

“YO SOY PINTOR Y PINTO COMO QUIERO”:
EL BOSQUEJO DE UNA NINFA,
DE FRAY DAMIÁN CORNEJO

ZORAIDA SÁNCHEZ MATEOS
Universidad Internacional de la Rioja

1. INTRODUCCIÓN

López Pinciano defendió la hermandad entre pintores y poetas y elevó a nivel teórico el motivo horaciano *ut pictura poesis*.²⁶ Este adquirió un gran prestigio entre los escritores barrocos, quienes veían en la pintura un arma para captar y conocer la vida, para manipularla y para transgredir la estética clásica. El deseo de Quevedo, de Lope o de Polo de Medina de buscar nuevos caminos dio lugar a retratos más realistas (frecuentemente protagonizados por mujeres vulgares) y que exponen a través de un discurso llano y prosaico su proceso creativo.²⁷ La subversiva práctica de la écfrasis que llevaron a término animó, durante el reinado de Carlos II, a otros autores a continuar explorando la relación entre la pintura, el lenguaje y la representación de la realidad.

El ovillejo “Sepan todas y todos que yo adoro” de fray Damián Cornejo (Sánchez, 2020, pp. 96-105) es una casi desconocida muestra de ello y de las innovaciones estilísticas del Bajo Barroco.²⁸ Además, manifiesta relevantes semejanzas con otras composiciones que también desarrollan

²⁶ Pinciano también teorizó sobre el conocido aforismo de Simónides de Ceos que hacía de la pintura “una poesía muda” y de la poesía “una pintura elocuente” (Civil, 1998, p. 419).

²⁷ Marcella Trambaioli recoge las imágenes más recurrentes que emplean Lope de Vega y Quevedo para mofarse del ideal de mujer renacentista (2015, p. 301).

²⁸ La difusión de la lírica del cronista palentino y sus características han sido analizadas en la edición crítica de su poesía (Sánchez, 2020).

un “arte poética en negativo”.²⁹ Como sucede con “El pintar de Lisarda la belleza” de Sor Juana Inés (2003, s.p.),³⁰ toma como referentes dos ovillejos de Polo de Medina: “Hoy hace justo un año y cinco meses” (2002a) y la Fábula de Apolo y de Dafne (2002b).

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El escritor murciano se había consolidado como un modelo a seguir para la creación de retratos jocosos por su capacidad para jugar con los tópicos estéticos de sus predecesores y por combinar lo culto, lo coloquial y lo metapoético.³¹ Tales características son retomadas por la escritora novohispana y el obispo de Orense y enriquecidas con la indolencia que manifiestan hacia su propia persona y obra y con su ingenio para sorprender y divertir al público.³²

Se desconoce la datación del ovillejo de Cornejo, pero por el metro elegido podría pertenecer a su etapa de senectud.³³ El manuscrito más antiguo que lo contiene (406 de la Biblioteca Bartolomé March) parece ser de la última década del siglo XVII. Aunque no se han hallado datos que demuestren que conociera la obra de Sor Juana y esta la suya, parece probable.³⁴ Ambos eran escritores coetáneos, de renombre, tenían

²⁹ En esta “la definición del trabajo artístico, las reflexiones que suscita y los propósitos que con él se persiguen están representados (...) por los defectos que trata de evitar” (Dorra, 1997, p. 67).

³⁰ La estrecha relación entre el ovillejo de la escritora novohispana, publicado en 1689, y los poemas citados de Polo de Medina ha sido estudiada por Juan Matas (2001).

³¹ El retrato que hizo Jacinto Polo (2002a) de una mulata supuso una fuerte ruptura con la tradición. El sujeto poético proclama un amor prohibido, explica el proceso creativo de la pintura de una mujer cuyo físico es opuesto al canon de belleza clásico y se burla de los tópicos del amor cortés y del petrarquismo (Fra Molinero, 1995).

³² Álvarez Amo (2014, pp. 635-636) afirma que muchas de estas características son comunes en la poesía contemporánea y arrancan no solo de Espronceda y del prosaísmo de los poetas del siglo XVIII, sino del “Bajo Barroco”.

³³ Aunque se atribuyen más de doscientos poemas a Cornejo, solo se emplea el ovillejo en otra composición: “Oye, Catuja, dulce hechizo mío” (Sánchez, 2020, pp. 81-95). En esta el yo lírico confiesa “puesto que voy de aquel achaque viejo” (v. 14).

³⁴ Es posible que a través de la Condesa Paredes (virreina de México entre 1680 y 1686) Sor Juana no solo conociera las poesías de relevantes escritores del Bajo Barroco hispano, como José Pérez de Montoro (Tenorio, 2004) y León Marchante (Tenorio, 2002), sino también las del cronista seráfico.

estrecho trato con alto cargos de la corte y del clero, tomaron como referentes los ovillejos de Polo y sus pinturas muestran similitudes que no se hallan en estos. El cotejo que se hará de las cuatro composiciones citadas evidenciará los rasgos que comparten y los que los singularizan.

3. DISCUSIÓN

3.1. LA CONSTRUCCIÓN DEL RETRATO

Fray Damián rompe con las expectativas de sus receptores y con la tradición petrarquista y del amor cortés desde los primeros versos. Su breve exordio (vv. 1-30)³⁵ le sirve para contextualizar su burlesca pintura y para marcar las pautas que desarrollará. El yo lírico, parece ser el alter-ego del autor, se aleja del modelo de caballero renacentista por su caracterización “pícaro, chulo y taimadazo” (v. 3) y por proclamar públicamente³⁶ el deshonesto amor que siente hacia una meretriz³⁷ debido a “un virotazo” de Cupido (v. 4).³⁸ Esta es descrita como “una niña bonita como un oro” (v. 2).³⁹ Dicha frase popular le permite parodiar su rechazo hacia una retórica grandilocuente y manida y poner de manifiesto su escasa belleza. La decisión de no nombrarla hace que se ahorre el largo lamento que lleva a los otros dos autores analizados a exponer que no pueden hallar rimas ni metáforas que se adecuen a los vulgares nombres de sus retratadas.⁴⁰

³⁵ El exordio de Polo (2002a) y de Sor Juana supera el centenar de versos, como era habitual en la época, mientras que el de Cornejo se reduce a una tercera parte.

³⁶ Fray Damián recurre al típico inicio de los pregones o de los textos legales “Sepan todos y todas” (v. 1).

³⁷ La “niña” (v. 2) y “ninfa” (v. 43) de la pintura de Cornejo, como sucede con la mulata “Teresa” de Polo de Medina, se dedica a la prostitución, pues tales términos aluden a dicho oficio (Cantizano, 2010). Sor Juana también califica a Lisarda de “niña” (v. 376) y dice que es “bien prendida y más bien suelta” (v. 374).

³⁸ El yo poético del retrato de Dafne (v. 217) y el de fray Damián (v. 7) revelan a través de la expresión “llenar el ojo” que se han enamorado, ya que los ojos son canales por los que se introducen las “emanaciones” del ser amado (Serés, 1996, p. 75).

³⁹ Cornejo hace un guiño a Polo de Medina. El escritor murciano describe a Dafne: “con una cara de a cien mil reales” (v. 17).

⁴⁰ Polo de Medina (2002a) dice con hastío que lleva diez días “dando una vuelta al Calepino” (v. 22) y que no ha “encontrado en el volumen suyo / nombre que venga con el nombre tuyo”

Intentar pintar a una prostituta y que es poco agraciada supone un “temerario desatino” (v. 11). A ello hay que sumarle la falta de conocimiento del yo lírico en las artes plásticas “Solo en el no saber está ahora el toque”⁴¹ (v. 15) y el hecho de que ni siquiera grandes pintores, como “Apeles” y “Timantes” (v. 12), lograran que una pintura fuera igual que el modelo original.⁴² Ante tal panorama, este plantea que su obra podría parecerse a una “pepitoria” (v. 26).

Las opiniones negativas que pueda recibir por parte del público “ucedes” (v. 8)⁴³ parecen no importarle. Por un lado, se mofa de los vanos ornamentos y de la falta de verosimilitud de las pinturas femeninas del canon petrarquista: “¿Es más, señores, que pintar a bulto?” (v. 20). Por otro, por su determinación de evidenciar su ingenio y su libertad creativa. Si algún “majadero” (v. 23) le saca alguna pega a su singular retrato, contestará: “Yo soy pintor y pinto como quiero” (v. 24). Además, cree que las polémicas que pueda suscitar beneficiarán a los escritores y a la crítica: “que si mis versos muerde el tontiloco, / si le doy qué roer, no hago muy poco” (vv. 91-92).⁴⁴

El afán del poeta-pintor de abrir nuevos caminos hará que renuncie con comicidad a los modelos y tópicos marcados por la tradición: “bien pudiera decir (pero no quiero) / algo de lo de estrellas y lucero” (vv. 103-104). Dicho aspecto marca otra importante diferencia entre los ovillejos analizados. Mientras que Sor Juana dedica más de medio centenar de

(vv. 24-25). La poeta novohispana se muestra frustrada por el mismo motivo: “¡Oh si Lisarda se llamara Menga! / ¡Qué equívoco tan lindo se me ocurría” (vv. 320-321).

⁴¹ Sor Juana también dirá que es una “locura” (v. 5) querer hacer una pintura “sin haber en mi vida dibujado” (v. 7). Tal afirmación resulta irónica, ya que había elaborado múltiples retratos “serios” de las tres virreinas. Zaragoza-Huerta (2014) analiza su faceta de poeta-pintora y las características de todas sus pinturas.

⁴² Polo de Medina (2002a) expone la misma idea: “después, cotejada la pintura / con la viva hermosura, / le parece el retrato / como a Zorobabel Poncio Pilato” (vv. 80-83). Sor Juana justifica la falta de similitud diciendo “que mentir de un retrato en los primores, / es el último examen de pintores” (vv. 213-214).

⁴³ Cornejo y Sor Juana optan por la forma “ucedes”, mientras que el poeta murciano elige “ustedes” (Polo de Medina, 2002a).

⁴⁴ La religiosa mexicana utiliza también la acción de “morder” para plasmar su indiferencia ante las reacciones negativas que pueda suscitar: “vénguense del trabajo con mordello, / y allá me las den todas” (vv. 115-116).

versos (vv. 38-100) a reflexionar sobre el agotamiento de esta y la necesidad de ofrecer otros conceptos, Polo de Medina (2002a y 2002b) y fray Damián prefieren mostrar brevemente su postura.⁴⁵

La voluntad de Cornejo de no “acomodarse” (v. 56) al manido imaginario,⁴⁶ la incapacidad del arte y del lenguaje para representar lo que ve y las posibles limitaciones y errores perceptivos de sus sentidos⁴⁷ le provocarán múltiples confusiones a la hora de construir su retrato. Estas serán expuestas con humildad y sencillez: “Mas, ¿por qué dificulto?” (v. 19)⁴⁸ o “mas, ¿de qué me arrepiento?” (v. 34). Su cercana voz, como también sucede en los otros ovillejos estudiados, lo sitúa a la altura del público y hace que desarrolle un estilo popular y prosaico: “digo, pues, de ella en un concepto llano, como buen castellano” (vv. 63-64).⁴⁹

Sin embargo, Fray Damián no renuncia al uso de equívocos y dilogías y requiere de un lector cómplice que sepa desentrañar los dobles sentidos. Un ejemplo es la alusión a “gozar de las madejas” (Sánchez, 2020, p. 99). El contenido erótico de dicho acción hace que se ironice sobre el artificio conceptual que confecciona tras mencionarla: “bravo concepto dije con ser rudo / y que no pecara por peliagudo” (vv. 45-46).

Una de las estrategias que emplea el yo lírico de Cornejo para alcanzar el ingenio que le permita romper con la tradición es recurrir a su “musa”

⁴⁵ Polo de Medina (2002a) enumera algunas de las principales metáforas petrarquistas para mofarse de su inverosimilitud a la hora de retratar: “Leche, cielo, cristal y nieve ardiente / dijera que es tu frente / mas no habrá quien lo crea” (vv. 116-118).

⁴⁶ Cornejo y Polo de Medina (2002a) consideran que reutilizar imágenes es propio de malos poetas. Este último proclamará: “Yo seré un tal por cual si digo aurora” (v. 113). Sor Juana también se negará a usar las recurrentes metáforas de flores: “que no quiere mi musa ni se mete / en hacer su hermosura ramillete” (vv. 33-34).

⁴⁷ El yo lírico se muestra a favor de la teoría del saber sensible que proclamaba Descartes: “y si la vista piensa que le siente, / miente la vista, y el sentido miente” (vv. 177-178).

⁴⁸ Fray Damián emula las preguntas que se hace Polo de Medina al empezar su retrato de Dafne: “pero ¿cómo los versos dificulto? / ¿Cómo la vena mía se resiste?” (vv. 5-6). La poeta novohispana tampoco sabe cómo ha de iniciar la descripción de Lisarda: “¿Mas con qué he de pintar, si ya la vena / no se tiene por buena” (vv. 35-36).

⁴⁹ Sor Juana defiende el uso un lenguaje cercano “porque mi estilo llano, / se tiene acá otros cielos más a mano” (vv. 198-200).

(v. 50 y v.75), a “Febo” (v. 70) y a su “vena” creativa (v. 74 y v. 170).⁵⁰ Gracias a esto, puede exponer la originalidad de los términos que utiliza y la satisfacción que siente al construirlos. Es el caso del adjetivo “afilada” (v. 110) para definir la nariz: “Y, por mi fe, que dudo / que ninguno le diga más agudo” (vv. 111-112).⁵¹ No obstante, no siempre elige la opción más innovadora.

Petrarca promovió el orden descendente en las pintura de damas. Polo de Medina conservó este en el retrato del rostro de Teresa y lo invirtió en el del cuerpo de Dafne. Cornejo, al igual que Sor Juana, optará por coger de ambas composiciones lo que más le interesa: seguir el “común torrente” (v. 28) de comenzar su *descriptio* por la cabeza y evita describir las partes más erógenas de la mujer. Deja sin pintar el “talle” (v. 167) y “la garganta, señores, y los pechos / denlos por bien pintados y bien hechos” (vv. 149-150).

Su pintura termina con un breve epílogo (vv. 181-188) en el que se declara que se ha hecho un “bosquejo” (v. 184)⁵² y retoma la idea de la escasa semejanza entre esta y la mujer que evoca: “que hay del original a este traslado / lo que va de lo vivo a lo pintado” (vv.184-188). Dicha aseveración es otra burla más a la tradición petrarquista⁵³ y un nuevo guiño a Polo de Medina (2002a). El escritor murciano finaliza su ovillejo

⁵⁰ Polo de Medina (2002a) buscaba el *ingenium* poético: “Señora doña Musa, mi señora, / sópleme vuestas muy bien ahora” (vv. 11-12). La misma intención persigue Sor Juana al apelar a su “musa” (v- 12) y a su “vena” creativa (v. 35 y v. 363).

⁵¹ La poeta novohispana manifiesta con ironía su orgullo por usar nuevas imágenes. Tras definir la boca de Lisarda como “un bocado de cecina” (v. 284), añade: “¿Ven cómo sé hacer comparaciones / muy propias en algunas ocasiones?” (vv. 287-288).

⁵² Sor Juana califica su pintura de “borrador” (v. 160).

⁵³ El interés de los retratos de corte petrarquista “no estaba centrado en el «original» —es decir, en el cuerpo— sino en la «copia», pero esta no era una copia del «original» sino la reproducción de un modelo” (Dorra, 1997, p. 70).

pidiéndole perdón a su ingrata amada por las inexactitudes de su retrato⁵⁴ y rogándole que corresponda sus sentimientos.⁵⁵

Sor Juana da fin al esbozo de Lisarda dignificando el oficio de artista y firmando con su nombre para reafirmarse como tal (vv. 391-394).⁵⁶ Su cierre y el de Cornejo recalca el interés que han mostrado hacia la reflexión del proceso creativo y deja en un segundo plano a la mujer retratada. Esto permite consolidar la transgresora “arte poética” que han ido conformando y que apuesta por un lenguaje accesible, ingenioso, cargado de subjetividad y que intenta ir más allá de sus referentes (Polo de Medina, 2002a y 2002b) y de la tradición clásica.

3.2. LA PINTURA DE LAS NINFAS

Las mujeres que protagonizan los ovillejos analizados son descritas mediante conceptos de la herencia petrarquista y otros que la subvierten o crean un nuevo imaginario. Estudiar con detalle estos permitirá determinar los términos relacionados con las partes del cuerpo que comparten las pinturas seleccionadas de Cornejo, Sor Juana y Polo de Medina.

TABLA 1: Descripción del cabello, la frente y las cejas.

	Petrarquismo	Subversión de la herencia petrarquista	Nuevo imaginario
CABELLO			
Polo (2002a) Polo (2002b)	Sol / oro / rayos bellos / hebras / madejas de oro / madejas cortesanos	Azabache / moño / guedejas / pelos prietos / bayos / sortijas	Morcillas
		[Lleva] perico / tufo de kyries / rancios / podridos / con sabandija	
Sor Juana	Rayos del sol / cuerda de arco de amo	Enredos / cerda [peluca] / cabellera postiza	Calva lisa

⁵⁴ Polo de Medina (2002a) iniciará su epílogo de la siguiente forma: “Este es, ingrata ninfa, tu traslado, / sacado, corregido y concertado / con el original de tu persona. / Las faltas me perdona” (vv. 314-317).

⁵⁵ Jacinto Polo (2002a) se mofa del tópico del “morir de amor”: “mira que si me mata / tu desdén excesivo, / estando muerto, no has de verme vivo” (vv. 322-325).

⁵⁶ La poeta novohispana se “retrata” y hace hincapié en “la mención de la pluma y la mano, el instrumento y el agente” para exhibir el orgullo que siente hacia su pintura y hacia su condición de poeta-pintora (Zaragoza-Huerta, 2014, p. 26).

Cornejo			En pelillos ninguno ya repara
FRENTE			
Polo (2002a)	Cielo / estrellas / cristal / leche / nieve ardiente /	Cielo a medianoche / pecas / mulato cristal / leche entintada / hollín nevado / nieve azabachada / tez bastarda / negra / parda	
Polo (2002b)	Maravilla / diamante / limpia / serena	Frentecilla / ciertos humillos de azucena	
Sor Juana	Caballería del cielo / cielo / limpia / firmamento	Despejada	Comisura
Cornejo	Terse / espacioso	Llaneza	
CEJAS			
Polo (2002a)	Arcos de Cupido / arcoiris / arcos triunfales / arcos turquescos / arcos del cielo	Negras / cerdas / hilo malteñidos / fluecos	Mordaces tenacillas / hoces / corvillas / guardapolvo
Polo (2002b)			Extremadas
Sor Juana	Arcos de Cupido	Zarcos / Arcos de cañería	
Cornejo			Camino carretero / por opuestas se hacen punta

Fuente: elaboración propia.

La tendencia de Polo de Medina de emplear términos de la herencia petrarquista y otros que la subvierten en sus pinturas se reduce en Sor Juana y casi desaparece en Cornejo. Posiblemente, por el “hartazgo” que dicha imagería provocó en la poesía de la segunda mitad del XVII. Estos dos últimos escritores coinciden también en la calvicie de su modelo y en combinar esta con la acción de “repelar”.⁵⁷ Fray Damián, además, integra locuciones relacionadas con el cabello: “a pelo” (v. 32), “a repelón” (v. 38) y “ni un pelo” (v. 40). A continuación, se detiene en retratar una parte que no tienen en cuenta ni el poeta murciano⁵⁸ ni la

⁵⁷ Sor Juana dice de Lisarda “y calva está de haberla repelado” (v. 172), mientras que Cornejo afirma sobre los pelillos de su amada “calvos los he de hacer a repelones” (v. 37).

⁵⁸ Polo de Medina (2002a) describe también los párpados “basquiñas” (v. 180) y las pestañas: “Que de sus tiernas guardas, / son las pestañas picas o alabardas, / hermosos pasadizos de la vista” (vv. 183-185).

religiosa novohispana: las orejas.⁵⁹ Ambos prefieren centrarse en la frente y a las cejas y recrearlas, en general, con un imaginario recurrente (asociado a elementos celestiales), el cual es posteriormente parodiado. Lo mismo sucede con el resto de la anatomía femenina:

TABLA 2: Descripción de los ojos y la nariz.

	Petrarquismo	Subversión de la herencia petrarquista	Nueva imaginería
OJOS			
Polo (2002a)	Estrellas rutilantes / doradas / luceros / soles / cielo / esferas / lucientes globo	Negros / enlutados / luceros zahareños / travieso estilo / niñas [bizcas]	Tramoya de cisnes españoles
Polo (2002b)	Aurora / arreboles / albas / luceros / estrellas	Niñas bellas de Etiopía	
Sor Juana	Soles / arreboles / manantial de perfecciones /	Solariega / buenos / ojelos / niñas-pupilaje / alucinados / nada les cuadra / luceros remojados	Activos / arrojo
Cornejo	Estrellas y luceros	Niñas traviesas / ariscas / echan chispas	Aborrecen (...) cualquier aprieto/ andan (...) a sus anchuras / agudas
NARIZ			
Polo (2002a)	Cañón de plata	Almendruco / muy grande / vellón / nogal [con] fundas de nieve / caños de enebro, corvo caño de alambre / de estaño.	
Polo (2002b)		Bellísimos matices / buen colorido / calza cinco puntos / descarnada	Hermosura [de] miércoles corvillo
Sor Juana		Seguida / tremenda	Tortizosa / sin geómetra
Cornejo	Blanca	Bellísimos matices	Afilada

Fuente: elaboración propia.

⁵⁹ Fray Damián declara que las orejas son “bellas” (v. 47), que tienen una “compostura misteriosa” (v. 53) y que “son de la belleza cosicosa” (v. 54).

Los tres autores se mofan de las trilladas metáforas de los ojos como estrellas y luceros. Lo mismo sucede con la relación entre estos y los enojos, ya que en ellos se manifiesta la ira. Jacinto Polo muestra dicho vínculo de forma distinta en sus pinturas y Sor Juana y Cornejo eligen de las opciones que les ofrece el poeta murciano una distinta.⁶⁰ Ambos también toman la metáfora de los ojos como “niñas traviesas” (Polo de Medina, 2002a) para reflexionar sobre la necesidad de tener libertad creadora. La poeta novohispana se declara “madrina” (v. 256) de estas y las libera de su “tutelaje”⁶¹ y el cronista palentino las deja campar “a sus anchuras” (v. 102), porque aborrecen “cualquier aprieto” (v. 100). Además, este integra al definir las el término “niñería” (v. 96) y la construcción “niño asunto” (v. 98) por el escaso interés que le provocan.

De la parte más elogiada del cuerpo femenino en la tradición, se pasa a otra menos tratada: la nariz. Sor Juana opta por pintarla de forma irregular, mientras que Cornejo utiliza los mismos términos “bellísimos matices” (v. 107) que Polo de Medina (2002b) y se burla de sí mismo y de lo que acaba de decir: “entiendo poco de narices” (v. 108). No sucede lo mismo con la boca y las mejillas, pues existía un amplio abanico de imágenes que las asociaban a las flores. Este es parodiado por los autores estudiados, aunque con diferencias importante,

⁶⁰ Fray Damián opta por la acción de “dar enojo” para exponer el enfado que le produce retratar los ojos de su amada (v. 81), que había sido usada por Polo de Medina en su retrato de Dafne (vv. 215-216). Sor Juana usa el término “enojos” justo antes de describir dicha parte (vv. 219-220), tal como hace Jacinto Polo en su pintura de una mulata (vv. 157-158).

⁶¹ La poeta mexicana al declararse madrina “nos ha hecho pasar del retrato físico de la dama al plano metapoético, pues está aludiendo a la propia composición (...) ya que ésta debe desprenderse del tutelaje de su autor y seguir su propia peregrinación en manos de los lectores” (Matas, 2001: 202).

TABLA 3: Descripción de la boca, la garganta y las mejillas

BOCA			
Polo (2002 ^a)	Rubí / rojo clavel partido / listón de nácar divido / animados corales / dos sartas de perlas orientales / diamantes puros / dos bellos muros / muros de tierna carne	Dos labios solamente / puente / sonoro instrumento / / dientes de hueso / color madroño / [color] camueso	Sangriento Brasil
Polo (2002b)	Peligros carmesíes / rubíes / claveles / linda	Boquilla	
Sor Juana	Cielo / colorada / aurora / de color fina / clavel / oriente con perlas	Salada / amargura	Bocado de cecina / gusano de la grana
Cornejo	Colores corales / pide claveles	Boquita/ donosita / bonita / tarmañita / aliento [produce] alos en su conciencia	Confuso laberinto [dientes] / menudencia
GARGANTA			
Polo (2002b)	Cristales		
Sor Juana	Nieve / blanca / helada		
Cornejo		Bien pintados y bien hechos [garganta y pechos]	
MEJILLAS			
Polo (2002a)	Auroras / cándidas / rojas / eternas primaveras / campos nevados / mosquetas hermosas / sangre vertida en leche / nevados pomos / rosas encarnadas	Ébano postizo / grana y jazmín prestado hechizo / claveles deshojados / escabeche de cristal y de grana / entreveradas rosas / color botillo / decir maravillas	Taracea / dos mentiras
Polo (2002b)	Hermosas / rosas / rosa / rosas bellas / encarnadas / arrebol	Da cámaras solo con olellas / dijera maravillas	
Sor Juana	Flores / carmín / grana / rosa	Maravillas	Carne / predicadores
Cornejo	Vivos colores / jardín / vistosas flores / el jazmín y las roas encarnadas	A las mil maravillas	

Fuente: elaboración propia

Polo de Medina (2002a) realiza un abanico de texturas, colores y flores para mofarse de los tópicos sobre las mejillas. Sor Juana y fray Damián

son más escuetos, aunque aluden también con humor a las “maravillas” y a los “claveles”. Jacinto Polo y Cornejo comparten, además, el motivo de las “rosas encarnadas” y el uso del diminutivo en la caracterización de la boca, aunque el cronista seráfico aumenta la mofa al incluir cuatro diminutivos seguidos “boquita, donosita, bonita y tamañita” (v. 120). Su subversión se incrementa aún más al convertir el “listón de nácar” de la mulata (v. 267) y el “oriente de perlas” de Lisarda (v. 280) en el “confuso laberinto” de dientes de su amada (v. 132).

La boca de Lisarda suscita amargor (v. 296) y la de la ninfa de Cornejo provoca “alos” en su conciencia (v. 130)⁶². Este se propone esbozar la barba de su enamorada, pero necesita saber “si alguna de las musas es barbera, / y si no, aquí me quedo” (vv. 146-147). Ni Polo de Medina ni Sor Juana se enfrentan a tal dificultad. El escritor murciano detiene en los labios su retrato de Teresa y continúa descendiendo en el de Dafne. De la garganta de la esquiva ninfa, señala que es de “cristales” (v. 58), la poeta novohispana remite a los tópicos de la “nieve” (v. 308) y la “blancura” (v. 309) y fray Damián guarda silencio. Las pinturas analizadas terminan con la descripción de las manos, la cintura y los pies:

TABLA 4: Descripción de las mano, la cintura y pie

	Petrarquismo	Subversión de la herencia petrarquista	Nueva imaginaria
MANOS			
Polo (2002b)	Hermosos dedos / jazmines / cristal / belleza		
Sor Juana	Nieve / blancura / bella / hermosa / marfil / plata / luce / ligereza	De carne y hueso	Bizarra / agarra / diestra
Cornejo	Hermosas / nieve // torneadas / sol / etiope bozal parece el ampo	Tornasoladas	
CINTURA			
Polo (2002b)			

⁶² Remite a una luz celestial y a una mala hierba. Esta última acepción parodia el repertorio de flores que el petrarquismo utilizaba para pintar la boca femenina. La mención al aliento también supone una mofa a esta, pues el olfato fu casi sepultado por dicha corriente.

Sor Juana	Delgada		En una línea queda ya pintada
Cornejo			[No la pinta] es desaire echar versos al aire
PIE			
Polo (2002b)	Sutil / recogido / blanco / breve / nieve	No era	
Sor Juana	Breve	No lo he visto	
Cornejo		Encogido / meñique / de alcorza / de alfeñique / menino	Novicio capuchino

Fuente: elaboración propia.

La hermosura y la blancura de las manos en una constante en el petrarquismo y en los autores analizados. Tales rasgos serán ridiculizados por fray Damián al caracterizarlas con una grandilocuente hipérbole “etíope bozal parece el ampo” (v. 162). Sor Juana retoma el tópico de la “nieve” para retratarlas y, como Cornejo, empleará el término “friolera” para mofarse.⁶³ Ambos también coinciden en exagerar la delgadez de la cintura, que casi les impide pintarla. Llama la atención que dicha parte no es descrita por Polo de Medina (2002b).

El pequeño tamaño del pie (uno de los rasgos más valorados en el ideal de belleza petrarquista) se hiperboliza hasta el punto de que los tres autores confiesan su dificultad para percibirlo.⁶⁴ Cornejo convierte tal hecho en cuestión de fe “y cuando en dudas o en verdades lucho, / sin poderle yo ver, le quiero mucho” (vv. 178-188)⁶⁵ y lo representa como una entidad religiosa “novicio capuchino” (v. 176). El escritor palentino termina su retrato con el “guardainfante” (v. 184), pero no lo describe:

⁶³ Cornejo sostiene que decir que las manos “son de nieve, es una friolera” (v. 154), mientras que la religiosa mexicana proclama que: “Y si alguno dijere que es friolera / el querer comparar de esta manera” (vv. 347-348).

⁶⁴ Polo de Medina (2002b) sostiene que el pie de la amada es tan pequeño que ni siquiera es perceptible: “nunca ha sido este / pie visto ni oído” (v. 41). Sor Juana únicamente remite al sentido de la vista: “el pie yo no lo he visto, y fuera engaño retratar el tamaño” (vv. 361-362). Lo mismo ocurre con Cornejo: “y si la vista piensa que le siente, / miente la vista, y el sentido miente” (vv. 177-178).

⁶⁵ El amor ciego que manifiesta el yo lírico hacia el pie de la dama puede compararse con el sentimiento que San Agustín (Hipona, 2018, p. 7-36) decía que se debía tener hacia Dios: su belleza suprema ha de ser admirada y querida, aunque no sea visible.

“es el señor poeta vergonzoso” (v. 182). Sor Juana a través de la pintura de este revela el carácter libertino e ingrato de Lisarda.⁶⁶

4. RESULTADOS

Cornejo y Sor Juana crearon una ingeniosa arte poética, que dialoga con los ovillejos analizados del escritor murciano, dinamita el retrato femenino renacentista y abre nuevos caminos. Fray Damián no cita, como hace ella, que Jacinto Polo es su referente. Prefiere que sean sus lectores quienes reconozcan las semejanzas y diferencias que establece con ellos y puede que también buscare que hicieran lo mismo con “La pintura de Lisarda”. No obstante, no podemos afirmar que esta sea anterior.

El obispo de Orense construye un exordio mucho menos extenso que los habituales y que los que aparecen en el retrato de la “ninfa” Teresa y en el de Lisarda, pero sin renunciar a los tópicos que ambas parodian. Sintetiza los motivos que dan origen al esbozo de la amada. No siente la necesidad de alabarla ni de proclamarle su “loco amor” para que le preste atención, como hace el protagonista del escritor murciano. El del cronista seráfico se presenta como frívolo y pícaro y proclama que Cupido le ha hecho caer en los brazos de una prostituta. La identidad anónima de la enamorada no es casual, ya que le permite no tener que justificar por qué no puede encontrar conceptos que rimen con su vulgar nombre y condición. Tal preocupación la comparten Jacinto Polo y Sor Juana.

Tanto fray Damián como la poeta mexicana retratan la personalidad irreverente del sujeto poético. Este se mofa de sí mismo, del resultado que pueda tener su pintura y de cualquier opinión negativa que suscite.⁶⁷ Además, imitan las breves burlas que realiza Polo de Medina sobre la escasa verosimilitud de las obras artísticas. Sin embargo, Cornejo expone en muy pocos versos la falsa modestia de la religiosa novohispana de no saber pintar y la larga reflexión que esta incorpora sobre el

⁶⁶ La poeta mexicana afirma que la veinteañera que pinta arrastra “con aseado desprecio la basquiña, / en que se van pegando / las almas entre el polvo que va hollando” (vv. 378-380).

⁶⁷ El carácter performativo que adquirió la lírica en la segunda mitad del siglo XVII es consecuencia del auge de certámenes y de su uso en eventos públicos (Bègue, 2013, p. 64).

desgaste del imaginario femenino clásico y la dificultad para encontrar nuevos conceptos.

5. CONCLUSIONES

El desarrollo de las pinturas del cronista seráfico y de Sor Juana sigue el orden descendente que presenta el retrato del rostro de Teresa e incluye las partes del cuerpo que conforman la descripción de Dafne. De los ovillejos de Polo de Medina toman también las dudas iniciales sobre cómo abordar la empresa de pintar, su estilo llano y prosaico y sus invocaciones a Febo, a las musas y a la vena creativa para alcanzar el ingenio que les permita dejar atrás la tradición. Aunque los tres autores juegan a decir de otro modo lo dicho, lo hacen de forma distinta. Mientras que el escritor murciano recurre a la “acumulación” léxica y metafórica, ellos centran su atención en “la búsqueda y hallazgo de un concepto que contenga una gran riqueza semántica” (Matas, 2001, p. 106).

La tendencia a la “simplificación” es más acusada en fray Damián, pues emplea menos imágenes o términos petrarquistas. Igual sucede con las reflexiones y elogios que incorporan sobre los conceptos que crean y con la inclusión de expresiones o vocablos usados en los ovillejos de Jacinto Polo.⁶⁸ Otra de las características que singularizan su retrato es su predilección por jugar con palabras o frases hechas que incluyen la parte del cuerpo que pinta: “¡qué lindo *quebradero de cabeza!*” (v. 30) o “un conceptillo de *entre ceja y ceja*” (v. 76).

Cornejo y la escritora mexicana retratan de forma muy similar el cabello y la cintura y los rasgos que les atribuyen no aparecen en la caracterización que hace Polo de Medina de Dafne. Además, insertan con humor referencias religiosas⁶⁹ y terminan su “bosquejo” o “borrador” aludiendo a las basquiñas. El hecho de que consideren su pintura como algo inacabado también es una aportación original a los ovillejos de Polo y ayuda

⁶⁸ Un ejemplo es el cambio del adjetivo que hacen Sor Juana y Cornejo en la exclamación “qué linda bobería” (v. 7), que es usada en el retrato de Teresa. La poeta novohispana utiliza “grande” (v. 273) y el cronista seráfico “brava” (v. 95).

⁶⁹ Fray Damián alude al pie de la amada como “un novicio capuchino” (v. 176) y Sor Juana dice desconocer las “Escrituras” (v. 182).

a dejar en un segundo plano a la mujer pintada. Lo importante para ambos es el proceso creativo⁷⁰ y la mayor conciencia de autor que manifiestan, la cual les lleva a pintarse a sí mismos y a explotar más su *inventio*. Sor Juana parece hacer hincapié en reivindicarse como poeta-pintora y en ironizar sobre su amplia formación cultural: “¡que para poco me parió mi madre!” (v. 162).

Ninguno de los autores estudiados se conformó con ser, en palabras de Polo de Medina (2002b), un “poeta de teta” (v. 87). Los tres combinan las musas más altas y las más bajas para crear ingeniosas y metapoéticas pinturas de mujeres “anti-ideales”, que muestran la compleja interrelación entre poesía y pintura y que defienden la libertad creadora y la irreverencia que debe tener la voz del poeta ante todo. Fray Damián fue capaz de sintetizar todo ello en menos de la mitad de versos que la religiosa novohispana y reducir en más de un centenar la pintura de la mulata.

Gracias a sus meditados silencios y elusiones y a su tendencia minimalista, Cornejo pudo decir mucho con “decir muy poco” (v. 128) y convertir su ovillejo en un valioso testimonio del puente que se intentó crear en el Bajo Barroco entre el culto a la antigüedad y la necesidad de avanzar hacia nuevos cauces de pensamiento y de expresión.

6. REFERENCIAS

Álvarez Amo, F. (2014). “A modo de conclusión” en *Las obras poéticas líricas (1738)* de Eugenio Gerardo Lobo: Edición y estudio (pp. 621-636). Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba, <https://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/11810>

Bègue, A. (2013). “Hacia la modernidad: nuevas actitudes del yo lírico en la poesía española entre Barroco y Neoclasicismo”. *Cuadernos AISPI: Estudios de lenguas y literaturas hispánicas*, 1, 63-88.

Cantizano, F. (2010). “De las ninfas del Olimpo a las ninfas de las tasqueras: una visión de la prostitución en la España del Siglo de Oro”, *eHumanista*, 15, pp. 154-175. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3660760> .

⁷⁰ Los ovillejos analizados muestran “con sus vacilaciones y aciertos, con su rechazo y asimilación de la tradición literaria, de manera que, más que el retrato, el tema de la composición es la propia poeta en pleno proceso de creación literaria, convertida en una verdadera reflexión metapoética” (Matas, 2001: p. 99).

- Civil, P. (1998). “Ut pictura poesis en los preliminares del libro español del Siglo de Oro: del poema al retrato grabado” en AISO. Actas IV, 1 (pp. 419-432). Universidad de Alcalá,
- Cruz, J. De la (2003). Inundación Castálida. Biblioteca Cervantes Virtual. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/inundacion-castalida—0/html/e59d0e1e-7e62-4169-9386-247b6678ec06_3.html#I_64_
- Dorra, R. (1997). “El cuerpo ausente (Sor Juana y el retrato de Lisarda)”, Nueva Revista de Filología Hispánica, 45 (1), 67-87. <https://www.jstor.org/stable/40299837?seq=1>
- Fra Molinero, B. (1995). “Poetic invention agains the black body: ‘Retrata un galán a una mulata, una dama’ by Salvador Jacinto Polo de Medina”, Calíope, 1-2, (96-110). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5055506>
- Hipona, A. De (2018). “Capítulo 4” en Meditaciones de san Agustín: Libro primero “Amor de Dios” (pp. 7-36). Ivory Falls Books. https://www.augustinus.it/spagnolo/attribuiti_05/index2.htm .
- Matas, J. (2001). “La pluma y el pincel de Sor Juana Inés de la Cruz”, Verba hispánica, 9. 91-110. <https://revije.ff.uni-lj.si/VerbaHispanica/article/view/6024>
- Polo de Medina, J. (2002a). “XI: Retrata un galán a una mulata su dama” en El buen humor de las musas (s.p.). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-buen-humor-de-las-musas—0/html/fede9afe-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html#I_82_
- Polo de Medina, J. (2002b). Fábula de Apolo y Dafne. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/fabula-de-apollo-y-da-fne—0/>
- Sánchez Mateos, Z. (2020). La poesía de fray Damián Cornejo. Estudio y edición crítica del Ms. 2245 de la BNE. Agilice Digital.
- Serés, G. (1996). La transformación de los amantes: imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro. Crítica.
- Tenorio, M. (2004). “Sor Juana y Pérez de Montoro: el caso de los romances de celos” en Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 4 (pp. 665-675). Juan de la Cuesta. https://cvc.cervantes.es/litatura/aih/pdf/14/aih_14_4_084.pdf .
- Tenorio, M. (2002). “Sor Juana y León Marchante”, Nueva Revista de Filología Hispánica, 50 (2), 543-561.. <https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/2525>

Trambaioli, M. (2015). “Quevedo, Lope y la mujer fea”. *La Perinola*, 19. 271-305.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5349128>

Zaragoza-Huerta, S. (2014). “Sor Juana y su musa del hampa: Lisarda o el pseudorretrato de una belleza llana” en *Los retratos literarios de Sor Juana Inés de la Cruz: la éfrasis y la amicitia femenina en los poemas a María Luisa, Condesa de Paredes* (pp. 12-28). Universidad de Arizona.
<https://studylib.e s/doc/5867960/los-retratos-literarios-de-sor-juana-in%C3%A9s-de-la-cruz>