

Venus pandémicas en la poesía de fray Damián Cornejo¹

Zoraida Sánchez Mateos

Universidad de Valladolid

Resumen: La poesía de fray Damián Cornejo recrea el género femenino desde una perspectiva más íntima y humana que la promulgada por la tradición de la Venus Urania. Las mujeres que campan por sus jocosos versos son seres intrépidos que manifiestan sus inquietudes y pasiones. Sus retratos ofrecen una visión realista del físico de estas, pero sin denigrar su imagen o regodearse en lo obsceno. Además, incorporan referencias metapoéticas y dejan entrever relevantes aspectos socioculturales de la España de la segunda mitad del siglo XVII.

Palabras clave: Damián Cornejo – Mujer – Poesía – Bajo Barroco – Erotismo



El carácter subversivo que caracteriza a la poesía jocosu promueve en el siglo XVII la progresiva ruptura con la tradición de la Venus Urania y abre paso a un imaginario femenino más realista, diverso y activo (la Venus Pandemo),² que es heredero de la lírica erótica clásica.³ Conforme avanza la centuria, las contemplativas y hermosas damas petrarquistas se sustituyen por mujeres imperfectas que ponen de manifiesto sus anhelos y sus defectos físicos y morales.⁴ A través de los

¹ Este artículo forma parte de los trabajos realizados en el seno del proyecto de investigación “Ovidio versus Petrarca: nuevos textos de la poesía erótica española del Siglo de Oro (plataforma digital y edición). (Ref. FFI2015-68229-P), que se realiza en la Universidad de Valladolid dentro del Plan Nacional I+D (Ministerio de Economía e Innovación)”.

² Venus, desde su recreación en el *Banquete* de Platón, posee una doble naturaleza. Por un lado, se halla la vulgar “Venus Pandemo”, que justifica la pasión por la carne. Por otro, se encuentra la Celeste “Venus Urania”, que acerca al hombre a la espiritualidad. La presencia de ambas en la poesía española del Renacimiento ha sido estudiada por Luis Miguel Vicente (315).

³ Las composiciones eróticas de Catulo, Marcial y Ovidio sirvieron como base a los poetas españoles de los Siglos de Oro para desarrollar jocosos versos, que se ofrecían como alternativa a la corriente petrarquista imperante. Resulta especialmente significativa la recuperación que se hizo en la península ibérica a finales del siglo XVI de la poesía menos ortodoxa del autor de las *Metamorfosis*, gracias a las diversas traducciones y adaptaciones del *Remedia amoris* y del *Ars amandis*.

⁴ Una relevante recopilación de poesía jocosu aurisecular en la que la mujer adquiere un papel activo y juguetón es la antología *Aquel coger a oscuras a la dama* (Herrero, Martínez Deyros y Sánchez Mateos), la cual tiene como protagonistas a damas livianas, prostitutas, alcahuetas y a deshonestas siervas de Dios.

ingeniosos versos de autores del Bajo Barroco,⁵ como José Pérez de Montoro, León Marchante, Antonio de Solís o Damián Cornejo, se intenta divertir y sorprender al público con picantes, audaces o estrafalarias damas,⁶ que protagonizan escenas cotidianas o intrascendentes mediante un lenguaje popular y descriptivo.⁷

Los lúdicos poemas que albergan estos modelos alternativos de género⁸ no solo desaparecieron de gran parte de las historias de la literatura española, sino que también fueron duramente desprestigiadas por la crítica.⁹ Tal imagen está siendo rebatida en las últimas décadas gracias a diversos estudios¹⁰ y proyectos de investigación (PHEBO y CELES) que reivindican su valor literario y cultural y que intentan desvelar las claves que permitieron crear un puente entre el culto a la antigüedad y la necesidad de avanzar hacia nuevos cauces de pensamiento y de expresión.¹¹ Estos dieron lugar a “una forma de ingenio más sensible a las correspondencias triviales y cotidianas y a una poética de lo común, de lo sencillo, de lo familiar, aligerada o desprovista de la dificultad conceptista anterior” (Bègue y Mata 14).

Uno de los autores que mejor refleja el “diálogo” que se estableció entre el Barroco y el Neoclasicismo y la transformación del imaginario femenino en dicho periodo

⁵ Frente a conceptos como *barroquismo*, *postbarroco* o *barroco tardío* que transmiten juicios de valores o que conforman una historiografía de oposiciones y de exclusiones se ha extendido el uso de Bajo Barroco. Al igual que sucede en la Edad Media y en el Romanticismo, en el Barroco se puede distinguir “una articulación que sigue sus fases de ascenso, cénit y deriva final, con sus elementos respectivos de plenitud y de transición, diferenciados en las etapas alta y baja del proceso histórico” (Ruiz Pérez, *Para la historia* 16).

⁶ En la poesía festiva de este periodo, la mujer gana capacidad de determinación, toma con frecuencia la palabra y deja de ser un símbolo de belleza y moralidad. Los poetas describen a damas que: “aparecen pedigüeñas, comilonas y feas, embarazadas con numerosos hijos y con no menos amantes, o se purgan y tienen sífilis” (Bègue, *Degeneración* 23).

⁷ El desarrollo de un estilo prosaico y frívolo en la lírica del Bajo Barroco no es fruto de una “prolongación ni una supervivencia del movimiento del XVII, sino una manifestación viva, arraigada en el gusto de la época” (Bègue, *Albores* 44).

⁸ La deconstrucción jocosa de la dama permite superar la cosificación de la mujer, que empieza a ganar autonomía y a colocarse a la altura del varón: “La nueva materialidad de la mirada desengañada empuja a la rehumanización de la figura femenina desde su carnalidad, pero incorporando a la vez la consideración de un intelecto compartido por ambos sexos y desplegado en el juego de la sociabilidad. Traducida en intercambio (de galanteos, billetes y versos), en ella la mujer empieza a cobrar voz, y los modernos modos de seducción pasan del código retórico tradicional [...] al espacio de la tertulia o los usos del salón” (Ruiz Pérez, *De Solís* 503).

⁹ Investigadores como Juan Manuel Rozas, Miguel Ángel Pérez o Russell Sebold consideraron las producciones líricas del Bajo Barroco como evidencias “de un movimiento caduco cuando no muerto” (Bègue, *Albores* 99).

¹⁰ Las publicaciones y simposios relacionados con la cultura del Bajo Barroco que sirvieron como punto de partida a los estudios sobre la literatura de este periodo han sido recogidos por Alain Bègue y Jean Croizat-Viallet (5-8).

¹¹ En las últimas décadas del siglo XVII, se produce una apertura y desarrollo de la ciencia, que conlleva el desplazamiento de la epistemología escolástica a la racionalista, que tuvo sus orígenes en “la duda metódica cartesiana, el sensualismo de Locke y las aplicaciones matemáticas de Newton sobre la naturaleza” (Bègue y Matas 14).

es fray Damián Cornejo. Ingenioso, erudito y controvertido son tres adjetivos que pueden asociarse a esta relevante figura religiosa y literaria de la España de Carlos II.¹² Los importantes cargos que alcanzó en la Orden Seráfica y su habilidad para la palabra¹³ hicieron que ganara fama como escritor de hagiografías y como poeta.¹⁴ La gran difusión manuscrita que tuvieron sus versos en el Bajo Barroco ha promovido que a lo largo de más de tres centurias se haya indagado sobre su vida y su obra.¹⁵ Manuel Pazos (448-461) dio a conocer el testimonio más completo y fidedigno hasta hoy de su biografía. Tal aportación sirvió como punto de referencia para la edición más amplia que se ha publicado de la poesía del poeta franciscano, la cual fue realizada por el investigador alemán Klaus Pörtl a partir de una parte del manuscrito 410 de la Colegiata de Roncesvalles (Cornejo, *Das lyrische* 7-49).

Los poemas sacros y profanos que se le atribuyen integran las dos tendencias imperantes en la segunda mitad de siglo XVII¹⁶ (la claridad y la naturalidad de la lírica ligera y el lenguaje artificioso y oscuro de la poesía elevada)¹⁷ y el gusto de los escritores

¹² El hecho de que a un elevado y conocido religioso, como lo fue Cornejo, se le atribuyan numerosas poesías jocosas y eróticas ha suscitado diversas confrontaciones en las que se ha puesto en entredicho la autoría de estas. Uno de los debates que alcanzó mayor repercusión fue el que protagonizaron en la prensa decimonónica el obispo Ramón Martínez (39) y Pedro Pérez (374). El primero afirmó que los “sucios” poemas que se firmaban con el nombre de fray Damián no podían ser obra de este y, el segundo, contraatacó argumentando que no había ningún indicio para poner en duda su atribución.

¹³ La calidad como orador que poseía hizo que su discípulo, fray Francisco de Segueyros, afirmara: “Eran sus voces urbanamente heroicas, sus periodos ingeniosamente místicos, sus discursos para el entendimiento vivamente especulativos, para la voluntad afectuosamente prácticos, eran todos sus sermones morales para el ejemplo, y metafísicamente sutiles para el discurso” (Renedo 160).

¹⁴ En 1680, recibió el encargo de escribir la vida de san Francisco y de sus primeros discípulos. El primer tomo de la *Crónica Seráfica* lo publicó dos años más tarde y sus secuelas en 1684, 1686 y 1698. La calidad literaria que muestra esta obra la convirtió en una de las veinte narraciones más citadas del *Diccionario de Autoridades* (Rojo 11).

¹⁵ Los manuscritos conservados que albergan la obra poética de Cornejo son bastante numerosos (una treintena) y pueden datarse entre las décadas finales del siglo XVII y la segunda mitad del XVIII. De ellos, hay once que poseen una cantidad significativa de sus poemas (más de ochenta). En el periodo decimonónico, estos eran tan populares que se contaban “por docenas, y han sido tan gustadas, celebradas y esparcidas en su tiempo, que no hay biblioteca, pública o privada, que no cuente, por lo menos, con un ejemplar de la colección” (Pérez de la Sala 428). Alain Bègue (*Poetas* 707-741) recopila los principales datos bibliográficos sobre la vida y la obra de fray Damián, que ha sido incluido dentro del corpus de poetas “menores” de la literatura española de la segunda mitad del siglo XVII.

¹⁶ En los versos atribuidos a fray Damián se incluyen alusiones a poesías cultas y populares de Góngora y a composiciones jocosas o eróticas de Quevedo. El romance “En tu alabanza mi musa” (Cornejo, s.f. 185), dedicado a María Magdalena, es un interesante ejemplo de cómo el cronista palentino combina ingeniosamente referencias a las producciones de ambos autores con una mordaz ironía.

¹⁷ La herencia de la estética barroca se manifestaba en la segunda mitad del siglo XVII en la acumulación de un léxico, de unas estructuras sintácticas y de unos temas característicos. Muchos autores intentaban “emular a los maestros barrocos, mediante una alusión directa o paráfrasis de las obras magnas (sobre todo del *Polifemo*) o la adopción de la sintaxis alambicada de un Góngora, o a través de la creación de neologismos dignos de un Quevedo” (Bègue, *Hacia* 65).

de este periodo de recurrir a una métrica flexible y a rasgos narrativos “prosaísmo”. Además, sus versos incorporan una fuerte ironía y un especial interés por las referencias populares, las reflexiones metapoéticas y los temas picantes. En su pluma parecen convivir y complementarse, como había ocurrido con Diego Hurtado de Mendoza, Quevedo, Góngora o Lope, las musas más altas y las más mundanas para ganarse el beneplácito del público. La elevada reputación que poseía como religioso y cronista lo convirtieron en un buen candidato para “salvar de la anonimidad un texto y, sin romper su vinculación a un registro muy concreto, dotarle de un factor de prestigio o distinción. En ningún caso rompía la imagen que de él se conformaba en el imaginario popular. Más bien la confirmaba y la ratificaba” (Ruiz Pérez, *Góngora* 78).¹⁸

La ausencia de poemarios autógrafos, la temática festiva de sus poesías y su transmisión manuscrita han propiciado que el corpus poético que a él se atribuye (alrededor de doscientos poemas) presente numerosos problemas de atribución.¹⁹ A pesar de ello, existe un número significativo de composiciones de autoría segura, que ofrecen un interesante y transgresor testimonio literario. En él, la figura de la mujer ocupa un lugar relevante y manifiesta rasgos singulares. Los distintos tipos de féminas que contienen sus versos y la visión íntima y humana que de estos ofrecen los alejan no solo de la tradición de la Venus Urania, sino también de algunas de las producciones de sus coetáneos. A continuación, se hará un esbozo de algunas de las mujeres que recrea el poeta palentino (monjas, damas, pícaras o prostitutas) para indagar en sus características físicas y morales y en los aspectos socioculturales de la época que a través de ellas se ponen de relieve.

Imaginario femenino en la poesía de Damián Cornejo

Religiosas

La fama de liviano y perverso que poseía el clero femenino desde la Edad Media²⁰ y la frecuente presencia de varones en los conventos hispanos²¹ promovieron en los Siglos

¹⁸ *El diablo predicado y mayor contrario amigo*, de Luis de Belmonte, y la obra con el mismo nombre que reelaboró Francisco Malaespina, en 1661, fueron impresas varias veces con la firma de Cornejo (Barrera 101).

¹⁹ Existen noventa y cuatro poesías que disputa con otros autores. De ellas, ochenta y siete aparecen firmadas también con el nombre del maestro León, cuatro se vinculan a Juan de Avellaneda, una fue publicada a nombre de José Pérez de Montoro, una se asocia a Quevedo y Francisco de Porras y otra se atribuye a Francisco de Valdés o Vallés.

²⁰ Célebres textos literarios del Medievo definen a las monjas como: “lascivas e ingeniosas en los amoríos (los fabliaux, el *Decamerón* de Bocaccio, etc.); se quejan de estar condenadas a la desagradable vida del convento y privadas del amor (la tradición de la monja ‘pesarosa’ aludida por la señora de Malkiel); son peligrosísimas en el amor: inmorales, traidoras, avariciosas y destructoras del hombre (Andreas Capellanus en su *De Amore*)” (Díez Fernández 176).

²¹ En los conventos españoles del Siglo de Oro eran frecuentes las tertulias, las visitas de varones, los certámenes poéticos, los bailes, “las representaciones de comedias, autos y entremeses, no siempre bien

de Oro la creación de jocosos poemas protagonizados por las siervas de Dios. En ellos, se podían evocar picantes escenas,²² recrear los juegos de seducción entre religiosas y devotos²³ o plasmar las consecuencias que podían derivarse de sus encuentros íntimos. Damián Cornejo en su obra poética hace especial hincapié en los problemas sociales y personales que estos suscitaban. Sus jocosas quintillas “Un ciego soy desgraciado” (Herrero, Martínez Deyros y Sánchez Mateos 80) describen con detalle el comportamiento de las monjas y el trato que dan a los hombres que intentan conquistarlas:

Muchas del amor heridas
viven con pasión postrada,
pero será bien que midas
que no importa hallar salida,
si imposible es la entrada.

La que muestra más amor
suele ser la más huraña,
porque esta gente, en rigor,
cuando nos hace un favor,
es cuando más nos araña. (vv. 21-30)

Las religiosas que esboza el cronista palentino sienten el deseo, lo reprimen o se dejan llevar por él,²⁴ manifestando al hacerlo una reacción agresiva. El protagonista, tras haber sufrido sus ataques, las define como “un linaje garduño” (v. 12) con “carne de garabato” (v. 20). Es decir, les atribuye las cualidades de un atractivo felino.²⁵ Por tal motivo, decide

purgados de dichos picantes y eróticos; y otras fiestas llamadas *a lo divino*, en las que había tanto de *demasiado humano*” (Deleito y Piñuela, *La vida* 113).

²² La lujuria que se atribuía al clero femenino llevó a los poetas auriseculares a recrear numerosos encuentros íntimos protagonizados por ardientes e insaciables religiosas. El siguiente soneto anónimo es una muestra de ello: “Soñaba cierta noche que tenía / entre mis piernas otra de una monja / que como sanguijuela o como esponja / me chupaba la sangre que tenía” (Alzieu, Jammes y Lissorgues 246).

²³ Los galanes de monjas solían enviar presentes a sus amadas para ganarse sus favores. León Marchante (22) a través de unas atrevidas décimas cuenta la historia de un devoto que regala unos pollos (chicos y malos) a una religiosa: “Hija, recibe este par, / que el deseo los realza. / Echa a esos dos pollos calza” (vv. 5-7).

²⁴ Una estrategia recurrente entre los poetas del Bajo Barroco para hacer que las monjas muestren abiertamente sus pasiones fue el de hacerlas “cantar” ante sus pretendientes. León Marchante (124) y José Pérez de Montoro (280) recrean cómo las novicias entonan con esmero sus voces con el propósito de provocar la dicha de estos. Cabe señalar que en el periodo aurisecular dicha acción se relacionaba con el acto sexual.

²⁵ En los Siglos de Oro, se estableció una estrecha relación entre las mujeres y las gatas tanto en la lengua como en la literatura. Adrienne Martín (*Erotismo* 406) señala que en *La Gatomaquia* de Lope de Vega las felinas sirven como metáfora del género femenino, pues tal representación forma parte del imaginario

advertir al resto de los hombres del peligro que puede suponer intentar gozar de sus favores: “aun al que está más alerta, / le dan una mano abierta / y se la pegan de puño” (vv. 13- 15). Aunque no siempre es el género masculino quien sale malparado de tales acercamientos, a veces son las novicias las que son burladas.²⁶ Tal hecho permite darles voz y conocer sus pensamientos y emociones.²⁷ El septeto del fray Damián “Acabose el amistad” (Cornejo, *Obras* 140) retrata a una monja que proclama que no quiere estar con alguien que la engaña:

Pesadas burlas tenéis,
dejaros será castigo,
pues anocheceís conmigo
y con otra amanecéis;
si os quiero, no me queréis,
si os dejo, me irá mejor.
No más amistad, amor. (vv. 14-19)

La defensa de la dignidad femenina que hace la religiosa rompe con el ideal de subordinación y de pasividad que se promulgaban los teóricos en los Siglos de Oro²⁸ y abre el camino hacia un modelo poético de mujer más igualitario.²⁹ Pero en la lírica del

colectivo desde la Edad Media. Además, como afirma esta misma autora en la lengua gallega *gata* puede ser eufemismo para prostituta, y *jato* o *gato* para el sexo femenino. Igual sucede con *gato* en portugués, *chat* y *chatte* en francés (‘gatita’ y ‘coño’) y con *pussy* en inglés.

²⁶ José Pérez de Montoro (57) narra en un extenso y jocosos romance “Ahora sus vaya de cuento” cómo cuatro novicias deciden ir a visitar a sus amantes durante la noche y son vilmente engañadas por unos estudiantes. Estos les hacen creer que la aplicación de un pestilente unguento les permitirá volar hasta el lugar donde están sus “devotos”. Ellas ponen en práctica tal consejo y quedan profundamente avergonzadas tras darse cuenta de la burla.

²⁷ Los poemas en los que las novicias replican a sus pretendientes dotan a estas de dignidad y de entereza. En los siguientes versos de Antonio de Solís (163) puede verse cómo una religiosa responde con habilidad a las críticas de su devoto: “Si maldecís nuestro amor, / por qué en él buscáis, en vano, / lo que halláis en el mundano. / Habláis como pecador” (vv. 8-12).

²⁸ Obras pedagógicas, como *De institutione feminae christianae* (1528) o *La perfecta casada* (1583), marcaron cómo debía ser la educación femenina en el periodo aurisecular. Esta tenía como finalidad hacer que la mujer desempeñara correctamente las tareas del matrimonio o de la vida religiosa. Cualquier afán de erudición o de poder intentaba ser sofocada aludiendo a su falta de inteligencia y de fortaleza y a su condición inferior respecto al hombre: “no las hizo Dios ni del ingenio que piden los negocios mayores, ni de fuerzas las que son menester para la guerra y el campo, mídanse con lo que son y conténtense con lo que es de su suerte, y entiendan en su casa, y anden en ellas, pues las hizo Dios para ella sola” (Cruz 256).

²⁹ La deconstrucción jocosa de la dama permite superar la cosificación de la mujer, que empieza a ganar autonomía y a colocarse a la altura del varón: “La nueva materialidad de la mirada desengañada empuja a la rehumanización de la figura femenina desde su carnalidad, pero incorporando a la vez la consideración de un intelecto compartido por ambos sexos y desplegado en el juego de la sociabilidad. Traducida en intercambio (de galanteos, billetes y versos), en ella la mujer empieza a cobrar voz, y los modernos modos

obispo de Orense no solo las monjas se dejan arrastrar por las pasiones, le plantan cara al varón y manifiestan su voluntad, también lo hacen las damas.³⁰ La subversión de los códigos petrarquistas y de su imaginario femenino que se consolida en la lírica festiva del Bajo Barroco es heredera de los versos burlescos de Góngora y, especialmente, de los de Quevedo.³¹ En esta, las mujeres dejan de ser un símbolo de belleza y perfección, pues se captan con humor sus defectos morales y físicos.³²

Damas

Los retratos jocosos de damas se convirtieron en la segunda mitad del siglo XVII en un interesante testimonio de cómo la poesía de este periodo intentó establecer un diálogo entre el pasado y los nuevos cauces de expresión. Estos son fruto de la estrecha vinculación que, desde la antigüedad clásica,³³ se estableció entre la pintura y la escritura poética y del gusto de los poetas barrocos por captar lo raro, lo feo o lo mutable de la realidad.³⁴ Aunque Damián Cornejo mantiene la tendencia de sus predecesores y

de seducción pasan del código retórico tradicional... al espacio de la tertulia o los usos del salón” (Ruiz Pérez, *De Solís* 503).

³⁰ Antonio de Solís (162) compone unas seguidillas que cuentan cómo las damas de palacio muestran su anhelo de dar rienda suelta a sus pasiones mediante la alteración de una cláusula del “Padre Nuestro”: “Marido nuestro piden, / y no pan nuestro, / porque allí ni aun sin Ceres / se enfría Venus. / Y las que más aciertan/ a ser devotas/piden pan, pero piden / pan de la boda” (vv. 9-16). El poeta alcalaíno juega con la polisemia de la palabra *pan* para ofrecer varios niveles de lectura. En los Siglos de Oro, esta poseía connotaciones eróticas relacionadas con los órganos sexuales de ambos géneros y con la prostitución (Alzieu, Jammes y Lissorgues 153).

³¹ Quevedo sabía que era necesario subvertir los códigos estilísticos y temáticos neoplatónicos para poder reivindicarse como único heredero de Petrarca. Por ello, vulgariza el lenguaje, desmitifica el amor, denigra a galanes y a damas y retrata elementos vulgares o inmorales: “las mujeres se convierten en prostitutas que no valen sino para ofrecer sexo a cambio de dinero [...] Hay sonetos sobre comida y sobre gusanos que devoran cuerpos muertos, sonetos sobre pedos y ojos del culo, sonetos sobre sodomía” (Navarrete 303).

³² Los poetas del Bajo Barroco tienden a caricaturizar el cuerpo y el comportamiento de las mujeres. Un ejemplo de ello lo podemos hallar en la décima que Francisco de la Torre y Sevil (213) dedica a una vieja: “Clori, pelota te cuento, / cosida con piel de zorra, / en el vestido de borra/ y en la vanidad de viento. / El bote es el de tu unguento, / las rayas son los extraños / de tus rugas, desengaños; / tus tratos son los reveses, / las faltas serán tus meses y los tantos tus años”.

³³ López Pinciano, al final del siglo XVI, defendió la hermandad entre pintores y poetas con el propósito de elevar “a nivel teórico el famoso motivo del *ut pictura poesis* de Horacio o el conocido aforismo de Simónides de Ceos que hacía de la pintura “una poesía muda” y de la poesía “una pintura elocuente” (Civil 419).

³⁴ Los poetas barrocos declaran que la fuerza de la pintura está en su posibilidad de captar la cambiante y dramática vida. Creían que retratar esta desde el punto de vista de lo irregular, extravagante o anormal les permitía “conseguir una visión enriquecedora de la realidad” (Maravall 512).

contemporáneos varones de caricaturizar los rasgos de las mujeres,³⁵ intenta evitar el lenguaje vulgar y denigrar su imagen e incorpora numerosas referencias populares.³⁶

Una interesante muestra de todo ello nos la ofrece la silva “Sepan todos y todas que yo adoro” (Cornejo, *Obras* 11). Desde el inicio, el yo poético explica con humor sus dudas sobre cómo ha de realizar el retrato de una “ninfa tan linda y tan briosa” (v. 42).³⁷ De su cabeza dice que “en pelillos ninguno ya repara” (v. 36), que tiene unas orejas de “compostura misteriosa” (v. 53) y unas “niñas traviesas” (v. 99). La imagen que ofrece de su rostro la culmina con una boca “donosita, bonita y tamañita” (v. 120), una nariz “blanca y afilada” (109) y un “confuso laberinto” de dientes que deja sin pintar (v. 131). Lo mismo sucede con las partes erógenas del cuerpo femenino: “La garganta, señores, y los pechos / denlos por bien pintados y bien hechos, / que pasando a las manos de este tranco / me los pienso dejar todos en blanco” (vv. 148-152).

Fray Damián juega con las expectativas de los lectores, parodiando el ideal de belleza petrarquista y eludiendo cualquier atisbo de sensualidad y de verosimilitud en su retrato.³⁸ Igual ocurre con la protagonista de “Cansado anoche de estar” (Cornejo, s.f. 33). Su prosopografía es muy similar a la de la dama previamente esbozada, pero su descripción moral es mucho más compleja y detallada. Esta se nos presenta tendida en la cama como una “liebre echada” (v. 153) que es difícil de atrapar y engatusar, pues actúa con astucia y muestra una actitud desafiante ante su pretendiente.³⁹ Es calificada por él como “fullera” (v. 71), porque pinta las cartas para ganar, y también es comparada por su valentía y fuerza, con la diosa Palas. Además, en el extenso romance se incluyen diálogos

³⁵ Un ejemplo de cómo los poetas del Bajo Barroco exageraban los defectos de las damas que pintaban son los siguientes esdrújulos de León Marcharte (72): “Con tu nariz levítica / vete a vender camándulas; / ella empezó en América, / y se acabó en el África. / Tienes un diente en Écija / y los demás en Málaga” (vv. 16-23).

³⁶ El tipo de retrato femenino que evoca fray Damián y el lenguaje llano que emplea (lleno de expresiones populares) poseen numerosas similitudes con los creados por Sor Juana Inés de la Cruz. Las características de estos últimos han sido analizadas por Juan Matas (91-110).

³⁷ La palabra “ninfa” en la lírica aurisecular podía adquirir, además de su sentido mitológico, tanto el significado de “joven hermosa” como el de “prostituta”. En los versos de Cornejo, se juega con tal ambigüedad.

³⁸ El cronista palentino se burla de los manidos tópicos sobre la belleza femenina que inundan los retratos de mujeres. Una muestra la podemos encontrar en la descripción que hace de los ojos: “bien pudiera decir (pero no quiero) / algo de lo de estrellas y lucero, / porque a mí se me hicieron siempre ariscas” (vv. 103-105).

³⁹ Cornejo hereda la tradición de Lope de Vega y de Quevedo de identificar en sus versos jocosos a las mujeres con animales. Marcella Trambaioli recoge algunos de los más recurrentes en la poesía de estos últimos: “Con respecto al bestiario femenino, si en la correspondiente *amplificatio* conceptista de Quevedo se acumulan águilas, serpientes, arañas, caballos, ballenas, cornejas, urracas y grifos, entre otros animales verdaderos y fantásticos, en la escritura lopesca desfilan especialmente caballos, jabalíes, gallos, águilas, serpientes, perros, gansos y arpías. En el proceso de cosificación de la figura femenina cada uno recurre a objetos y utensilios disparatados, algunos de los cuales resultan compartidos, como en el caso de la cerbatana” (301).

en los que ella defiende su voluntad de estar solo con el hombre que decida y en los que expone sus capacidades para afrontar con éxito una dura batalla:

Envaine uced, señor Carranza,
ya hemos probado las fuerzas
pero, aunque me siento flaca,
bien ve que, si yo no quiero,
ni un canillazo me alcanza,
y que llegar no ha podido
a herirme con una cuarta,
y que para no ser fácil,
añas te he tenido hartas. (vv. 445-453)

El juego de seducción que mantiene esta osada dama y su lograda resistencia muestran un modelo de mujer ingenioso y activo, que es capaz de oponer oposición al varón en el lecho. Tal práctica era habitual en los códigos de cortejo de la lírica erótica aurisecular y tenía como propósito aumentar el placer masculino. Sin embargo, en algunos poemas del obispo de Orense se transgrede esta, pues el hombre (pese a sus insistencias) no consigue que la dama acceda a sus deseos.⁴⁰ Este es el caso del jocoso soneto “Estaba Lisis en campal batalla” (Cornejo, *Obras* 114). Su protagonista esquivaba continuamente los “ataques” de Félix, quien es rechazado en el campo de plumas por solicitar de forma descortés el goce carnal. El resultado de tal encuentro es que “ella se estuvo erre que erre / y el pobre se quedo tieso que tieso” (vv. 13-14).

La negación de una mujer de yacer con sus pretendientes en los versos de fray Damián puede provocar una compleja pelea fuera de los límites del espacio íntimo. En el romance “Marica, que a decir mal” (Cornejo, *Obras* 67) se cuenta la historia de una muchacha que en su juventud fue “cortesana” de los frailes y que, más tarde, se convirtió en la manceba de un sacristán para mejorar su situación.⁴¹ Este cambio causa un gran enfado a los religiosos, porque ella se opone a seguir ofreciéndoles sus favores y rebate con dureza sus críticas. El yo poético, un fraile, le aconseja que los trate bien e ignore sus groserías (ya que fue “pila” de todas las órdenes y disfrutó de muchos privilegios) y le recuerda que: “No hacías ascos cuando estabas / de ellos tan antojadiza, / que una vez gustaste de uno / y te hizo buena barriga” (vv. 65-68).

⁴⁰ La descripción sobre cómo ha de desarrollarse el encuentro erótico en la lírica aurisecular se halla en los siguientes versos atribuidos a Melchor de la Serna: “Primero es provocalla y encendella, / después luchar con ella y derriballa. [...] Poniendo piernas entre piernas della. / Primero es acabar esta con ella, / después viene el deleite de gozalla” (Schatzmann 188).

⁴¹ Los burlescos versos donde se recrean costumbres nada evangélicas asociadas a curas y a frailes provienen de la visión desfavorable y crítica que en el Medievo se forjó de ellos. Desde entonces, en el imaginario popular español han sido representados como “personajes eminentemente lúbricos, perfectamente obscenos y hasta totalmente indecentes” (Domínguez 309).

Pero la vida liviana de las damas en los Siglos de Oro no solo podía perjudicar su reputación, convertirlas en focos de burla o provocar un embarazo no deseado (con todas las repercusiones sociales y personales que conllevaba en la época), también podía hacer que sufrieran el temido “mal francés”.⁴² El obispo de Orense retrata sus terribles consecuencias físicas en un jocoso soneto (Herrero, Martínez Deyros y Sánchez Mateos 137), donde una joven, por su “flaqueza” (v. 9) para controlar sus instintos y por su “mucha travesura” (v. 9), lo contrajo. Este hizo en su cuerpo tal desventura: “que, en los líquidos huesos, suerte poca, / de tu cuerpo ha quedado la figura / y en carnes vivas tu desierta boca” (vv. 12-14). La propagación de la enfermedad de la lujuria o del libertinaje se atribuía en este periodo a las féminas que ejercían la prostitución en burdeles, antros o cantones. Algunas de estas mujeres han sido esbozadas con habilidad por fray Damián.

Mujeres de los bajos fondos

Las pícaras y las rameras en la España de los Austrias menores, aunque gozaban de más libertades que el resto de mujeres, solían estar vinculadas a la figura de un varón y sometidas al orden establecido.⁴³ El oficio de “cantонера” estaba regulado y era considerado como un pecado menor, pues ayudaba a garantizar el bien común: “evitaba faltas tan graves como la sodomía, la pederastia, el adulterio, el incesto o las violaciones” (Vivas y Arias 56). Para su correcta identificación, las féminas que lo practicaban eran marcadas con diversos distintivos y accesorios y se situaban en lugares con mucha afluencia de público. El siguiente soneto de Cornejo es un ingenioso testimonio del encuentro con una buscona en un mercado. A través de este, se parodia el amor cortés y el ideal neoplatónico de feminidad, pero sin mofarse de la mujer ni degradarla, como sí ocurre en otras composiciones de la época (Herrero, Martínez Deyros y Sánchez Mateos 105):⁴⁴

Esta mañana, en Dios y en hora buena,
salí de casa y víneme al mercado.
Vi un ojo negro, al parecer rasgado,
blanca la frente y rubia la melena.

⁴² En la poesía erótica aurisecular, la sífilis ocupa un lugar relevante por su rápida transmisión y por ser un peligroso mal del que todos podían ser víctimas. Los síntomas y remedios que, con humor, se evocaban en esta han sido analizados por Ignacio Díez Fernández (257-286).

⁴³ La estrecha relación que se estableció en la literatura aurisecular entre prostitución y pícarasca femenina ha sido estudiada en profundidad por Enrique Zafra.

⁴⁴ Un ejemplo de las desagradables descripciones que realizaron los poetas de los Siglos de Oro sobre las rameras las encontramos en los siguientes versos anónimos (Herrero, Martínez Deyros y Sánchez Mateos 95): “Mientras del sol matando / estáis el pacientísimo piojo, / y en el bosque rascando / arrancáis con las uñas junto al ojo / la ladilla hambrienta / que, entre granos y parches, se alimenta (vv. 7-12).

Llegué y le dije: “Gloria de mi pena,
muerto me tiene vivo tu cuidado.
Vuélveme el alma, pues me la has robado
con ese encanto de áspid o sirena”.
Pasó, pasé; miró, miré; vio y vila.
Dio muestras de querer. Hice otro tanto.
Guiñó, guiñé; tosió, tosi; seguila.
Fuese a su casa, y sin quitarse el manto,
alzó, llegué, toqué, besé, cubrila,
dejé mi dinero y fuime como un santo.

La protagonista busca en el rastro matutino a sus posibles clientes. Esta mezcla características del modelo de dama renacentista “blanca la frente y rubia la melena” (v. 4) con rasgos de belleza que se atribuían a las árabes “un ojo negro, al parecer rasgado” (v.3).⁴⁵ Su atractiva y extravagante descripción no solo la alejan de la Laura de Petrarca o de Isabel Freyre, también su comportamiento es distinto. Su personalidad, activa y juguetona, le permiten captar el interés del protagonista, quien se dirige a ella con tono solemne y lenguaje grandilocuente. La cómica subversión del amor cortés que tal escena provoca se acrecienta tras mostrar el veloz juego de seducción que desarrollan: “Guiñó, guiñé; tosió, tosi; seguila” (v. 11). El pago de los servicios prestados, en la casa de la prostituta, sirve como purga del pecado cometido.⁴⁶

El dinero obtenido por los servicios sexuales también tenía otros beneficios para las meretrices, como puede verse en el retrato que hace Cornejo de una pícaro andaluza “En Málaga vi a Rufina” (Herrero, Martínez Deyros y Sánchez Mateos 105). Esta perdió muy joven su virginidad y se halla en una precaria situación económica. Por ello, se ofrece a realizar servicios que ninguna otra muchacha de la ciudad haría y que no son de su agrado: “La pícaro nunca quiso / picar, que, según yo estaba” (vv. 10-11). Fray Damián la sitúa en un lugar en el que los hombres apuestan por hacer que “cante” y la describe embadurnada en afeites, los cuales ayudaban a incrementar más su atractivo.⁴⁷ Dice de ella, además, que bebía mucho y que poseía una actitud osada y una presencia fuerte:

⁴⁵ En el manuscrito 4135 de la BNE (fol. 155) se halla la variante *tapado* (v. 3), en lugar de *rasgado*. Este adjetivo hace más explícita la alusión a las *tapadas*, que eran prostitutas que recurrían a la estrategia de cubrirse la mitad del rostro para hacerse pasar por damas y para incrementar el interés masculino (Deleito y Piñuela, *La mujer* 64).

⁴⁶ En los Siglos de Oro se creía que si se pagaban los servicios de una prostituta no se cometía delito ni pecado. Las importantes repercusiones legales y morales de tal acción generaron un controvertido debate social sobre cuánto debían cobrar. La confianza que se tuviese con las prostitutas, su estado físico y el comportamiento que mostrasen ante sus clientes determinaban el precio que estos pagaban (Cantizano 29).

⁴⁷ El uso de ungüentos en las prostitutas para aumentar el apetito sexual del varón era considerado una acción que impedía salvar sus almas. También era pecado el empleo de vestidos o recurrir a la conversación (Vivas y Arias 56).

“Como hombre en las acciones, / se subía ya en las barbas, / de suerte que fuera un tigre / si la bárbara barbara” (vv. 11-16). A pesar de que el tono del poema es cómico y de la desafortunada historia de la protagonista, el yo poético parece sentir compasión por su situación.

Conclusiones

A través de la lírica jocosa de Damián Cornejo y de las creaciones de otros autores contemporáneos, como José Pérez de Montoro o León Marchante, se puede observar cómo en el Bajo Barroco se consolida en las letras hispanas la imagen de la Venus Pandemo. La renovación del lenguaje poético en la segunda mitad del siglo XVII y los cambios culturales que se produjeron en él jugaron un papel decisivo en dicha evolución. El género femenino deja de ser en la lírica un objeto idealizado para convertirse en un ser deseante y autónomo, que pone de manifiesto sus defectos físicos y morales. No obstante, todavía es foco de mofas y de algunas taras (como la lascivia o la crueldad) que a él se atribuían en la realidad y se ve condicionado por aspectos socioculturales de la España de este periodo.

Las monjas, damas o meretrices que aparecen en los versos del cronista franciscano ofrecen una visión más humana y compleja de la mujer que la de sus predecesores. Muestran sus anhelos y sus inquietudes, pero no se regodean (a pesar de su intención cómica) en lo obscuro, la burla o lo desagradable, como sí sucede en muchos de los poetas barrocos o de su generación. Tales características acercan sus poesías a las de las escritoras del Siglo de Oro.⁴⁸ Las protagonistas del obispo de Orense, además, suelen demostrar astucia ante el varón, le plantan cara e intervienen fuera del ámbito privado, siendo estos los primeros pasos para el prototipo de feminidad más igualitario, el cual se instaurará en la poesía del Neoclasicismo.⁴⁹ Todo ello mediante un tono desenfadado, un estilo prosaico (cargado de referencias populares) e ingeniosas agudezas lingüísticas, que permiten indagar en cómo se entendía la escritura poética en el Bajo Barroco y en los gustos culturales de la época, convirtiéndose así en un interesante testimonio literario que debe ser estudiado y difundido.

⁴⁸ El verso jocoso escrito por mujeres comparte muchos temas con el de poetas varones: la mofa de ciertos tipos o circunstancias, los retratos burlescos y la parodia del amor cortés y del petrarquismo. Sin embargo, como afirma Adrienne Martín (*La poesía* 247-267), se aleja de asuntos escatológicos o sexuales en las que estas son denigradas y se adentra en otros como la maternidad, la burla de las ocupaciones y de los roles tradicionales, la moda o la dureza de la vida conventual.

⁴⁹ La evolución en el Bajo Barroco hacia un imaginario femenino más igualitario estuvo muy vinculada a la inclusión de la mujer en los salones ilustrados. Estos sustituyeron a las academias humanistas y barrocas y promovieron la práctica de nuevas formas de interacción entre ambos géneros, que quedaron plasmadas en la poesía que sentó los cimientos de las siguientes generaciones. Las *Obras poéticas líricas* de Gerardo Lobo (1738) son un valioso testimonio de cómo la incorporación de esta en el espacio público hizo que participara en prácticas académicas informales y “en juegos de cortes(an)ía cómo los denominados filis, dengue o chichisbeo” (Ruiz Pérez, *De Solís* 502).

OBRAS CITADAS

- Alzieu, Pierre; Robert Jammes e Yvan Lissorgues (eds.). *Poesía erótica de los Siglos de Oro*. Crítica, 1984.
- Barrera, Cayetano Alberto de la. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Gredos, 1969.
- Bègue, Alain. “Degeneración y prosaísmo de la escritura poética de finales del siglo XVII y principios del XVIII: análisis de dos nociones heredadas”. *Criticón*, vol. 103-104, 2008, pp. 21-38.
- . “Albores de un tiempo nuevo: la escritura poética de entre los siglos (XVII-XVIII)”. *La luz de la razón: literatura y cultura del siglo XVIII: a la memoria de Ernest Lluch*, ed. Aurora Egido, IFC, 2010, pp. 37-69.
- . “Poetas de la segunda mitad del siglo XVII”. *Diccionario Filológico de Literatura Española. Siglo XVII*, vol. 2., ed. Pablo Jauralde, Castalia, pp. 707-741.
- . “Hacia la modernidad: nuevas actitudes del yo lírico en la poesía española entre Barroco y Neoclasicismo”. *Cuadernos AISPI: Estudios de lenguas y literaturas hispánicas*, vol. 1, 2013, pp. 63-88.
- Bègue, Alain y Jean Croizat-Viallet. “Presentación”. *Criticón*, vol. 103-104, 2008, pp. 5-8.
- Bègue, Alain y Carlos Mata Induráin. “Introducción”. *Hacia la Modernidad. La construcción de un nuevo orden teórico literario entre Barroco y Neoclasicismo (1651-1750)*, dirigido por Alain Bègue y Carlos Mata Induráin, Academia del Hispanismo, vol. 2, 2018, pp. 13-22.
- Cantizano, Félix. *El erotismo en la poesía de adúlteros y cornudos en el Siglo de Oro*. Editorial Complutense, 2007.
- Civil, Pierre. “*Ut pictura poesis* en los preliminares del libro español del siglo de oro: el poema al retrato grabado”. *AIISO, Actas IV*, ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa, vol. 1, 1998, pp. 419-432.
- Cornejo, Damián. *Das lyrische Werk des Damián Cornejo (1629-1707)*, ed. Klaus, Wilhelm Fink, 1978.
- . *Obras poéticas del padre Cornejo*. Biblioteca Nacional de España, Ms. 2245.
- Cruz, Anne J. “Los estudios feministas en la literatura del Siglo de Oro”. *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, vol.1, ed. Manuela García, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 255-260.
- Deleito y Piñuela, José. *La vida religiosa española bajo el cuarto Felipe: santos y pecadores*. Espasa-Calpe, 1952.
- . *La mujer, la casa y la moda (en la España del rey poeta)*. Espasa-Calpe, 1966.
- Díez, J. Ignacio. *La poesía erótica de los Siglos de Oro*. Laberinto, 2003.

- Domínguez, Xavier. "El cura". *Erótica hispánica*, Ruedo Ibérico, 1972, pp. 307-313.
- Herrero Diéguez, Juan, María Martínez Deyros y Zoraida Sánchez Mateos (eds.). "*Aquel coger a oscuras a la dama*": mujeres en la poesía erótica del Siglo de Oro, estudio preliminar por Patricia Marín Cepeda, Agilice, 2018.
- León Marchante, Manuel de. *Obras poéticas póstumas que a diversos asuntos escribió el maestro León Marchante*. Vol. 3, Imprenta de Gabriel Del Barrio, 1733.
- Maravall, José. *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. Ariel, 1975.
- Martín, Adrienne. "La poesía burlesca femenina y la revisión del canon". *Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro*, coordinado por Pedro Ruíz Pérez, Academia del Hispanismo, 2008, pp. 247-267.
- . "Erotismo felino: las gatas de Lope de Vega". *AnMal Electrónica*, vol. 32, 2012, pp. 405-420.
- Martínez, Ramón. "La supuesta Papisa Juana". *La Ilustración católica*, vol. 4, 1889, pp. 3.
- Matas Caballero, Juan. "La pluma y el pincel de sor Juana Inés de la Cruz". *Verba hispánica*, vol. 9, 2001, pp. 91-110.
- Moral, Paloma. "El cuerpo del deseo. El discurso médico medieval sobre el placer sexual". *Studium Medievale: Revista de Cultura visual-Cultura escrita*, vol. 1, 2008, pp. 135-147.
- Muñoz, M^a José. "Erotismo y Celo Inquisitorial. Expedientes de escritos obscenos censurados por la Inquisición en el siglo XVIII y principios del XIX". *Cuadernos de Historia del Derecho*, vol. 10, 2003, pp. 157-207.
- Navarrete, Ignacio. *Los huérfanos de Petrarca: poesía y teoría en la España renacentista*. Gredos, 1997.
- Pazos, Manuel. "Damián Cornejo". *El episcopado gallego: a la luz de documentos romanos. II Obispos de Tuy y Orense (1540-1855 y 1542-1851)*, Instituto Jerónimo, 1946, pp. 448-461.
- Pérez de Montoro, José. *Obras poéticas líricas humanas*. Imprenta de Antonio Marín, 1736.
- Pérez de la Sala, Pedro. "Costumbres españolas en el siglo XVII". *Revista de España*, vol. 125, 1889, pp. 45.
- Renedo Martino, Agustín. "Damián Cornejo", *Escritores palentinos (Datos bio-bibliográficos)*, vol. 1, Helénica, 1919, pp. 159-162.
- Royo, Guillermo. "Análisis cuantitativo de las citas de obras en el *Diccionario de Autoridades*". *Boletín de la Real Academia Española*, vol. 310, 2014, pp. 127-166.
- Ruiz Pérez, Pedro. "Para la historia y la crítica de un período oscuro: la poesía del Bajo Barroco". *Calíope*, vol. 18.1, 2012, pp. 9-25.
- . "De Solís a Lobo: la mujer en la poesía bajo barroca". *Perspectives on Early Modern Women in Iberia and the Americas. Studies in Law, Society, Art and Literature in honor of Anne J. Cruz*, coordinado por Adrienne Martin, Escribana Books, 2014, pp. 486-505.

- . “¿Góngora erótico? El retrete del poeta”. *En la concha de Venus amarrado: erotismo y literatura en el Siglo de Oro*, coordinado por Patricia Marín Cepeda, Visor, 2017, pp. 61-90.
- Schatzmann, Martín. “Erotismo moderno en literatura antigua. Ejemplos en los cancioneros castellanos del siglo XVI”. *Revista de filología románica*, vol. 23, 2006. pp. 185-203.
- Solís, Antonio de. *Varias poesías sagradas y profanas*, ed. Juan de Gonyeche, Imprenta de Manuel Fernández, 1732.
- Torre y Sevil, Francisco de la. *Edición y estudio del Entretenimiento de las Musas de Don Francisco de la Torre y Sevil*, ed. Manuel Alvar, Universidad de Valencia, 1987.
- Trambaioli, Marcella. “Quevedo, Lope y la mujer fea”. *La Perinola*, vol. 19, 2015, pp. 271-305.
- Vivas, Agustín y Arias, Luis. “Fuentes documentales para el estudio de la prostitución en los siglos XVI y XVII en el Archivo y Biblioteca de Salamanca”. *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, vol. 17, 1998, pp. 51-62.
- Vicente García y Luis Miguel. “La Venus Urania de Garcilaso frente a la Venus Pandemo de Aldana y de otros petrarquistas españoles”. *Edad de Oro*, vol. 26, 2007, pp. 315-345.
- Zafra, Enriqueta. *Prostituidas por el texto: Discurso prostibulario en la picaresca femenina*. Purdue University Press, 2009.