

Venus y el desnudo heroico

Una disputa entre Luís de Camões y Jerónimo Corte-Real

Aude Plagnard

Université Paul Valéry, Montpellier 3¹

Para Hélio Alves,

amigo em Corte-Real e conversante em letras portuguesas

A pocos años de distancia, Jerónimo Corte-Real y Luís de Camões, dos poetas portugueses, pintaron a Venus en el traje en que la descubrió la marina espuma. Estas dos Venus tienen una similar función narrativa, imitada de la *Eneida* de Virgilio donde la diosa ruega a Júpiter que salve a su hijo Eneas de una tempestad y luego a su marido Vulcano que le forje las armas que le permitirán triunfar contra los Latinos (*Eneida*, I, 225-304; VIII, 370-415). En la primera de estas dos escenas virgilianas está modelada la de *Los Lusíadas* (Lisboa, em casa de Antonio Go[n]çalvez, 1572²), donde la diosa protectora de la flota de Vasco da Gama se presenta sola ante su padre Júpiter para rogarle que ampare a sus protegidos contra los sigilosos ataques de Baco, dios del vino dispuesto a todo para que los portugueses no le roben el título de primer descubridor de la India (II, 33-44)³. La *Victoria de Lepanto* (ca. 1575⁴) imita, por su

¹ Este artículo no sería el mismo sin los atentos consejos de Joseph Roussiès, Jesús Cano Reyes, Marie Wallin, Roland Béhar, Pilar Díez del Corral Corredoira y Héctor Ruiz. Reciban mis más sinceros y cálidos agradecimientos.

² A continuación, se cita el poema a través del ejemplar BNP, CAM 3 P, modernizando las grafías, la acentuación y la puntuación.

³ Esta escena es por lo tanto uno de los elementos de la imitación de la primera parte de la *Eneida*, construida en el modelo de la *Odisea*, que caracteriza *Os Lusíadas*, como bien demostró Hélio J. S. ALVES en *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2001, p. 449-482.

⁴ La «Espantosa y felicissima victoria co[n]cedida del cielo al señor Don Iuan d'Austria en el golfo de Lepanto, de la poderosa armada Othomana, en el año de nuestra saluacion de M.D.L.xxii» fue primero difundida bajo la forma de un lujoso manuscrito autógrafo hoy conservado en la BNE, ms. 3696. Aunque lleva fecha de 1575, es posible que no llegase a manos de su dedicatario Felipe II hasta octubre de 1576, como lo indican la carta del mismo Corte-Real que acompañaba el manuscrito (2 de octubre de 1576, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Colección de autógrafos del Marqués de San

parte, la segunda de las dos escenas de la *Eneida*, cuando Venus ruega al herrero Vulcano que forje armas con las que don Juan de Austria, almirante de la Santa Liga (VI, 41-192), lidere la victoria cristiana contra la armada otomana en la batalla de Lepanto (1571). En estas dos escenas de persuasión de un dios, padre o esposo, por una diosa, la belleza del cuerpo femenino desnudo se presenta como el arma decisiva que permite rematar la contienda retórica. Semejante papel de la seducción ya se encontraba en Virgilio donde Venus, «*conscia formae*» («segura de su belleza», VIII, v. 393) se entregaba a Vulcano al final de su discurso. En apariencia, las diosas de Camões y de Corte-Real son más atrevidas todavía por poner el desnudo al servicio de esta seducción. La Venus de Camões, al bajar del sexto cielo, enamora con su belleza a las estrellas, al cielo y al aire (II, 34, v. 3). Y para «*mais namorar o soberano / Padre*», se le presenta «*assim como ao Troiano, / Na selva Ideia, já se apresentara*» (II, 35, v. 1-2 y 4-5). La de Corte-Real «bien sabe» de antemano «que yendo así es imposible / poder negarle cuanto le pidiere» (VI, v. 103-104). En ambos casos, los desnudos no son sólo pretexto para una escena lasciva que culmina con la unión atrevida de los amantes. Son ante todo una de las máximas herramientas de persuasión de la diosa.

Introducir en una epopeya escenas de amor, eventualmente licenciosas, mitológicas o entre mortales, no era ninguna novedad en la larga historia del género épico desde la Antigüedad⁵. Es cierto que, en la década de 1570, el tema del desnudo

Román, 2/Ms Caja 5, n° 56) y la respuesta del soberano español, firmada el 8 de noviembre de 1576. Hasta hoy, la respuesta de Gabriel de Zayas en nombre de Felipe II tan sólo se conoce por haber sido reproducida en el paratexto de la edición bajo el título *Felicísima Victoria concedida del cielo al señor don Juan de Austria en el golfo de Lepanto* (Fue impresso en Lisboa, por Antonio Ribero. Año de [1578], fol. *4r). A continuación, citaré esta obra a través del ejemplar BNP, res. 222 V, modernizando las grafías, la acentuación y la puntuación. Sobre las fechas y condiciones de composición de las dos versiones del poema, véanse H. J. S. ALVES, *Camões, Corte-Real, op. cit.*, p. 294-298, y los complementos que pude aportar en «La Felicísima Victoria de Jerónimo Corte-Real: Lepanto en la encrucijada de España y Portugal», in José LARA GARRIDO y Raúl DÍAZ ROSALES, dir., *El canto de Caliope. Recepción y canon de la épica culta española*, Málaga, Anejos de Analecta Malacitana, n° 87, en prensa desde el 2012. Di una lista de variantes entre las dos versiones del texto en mi tesis doctoral *Une épopée ibérique. Alonso de Ercilla et Jerónimo Corte-Real (1569-1589)*, bajo la dirección de Mercedes Blanco, Universidad Paris-Sorbonne, 4 de diciembre de 2015, p. 635-644.

⁵ La pasión amorosa de Paris y Helena es el motivo mismo de la guerra narrada en la *Iliada*; la *Odisea* se concluye con el reencuentro carnal de Ulises y Penélope; ya hemos mencionado el encuentro de Venus y Vulcano en la *Eneida*, donde también se lee la famosa unión de Dido y Eneas en el cuarto libro. El *Orlando furioso*, para citar solamente el más famoso de los poemas italianos del XVI, es muchas veces licencioso y coloca el amor a la par que las aventuras.

femenino empezaba a ser algo resbaladizo. En época del decreto tridentino *De Imaginibus* (1562), la censura de la representación del desnudo (femenino, en especial) había hecho sospechosa la honestidad de las fábulas mitológicas y su representación pictórica⁶. Si bien conservamos numerosos cuadros, o noticias de cuadros perdidos, que en la época representaban desnudos femeninos inspirados en las fábulas antiguas⁷, es también cierto que su carácter lícito, los lugares en los que se podían exponer y el tipo de público al que iban dirigidos fueron muy restringidos⁸. Las sospechas que pesaban sobre el desnudo erótico sin duda acechaban también la literatura, aunque sin impedir el vigor de la poesía erótica⁹. Las reflexiones sobre la incompatibilidad entre el poema heroico, género serio y grave, y el tema amoroso o la tonalidad erótica, se gestaron por aquellos años¹⁰. Dentro de estos debates, Camões y Corte-Real parecen decantarse por la posibilidad de figurar, incluso de manera extensa, la imagen del cuerpo femenino en un poema heroico e, incluso, de utilizarlo en momentos decisivos de la trama.

⁶ Julián GÁLLEGO, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972, p. 71-79.

⁷ Véanse Rosa LÓPEZ TORRIJOS, *La mitología en la pintura española de los siglos XVI y XVII*, [2ª ed.], Madrid, Cátedra, 1995, p. 271-293 y Carlo GINZBURG, «Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel Cinquecento», *Mite, emblemi, spie: morfología e storia*, Torino, Einaudi, p. 133-157.

⁸ Véase, por ejemplo, el caso de las censuras a *La Magdalena* de Tiziano (1533, Florencia, Palazzo Pitti, Galleria Palatina) expuesto en Andreas PRATER, *Venus ante el espejo: Velázquez y el desnudo*, Madrid, CEEH, 2007.

⁹ José Ignacio DÍEZ FERNÁNDEZ y Adrienne LASKIER MARTÍN, *Venus venerada: tradiciones eróticas de la literatura española*, Madrid, Editorial Complutense, 2006, dos tomos. Para la poesía barroca, véanse en especial las contribuciones del primer tomo.

¹⁰ La idea apareció en los años 1560, en el marco de la disputa sobre el poema de Ariosto. Daniel JAVITCH, en *Proclaiming a classic: the canonization of «Orlando furioso»*, Princeton, Princeton University Press, 1991, p. 53, comenta por ejemplo cómo Ludovico Dolce, en su comentario del poema, utiliza las *Metamorfosis* de Ovidio como subtexto épico del *Furioso*, sin tomar en cuenta la materia amorosa. TASSO, en los *Discursos sobre el poema heroico*, censuró las descripciones amorosas de Ariosto alegando su tono demasiado ligero para la grandeza de la épica (*Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, Bari, Giuseppe Laterza e figli, 1964, p. 68). A este criterio poético se sumaban motivaciones morales. Tasso distingue entre «*onesti*» y «*dishonesti piaceri*» y estilísticas. La excesiva lascivia de estas escenas amorosas es propia del «estilo» de Ariosto («Carta de Tasso a Scipione Gonzaga», 14 de abril de 1576, citada por Melinda J. GOUGH, «Tasso's Enchantress, Tasso's Captive Woman», *Renaissance Quarterly*, vol. 54, nº 2, julio de 2001, p. 523-552 y p. 549). De allí la eufemización de las escenas amorosas por medio de la elipsis o de la metáfora bajo la pluma de algunos poetas. Saco estas últimas referencias de los trabajos de Jesús PONCE CÁRDENAS que trató esta cuestión en el caso del *epilio*: *Evaporar contempla un fuego helado. Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*, Málaga, Universidad de Málaga, 2007, p. 292 y *El tapiz narrativo*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2010, p. 57-65.

Sin embargo, las características pictóricas de sus descripciones, así como el valor retórico y ético que les atribuyen ambos poetas son, fundamentalmente, distintos. Propongo explorar esta divergencia a partir de la siguiente hipótesis: la descripción de Corte-Real puede entenderse como una emulación que pretende corregir algunas características del desnudo camoniano y del uso persuasivo que se hace del mismo. Esta respuesta a Camões culmina en la última epopeya de Corte-Real, el *Naufragio de Sepúlveda* (Lisboa, Na oficina de Simão Lopez, 1594, publicación póstuma¹¹) con una fórmula poética y plástica impactante: el desnudo heroico de Leonor de Sá.

I. Dos Venus desnudas: trémulo *versus* marmóreo cuerpo

El cuerpo desnudo que la Venus de Camões ostenta para seducir a su padre y convencerle que acceda a su petición destaca por el lascivo movimiento que lo anima. De arriba abajo, del cabello a las lisas piernas, el cuerpo de la diosa y sus atributos eróticos se estremecen:

*Os crespos fios d'ouro se esparziam
 Pelo colo, que a neve escurecia;
 Andando as lácteas tetas lhe tremiam,
 Com quem Amor brincava, e não se via.
 Da alva petrina flamas lhe saíam,
 Onde o Menino as almas acendia;
 Pelas lisas colunas lhe trepavam
 Desejos, que como hera se enrolavam.* (II, 36, fol. 25 r)

Un ligero viento precede a Venus, el que esparce los «rizados hilos de oro» de la diosa sus cabellos en su blanco cuello. Su paso no es tan ligero como para no hacer «tremolar» su pecho, con el que también «juega» Amor y del que imaginamos además los brillantes reflejos de color blanco («lácteas tetas»). Por si fuera poco, salen

¹¹ Aunque fue publicado a título póstumo por su yerno, este poema fue compuesto entre 1582 y la muerte de Corte-Real, en 1588. Véase la introducción de Jerónimo CORTE-REAL, *Sepúlveda e Lianor. Canto Primeiro*, ed. de Hélio Alves, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2014. Cito este poema a través del ejemplar BNP, res 4393 P.

llamas del pecho de la diosa y, en torno a sus lisas piernas, se enrollan «los deseos» como la hiedra. Como consecuencia de este movimiento incesante, el cuerpo de la diosa se ve pronto desvelado por el corto cendal que debería cubrirla:

*Co' um delgado cendal as partes cobre,
De quem vergonha é natural reparo,
Porém nem tudo esconde, nem descobre
O véu, dos roxos lírios pouco avaro;
Mas, para que o desejo acenda, e dobre,
Lhe põe diante aquele objeto raro.
Já se sentem no Céu, por toda a parte,
Ciúmes em Vulcano, amor em Marte. (II, 37, fol. 25 r)*

El velo que tenía que cubrir las partes pudendas de la diosa no tarda en descubrir sus «rojos lirios». Inmediatamente, Camões nos indica que este juego de destape forma parte de la estrategia persuasiva de la diosa, quien no duda en desvelar ni en explicitar («*põe diante*») el objeto del deseo («*aquele objeto raro*») que puede ser el velo o tal vez el mismo sexo. El efecto de este último gesto es triple: además de convencer a su padre Júpiter, enciende el amor del dios Marte a la par que excita los celos de Vulcano en su ausencia. Así se nos confirma cómo Venus usa el deseo para controlar los sentimientos de sus interlocutores, entre los cuales se ha de contar el mismo lector. Para rematar la escena de seducción, Venus adopta finalmente el semblante de una mujer que habría sido vencida por su amante, como si ya se hubiera entregado sexualmente a su padre:

*E mostrando no angélico semblante,
Co' o riso uma tristeza misturada,
Como dama que foi do incauto amante
Em brincos amorosos mal tratada,
Que se aqueixa e se ri num mesmo instante,
E se torna entre alegre magoada.
Desta arte a Deusa, a quem nenhuma iguala,
Mais mimosa que triste ao Padre fala... (II, 38, fol. 25 r)*

No puede resultar sino provocativo el oxímoron que opone la inocencia que aparenta la joven mujer (el «angélico semblante») y la ambigüedad de esta sonrisa o risa, «mezclada [con] tristeza», «alegre» a la par que «disgustada», que expresa tanto el dolor experimentado por un acto sexual molesto («em brincos amorosos mal tratada») como la satisfacción de haber despertado un deseo tan violento en el amante. La diosa finge aquí haberse sometido, sexual y físicamente, al dios padre a quien viene a rogar, y utiliza esta simulada sumisión para su propio provecho. Este cuerpo habitado por el deseo y que se presenta como si ya hubiera sido gozado por el dios sustituye, en un dudoso eufemismo, el acto sexual al que aludía Virgilio¹².

Semejante uso del amor como herramienta de seducción y persuasión se repite en otra escena del poema: cuando las ninfas, a instancias de Venus, seducen a los vientos para convencerles de aplacar la tempestad que aflige a los portugueses. De nuevo, la belleza de los cuerpos y la habilidad retórica de las ninfas permiten convencer a los interlocutores divinos (VI, 85-91).

La descripción de Venus en la *Victoria de Lepanto* presenta suficientes puntos de contacto con la de Camões como para leerla como una emulación y una respuesta. A nivel narrativo, se organiza en tres etapas similares: la pintura del cuerpo, el papel del cendal que lo cubre o descubre y el efecto persuasivo alcanzado por la expresión del rostro de la diosa. Sin embargo, el retrato de Corte-Real sustituye a cada paso las alusiones eróticas por imágenes tópicas de la representación lírica del cuerpo femenino¹³:

El rostro de color de pura rosa,
las manos, cuello y pecho de azucena;

¹² *Eneida*, VIII, 405-406: «optatos dedit [Vulcanus] amplexus placidumque petivit / coniugis infusus gremio per membra soporem», «le dio [Vulcano] el abrazo deseado y, abandonado en los brazos de su esposa, pidió para todos sus miembros un dulce reposo». Sobre la imitación de Virgilio por Corte-Real en la *Felicitísima Victoria* en este punto, puede consultarse Bartolomé POZUELO CALERO, «Trasmutando la historia contemporánea en epopeya virgiliana: *La Felicitísima victoria* de Jerónimo de Corte-Real», in Paula MORÃO y Cristina PIMENTEL, coord., *Matrizes Clássicas da Literatura Portuguesa: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*, Lisboa, Campo da Comunicação, 2014, p. 169-178 y p. 175.

¹³ Cf. Giovanni POZZI, «Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione», in *Sull'orlo del visibile parlare*, Milan, Adelphi, 1993, p. 146-171.

los bellísimos ojos rutilando
 rayos, en varios males, homicidas;
 las crespas hebras de oro, al aire sueltas,
 con gracia acá y allá, vuelan sin orden,
 haciendo hermosas ondas, abrazada
 la cabeza con flor de verde mirto.
 El encolmado pecho y níveas pomas,
 el vientre de marfil, blanco y bruñido,
 columnas de alabastro, y toda en suma
 hermosísimo objeto peregrino,
 influyendo va tiernos mil amores,
 helados corazones abrasando,
 y a toda obstinación, allí volviendo
 en un dolor süave y pasión dulce. (VI, 65-80, fol. 88r-v)

Corte-Real retoma dos expresiones del poema de Camões: las «crespas hebras de oro» del cabello y la imagen de las lisas columnas para figurar las piernas¹⁴. Sin embargo, el rostro y el tronco de Venus aparecen sin movimiento y manifiestan una quietud redoblada por su blancura vegetal y mineral («las manos, cuello y pecho de azucena», las «níveas pomas», el «vientre de marfil blanco y bruñido», las ya citadas «columnas de alabastro»). Con esta inmovilidad, contrasta un elemento a la vez central en la descripción y tópico en la historia del retrato femenino: el cabello «al aire suelt[o] [...] sin orden». Este cabello suelto, frecuente tanto en la lírica antigua como en la poesía petrarquista, era uno de los motivos más recurrentes en las representaciones pictóricas del retrato mujeril en el Renacimiento, cuya atención al movimiento destacó Aby Warburg en su análisis del *Nacimiento de Venus* de

¹⁴ Estas imágenes típicas del cuerpo como escultura aparecen ya en el *Cantar de los cantares* para pintar al amado mediante metáforas minerales: «Su vientre, blanco marfil cubierto de sáfros. / Sus piernas, columnas de mármol fundadas sobre basas de fino oro» (5, 14-15; *La Biblia, que es, los sacros libros del vieio y nuevo testamento. Traslada en Español*, por Casiodoro de Reina, [Basilea], [Samuel Apiarius], Anno del Señor MDLXIX [1569] en Septiembre, col. 1318). Le agradezco a Héctor Ruiz que me llamara la atención sobre este punto.

Botticelli¹⁵. En la descripción de Corte-Real, el cabello suelto pero recogido por una corona de flores ilustra bien el propósito de Corte-Real de mezclar, en un contraste erótico, la digna inmovilidad del cuerpo de la diosa y la volubilidad con la que le adorna el cabello.

Así arreglada, Venus pone su arte al servicio del amor, buscando inflamar todos los corazones, hasta los más obstinados en resistirle. A todos, inflige la dulce llaga del dios niño, pero sin que se insista en el propósito de manipular a los interlocutores.

También el «cendal» que cubre a Venus se distingue radicalmente del de Camões:

Transparente cendal, pasado a trechos
 con sutil hilo de oro, al hombro atado,
 lleva de aquel color que, ornado el campo
 por allá, por Abril, más nos recrea.
 Traslúcese, y aparece la belleza
 que a tantas almas es ocasión triste.
 Deja por donde va de olor süave
 el aire a toda parte envuelto y lleno. (VI, 81-88, fol. 8ov)

Todo, en la disposición del velo y en el color, está hecho para esconder el cuerpo de la diosa: está delicadamente arrimado a uno de los hombros con un hilo de oro, y luce un color verde que contrasta con el pálido cuerpo de la diosa. El erotismo del vestido viene al contrario del destape camoniano de la transparencia permitida por la fineza de la tela que surge repentinamente con el verbo enclítico en presente que encabeza la segunda parte de la descripción («traslúcese y aparece»). El erotismo no es aquí el del cuerpo visto descubierto por el movimiento de un velo al que, como al cabello, podría apartar el viento o el andar de la diosa, sino el cuerpo adivinado y vislumbrado como una promesa. Es de notar también cómo Corte-Real tempera la

¹⁵ Aby WARBURG, *Sandro Botticelli*, trad. de Jürgen Dieffenthal, Madrid, Casimiro libros, 2010, p. 21-46.

excitación de su lector al vincular la aparición de la belleza con el «triste» efecto que ha de provocar en el alma del espectador.

El desastroso efecto de la seducción amorosa que sería luego objeto principal de la reflexión desarrollada en el *Naufragio de Sepúlveda* está relacionado íntimamente con el última arma persuasiva de la diosa que poco tiene que ver con el cuerpo desnudo y con la simulación del gozo sexual. Se trata, al contrario, de la mirada, capaz de abrasar de amor a los más reticentes a caer en sus redes:

Adonde alcanza el rayo de sus ojos
 todo entornece, inflama, abrasa y arde;
 ni seco monte basta, o dura piedra
 la fuerza resistir de tal encuentro;
 ni puede León soberbio, o fiera Tigre
 de su amoroso efecto defenderse.
 ¡Ay del alma que entiende una perfecta,
 peregrina y purísima hermosura!
 La bellísima Venus de esta suerte
 va buscar al marido, de ella indigno,
 mil fingimientos lleva, mil cautelas,
 mil mañas falsas y artes engañosas. (VI, 89-100, fol. 80v-81r)

El ardor amoroso de la diosa no se plasma en «llamas», como en la descripción de Camões, sino en los rayos de la mirada capaces de abrasar el alma de cualquier hombre (la imagen aparecía ya en el verso 69). La relación que establece Corte-Real entre desvelamiento del cuerpo, poder de la mirada y enamoramiento venía sin duda de lejos. Según Pilar Díez del Corral, en la Antigüedad, Eros solía ir acompañado de Pothos y Peitho, el Deseo y la Persuasión. Ambas venían de la lírica y aparecían ligados a la presencia de Afrodita o de la esposa en muchas escenas de la cerámica de figuras rojas. Peitho, la persuasión, usaba la mirada como arma que acorrala al amante, que en Grecia era el sujeto pasivo de la seducción. Afrodita desnuda era pues el arma perfecta en manos de Eros y la mirada era el agente esencial para que se produjese el enamoramiento: de ahí que en la ceremonia nupcial griega el gesto

de «anakalypsis», es decir, el momento en que la novia se retira el velo, fuese el centro de la acción y el que produjese el efecto deseado (el amor) en el esposo¹⁶. Las dos escenas de Camões y de Corte-Real, al enseñar el desnudo de la diosa debajo del velo, funcionan exactamente como escenas de «anakalypsis». Pero Corte-Real desarrolla de manera significativa el motivo de la mirada y la hace indisociable del poder órfico del cuerpo erotizado de la diosa, capaz de ablandar las más duras piedras, las más salvajes fieras y sobre todo de provocar la perdición del alma que lo entienda («¡Ay del alma que entiende...»). En suma, aunque Venus recurra a infinidad de engaños para ejercer su poder de seducción (nótese la gradación de «fingimientos» y «cautelos» a «mañas falsas» y «artes engañosas») y use para ello la belleza de su cuerpo desnudo, esta estrategia en ningún momento se caracteriza en términos eróticos. De hecho, Corte-Real, a pesar de imitar de cerca el modelo virgiliano en esta escena, minora la importancia de la unión sexual de los dioses que cerraba la escena en la *Eneida*. En vez de «abrazos deseados» (véase nota 8), sólo nos encontramos aquí con un Vulcano que «procura contentar» a su esposa (VI, 190). A todas luces, la culminación sexual de la escena no interesaba tanto a Corte-Real como la oportunidad de sugerir que el poder de persuasión del desnudo se ejerce en detrimento del alma que lo padece.

II. La persuasión amorosa al servicio del amor

Estos primeros elementos permiten leer la descripción de Venus en la *Victoria de Lepanto* como una respuesta a la de *Los Lusíadas*, que se inserta en una réplica más global de Corte-Real al amor camoniano.

En efecto, Corte-Real retoma, literalmente, algunas de las palabras o expresiones de Camões, adoptando además la misma estructura global de la descripción. Al proceder así, el poeta apunta al texto emulado, lo hace visible en el suyo para mostrar

¹⁶ Pilar DÍEZ DEL CORRAL CORREDOIRA, «Y Dioniso desposó a la rubia Ariadna». *Estudio Iconográfico en la cerámica ática (575-300 a. C.)*, Oxford, British Archaeological Reports, 2007, p. 213-216 y p. 263-265.

mejor cómo se distingue de él. Éstas son las características de la emulación que Hélio Alves definió a partir del mismo ejemplo que estamos estudiando¹⁷.

Otra prueba de la *superlatio* que pretende conseguir Corte-Real frente a Camões se encuentra en el llamativo detalle de la comparación de las lágrimas de Venus con el rocío sobre una rosa. En efecto, para rematar dramáticamente la petición de Venus a Júpiter, Camões interrumpía el discurso de la diosa evocando su rostro bañado en «lágrimas ardentes / Como co'orvalho fica a fresca rosa» (II, 41, 3-4). Tanto la situación como la comparación escogida se encuentran amplificadas en la *Victoria de Lepanto*, con fines erísticos¹⁸:

Y para le acabar de vencer, finge
lágrimas verdaderas y amorosas.
Quedan sus ojos de ellas arrasados,
en viva color, boca y rostro envuelve;
detiéndose las perlas Orientales
en aquel afrontado, hermoso gesto;
cual queda la purpúrea intacta rosa,
de celeste rocío, ornada y llena
cuando, en medio de Abril, la fresca Aurora,
en nublada mañana, nos la muestra. (VI, 143-152, fol. 82r)

Las ardientes lágrimas de Camões se tornan aquí «verdaderas y amorosas» y los ojos enrojecidos de la diosa aparecen como señales verdaderas de su dolor amoroso. De hecho, la comparación también invierte la relación que proponía Camões entre las lágrimas y el rostro o entre el rocío y la rosa. En la breve evocación camoniana, las lágrimas-rocío se destacaban sobre una «fresca rosa» de color pálido, mientras que

¹⁷ H. J. S. ALVES, «Teoría de la épica en el Renacimiento portugués», in María José VEGA RAMOS y Lara VILÀ, eds., *La teoría de la épica en el siglo XVI: España, Francia, Italia y Portugal*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010, p. 137-173, aquí p. 170-173.

¹⁸ En la terminología de Walter PIGMAN III, «Versions of imitation in the Renaissance», *Renaissance Quarterly*, vol. 33, n° 1, primavera 1980, p. 1-32, el tercer tipo de imitación consiste en «emular» (*æmulari*) al poeta modelo, es decir en adoptar una postura crítica para superarlo. Este tipo de imitación es llamado «erístico» en referencia a la controversia establecida entre el modelo y la imitación.

en Corte-Real el objeto de la comparación es el color purpúreo de la flor, que también es el del rostro congestionado de la diosa, enrojecido por las lágrimas. Lejos estamos de las cosméticas pinceladas que adornan oportunamente la mejilla de la Venus de *Los Lusíadas*. De manera insistente a continuación, se vuelven a mencionar las lágrimas (VI, 173-180), Corte-Real encamina a su lector hacia una conclusión: por más que esté manipulando a su interlocutor, es amor verdadero el que padece la diosa.

Esta conclusión es consistente con la reflexión sobre el amor que Corte-Real desarrolla en los primeros cantos de la *Victoria de Lepanto* donde el tema amoroso aunque no sea completamente nuevo en la obra del poeta¹⁹ cobra un papel y una importancia nuevos. Antes de la escena entre los dos esposos del Olimpo (canto VI), el amor aparece en un episodio de celos ambientado en la isla de Chipre, protagonizado por los dos comandantes del ejército otomano, donde se demuestra la arrasadora fuerza del amor sobre los hombres que intentan resistirse a su poder. Los agentes de la aventura son unas ninfas que, para vengar a los cristianos recién derrotados en Chipre, deciden enfrentar a Mustafá Pacha, enamorado de la joven griega Hipólita, contra su acólito Pialí Pacha²⁰. La postura de las ninfas se define en dos claves estrechamente imbricadas: es política puesto que se trata de vengar a los cristianos después de su derrota en Chipre; pero es también mitológica. Desde la isla de la diosa Venus, que luego en el poema favorece a los cristianos, se trata de hacer

¹⁹ El tema amoroso era discreto en la primera epopeya de CORTE-REAL, el *Sucesso do segundo cerco de Diu, estando don Joham Mazcarenhas por capitam da fortaleza, año de 1546*, primero difundido en un manuscrito autógrafa (ANTT, Códice Cadaval 31, ca. 1569) y luego impreso (Em Lixboa, per Antonio Gonçalvez, 1574). Véanse por ejemplo la viñeta de los dos cautivos moros enamorados que aparece en la profecía del Merecimiento a João de Castro (XX, 1229-1330, editada en CORTE-REAL, *Poesía*, *op. cit.*, p. 79-81) o las menciones a amores infelices y monstruosos en las dos versiones de la descripción geográfica del canto XIII (véanse *Une épopée ibérique*, *op. cit.*, «Représenter les terres de confins», p. 416-419, así como la transcripción comentada de estas dos versiones, Anexo núm. 6, p. 739-764).

²⁰ Este amplio excursus amoroso es uno de los fragmentos líricos de más compleja composición en el poema, que merecería una atención más destacada por parte de la crítica. Por mi parte, empecé estudiando la fina imitación de la *Tercera égloga* de Garcilaso de la Vega que se manifiesta en estos versos (*Une épopée ibérique*, *op. cit.*, cap. 14, «Amours héroïques dans l'épopée d'histoire», p. 511-514). También investigué la anécdota histórica que está en el origen de esta escena en «Cautivas cristianas y enamorados turcos», in Rodrigo CACHO CASAL, coord., *«La poesía épica en el Siglo de Oro»*, *Criticón*, n° 115, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2012, p. 125-145.

triunfar el amor en detrimento de los turcos. Las mismas ninfas lo comentan en un canto en tercetos (II, 614-671) en vez de los endecasílabos sueltos que forman la casi totalidad del poema, cuyo contenido se encuentra resumido en los dos versos que lo encabezan: «[...] culpan los que el yugo / de amor, huyendo, dicen ser esquivo» (II, 612-613). Amor, según las ninfas, no merece ser tachado de duro e ingrato pues tan sólo se muestra tal con los que se resisten a su poder. Para quienes viven bajo su ley, es, al contrario, manso y suave. Dos actitudes ejemplifican esta relación con el amor. Por un lado, Venus se conforma con sus leyes y ejerce con éxito sus dotes de seducción dentro del matrimonio con Vulcano, y a continuación con el dios Neptuno (VIII, 85-172 y 301-332²¹). Por otro lado, Corte-Real hace hincapié en el ejemplo de Anaxárete, transformada en estatua de sal porque se negó a entregarse al amor que le profesaban (II, 931-942). En la versión impresa del poema, Corte-Real glosó este ejemplo en un largo discurso del yo narrador, dirigido a las señoras que pretenden esquivar el yugo de amor e incitándolas a someterse a su poder (II, 943-966; 1578, f. 32v-33r). Frente al hipotético caso de Anaxárete, se encuentra el personaje de Mostafa, que enloquece de amor y de dolor cuando le anuncian la muerte de la bella Hipólita, en el tercer canto.

Esta contextualización de la descripción de Venus dentro del tratamiento del amor en el poema nos muestra que Corte-Real no censura la pintura del cuerpo femenino en sí, sino cierto uso erótico del mismo dentro de una estrategia de seducción y de manipulación tal y como aparece en el poema de Camões. La seducción es lícita siempre y cuando se someta a las leyes del amor que a veces, pero no sistemáticamente, coinciden con el marco matrimonial. En todo caso, se hace en detrimento del alma seducida, cuya pérdida se anuncia discretamente en la descripción de Venus y explícitamente en el episodio de la isla de Chipre a través del personaje de Mostafa.

²¹ Sin embargo, en esta segunda escena de seducción y de ruego, el desnudo no desempeña ningún papel.

III. El cuerpo heroico de Leonor: del vestido erótico al desnudo trágico

El *Naufregio de Sepúlveda* lleva hasta sus últimas consecuencias la reflexión sobre las trágicas consecuencias del amor, entablada en la *Victoria de Lepanto*. Allí vemos cómo Manuel de Sepúlveda y Leonor de Sá, felizmente casados, naufragan a lo largo de la costa de África y mueren de hambre y debilidad con sus hijos después de caminar durante días en medio de una naturaleza hostil. El amor es allí «estímulo hacia la destrucción», a la par que figuración de la relación de emulación que incita a Corte-Real a responder al poema de Camões. Hélio Alves mostró en efecto cómo el dios Cupido, allí definido como el hijo de Venus que se vuelve gigante bajo la mirada de su hermano Anteros, es una figuración, en clave mitográfica, de la imitación erística que se jugaba entre poetas contemporáneos²². Mi hipótesis es que la descripción del cuerpo de Leonor de Sá y de su desnudamiento progresivo prolonga la reflexión nacida de la imitación erística del poema de Camões en la *Victoria de Lepanto*. Permite a Corte-Real desarrollar una nueva figuración del cuerpo femenino, radicalmente nueva: un desnudo heroico que saca su grandeza de una situación trágica.

Una Venus mortal

Corte-Real no volvió a pintar diosas desnudas en su última epopeya, el *Naufregio de Sepúlveda*. Pero tampoco renunció a la escena virgiliana de la diosa rogando a otro dios que defienda sus intereses, aunque esta vez para desgracia de los protagonistas. En efecto, la tempestad que provoca el naufragio de Manuel de Sousa de Sepúlveda y de Leonor de Sá en su viaje de vuelta de la India, a lo largo del Cabo de Buena Esperanza, se debe a la intervención malévola de la ninfa Anfítrite. Esta última, ardiente en celos contra la bella Leonor, que ha enamorado a Proteo y no ha mostrado respeto por la belleza de las ninfas, pide a Eolo, rey de los vientos, que sea

²² El análisis de Hélio J. S. ALVES, «Myth destructive: Corte-Real's rewriting of Amor as eristic imitation», conferencia leída en el congreso «From Renaissance to Post-Modernism: Rewritings of Myths in Britain and Portugal», Oxford University, junio 2007, publicada en línea, se apoya en la teoría de la imitación desarrollada por Walter PIGMAN III, «Versions of imitation...», *op. cit.*, y en la lectura del mito de Anteros por Celio Calcagnini.

el instrumento de su venganza. En ningún momento usa la ninfa la seducción para dirigirse a su interlocutor. Se enfatizan, sin embargo, la tristeza que trastorna su semblante y las lágrimas abundantes que derrama («[...] salgado licor de odio nacidas», fol. 73v), como había hecho Baco en *Los Lusíadas* (VI, 26-34).

Esta escena nos demuestra que, en el *Naufragio de Sepúlveda*, la reflexión sobre el uso persuasivo del desnudo femenino ya no se aplica al cuerpo de una diosa sino a un cuerpo mortal: el de la bella Leonor de Sá. Este salto, de una belleza divina a una belleza mortal, aunque comparada con la de Venus, tenía un precedente en el poema de Camões, con el episodio de la «*formosíssima María*» mandada por su esposo Alfonso XI, el rey de Castilla, a Portugal, para ganarse el apoyo militar de su padre, Afonso IV «*o bravo*», contra el rey de Marruecos. Las súplicas de la hija a su padre vienen precedidas de las mismas lágrimas que Venus, «*lacrimis oculis suffusa*» (*Eneida*, VIII, 228) vertía ante Júpiter:

*Entrava a formosíssima Maria,
Pelos paternais paços sublimados,
Lindo o gesto, mas fora de alegria,
E seus olhos em lágrimas banhados;
Os cabelos angélicos trazia
Pelos ebúrneos ombros espalhados;
Diante do pai ledo, que a agasalha,
Estas palavras tais, chorando, espalha [...] (III, 122, fol. 55r)*

Además de las lágrimas, la mención de la belleza y la insistencia en el vínculo filial entre ambos personajes terminan de sellar la relación entre esta escena y el modelo virgiliano. Sin embargo, Camões sintió la necesidad de hacer más explícita esta filiación textual en la octava que cierra el breve discurso de María a Alfonso IV:

*Não de outra sorte a tímida Maria
Falando está, que a triste Vênus, quando
A Júpiter, seu pai, favor pedia
Para Eneas, seu filho, navegando;
Que a tanta piedade o comovia*

*Que, caído das mãos o raio infando,
Tudo o clemente Padre lhe concede,
Pesando-lhe do pouco que lhe pede.*

Estamos lejos, aquí, de la Venus del primer canto de *Os Lusíadas*. María es, ante todo, «triste», y convence a su interlocutor no seduciéndolo sino inspirándole «piedad»: a fin de cuentas, la Venus mortal de Camões se departe del desnudo y de la seducción para adoptar una actitud de piedad filial que reduce el personaje a una belleza encauzada y perfectamente adaptada a la relación familiar y política en la que se inscribe.

La escenificación del cuerpo mortal de Leonor por Corte-Real plantea la cuestión de una manera mucho más compleja, al no renunciar en ningún momento a subrayar la intensa seducción que ejerce en el mundo la belleza de Leonor, semejante, sino superior, a la de la diosa del amor. En este caso, sin embargo, no puede tratarse sino de una belleza trágica, que desencadena el amor de los hombres y de los dioses y lleva a su familia entera a la muerte. También hallamos aquí varias respuestas nuevas a *Los Lusíadas*²³.

Me fijaré a continuación en tres descripciones de Leonor de las que emerge un tipo distinto de desnudo femenino: ya no el de Venus, que convence seduciendo, sino otro, pensado al contrario para resistir la mirada concupiscente de quien ama sin ser amado a cambio. Veremos que al desnudo de Venus, vivo y libre, corresponde el de Leonor, muerto y redentor.

El vestido casto

Al contrario de la Venus de Camões, la bella Leonor, hija de García de Sá virrey de la India entre 1548 y 1549, sale «*do paterno aposento*» en la mañana de su boda con Manuel de Sepúlveda. El mismo poeta señala el vínculo de la escena con la descripción de Venus mostrando a Leonor:

²³ Lo mostró Hélio ALVES en el artículo ya citado «Teoría de la épica», p. 172-174.

*Os ares alegrando com tal graça
Que a bela Citerea²⁴ se lhe humilha.* (VI, 55-56, fol. 42r-v)

La superación de Venus por Leonor se confirma un poco más tarde, cuando la misma diosa se encarga de preparar el tálamo nupcial para los recién casados (IV, 173-192). Ahora bien, esta mortal, tan seductora y atractiva que supera a la misma diosa del amor, va enteramente vestida y saca lustre y belleza de un extraordinario traje de novia:

*Dos seus louros cabelos leva feitas
Em torno da cabeça umas laçadas
Guarnecidas de perlas de alto preço
Com estranho lavor de obra admirável.
Leva ricos firmas que os olhos cegam
Com vivo resplendor de puros raios,
Mas se ela os olhos alça outros despede
Que sem remédio ardendo deixam almas.
Leva roupa comprida ao Francês uso
De uma seda que à cor do prado excede,
Justa no corpo até à cintura, e dela
Afastando-se, em roda a terra toca.
Largas mangas em mil golpes cortadas,
Tomadas com botões de grossas perlas,
E o branco, liso colo rodeado
Da beleza que só Bisnaga cria.
Uma ditosa cinta estreitamente
O belíssimo corpo abraça, e creio
Que disto o Sousa tanto cioso iria
Quanto a todos os mais faria enveja.*

²⁴ Por muy común que sea, el adjetivo «citérea», aquí elegido para designar a la diosa, puede apuntar a la de Camões, así llamada en varias ocasiones en *Os Lusíadas*. Vítor AGUIAR E SILVA, «Vénus (Mito de)», in *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Caminho, 2011, p. 957-961, aquí p. 959.

*Cai-lhe do ombro esquerdo um rico manto
 Na mesma seda e cor conforme à veste.
 E vai movendo o tardo curto passo
 Com mui gracioso ar, brando e honesto. (VI, 57-80)*

La descripción es impactante en sí y Miguel de Cervantes no dudó en hacer de ella el patrón del relato de la boda del «enamorado portugués» en el *Persiles*²⁵. La belleza de Leonor es ante todo la de la ropa que cubre y ordena su cuerpo. El cabello suelto de las anteriores descripciones está aquí cuidadosamente trenzado y ornado con ricas perlas. El resto de la ropa, cuya riqueza recalca constantemente el poeta, está pensado para subrayar la belleza del cuerpo de la novia: la estrecha blusa y la cinta se ajustan en torno a la cintura mientras que la larga falda enseña la altura de Leonor y la tela de Bisnaga hace destacar la blancura de su cuello. Hasta el largo abrigo que cae del hombro de la muchacha como el velo de Venus sirve para subrayar su gracioso andar, su «paso corto» y su silueta «blanda y honesta». A continuación, Corte-Real prolonga su estrategia de descripción indirecta del cuerpo Leonor mediante un símil homérico:

*Qual a ferosa Aurora se nos mostra,
 Em primavera rosas derramando
 Ao derredor do céu, ou qual Diana
 Quando do amado irmão toma luz pura,
 Tal se mostra Lianor [...] (VI, 85-89)*

Las dos figuras mitológicas elegidas como término comparativo subrayan la pureza y castidad de la novia: Aurora, hija del Sol y luz incipiente del día; Diana, diosa de la luna y hermana del Sol, también esquivada cazadora, capaz de entregarse en matrimonio al hombre que ama pero reacia a la mirada indiscreta del hombre cazador. Veremos que esta última comparación define efectivamente el

²⁵ Miguel de CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Carlos ROMERO MUÑOZ, Madrid, Cátedra, 1997, I, 10, p. 194-195; la imitación de este fragmento del *Sepúlveda* por Cervantes se encuentra comentada en Jerónimo CORTE-REAL, *Sepúlveda e Lianor. Canto primeiro*, ed. crítica y comentada de H. J. S. Alves, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2014, p. 65-68.

comportamiento de Leonor con los dioses que intentan espiar su belleza y gozar de ella sin que su amor se lo permita.

Sólo después de este largo rodeo empieza Corte-Real a describir el cuerpo mismo de la muchacha, revelado pero no destapado por su ropa²⁶. Utiliza para ello el punto de vista de los espectadores de la boda, recordando que el cuerpo erótico de Leonor se define ante todo en el espacio público, a la vista de todos, y que su poder de seducción se ejerce en todas las almas que la rodean:

*Uns notam com cuidado a delicada,
Alvíssima mão, cheia de despojos;
Enlevados vão outros na beleza
Do peito alabastrino e lisa carne.
Outros o movimento assossegado
Das pomas, que em alvura a neve excedem,
E aquele igual compasso sempre certo
Com que se vão e vêm atentos notam.
Outros no pensamento vão medindo
A proporção igual maravilhosa
Das partes perfeitíssimas, que a roupa
Avara, de ciosa lhe escondia. (VI, 93-104, fol. 43)*

Significativamente, esta descripción no empieza por la cara, el rostro, o la blancura de la piel, sino por un miembro mucho más casto y vinculado con el enlace matrimonial: la mano de la novia. De nuevo, la blancura (de la mano «*alvíssima*» y los pechos «*que em alvura a neve excedem*»), el carácter mineral («*alabastrino*») y «diso» de la piel caracterizan la belleza escultórica del cuerpo femenino. También se hace hincapié en los mínimos efectos del andar sobre el cuerpo de la mujer. Al contrario de los trémulos pechos de Venus, las «pomas» de Leonor (bonito eufemismo que ya

²⁶ En efecto, para Hélio ALVES, Corte-Real describe a Leonor «*como se estivesse nua*» (*Sepúlveda e Lianor, op. cit.*, p. 164).

encontrábamos en la *Victoria de Lepanto*) «van y vienen» al ritmo de sus pasos²⁷. De este cuerpo compacto, firme sin rigidez, Corte-Real remata la descripción al subrayar la belleza arquitectónica de sus proporciones («*A proporção igual maravilhosa / Das partes perfeitíssimas*») que volverá a manifestar aún después de muerta. La actitud de Leonor se encuentra pues en un entredós digno de atención: entregada sin reservas al amor, su belleza es visible por debajo de una ropa avara que en ningún momento deja de cubrirla. De nuevo, esta descripción se adecúa con el sometimiento al Amor que reina en el poema. De hecho, el matrimonio de Leonor y Manuel es orquestado por Amor, quien no vacila en matar al rival del joven, Luís Falcão; el enfado de los dioses Proteo, Pan y Febo hacia la familia de Sepúlveda viene del rechazo que les opone sistemáticamente y, por tanto, de ser un amor no compartido.

El poder fatal de la mirada

La historia del *Naufrágio de Sepúlveda* es, en cierta medida, la del desnudamiento progresivo de Leonor al tiempo que las desgracias la privan de su ropa y la exponen a la mirada concupiscente de los dioses.

Desde el principio del poema, se insiste en el poder fatal de la mirada de Leonor sobre los hombres que admiran su belleza, semejante al que inspiraba Venus en la *Victoria de Lepanto*. La primera descripción de Leonor (I, 218-253²⁸) insiste en las ya mencionadas características escultóricas de su cuerpo e introduce el tema del poder destructor de su mirada a la par que anticipa las desgracias a las que la condena su belleza:

*Produziam dos seus formosos olhos
Efectos mil e extremos diferentes,
Que olhando davam vida e outras vezes
Olhando cem mil vidas destuiam.* (I, 226-229, fol. 5v)

²⁷ La acentuación regular de los versos 99 y 100 (en todas las sílabas pares) parece imitar el armonioso paso de la joven (H. J. S. ALVES, «Teoria...», *op. cit.* p. 172).

²⁸ Véase la nota 34.

*Quem pode, sem perder-se, louvar coisa
 onde não chega humano entendimento?
 O fortuna cruel, que fim tão triste
 Guardaste para uma obra tão perfeita.* (I, 250-253, fol. 6r).

Si la mirada de Leonor enferma o mata de amor, la visión de su cuerpo provoca el mismo efecto y excita en los dioses el mal de amor que está en el origen de las tres desgracias sucesivas que determinan la pérdida de Leonor y de toda su familia. Así naufraga la tropa portuguesa, por la ira de un Proteo al que Leonor rechazó²⁹, y por los celos de la ninfa Anfítrite ante su belleza (cantos VI a VIII). En el valle en el que encuentran refugio, el dios Pan, enfermo de amor, se acerca a Leonor dormida con la intención de forzarla. En el último momento, sin embargo, la apariencia de la muchacha le desvía de su propósito: le parece que ella «*O sente, vê, entende e que se anoja*» (IX, 674). Expulsada de este valle por el dios rechazado, la tropa portuguesa se adentra en tierras de los terribles pueblos indígenas entonces llamados cafres. Sufren varios ataques; en uno de ellos, los indígenas «despojan y roban» a Manuel (según reza el argumento del canto XVI). Este despojo se traduce, para Leonor, en una primera escena de desnudez que el poeta compara con la de Venus durante el juicio de Paris en el monte Ida (XVI, 140-143), como si la mortal estuviera asumiendo, de nuevo, el papel de la diosa. Estamos aquí en el corazón de la réplica de Corte-Real a Camões, quien se había valido del mismo símil para introducir la escena de seducción entre Venus y Júpiter³⁰. La diferencia radical con la escena inicial de *Os Lusíadas* salta a la vista: esta desnudez, en vez de exhibida y aprovechada por la mujer, es impuesta en público al personaje. Además, se oculta inmediatamente ante los ojos de los hombres y de los dioses, cuando Leonor se recoge detrás de su propio cabello mientras sus criadas se juntan para protegerla, como hicieran las ninfas de Diana para ampararla de la mirada de Acteón. Y, no pudiendo esconderse de la mirada del

²⁹ «[...] *de vê-lo / Ela fria ficou e quase muda*» (VI, 207-208): Leonor demuestra estupor ante la figura amorfa del dios.

³⁰ Véase arriba, p. 2.

dios Febo³¹, Leonor escoge las lágrimas las lágrimas transparentes; las mismas lágrimas que Baco y Anítrite usaban para convencer a sus interlocutores como última protección de su castidad:

*E não podendo mais cobrir-se, toma
As lágrimas por último remédio.* (XVI, 186-187)

De nuevo, Leonor-Diana se muestra esquiva y se esconde ante quien quiere aprovecharse de ella en contra de su voluntad, forzando por tanto los designios del Amor.

El desnudo trágico

Así, el desnudo de Leonor no se cumple hasta el final del texto cuando, a falta del amparo de la ropa, de los hombres que la acompañaban y de su marido, el mismo cuerpo escultórico de Leonor surge como postrera muralla ante la adversidad.

La muerte de Leonor se manifiesta primero por el agotamiento de esta mirada inspiradora de amor que había llevado a tantos hombres a un desgraciado final³². Con ella desaparece el amor que era fuente a la vez de su felicidad con Manuel y de su desdicha, por enamorar a hombres y dioses con los que Amor no quería verla unida. Pero es la escultura prolongación del escultórico cuerpo de Venus e imagen del carácter esquivo y del corazón inflexible de Leonor ante el amor que le profesan hombres y dioses la forma o fórmula que permite finalmente confundir el desnudo con la muerte de la protagonista:

³¹ Los cuatro dioses convocados en el poema figuran los cuatro elementos con los que tiene que lidiar la familia y que Venus hace jugar unos contra otros: el fuego (de la pasión amorosa, Amor), el mar (Proteo), la tierra (Pan) y el aire (Febo). Véase H. ALVES, *Camões, Corte-Real*, p. 670: «[...] a deusa do amor rege [...] a distância, mas em sentido oposto, as alegorias respectivas de Proteu (mar), Pã (terra) e Febo (sol-céu), a tríade de deuses que persegue Leonor e que acaba por lhe escrever o epitáfio».

³² La última mirada de Leonor a su esposo destaca, en juicio de Hélio Alves, como uno de los momentos más sublimes del poema: «*Vê que a turvada vista, rodeando, / A ele só demanda, a ele só busca, / E vendo que é chegado, esforça um pouco / O ânimo, e procura despedir-se; / Levanta com trabalho os mortais olhos, / Quer-lhe falar, a morte a língua impide; / Firma-os cada vez mais no triste rosto / Daquele único amigo que já deixa, / Trabalha agasalhá-lo, e não podendo, / Com dor mortal na terra se reclina*» (XVII, 27-36, fol. 199v-200r; *apud*, H. J. S. Alves, *Sepúlveda e Lianor, op. cit.*, p. 48, cita comentada p. 47-49). La muerte es efectivamente el único horizonte anunciado en la proposición del poema y se cumple en el desenlace, coincidiendo así con un clímax sublime (*ibidem*, p. 147, comentário al Exordio).

*Entregam-se a morrer aqueles olhos
 Que mil mortes já tinham dado a muitos;
 Uma mortal angustia lhe rodeia
 Aquele alegre e Angélico semblante;
 Já de todo lhe foge a cor de rosa
 Do rosto tão fermoso, já se esfria;
 Já fica a branca mão sem movimento,
 O peito ebúrneo fica sem sentido.
 Qual da casta Diana a bela imagem
 Se viu por mão de Fídias esculpida,
 Que o soberbo edifício enobrecendo,
 Sentiu do tempo avaro a força e a ira.
 Entre antigas ruínas jaz a ilustre
 Admirável figura despojada,
 E ainda que perdeu estado e glória,
 Desenho lhe ficou, valor e estima.
 Ali mostra um perfil medido e justo,
 Nos membros proporção perfeita e rara.
 Mostra tudo fermoso mas sem vida.
 Tal, na deserta Praia, fica o corpo,
 Mais que mármore ou branca neve branco,
 De crespas febras de ouro socorrido,
 Que com intento casto ali defendem. (XVII, 49-72, fol. 200r-v)*

En esta última viñeta, la pintura de la agonía de Leonor se construye justamente como un contrapunto del retrato femenino: se esfuman los colores del rostro³³ y la blancura del cuerpo se acentúa bajo el efecto del frío que la invade, del movimiento

³³ También pierden su color las mujeres cuya muerte se compara con la de una flor cortada. Comento este peculiar uso del símil heroico en una ponencia titulada «*Como la blanca flor o roxo lirio: variaciones portuguesas sobre el símil épico de la flor cortada*», presentada en el X Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), en Venecia en junio del 2014, pendiente de publicación en las correspondientes actas.

y del sentido que la van abandonando³⁴. Una nueva comparación con la diosa Diana, esta vez esculpida por Fidias, parangón del escultor antiguo, termina de unir dos rasgos característicos de la belleza de Leonor: su cuerpo escultórico y su castidad ante la lascivia, ahora fijados en la eternidad del mármol, o níveo, cadáver³⁵. En esta última metamorfosis, Leonor alcanza un «perfil medido y justo», miembros de «proporción perfecta y rara», descritos en términos arquitectónicos. La transformación de la joven mujer se concluye con la delicada imagen de una estatua de belleza fija y eterna amparada por las «hebras de oro» con las que habíamos empezado este recorrido y que figuran aquí como el último socorro al servicio de un casto intento que sobrevive a la muerte. La inmovilidad del cabello que era el único elemento móvil en la Venus de la *Victoria de Lepanto* sella la muerte de la protagonista. En la deserta playa, el cuerpo sin vida de Leonor es, en última instancia, la réplica trágica de la Venus nacida de las ondas.

En este último poema de Corte-Real, el desnudo femenino no se contempla ni se describe hasta haber sido eternizado por la escultura y heroizado por una lucha a muerte por conservar intactas la castidad, la fidelidad conyugal y la obediencia a los designios del Amor. Así, al desnudo divino, al cuerpo seductor en la felicidad amorosa, sólo puede corresponder un desnudo heroico y eternizado más allá de la seducción y del pecado.

*

³⁴ La sensualidad que conserva el cuerpo de Leonor en la muerte es notable si la comparamos con la transformación de Niobe en roca como castigo de su presunción ante la diosa Latona: «*nullos mouet aura capillos, / in uultu color est sine sanguine, lumina maestis / stant inmota genis, nihil est in imagine uiuum. / ipsa quoque interius cum duro lingua palato / congelat, et uenae desistunt posse moueri; / nec flecti ceruix nec braccia reddere motus / nec pes ire potest; intra quoque uiscera saxum est*» («La brisa no agita ninguno de sus cabellos, el color de su rostro es exangüe, sus ojos permanecen inmóviles en las tristes mejillas, y nada vivo queda a la vista en ella. La lengua misma se le hiela dentro, con el duro paladar, y las venas pierden la facultad de latir; se queda sin flexibilidad el cuello, los brazos no pueden accionar, ni los pies andar; en su interior también las entrañas son de piedra», OVIDIO, *Metamorfosis*, trad. y notas de José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca, VI, 303-309, t. II, p. 19).

³⁵ La relación del cuerpo de Leonor con la escultura ya se establece en la primera descripción de Leonor, a través de una comparación entre la belleza de la joven muchacha y la de las más impresionantes obras de arte antiguas: «*Praxíteles, nem Fídias não lavravam / de branquíssimo mármore igual corpo / Nem aquele, que Zeuxis entre tantas / Fermosuras, deixou por mais perfeito*» (canto I, fol. 5-6).

Este recorrido a través de tres epopeyas portuguesas ha procurado reconstruir un peculiar diálogo sobre la seducción y el carácter indecoroso del desnudo femenino. Ni Camões ni Corte-Real, los dos primeros poetas épicos portugueses de la Edad Moderna, tuvieron inconveniente en pintar con detenimiento el cuerpo de la diosa Venus y hasta el de una mortal como la bella Leonor de Sá. Sin embargo, su concepción del uso que se podía hacer de este desnudo resulta radicalmente distinta. Al final de este recorrido, entendemos que a ojos de Corte-Real, la inconveniencia camoniana no reside en la descripción del cuerpo femenino desnudo, sino en el uso que se hace del desnudo para persuadir al interlocutor. La seducción erótica no es legítima cuando busca manipular al interlocutor, y sólo puede serlo en una auténtica relación amorosa, casta y ordenada; al cuerpo desvelado, trémulo y apasionado se sustituye un erotismo comedido, suscitado por la transparencia del velo, por la blancura de la piel, por la firmeza de las carnes y las proporciones de los miembros del cuerpo; así la persuasión embaucadora del cuerpo erótico cede ante el heroísmo de un cuerpo metamorfoseado en una beldad eternizada por la escultura. Finalmente, en el caso de una mortal, sólo puede surgir en cuanto acto heroico. A través de este diálogo sobre el desnudo, se plantean pues dos visiones de las relaciones de géneros. A la manipulación tan eficiente como descarada del deseo masculino, responde la trágica y heroica autonomía femenina en el ejercicio de seducción, aun antes del desnudo.