

UNA APROXIMACIÓN A LOS RETRATOS POÉTICOS FEMENINOS EN EL *CORO DE LAS MUSAS DE MIGUEL DE BARRIOS*

Inmaculada García Gavilán
Universidad de León

1. Muy tempranamente, con los canchales que se han dedicado a la concordancia entre poesía y pintura, entre los que debemos destacar: E. Orvieto, *Ensayo del Arte poético. De poesía y pintura* (Granada, Universidad, 1947); Juan José Carrillo y Espinosa, *Guatemala, Universidad*, (1988); J. Hagarinos, *The Mirror and The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago, University of Chicago Press, 1995; A. García Barrio, «Historia de un concepto: la pintura poética», en *Estudios literarios de la Universidad de Granada*, Granada, 1977, pp. 71-80; L. Haiman, «La poesía pictórica: la tradición de la pintura», Madrid, Círculo, 1980; E. O. Katteller, *El lenguaje pictórico en la poesía*, Madrid, Espasa, 1986; A. Igón, «La pintura y el lenguaje poético: la relación entre poesía y pintura», en *Primeros días de la poesía en el mundo*, Barcelona, Lumen, 1996, pp. 164-187.

2. En este sentido, no hay que olvidar la contribución española a dicha fundamentación teórica, tal y como recuerda J. María Gil-Lillo a propósito de unas reflexiones sobre el poema lírico en San Juan tras de la *Crucifixión*, en la revista *El Financiero*, Madrid, 1901, pp. 91-110, p. 92, nota 33.

La representación iconográfica de la dama ha constituido, sin lugar a dudas, uno de los filones poético-interpretativos más destacados de la historia de la literatura, aunque, el inusitado auge que la tradición del retrato literario experimenta durante los Siglos de Oro no tenga precedentes. Esta revalorización se vio impulsada y potenciada por el hermanamiento de las artes y, en especial, de la poesía y la pintura¹, que tuvo lugar en el Renacimiento. Su fundamentación teórica se perfiló concretamente en el seno del humanismo italiano² y possibilitó, a tenor de dicha teoría, su fecunda aplicación práctica por parte de poetas y pintores. Esta identificación entre pintura y poesía, sustentada en una interpretación errónea de la manida fórmula horaciana *ut pictura poesis* - la que hacía eco, a su vez, de una afirmación de Plutarco atribuida a Simónides de Ceos que definía la pintura como *muta poesis* y la poesía como *pictura loquens* - depararía fértiles y abundantes frutos en nuestra lírica áurea. Entre ellos se encuentra un extenso *corpus* de retratos poéticos diseminados por la obra de un sin fin de poetas que, con mayor o menor fortuna, dedican sus esfuerzos a perpetuar dicha tradición.

¹ Muy numerosos son los estudios que se han dedicado a la confluencia entre poesía y pintura, entre los que debemos destacar: E. Orozco, *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, Granada, Universidad, 1947; *Amor, poesía y pintura en Carrillo y Sotomayor*, Granada, Universidad, 1968; J. Hagstrum, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago, University of Chicago Press, 1958; A. García Berrio, «Historia de un abuso interpretativo, *Ut pictura poesis*», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, 1977, pp. 91-307; L. Reusselaer, «*Ut pictura poesis*». *La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982; P. O. Kristeller, *El pensamiento renacentista y las artes*, Madrid, Taurus, 1986; A. Egido, «La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura», en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 164-197.

² En este sentido, no hay que olvidar la contribución española a dicha fundamentación teórica, tal y como recuerda J. Matas Caballero a propósito de unas reflexiones sobre el retrato literario en Sor Juana Inés de la Cruz, «La pluma y el pincel de Sor Juana Inés de la Cruz», *Verba Hispanica*, IX (2001), pp. 91-110, (p. 92, not. 5).

Este gusto por la representación iconográfica, por componer retratos, no sólo se circunscribe a España, sino que va mucho más allá de nuestras fronteras, concretamente hasta los Países Bajos. Así, los autores más destacados de la comunidad sefardí de Ámsterdam, surgida gracias al asentamiento en la capital holandesa de exiliados judíos, españoles o portugueses en su mayoría que habían abandonado sus respectivos países de origen debido a la intransigencia inquisitorial, y entre los que se encontraba Miguel (Daniel Leví) de Barrios, van a incorporar en sus versos dicha tradición hispánica. No hay que olvidar, en este sentido, que la producción literaria de esta colonia de sefardíes se caracteriza, *grosso modo*, por la confluencia de un enriquecedor binomio de influencias que tiene que ver con la herencia hispánica, por un lado, y con la judaica, por otro, lo que configura esa órbita intelectual tan singular que los define. Ese hispanismo tiene como punto de partida el magisterio consciente de la corriente estética que se inaugura con Góngora y de otras grandes individualidades de nuestros Siglos de Oro como Quevedo, Lope de Vega o Calderón, entre otros muchos. De todos ellos, fue, sin duda, Miguel (Daniel Leví) de Barrios quien *representó* y prácticamente *monopolizó* la poesía hispano-portuguesa hasta el año de su muerte en 1701³. El poeta y dramaturgo de Montilla contribuyó con sus obras al extraordinario florecimiento literario que experimentó la comunidad sefardí de Ámsterdam durante el siglo XVII⁴; no en vano pronto se convirtió en una de sus figuras más genuinas.

Por fortuna, la estela de esta tradición iconográfica que estamos comentando no se agotaría ni en Europa ni en la comunidad judaica de Ámsterdam, sino que llegaría incluso hasta tierras americanas, y más concretamente hasta México, donde la “Décima Musa”, Sor Juana Inés de la Cruz, marcaría, con los aciertos de su pluma, un antes y un después en la conformación de este género poético⁵. Aunque por obvias limitaciones de espacio no nos podamos detener ahora en la autora de *Primero sueño* y sus excelentes contribuciones a

³ H. den Boer, *La literatura sefardí de Amsterdam*, Alcalá de Henares, Instituto Internacional de Estudios Sefardíes y Andalusíes, 1996.

⁴ Para una mayor información sobre el contexto histórico-cultural que albergó dicho florecimiento, véase, F. Sierra Martínez, «El contexto histórico-cultural y teatral en Holanda en la segunda mitad del siglo XVII», en *Diálogos hispánicos de Ámsterdam. Historia y Literatura en el reinado de Carlos II*. Tomo II. Eds. J. Huerta Calvo, H. Den Boer y F. Sierra Martínez, Amsterdam, 1989, pp. 179-203.

⁵ Los retratos poéticos de Sor Juana Inés de la Cruz ha sido abordados en los estudios siguientes: S. G. Carullo, *El retrato literario en Sor Juana Inés de la Cruz*, New York, Peter Lang, 1991; W. H. Clamuro, «Sor Juana Inés de la Cruz reads her portrait», *Revista de Estudios Hispánicos*, 20:1 (Jan. 1986), pp. 27-43; R. Dorra, «El cuerpo ausente (Sor Juana y el retrato de Lisarda)», *NRFH*, XLV, núm. 1 (1997), pp. 67-87; J. Matas Caballero, *art. cit.*; G. Sabat de Rivers, «Sor Juana: diálogo de retratos», *Revista Iberoamericana*, 120-121 (1982), pp. 703-713; «Sor Juana y sus retratos poéticos», *Revista Chilena de Literatura*, 23 (1984), pp. 39-52; «Sor Juana: la tradición clásica del retrato poético», en *De la crónica a la narrativa mexicana*, eds. M. H. Forster y J. Ortega, México, Oasis, 1986, pp. 79-93.

la representación iconográfica, sí creemos interesante apuntar que, como sugirió con acierto Moolick en un estudio ya clásico sobre el estilo poético de Miguel de Barrios⁶, los presupuestos estéticos del poeta montillano y de la monja mexicana, en cuanto a la creación poética de sus retratos se refiere, no estuvieron tan distantes entre sí como *a priori* pudiera pensarse, a pesar de la separación geográfica e incluso cronológica que mediaba entre ambos, pues Miguel de Barrios nacería en 1635 y Sor Juana no lo haría hasta 1651, y de la superior creatividad lírica de la segunda respecto del primero.

La inclinación de Miguel de Barrios por la composición de retratos poéticos, femeninos fundamentalmente, así como por las hibridaciones entre poesía y pintura que éstos representaban, pueden atisbarse ya desde el primer *corpus* de poemas que vio la luz en Bruselas en 1665, que el poeta de Montilla titularía *Flor de Apolo*⁷. Así, además de algunos poemas diseminados por el poemario que tienen como objeto la representación iconográfica, femenina sobre todo, Daniel Levi dedica una sección íntegra a dicho género poético, que denomina *Pinturas En varias poesias*, y que sólo evoca a la obra de Marino en lo que a la leyenda se refiere, puesto que, mientras el poeta italiano trasladó a sus versos auténticos lienzos, Daniel Levi dio vida en los suyos a personajes individuales, reales o ficticios⁸. Dicha sección está integrada por dieciocho composiciones, de las cuales, a excepción del autorretrato del poeta que cierra el conjunto, todas son retratos femeninos; unos, la inmensa mayoría, de alabanza a la mujer, entre los que cabe destacar *A nueva Campaspe dormida, retratándola su Apeles*, *A la Pintura de Marina* o *A la Pintura de Belisa*⁹, y otros de escarnio y burla, como el que lleva por título *Pintura en metaphora de diversos juegos* el que dedica a *A una negra interesable*¹⁰, ya que Miguel de Barrios también cultivó, y con notable acierto, el retrato de carácter satírico-burlesco no sólo a nivel individual, sino también en el marco de la fábula mitológica¹¹.

Sin embargo, va a ser en su segundo poemario importante, *Coro de las Musas*¹², publicado en Bruselas en 1672, donde Miguel de Barrios nos ofrezca,

⁶ Ch. J. Moolick, *The Poetic Styles of Miguel de Barrios*, Southern California University, 1964, p. 184.

⁷ Miguel de Barrios, *Flor de Apolo. Dirigida al Ilustrísimo Señor Don Antonio Fernández de Córdoba...* Bruselas, Baltasar Vivien, 1665. En la Sala Cervantes de la BNM aparece con la signatura R. 4838.

⁸ Ch. J. Moolick, *The Poetic Styles, op. cit.*, p. 178.

⁹ Miguel de Barrios, *Flor de Apolo...op. cit.*, pp. 119, 124 y 127, respectivamente.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 135 y 136, respectivamente.

¹¹ No nos vamos a detener en este interesantísimo *corpus* de poemas por las limitaciones de espacio que esta comunicación nos exige, aunque no descartamos la posibilidad de estudiar en profundidad este género poético en la obra de Miguel de Barrios.

¹² Miguel de Barrios, *Coro de las Musas. Dirigido al Excelentísimo Don Francisco de Melo...* Bruselas,

a nuestro juicio, la muestra más lucida de su aportación al género del retrato poético femenino. Al igual que sucedía con su primera obra, *Flor de Apolo*, a la largo de las nueve secciones en las que Daniel Leví distribuye su *Coro de las Musas*, emulando así la disposición en nueve musas que ya proporcionara Francisco de Quevedo a su *Parnaso Español*, no es difícil encontrar poemas que pinten y celebren los encantos de alguna hermosura, ya sea en tono serio o jocoso. La Musa Polimnia, por ejemplo, que «canta Donayres Melicos, Satyricos y Jocosos», ofrece tres ejemplos que pertenecen a este último caso, es decir, a los retratos de carácter jocoso o satírico-burlesco: *Canta y pinta la hermosura de Luzinda*, *Celebra y pinta la hermosura de Belisa* y *Pinta a una Dama apellidada Mota*¹³.

No obstante, del total de secciones que integran esta obra, quizás sea la Musa Érato, que «Pondera varios triumphos de Amor», la que alberga las composiciones que mejor se avienen al propósito de nuestra comunicación. Nos referimos a retratos femeninos que alaban y celebran la figura representada, tal y como venía siendo habitual en la poesía iconográfica de tono serio, y que aglutinan en sus versos las claves poéticas que nos van a permitir determinar cuál ha sido el proceso de creación que ha seguido Miguel de Barrios a la hora de asimilar la rica tradición que el retrato literario le ofrecía. Los retratos a los que aludimos son los siguientes: el «**Triumpho III**», que lleva por título *Pinta Mirtilo en glosas diferentes a su esquivo como hermosa Flor*, el «**Triumpho XXXIX**», *Mirtilo con el retrato de Clori* y el «**Triumpho XLIV**», *Pinta a Belisa, poniendo en el remate de cada quintilla dos titulos de Comedia*¹⁴, de los cuales nos detendremos solamente en el primero, ya que puede servirnos de botón de muestra y apoyatura práctica para nuestra argumentación; posee además, como atractivo añadido, la filiación del poeta de Montilla con su paisano y maestro, Don Luis de Góngora, al que Barrios admiraba profundamente.

Antes de continuar, conviene, para poder entender mejor cómo funcionan estos poemas iconográficos en el engranaje de la macroestructura en la que se insertan, contextualizar, aunque sea muy brevemente, los *Triumphos de Amor* en el marco de la obra a la que pertenecen, es decir, de *Coro de las Musas*. Así, Daniel Leví perfila, a través de los cincuenta y seis «triumphos» que Érato

Baltasar Vivien, 1672.

¹³ Miguel de Barrios, *Coro de las...op. cit.*, pp. 264-266, 279-280 y 288, respectivamente. Dejamos para otro lugar el estudio pormenorizado de estos retratos satíricos que con tanto acierto cultivó Miguel de Barrios y que deben ser abordados en el marco de su poesía satírico-burlesca, la que todavía no ha recibido apenas atención por parte de la crítica.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 232-234, 258-260 y 262-266, respectivamente.

canta, toda una teoría del Amor que emana de la fructífera corriente de poesía amatoria que arranca desde el Medievo, se consolida más tarde, y tiene a sus más excelsos continuadores en los Siglos de Oro. El *corpus* de poemas, aún vinculado en su nacimiento con el género «cancionero» petrarquista, evidencia sutiles alternancias de los preceptos surgidos de las *Rime* y nos ofrece, de esta forma, una variante más de las muchas que circulaban en los siglos XVI y XVII, las cuales compartían un repertorio de características que alimentaba ese sustrato común¹⁵. Los *Triumphos...*, por tanto, se nos presentan inmersos en una dilatada tradición lírica cancionero-petrarquista que comienza a dar sus frutos más logrados durante el Renacimiento español, con autores como Garcilaso o Herrera. Poco a poco, y con el advenimiento del siglo XVII, el género cancionero experimenta una progresión hacia tendencias que se van alejando cada vez más del proyecto inicial del aretino, como demuestran, por citar sólo dos ejemplos, Francisco de Quevedo en su *Parnaso Español* o Lope de Vega en sus *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* o *La Gatomaquia*, ambas en clave de parodia, sin olvidar la versión a lo divino de cancionero que nos legara en sus *Rimas sacras*. Todo ese contexto cancioneril-petrarquista es subvertido en los *Triumphos...* mediante sutiles pinceladas de originalidad que evidencian una asimilación perfecta de la todavía vigente teoría de la *imitatio* por parte del autor judeo-converso.

En cuanto al discurso amoroso que se establece entre el Amor, el amante y la amada y que da coherencia a este fragmentario cancionero, nos interesa fijar nuestra atención, para poder ubicar pertinentemente los retratos femeninos, en la amada, en esa dama silenciosa que Miguel de Barrios evoca a través de sus pinturas. En este sentido, hay que señalar que Daniel Leví no canta una única pasión amorosa, como hiciera el cantor de Laura o el propio Quevedo en su serie *Canta sola a Lisi*, sino que son varios los sujetos femeninos que detentan el protagonismo en sus poemas, tal y como se deduce de los distintos nombres que pueden espigarse de las leyendas de los poemas, entre los que destacan Flor y Belisa¹⁶. Vemos, por tanto, como esa unicidad en el enamoramiento que se había traducido en premisa indiscutible para el petrarquismo es metamorfoseada en la segunda mitad del siglo XVII. La multiplicidad de destinatarios femeninos –y queremos acentuar el término «destinatario» porque la dama en la poesía de

¹⁵ Para un estudio pormenorizado de este poemario, véase nuestra monografía, *La poesía amorosa en el Coro de las Musas de Miguel de Barrios*, Córdoba, SPUCO / Ayuntamiento de Montilla, 2002.

¹⁶ A Flor y Belisa se dedican las dos series más destacadas y extensas de los *Triumphos de Amor*. No obstante, no hay que olvidar la presencia de otros receptores femeninos, los que, aunque no puedan ser ubicados en las dos series antes mencionadas, funcionan como elementos de transición y proporcionan cohesión interna al *corpus* de poemas.

Miguel de Barrios, como en otros poetas barrocos, es más un destinatario que un verdadero elemento del discurso- impide, en cierta forma, que se pueda hablar en los *Triumphos de Amor* de una narración secuencializada de la historia de amor, al menos en el sentido que a dicho concepto daba A. Prieto¹⁷.

Por lo que respecta a la exaltación de la belleza femenina que Daniel Leví de Barrios propone en sus retratos líricos, creemos que ésta debe ser entendida tomando como referencia el concepto del Amor que el poeta judeo-converso nos brinda en su poesía amorosa, la que se ve sustancialmente enriquecida por la confluencia de tres tradiciones importantes: la cancioneril, la petrarquista –neoplatónico-renacentista- y la erótica latina. Aunque las tres tradiciones apuntadas tienen una presencia importante en la poesía de nuestro autor, podemos afirmar, no obstante, que el poeta montillano construye su «filosofía amorosa» a partir del entramado ideológico de la filosofía neoplatónica que, evidentemente, venía siendo lo más habitual en los cancioneros petrarquistas de la época. En realidad, el concepto del amor que había propuesto Petrarca en su *Cancionero* constituyó la piedra de toque para esa reflexión filosófico-literaria que en torno al sentimiento amoroso se iniciara en el Cinquecento con P. Bembo, el que con su obra *Gli Asolani* (1505) inauguraría la fructífera tradición de los *trattati* en el siglo XVI, que tan intensa impronta dejaría en la configuración del contexto filográfico de nuestra poesía barroca. No hay que olvidar que todo este denso proceso teórico-filosófico se desencadena gracias a la labor desempeñada por M. Ficino, quien dedicó gran parte de su vida a la traducción y comentario de los diálogos platónicos, entre los que destacan su *De Amore. Comentario a «El Banquete»*¹⁸ o sus comentarios a el *Fedro* o el *Filebo*, y de la obra de muchos neoplatónicos como Pseudo-Dionisio, Hermes, Proclo, Porfirio o Alcino¹⁹. Así, si el *topos* neoplatónico de la *visio*, de los ojos y de la mirada, era absolutamente imprescindible en el proceso de enamoramiento, no lo es menos el de la Belleza, que Miguel de Barrios va a poetizar a través de sus composiciones iconográficas, y que siempre actúa como desencadenante de la pasión amorosa.

Centrándonos ya en el análisis del «Triumpho III», *Pinta a Mirtilo en Glosas diferentes á su esquivia como hermosa Flor*, el que, a nuestro juicio, constituye uno de los mejores tributos que ofreció Barrios al género del retrato, debemos comenzar por la *dispositio* que Barrios realiza de la materia poética en

¹⁷ A. Prieto, Introducción al *Canzoniere* de Petrarca, Barcelona, Planeta, 1989, pp. LX-LXI.

¹⁸ M. Ficino, *De Amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, trad. y estudio preliminar de R. De la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1986.

¹⁹ M. Ficino, *Sobre el furor divino y otros textos*, ed. P. Azara, Barcelona, Anthropos, 1993, p. XXIII.

este poema en redondillas. Así, siguiendo los cánones de la retórica clásica, el *Triumpho III* puede dividirse en tres partes claramente diferenciadas: un exordio más o menos extenso, al que dedica un total de seis estrofas; un desarrollo bastante extenso, que se alarga trece estrofas y un breve epílogo, que apenas abarca dos estrofas.

En el exordio, que comprende los versos 1-24, Miguel de Barrios no pinta la belleza física de su amada Flor, sino que nos describe su actitud cruel y desdenosa ante los requerimientos del amor de Mirtilo, trasunto en los *Triumphos de Amor* del propio Barrios, la que para «afligirlo» se va a mostrar «activamente intratable»²⁰. Estaríamos, por tanto, ante la *dame sans merci* de la poesía trovadoresca, a la que Mirtilo profesa lealtad, aún a sabiendas de que su amor no es correspondido. Daniel Levi sigue aquí muy de cerca, como podemos observar, la tradición medieval y petrarquista en la que la *donna* se hallaba siempre a un nivel considerablemente superior respecto de su amante, concepción ésta que se relaciona a su vez con la idea platónica de la dama como obra maestra de Dios²¹. Dicha superioridad queda de manifiesto en este exordio donde Flor consigue, incluso, desafiar al propio Amor, al Dios Cupido, y salir victoriosa de la amorosa batalla, liberándose así de las redes en las que Amor pretende retenerla: «De Amor triumpha huyendo, pues / pisando sus verdes galas, / sino viste el temor alas, / de plumas calça los pies/»²². Creo que a ningún receptor familiarizado con la lírica gongorina se le pasarían por alto los dos versos que hemos mencionado en último lugar y donde Barrios rememora el final de la segunda estrofa del romance gongorino «Según vuelan por el agua», introduciendo la variante *de plumas calça los pies*, donde Góngora había escrito *de plumas tiene los pies*²³. No es éste el único tributo a Góngora que Barrios ofrece en este exordio, ya que en la segunda estrofa del mismo, reproduce, de forma literal, los versos «rayos del Sol guarda ella, / de Abril guarda flores el» que aparecen en el romance de Góngora «Las esmeraldas en hierba»²⁴. Más adelante hace alusión a la frecuente contraposición de hermosura y corta edad de la joven haciendo eco de estos dos versos gongorinos que pertenecen al romance «Apeóse el caballero»: «muchos siglos de hermosura / en pocos años de edad»²⁵.

²⁰ «Triumpho III», vv. 13-14.

²¹ M. R. Lida de Malkiel, «La Dama como obra maestra de Dios», en *Estudios sobre Literatura Española del siglo XV*, Madrid, Porrúa-Turanzas, 1984, pp. 179-290.

²² «Triumpho III», vv. 21-24.

²³ L. De Góngora, *Romances*, ed. A. Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, vol. II, romance 49, v. 9, p. 75.

²⁴ *Ibidem*, romance 79, vv. 11-12, p. 455.

²⁵ *Ibidem*, romance 62, vv. 15-16, p. 212.

El desarrollo del poema es considerablemente más extenso que el exordio, pues se alarga desde el verso 25 al 76 y contiene la *descriptio* de la amada, que va a constituir el núcleo central del poema. El retrato pictórico concebido por Barrios comienza por los pies y termina en la cabeza, invirtiendo de esta forma el canon descriptivo petrarquista que presentaba una enumeración descendente. Fijado éste en el famoso soneto (CLVII) del *Canzoniere* de Petrarca sería retomado después por los poetas áureos para emularlo o para parodiarlo, como ocurre en Barrios y también en Sor Juana Inés de la Cruz, entre otros autores. Hay que recordar que esta configuración imaginística de la dama, de la que hablaba Manero Sorolla, y que Petrarca parece “institucionalizar” no es del todo nueva, sino que está presente en tradiciones poéticas anteriores como la poesía latina, trovadoresca o stilnovística, que se mantiene en época medieval y se transmite con más o menos variantes a la lírica renacentista y barroca.

Así, el retrato de Flor se inicia en los pies, «Entre cuanta flor aborta / su planta...», deteniéndose levemente en el talle y la cintura, «Alarga y estrecha el ayre / por el talle y la cintura». Las manos se convierten en «Alva de jazmines bellos», mientras que el cuello «Es de alabastro». Continúa la descripción y asciende hasta la boca, ese «clavel rosado», «hermosamente abreviado» y que muestra sus «perlas» (o dientes) a Cupido. Nuevamente acude Miguel de Barrios a los romances de Góngora, ya que la alusión a la boca como un «clavel rosado» aparece en su famoso romance «Aunque entiendo poco griego»²⁶. Ahora le toca el turno a las mejillas, que son caracterizadas por Daniel Levi por su rosado color («nunca sus rosas encoge»), y a los ojos, que escinden al propio Sol, «dividido he visto al Sol / en breve espacio de Cielo», tal y como ya se refiriera a ellos Luis de Góngora en su romance «En dos lucientes estrellas»²⁷. Las cejas sirven de «remate a la media luna del Cielo» y en ellas «halla el yelo la noche que el día abate». No renuncia tampoco Barrios a la tópica imagen de los arcos para referirse a las cejas, logrando así una afortunada asimilación entre las cejas de Flor y los arcos del propio Cupido, con las que el Dios Amor «tira flechas...». La frente es el «Cielo cristalino» y, por último, los cabellos son descritos como «dulcissimo laberinto del que en ellos se perdió». Este esquema que hemos apuntado se repite, con alguna que otra variante en el orden de los elementos en el «Triumpho XXXIX», *Mirtilo con un retrato de Clori*²⁸. El único caso en que Miguel de Barrios no se despega del canon petrarquista es en el «Triumpho XLIV», *Pinta à Belisa, poniendo en el remate...*²⁹ en el que se puede apreciar

²⁶ *Ibidem*, romance 63, vv. 137-138, p. 235.

²⁷ *Ibidem*, romance 51, vv. 3-4, p. 106.

²⁸ Miguel de Barrios, *Coro de las...op. cit.*, pp. 258-260.

²⁹ *Ibidem*, pp. 262-266.

extenso que el *descriptio* de la retrato pictórico beza, invirtiendo una enumeración *in ordine* de Petrarca para parodiarlo, Cruz, entre otros a de la dama, de "funcionalizar" no es anteriores como la época medieval y barroca.

cuanta flor aborta / Alarga y estrecha Alva de jazmines a la descripción y abreviado» y que Miguel de Barrios un «clavel rosado»²⁶. Ahora le toca por su rosado color propio Sol, «dividido se refiriera a ellos²⁷. Las cejas sirven como la noche que el de los arcos para entre las cejas de por «tira flechas...». Son descritos como esquema que hemos de los elementos²⁸. El único caso en es en el «Triumpho e se puede apreciar

el recorrido descendente de forma clara: cabello negro³⁰ («con tal enredo dispuso...»), frente («Su frente al jazmin afronta:»), cejas («es media luna...»), ojos («luzes bellas»), nariz («con tal beldad»), mejillas («nevarse saben / los rojos colores»), boca («risueña flor»), labios («al clavel...avergüenza...»), barba («non plus ultra es sin segundo»), cuello («natural verdugo el yelo,»), manos («palmas me dan de cristal,»), talle («Del buen talle...») y pies («de miedo encogido agrada»). Después de tan suntuaria descripción, podemos concluir que la construcción metafórica en Miguel de Barrios no se caracteriza ni por su innovación ni por su frescura, sino que vuelve a echar mano para pintar a su dama de las múltiples metáforas lexicalizadas que le ofrecía la herencia petrarquista, la que, a la altura de la segunda mitad del siglo XVII, fecha en la que *Coro de las Musas* ve la luz, transitaba ya por senderos excesivamente trillados. No obstante, hay ocasiones en que el poeta y dramaturgo de Montilla, empujado quizás por la emulación del ingenio gongorino o simplemente favorecido por las Musas, logra trascender dicho universo metafórico, tan manido, y contaminarlo con otras tradiciones, como la cancioneril, que le impulsan una savia nueva y posibilitan la creación de metáforas más originales en su construcción, a pesar de que se asienten en fuentes tradicionales.

Osar García Fernández

En este sentido, y como hemos tenido ocasión de comprobar, la única renovación que Barrios introduce en la composición de estos retratos femeninos tiene que ver con la alteración de la ordenación descendente de las distintas partes del cuerpo femenino que, en lugar de comenzar por la cabeza, como era lo habitual en la tradición iconográfica clásica y petrarquista, lo hacen por los pies, elemento corporal al que tampoco se le había prestado demasiada atención. Esta modificación de la *dispositio* a la hora de pintar las dulces partes de la amada, que con tanta frecuencia vamos a hallar en los autores áureos, supone, en realidad, una vuelta de tuerca a las estrictas recomendaciones que la antigua retórica había impuesto. Como recuerda R. Senabre, ya Quintiliano había advertido que nunca se debe comenzar un retrato por los pies³¹ y así, durante siglos, los autores fueron conscientes de la necesidad de atenerse a esta estricta jerarquía en la enumeración de los rasgos físicos, la que, en muy pocas ocasiones, era transgredida.

El retrato se corona con un breve epílogo, en el que Miguel de Barrios vuelve a sus extremos de amante, ya que alude a la tiranía que el dios Amor ejerce

³⁰ Como señala P. Manero Sorolla, «La configuración imaginística de la dama en la lírica española del Renacimiento. La tradición petrarquista», *BBMP*, LXVIII (1992), pp. 5-71, (p. 13), la mujer de cabellos negros no es extraña en la poesía española de influencia petrarquista. F. de Figueroa es un buen ejemplo: «Blanco marfil en ébano entallado,» (Soneto XXXXII, v. 1).

³¹ R. Senabre, *El retrato literario: antología*, Salamanca, Colegio de España, 1997, p. 14.

sobre las almas de los enamorados, haciendo eco de esta manera de la imagen que de Eros había transmitido la literatura grecolatina, cuyos poetas solían pintar a Cupido como un Dios tirano que esclavizaba al amante con cadenas y yugos³². Con la llegada de la noche, «la enemiga del día» que «su negro manto descoge» Miguel de Barrios va concluyendo su pintura no sin antes incidir una vez más en la extraordinaria belleza de Flor, «linda como ella sola», que, ha sido, en última instancia, el desencadenante de todo el proceso compositivo que hemos intentado desentrañar en esta breve aproximación al género del retrato poético en la lírica de Daniel Leví de Barrios.

³² Como señala E. Marco Simón, «La configuración imaginaria de Eros en la lírica renacentista. La función persuasiva», *BBAA LXVIII* (1982), pp. 111-12. En el mismo sentido, véase también el estudio de la retórica amorosa en E. de la Campa, «La retórica amorosa en la lírica renacentista», *BBAA LXXV* (1989), pp. 111-12. Véase también el estudio de L. Schwartz, «Prisión y desengaño de amor: dos *topoi* de la retórica amorosa en Quevedo y en Soto de Rojas», *Crítica*, 56 (1992), pp. 21-39, (p. 25).