

01046  
2

# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO



*NAKED WITH HER CLOTHES ON:*  
**EL VESTIDO FEMENINO COMO RECURSO ERÓTICO  
EN LA POESÍA RENACENTISTA INGLESA**

## T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRA EN LITERATURA COMPARADA

PRESENTA:  
JULIA SANTIBÁÑEZ ESCOBAR

DIRECTORA DE TESIS:  
DRA. SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
SERVICIOS ESCOLARES

277313



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



*It is only shallow people who do not judge by appearances.  
The true mystery of the world is the visible, not the invisible...*  
-Oscar Wilde

## AGRADECIMIENTOS

Gracias a Susana González por las luces en el camino, porque es un placer inmenso trabajar contigo y atestiguar el compromiso con el que siempre actúas. También por la inteligencia, los entusiasmos, la complicidad y, simplemente, los años de caminar juntas.

Gracias a los sinodales que prestaron sus ojos para leer y enriquecer estas páginas: a Nair Anaya por sus comentarios atinados, a Juana Gutiérrez por la pasión que contagia cuando habla de arte, a Hernán Lara porque también le fascina el tema y a Alfredo Michel por su lectura rigurosa.

También agradezco profundamente la ayuda y las aportaciones que a lo largo del desarrollo de este trabajo hicieron Susan Kaiser, Alfredo Cid, Jorge Alcázar, José Ricardo Chaves, Claudia Ruiz y, sobre todo, Colin White, mano guiadora en las primeras etapas del mismo.

Vaya una mención especial para Aurelio González por la amistad que me regala y porque sus enseñanzas las llevo conmigo a donde voy.

Por otro lado, gracias a los y las amigos: Yuri, Ana Elena, Ricardo, Federico, Daniel, Jorge, Vivian y tantos otros. También a Claudia, sin cuya ayuda fiel los interminables meses de trabajo no habrían sido posibles: gracias por tu corazón tan blanco y por tu amor hacia lo que más amo.

A la familia: gracias a mamá por su respeto, entrega e interés en este proyecto y en ese otro, mucho más ambicioso, que es mi vida diaria; a papá que está conmigo a cada paso, y a Lucy y Chema por el apoyo, la conversación y los libros infinitos; a mis hermanos, por las cenas compartidas. Gracias a Dania, fresca, viva, que me abraza con palabras y me deja habitar en sus juegos: es tu risa en los ojos la luz del mundo. Y a ti: muchas gracias, Juan Carlos, por tus manos —literales y metafóricas—, por estar siempre dispuesto a volver a empezar y porque ambos aprendimos que, después de todo, lo que queda en el fondo del vaso es amor.

**NAKED WITH HER CLOTHES ON:  
EL VESTIDO FEMENINO COMO RECURSO ERÓTICO  
EN LA POESÍA RENACENTISTA INGLESA**

**ÍNDICE**

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>1</b>
<i>Acercamiento metodológico</i>	3
<i>Herramientas de análisis</i>	6
<i>Delimitaciones geográficas, temporales y de género</i>	9
<i>Advertencia</i>	12
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>TIEMPOS NUEVOS, UN CUERPO NUEVO</b>	<b>15</b>
<i>1.1. El cuerpo nuevo</i>	28
<i>1.2. El cuerpo vestido</i>	33
<i>1.2.1. El atuendo como fenómeno comunicativo</i>	33
<i>1.2.2. El hábito hace al monje: vestido y sociedad</i>	38
<i>1.2.3. El vestido y el lenguaje</i>	40
<i>1.3. El vestido, el desnudo y el erotismo</i>	46
<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>TRATAMIENTO LITERARIO DEL CUERPO VESTIDO Y EL EROTISMO: EL ATUENDO QUE INTERPRETA LA DESNUDEZ</b>	<b>55</b>
<i>2.1. Lo desnudo y lo vestido</i>	55
<i>2.2. El vestido y el erotismo en la Biblia</i>	60
<i>2.3. El vestido y el erotismo en la poesía medieval inglesa</i>	65
<i>2.3.1. The Canterbury Tales</i>	67
<i>2.3.2. Sir Gawain and the Green Knight</i>	69
<i>2.4. El vestido y el erotismo hacia el Renacimiento</i>	77
<b>CAPÍTULO 3</b>	
<b>VESTIDO Y EROTISMO EN LA POESÍA INGLESA DURANTE EL REINADO DE ENRIQUE VIII</b>	<b>81</b>
<i>3.1. Temas y estructuras: el tratamiento del vestido femenino en la poesía del periodo</i>	86
<i>3.1.1. La norma petrarquista: el cuerpo vuelto ideal</i>	87
<i>3.1.2. Lo ideal y la ausencia del cuerpo</i>	91

<i>3.2. El vestido como caracterizador de la ligereza femenina: "They Flee from Me"</i>	96
<b>CAPÍTULO 4</b>	
<b>VESTIDO Y EROTISMO EN LA POESÍA INGLESA DURANTE LA ÉPOCA ISABELINA</b>	109
<i>4.1. Vestido antes que cuerpo</i>	120
<i>4.2. El vestido y el espacio acorporal: "The Passionate Shepherd to His Love"</i>	125
<i>4.2.1. El vestido como desmitificador del espacio utópico: "The Nymph's Reply to the Shepherd"</i>	139
<i>4.3. El vestido: sustituto del cuerpo en "Hero and Leander"</i>	148
<i>4.4. El vestido que espiritualiza el cuerpo ausente: "To His Mistress Going to Bed"</i>	164
<b>CAPÍTULO 5</b>	
<b>VESTIDO Y EROTISMO EN LA POESÍA INGLESA DURANTE EL REINADO DE JACOBO I</b>	181
<i>5.1. El vestido en un nuevo contexto erótico: la sencillez en "Still to be Neat"</i>	183
<i>5.2. Un dulce desorden en el vestido: "Delight in Disorder"</i>	189
<i>5.3. Contra el engaño del vestido: "Clothes Do but Cheat and Cozen Us"</i>	199
<i>5.4. Otros discursos del vestido</i>	205
<b>CONCLUSIONES</b>	209
<i>Cuerpo vestido y cuerpo-vestido</i>	209
<i>El tratamiento poético</i>	215
<i>El tratamiento semiótico</i>	221
<b>POST SCRIPTUM</b>	227
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	233
<b>APÉNDICE</b>	243

## INTRODUCCIÓN

*La ropa es, ante todo, un asunto erótico.*

—Eduard Fuchs

El siglo XVI se caracterizó por las grandes mutaciones ocurridas en el seno de las estructuras sociales, políticas, religiosas, artísticas y económicas prevalentes. Inmersa en las paradojas de la dicotomía tradición-innovación, Europa construía un orden nuevo, perfilándose hacia nuevas formas de pensamiento. Varias circunstancias incidieron en esta reordenación del mundo. Al insistir en la primacía de la conciencia y en la *arbitrariedad* de Dios, la Reforma protestante<sup>1</sup> abrió las puertas a nuevas interpretaciones sobre el texto bíblico y, en consecuencia, sobre el papel del hombre en el universo. También el reencuentro con —y la reinterpretación de— autores clásicos y la revolución científica que aportó claros avances en el conocimiento de la naturaleza y del cuerpo humano, así como la importante labor de la imprenta en la difusión de esos descubrimientos, conformaron un nuevo horizonte. Asimismo, contribuyeron a esta reconfiguración los descubrimientos de tierras y culturas, el imparable desarrollo de las ciudades y la creciente fuerza de la burguesía. Este encadenamiento de sucesos propició cambios lentos pero implacables, los cuales se dejarían sentir en todas las esferas del comportamiento humano.

---

<sup>1</sup> Dadas las diferencias de matiz entre, por ejemplo, las doctrinas calvinista y luterana —la primera subraya la predestinación de los redimidos y la segunda, la gracia salvadora— quizá sería más exacto hablar de “las Reformas” aunque, para simplificar, aquí se hable de *una sola*.

## INTRODUCCIÓN

En términos generales, la autoridad eclesiástica se vio muiada: el conflicto entre ciencia y religión desanimó cada vez más la costumbre de interpretar la realidad a partir de la mano divina. En este panorama, los hombres se hallaron solos en el universo, sin el recurso controlador -- y protector-- de un Dios soberano que gobernara sobre el universo. Sin el paralizante temor antiguo a las fuerzas desconocidas que controlaban el mundo natural, el ser humano volvió los ojos hacia lo tangible y potencialmente controlable: ahí se encontró consigo mismo, con su propio cuerpo. De manera paulatina, en todos los ámbitos se hizo evidente que el hombre hallaba un nuevo lugar.

Si actualmente es manifiesto que cada sociedad se ha enfrentado a un *cuerpo único* —ya que los modos de pensarlo y representarlo no han dejado de cambiar—, en el marco renacentista de cambios de conciencia, el cuerpo humano cobró una relevancia inusitada. La atención se centró en su anatomía y fisonomía, en su movimiento, en su postura y, claro está, en su atavío, como puede apreciarse en la moda creada y/o captada por Rafael en sus obras. Por medio del atuendo, los hombres y mujeres del Renacimiento revelaron tanto la nueva manera de *verse*, como su deseo de *ser vistos* desde otro ángulo. La moda potencializó su función como símbolo de la monarquía, la aristocracia y las clases superiores: la corte fue árbitro del buen gusto y escenario de la excentricidad. Además, a fines del siglo XVI, el crecimiento económico hizo que las clases bajas y medias pudieran comprar prendas *ya hechas*, como cintos, sombreros, pelucas, medias, guantes y abanicos (Ashelford,

## INTRODUCCIÓN

1996: 7-8, 44, 48, 50), lo cual contribuyó a que la sociedad en su conjunto *viera con otros ojos* el vestido.

En esa línea de ideas, en las páginas que siguen parto de la consideración de que el vestido respondió cada vez más a las nuevas expectativas individuales y sociales al interior de la sociedad inglesa del periodo. Así, concibo el vestido —junto con König— no como una mera “adición externa a la vida (para embellecerla o para afearla), sino [como] un medio esencial de regulación y de expresión de los seres humanos que viven en sociedad.” (1972: 13). La ropa como fenómeno comunicativo habría de dejar huella en las artes, por lo que puede suponerse que una cabal comprensión de los mecanismos a los que responde el discurso del vestido<sup>2</sup> puede reforzar, complementar e iluminar el texto literario.

### *Acercamiento metodológico*

Sin duda, el vasto terreno de la literatura comparada es fértil en propuestas de análisis. Aunque resulte verdad de perogrullo decir que toda crítica literaria se hace a

---

<sup>2</sup> En este trabajo se hace uso indistinto de los sustantivos *ropa*, *traje* y *vestido* por un lado, y *atuendo* e *indumentaria* por el otro. Sin duda, los matices de significado y complejidad entre ellos son importantes: *ropa* alude solamente a “las prendas de tela que sirven para vestir”, *traje* es “el vestido completo” (concebido como una unidad) y *vestido* se refiere a “la prenda o conjunto de prendas exteriores con que se cubre el cuerpo”, pero también es un adjetivo que señala a quien porta un *vestido*: “él está vestido de frac” y un verbo que indica la forma de llevarlo: “ella viste con elegancia”. *Atuendo* va un poco más allá, pues engloba no sólo la ropa exterior sino los “objetos que sirven para el adorno”, como lencería, sombreros, guantes, medias, zapatos, abanicos, bolsos, peinado, maquillaje, etc. Finalmente, la *indumentaria* es “la vestimenta de persona para adorno o abrigo de su cuerpo”, pero también suele señalar el conjunto de adornos que acompañan a las prendas. Así, para referirme solamente a las prendas uso *ropa*, *traje* y *vestido*, mientras que cuando me centro en el cuerpo engalanado por prendas y demás adornos, empleo *atuendo* o *indumentaria*.

## INTRODUCCIÓN

partir de una comparación, no lo es afirmar que, a menudo, el campo del estudio propiamente comparatista se reduce por una interpretación forzada de los límites *exclusivos* a los que éste debe ceñirse. Las palabras de Jean Louis Backès me parecen atinadas a este respecto. “La literatura comparada es, por definición, la disciplina especializada en el estudio de las sorpresas.” (en Brunel, 1994: 69). En este caso, busco integrar un discurso visual poco estudiado en relación con la literatura, el del vestido — y, cuando por contraste resulta pertinente, el de la desnudez —, según se inserta en el discurso poético. Más específicamente, propongo abrir el abanico del estudio poético para incluir en él la pluralidad de lecturas que pueden asignarse al cuerpo femenino cortesano en una de sus dos posibilidades básicas de representación —el cuerpo vestido— y para relacionar este mensaje con el erotismo. Puede decirse que me acerco a *la sorpresa* del vestido femenino en el poema y a su presencia casi plástica en él.

Ambos —poema y vestido en el poema— son abordados desde la perspectiva semiótica, entendida como el estudio de la comunicación cultural, interesada en todos los sistemas de signos, sobre todo en los que no dependen necesariamente de la lingüística (Eco, 1994: 9-11). Este acercamiento metodológico, que intenta ahondar en el análisis de los signos y profundizar en los códigos susceptibles de ser interpretados dentro de la obra literaria, me resultó el más adecuado para estudiar el vestido como fenómeno comunicativo y profundizar en los mecanismos de su incorporación al texto poético. La hipótesis de partida del trabajo fue la de que un estudio semiótico comparatista entre el discurso del vestido y el discurso poético

## INTRODUCCIÓN

focalizado en el manejo del vestido podía resultar efectivo para aproximarse a la poesía de una época tan centrada en lo dicho por el atuendo, como el Renacimiento inglés.

Desde otro ángulo, este trabajo también se sustenta sobre las bases de la imagología literaria, pues propone el estudio del vestido femenino como una aproximación a la caracterización morfológica del Otro a partir de su indumentaria. En su elaboración de la imagen del vestido y el cuerpo femeninos, los autores — generalmente *masculinos*— no copiaron lo real (la mujer en sí misma), sino seleccionaron “un cierto número de rasgos, de elementos que [consideraron] pertinentes para ‘su’ representación del extranjero” (en Brunel, 1994: 117). En los poemas analizados, la mujer es *la tierra por conquistar, el libro que ha de descifrarse, el escenario ajeno*; su corporalidad —tan riesgosa como las latitudes ignotas— es descrita desde el punto de vista de quien la mira, es decir, del hombre para quien ella sólo puede ser lo Otro. Su vestido funciona como uno de los primeros rasgos caracterizadores de su persona. A partir del atuendo, el yo poético intenta explicarse el cuerpo oculto tras las prendas: en cada uno de los poemas revisados aquí, la voz poética es masculina, y el cuerpo observado, femenino; la distancia entre sujeto y objeto varía, pero la cercanía no significa que el cuerpo esté *más presente*.

En suma, si el comparatismo es “el arte [...] de acercar la literatura a otros terrenos de la expresión o del conocimiento, o los hechos y los textos literarios entre sí [...] a fin de describirlos, comprenderlos y disfrutarlos mejor” (citado por Brunel, 1994: 236), el trabajo comparatista que el lector tiene entre manos explora la relación

## INTRODUCCIÓN

entre una forma de la expresión corporal (el vestido) y la producción poética. Al estudio de la ecuación unívoca

### VESTIDO en el POEMA

se anaden rasgos comunes a ambos terrenos simbólicos, como la esencia comunicativa, la polisemia, la dependencia del contexto y la fuerte carga plástica de ambos fenómenos culturales.

Por otro lado, a estas páginas les subyace la idea de que la imagen de una sociedad y una cultura dependen tanto de contadas creaciones individuales excepcionales, como de productos de consumo común que, igualmente, recuperan el sentir de una época. Así, el genio de excepción de Marlowe o Donne se compara, contrasta y complementa con el producto de consumo que representaron las gorgueras o el guardainfante, elementos indispensables del guardarropa femenino.

### ***Herramientas de análisis***

Un trabajo comparatista como el que se ensayó aquí obliga al investigador a valerse de múltiples herramientas de análisis, entre ellas la historia cultural, de las mentalidades y *de la vida privada* como manifestación cultural. En este último sentido, los estudios de Le Goff y Ariès fueron muy iluminadores y, en cuanto al análisis propiamente semiótico, los trabajos pioneros de Barthes y Eco y, más recientemente, de Kaiser, Davis y Barnard resultaron fundamentales. También se ahondó en la historia de la sexualidad y del comportamiento sexual (Foucault, Fuchs, Varela, Vigarello), vinculándola con la psicología y la sociología del vestido (Alvah, Hurlock,

## INTRODUCCIÓN

Squicciarino, König, Kaiser, Barnard), además de la historia de la moda en el periodo de interés (Laver, Norris, Ashelford, Deslandres).

Sin duda, esta lectura sigue las huellas de textos que vinculan el análisis literario con el discurso del vestido, entre ellos, el de Helen Garrett, *Clothes and Character: The Function of Dress in Balzac* (1941), el de Carmen Bernis sobre el traje de la Duquesa Cazadora en *Don Quijote* (1988), el de María de Jesús Salinero Cascante sobre el código vestimentario caballeresco en *Lanzarote del Lago* (1992), el breve estudio de Magdalena Altamirano sobre la presencia de la camisa en la antigua lírica popular hispánica (1993), el señero trabajo de Jacques Le Goff sobre los códigos de la vestimenta en *Erec y Enid* (1994) y (éstos sí vinculados con la lengua y el ámbito geográfico estudiados aquí) los de Luis Fernando Figueroa, *Woven Words: A Semiology of Clothing* (1994) —que estudia el vestido en relación con la simbología cristiana en “The Clerk’s Tale” de Chaucer y en el poema *Pearl*—, y de Juan Carlos Rodríguez Aguilar sobre “la indumentaria literaria” en *Sir Gawain and the Green Knight* (1994).

En cuanto al método de análisis del vestido, sobre todo desde la percepción del significado del mismo, Kaiser señala tres perspectivas usadas en los estudios sociales: la simbólico-interaccionista (propone que el sentido del atuendo se construye socialmente a partir de las acciones de los individuos), la cognitiva (sostiene que quienes perciben el vestido usan sus estructuras cognitivas para interpretarlo) y la cultural (dice que el significado es producto de las representaciones culturales de las

## INTRODUCCIÓN

relaciones sociales y la ideología<sup>3</sup>). Aunque para el análisis del vestido contemporáneo, me parezca que la perspectiva simbólico interaccionista es la más adecuada, en este trabajo me cuño a la aproximación cultural, dado que la comunicación por medio del vestido en el Renacimiento inglés se daba a partir de una mirada dominante (ya masculina), se centraba en las relaciones sociales entre los sexos y hundía sus raíces en la tradición cultural: la devaluación femenina en una sociedad gobernada por hombres, en la cual la mujer tenía un limitado campo de acción y opinión. Adicionalmente, considero que el atuendo renacentista no sólo manifiesta sino contribuye a sostener las diferencias de género —“la representación cultural de las relaciones sociales y la ideología” — pues, como se verá, *comunica* de manera distinta en hombres y mujeres.

En cuanto al estudio de los poemas en sí mismos, la ruta elegida fue la de ahondar en el análisis *directo* de los textos. Más que intentar una aproximación a los poemas desde la tribuna de la teoría literaria y de la crítica textual, terreno muy trabajado que cuenta con un metalenguaje a menudo centrado en las discusiones entre críticos y no en los textos en sí mismos, se prefirió arriesgar la erudición crítica a cambio de conservar la frescura de la experiencia inmediata del poema. Así, la hipótesis de partida fue explorar el universo semiótico del vestido en la época y, *desde ahí*, ahondar en la manera como el atuendo femenino se inserta en los distintos niveles de la obra poética, para lo cual los ejemplos literarios fueron descompuestos

---

<sup>3</sup> Ver cuadro comparativo en Kaiser, 1997: 56; para un estudio complementario de las teorías socio-psicológicas sobre el asunto, acudir a Nagasawa, 1991.

lo más posible en sus diferentes planos de expresión semántica, gramatical, retórica, fonológica y métrica.

*Delimitaciones geográficas, temporales y de género*

El ámbito geográfico de estudio se circunscribe a Inglaterra y la presentación de los textos se centra en algunos poetas relacionados con la corte, pero en el trabajo se incluyen las inevitables referencias a otras literaturas y autores, fundamentalmente Petrarca y la escuela petrarquista como paradigma del modelo poético europeo. Como ya se dijo, el periodo analizado se enmarca dentro del Renacimiento inglés, cuyo inicio puede hacerse corresponder con el principio del reinado de Enrique VIII (1509), para concluir con el fin del *interregno* tras la Revolución Inglesa (1660). Este trabajo analiza años centrales del Renacimiento: se inicia con el estudio del vestido en textos de poetas que vivieron bajo el reinado del segundo monarca Tudor —Enrique VIII (1509-1547)—, pero el primero de la dinastía que dio relevancia al vestido. Luego se abordan creadores pertenecientes a —o relacionados con— la corte fastuosa y muy visual de Isabel I (1558-1603)<sup>4</sup>, para seguir con autores del periodo de Jacobo I, primer Estuardo (1603-1625), durante cuyo reinado el vestido siguió las líneas generales de la época isabelina, pero tendió aún más a la exageración y el fasto.

---

<sup>4</sup> Los reinados de Eduardo VI (1547-1553) y María I Tudor (1553-1558) —ubicados entre los de Enrique VIII e Isabel I— son obviados, debido a que fueron muy breves (seis y cinco años respectivamente) y, por la misma razón, no presentaron características particulares importantes a nivel literario ni tampoco en el universo del vestido.

## INTRODUCCIÓN

Varios factores permiten visualizar este periodo —de Enrique VIII a Jacobo I— como uno solo que, aunque presente rasgos distintivos, comparte características comunes. En primera instancia, a pesar de sus diferencias intrínsecas, los reinados que lo conforman se caracterizaron por su absolutismo. Además de la obvia cohesión dada por el hecho de que los dos primeros reyes pertenecieron a la fuerte dinastía Tudor y el segundo, un rey débil, a la dinastía Estuardo que todavía no se diferenciaba de la que le antecedió en el trono, el factor religioso también aporta un sentir de unidad a los tres reinados. La revolución religiosa iniciada por el creador de la Iglesia Anglicana —brevemente interrumpida por el reinado católico de María I— se vio continuada y, acaso, potencializada por su hija Isabel; finalmente, la inconformidad presbiteriana ante los intentos del sucesor de Jacobo (Carlos I) por controlar al Parlamento contribuiría a llevarlo al patíbulo en 1642. El Renacimiento inglés, comprendido dentro de este periodo, tiene otro hilo conductor en tanto se inicia con los intentos de Enrique VIII por hacer de su corte la de un príncipe renacentista continental, cuyo énfasis fuera el lujo y la cultura, y termina con el reinado de Carlos I, tras cuya ejecución estalló la Revolución. No debe pensarse que se abarca una extensión temporal excesiva por el hecho de que se trate de poesía producida bajo la batuta guiadora de tres monarcas. Por ejemplo, el propio John Donne (1572-1630) conoció los reinados de tres reyes: nació durante la época isabelina, vivió todo el periodo de Jacobo I y murió cuando Carlos I llevaba cinco años en el trono.

En otro orden de ideas, la elección del género poético obedece a que es el más fecundo en el manejo de signos. Si en ocasiones, en la narrativa una cinta puede ser

## INTRODUCCIÓN

sólo eso, en la poesía se carga de connotaciones diversas, ya que puede significar la entrega de amor, el fracaso de un caballero o una señal de la más alta dignidad aristocrática, entre otras cosas. De ahí que la poesía sea campo de estudio feraz cuando se trata de ensayar lecturas alternativas, como la que aquí se realizó, que intenta atraer la atención del crítico y del lector especializado hacia otros lenguajes insertos dentro del texto literario.

Los poetas abordados se cuentan entre los más representativos del periodo; las obras se eligieron entre el universo de textos considerando la relevancia del atuendo en ellas<sup>5</sup>. En el proceso de selección no se mostró preferencia por aquéllas que llenaran las expectativas iniciales de análisis, es decir, la relación entre vestido y erotismo: se estudiaron todos los textos de poetas cortesanos en los que el vestido desempeñaba un papel importante —desde una mención hasta el protagonismo de la escena—, independientemente del tono del mismo. Sobre todo, se jugó con las semejanzas entre ambos dominios: la poesía es el género más rico en lo que respecta a los múltiples sentidos que se le pueden asignar, mientras que el vestido puede interpretarse con significados muy diversos —lo que *dice* no es fijo—. Ninguna de las dos formas expresa hechos puramente *objetivos* o que puedan entenderse de manera fría: ambas juegan con sugerencias, evocaciones, emociones, sutilezas, intuiciones y significados simbólicos.

---

<sup>5</sup> Sobre el porqué ningún texto de William Shakespeare figura entre los poemas analizados, véase la nota 26 del capítulo 4.

Al estudiar el corpus completo se detectaron similitudes y patrones recurrentes en varios poemas, en los que el vestido funcionaba como sustituto del cuerpo femenino. Entonces se procedió al análisis de esos textos y al ensayo de las posibles interpretaciones del asunto

### ***Advertencia***

Antes de proceder al análisis se impone hacer una precisión. El lector desprevenido podría interpretar lo sugerente de los hallazgos expuestos en este trabajo como una sutil —o directa— insinuación de que los autores estudiados fueron plenamente conscientes de la simbología que entreveraban en sus textos. Es decir, mi entusiasmo puede leerse como un intento por hacer, de los autores renacentistas expertos en semiótica del vestido, o como la tácita sugerencia de que los poemas abordados tienen valor *únicamente* por su correspondencia con el complejo discurso manifestado a través del vestido. Nada más lejos de la verdad. De ninguna manera pretendo reducir ni a los poetas ni a sus obras a un tamaño manejable para mis categorías y/o metodología: considero que mi lectura es sólo una entre la rica gama de acercamientos que permiten tanto la *lectura* del vestido como de la obra literaria<sup>6</sup>. Por otro lado, estoy consciente del riesgo de tomar los textos literarios

---

<sup>6</sup> Por supuesto, no debe pensarse que la lectura del vestido ofrecida en estas páginas pretenda ser *la única o la más importante*. De hecho, así como parece evidente que en los casos citados a continuación el vestido implica la *impeditación* del cuerpo a las prendas, en otro acercamiento, el vestido puede concebirse como el marco que revela y destaca los miembros.

## INTRODUCCIÓN

como documentales de una época: a todo lo largo de la elaboración del trabajo he tenido conciencia de tal peligro, con el afán de evitarlo.

Un poeta deja de ser dueño de su texto no en el momento en que lo entrega al público sino, incluso, antes: cuando es *victima* del enorme caudal de intuiciones que terminarán por ser decisivas en su texto. No creo que Marlowe, Raleigh, Donne, Jonson o Herrick hayan tenido absoluta conciencia de lo significativo de su manera de abordar el vestido, ni que hayan decidido incluir en sus poemas una determinada cantidad de referencias a prendas de ropa para satisfacer las veleidades de sus lectores críticos. Más bien, fueron deudores de su momento y poetas de sensibilidad acusada que, como parte de su talento creador, entretejieron en algunos textos rasgos varios de la sociedad de su época, entre ellos, la importante carga simbólica del atuendo.

## **CAPÍTULO 1**

### **TIEMPOS NUEVOS, UN CUERPO NUEVO**

[...] *new Philosophy calls all in doubt* [...] *Tis all in pieces, all coherence gone*  
-John Donne

La sociedad del siglo XVI y, aún más, la del XVII se enfrentó al derrumbamiento de un sistema de creencias y al paulatino surgir de una nueva manera de entender el mundo, de *entenderse* en el mundo.

La revolución humanística y científica que sacudió al Viejo Continente —y, en consecuencia, también a sus colonias americanas— propuso otra imagen del universo, que coexistió por un largo periodo con la concepción clásica, dando así un rasgo singular a la época: la tensión entre lo antiguo y lo moderno. La relectura de Aristóteles, Ptolomeo y Galeno, entre otros clásicos, despertó la admiración por ellos pero, al mismo tiempo, alentó la revaloración de sus postulados. Entre los pensadores del periodo se extendió la valiente noción de que el saber de siglos anteriores podía resultar incompleto, con lo que dio inicio una revisión de las ideas heredadas. Evidentemente, no puede decirse que en el ambiente dominara una actitud de deliberado enfrentamiento con el saber tradicional: los pensadores y científicos de la época leyeron a los antiguos con respeto reverencial, pero cargados de nuevas inquietudes, las cuales necesariamente habrían de determinar su interpretación. El historiador de la ciencia Allen Debus lo expresa así: “Esta característica del humanismo [el que el respeto por los antiguos no excluyera su rectificación] dio origen a un caudal cada vez más

abundante de adiciones y emiendas que, andado el tiempo, habrían de hundir y derrocar a aquellas autoridades que la nueva obra pretendía sostener." (1985: 181).

La nueva ciencia cuestionó la idea del universo geocéntrico<sup>1</sup> y, a cambio, sostuvo un sistema heliocéntrico<sup>2</sup>. Además, desechó la tradicional circularidad de las órbitas celestes, revelando que en realidad tenían forma elíptica<sup>3</sup>, lo que significó un golpe frontal contra la concepción clásica que afirmaba que el círculo era la figura propia de la naturaleza, imagen del concierto universal. Los científicos también explicaron el movimiento de los cuerpos celestes con base en leyes matemáticas y sugirieron la idea de mundos infinitos, debilitando así la idea de que Dios intervenía directamente en los asuntos humanos<sup>4</sup>. Por otro lado, también en la botánica y la zoología se dieron importantes esfuerzos modernizadores. En general, la coherencia entre las disciplinas científicas se evidencia en que compartieron el nuevo fundamento mecanicista: la astronomía matemática desembocó en la *mecánica celeste*; la dinámica, la estática y la cinemática se ocuparon de la *mecánica terrestre*, en tanto la anatomía, la fisiología y la

---

<sup>1</sup> Para evitar extenderme en detalles científicos que desviarían del asunto central, en lo sucesivo me limito a dar los títulos y las fechas de publicación de los estudios principales: en *De revolutionibus orbium coelestium* (1543), Copérnico estableció el movimiento de los planetas alrededor del Sol.

<sup>2</sup> En el sistema ptolemaico, la posición ocupada por la Tierra podía tener dos lecturas: por un lado, algunos pensaban que el lugar central de nuestro planeta le confería una dignidad singular pero, por otro, también era factible concebirlo como la cloaca de las esferas supralunares. Esta diferencia puede apreciarse en la comparación que se establecía entre el éter de las esferas supralunares y el aire sucio y denso de las sublunares: "Far from being dignified and tending to an insolent anthropocentricity, the earth in the Ptolemaic system was the cesspool of the universe, the repository of its grossest dregs." (Tillyard, s/f: 39)

<sup>3</sup> Kepler, *Astronomia nova* (1609).

<sup>4</sup> En *Sidamus nuncius* (1610), Galileo propuso un cosmos abierto en contraposición al limitado por las estrellas fijas aceptado hasta entonces y también señaló haber encontrado cráteres y montañas lunares, lo que confrontó la afirmación aristotélica sobre la perfecta esfericidad de

patología llevaron a la conformación de la *mecánica del cuerpo humano* que, por cierto, habría de ser considerado la máquina más perfecta, susceptible de interpretar los secretos del cosmos. En las tres esferas de análisis se privilegió el método experimental y se enfatizó la observación.

Al igual que el estudio del mundo natural y de los cuerpos celestes, el centrado en el propio cuerpo también enfrentó importantes cambios. Se dio un renacimiento de la anatomía, fruto de varios siglos de disecciones públicas practicadas en universidades europeas. Esto, vale destacarlo, implicaba aventurarse en un terreno *peligroso*: el cuerpo humano, corona de la creación y, por tanto, coto celosamente guardado por la ortodoxia religiosa. Con los avances científicos, los médicos empezaron a atribuir con mayor consistencia el surgimiento de epidemias a la falta de limpieza (ya no a la ira de Dios), establecieron el origen de ciertas enfermedades en desequilibrios físicos (descartando el pecado) y comenzaron a relegar la eficacia de las oraciones para sanar las afecciones corporales. En 1628, William Harvey publicó *De motu cordis*, en el que comunicaba su descubrimiento de la circulación unidireccional de la sangre y ponía en evidencia, una vez más, que la ciencia era capaz de aclarar misterios con base en realidades tangibles (Debus, 1985: 126-131). Esta refutación de los postulados de Galeno sobre que la sangre se originaba en el hígado resultó muy significativa: un aspecto capital del funcionamiento del cuerpo humano dejaba de ser misterio divino a partir del estudio de un científico que osó enfrentar la autoridad antigua con sus observaciones. El estudio del cuerpo se convertía así en una disciplina de alcances

---

los cuerpos celestes. Más tarde, en 1614, Galileo escribió una larga carta en la que defendió el

similares a los de la nueva astronomía que escudriñaba los cielos: allá, los cuerpos celestes y aquí, los de carne y hueso se volvían asibles y explicables.

En otro orden de ideas, la Reforma protestante fue factor capital en la conformación del nuevo mapa mental. Tanto la explicación del mundo como la de la vida después de la muerte ya no dependían de una sola autoridad y de un dogma único: ahora cabían varias posibilidades de interpretación del otrora intocable texto bíblico— y, por su parte, la Contrarreforma añadió matices y riqueza a la discusión —. Sin imaginar la aportación que hacían para la secularización de la sociedad, los reformadores marcaron una frontera entre fe y ciencia<sup>5</sup>. Por otro lado, el Renacimiento se caracterizó por la reivindicación de las lenguas vernáculas europeas. Frente a la solemnidad del latín, los escritores de italiano, español, francés, inglés y alemán defendieron cada vez con mayor convicción la dignidad de sus respectivos idiomas como instrumentos de difusión del pensamiento y la cultura. La invención de la imprenta contribuyó de manera importante en el desarrollo de la alfabetización y la popularización de los libros, lo que tendría un impacto social incalculable al fomentar la individualidad de la lectura en silencio. Asimismo, las filosofías baconiana y cartesiana pugnarón por desembarazarse de las opiniones antiguas: Descartes afirmó la primacía

---

estudio científico y sostuvo la irrelevancia del texto bíblico en materia de ciencia.

<sup>5</sup> Es representativo de esta actitud crítica el que en el siglo XVI John Wyclif, precursor de la Reforma, negara la transustanciación en la eucaristía y, ya en el XVII, los cuáqueros ingleses Edward Burrough y George Fox propusieran realizar análisis de laboratorio para comprobar si verdaderamente el pan y el vino podían convertirse en carne y sangre durante el culto religioso (Hill, 1980: 145). Con todo, no debe exagerarse la supuesta modernidad de los reformadores quienes, a pesar de sus ideas de avanzada en ciertas áreas, no dejaron de pertenecer a su momento histórico. Por ejemplo, Lutero descalificó los descubrimientos de Copérnico, llamándolo “un astrónomo presuntuoso que quiso demostrar que la Tierra es la que gira”.

de la materia y propuso como axioma la propia existencia en el muy célebre *Cogito, ergo sum*<sup>6</sup>, y Bacon buscó los procedimientos que permitirían al hombre dominar e interpretar el mundo a partir del replanteamiento de las ideas que se daban por sentadas. En el campo de la economía, el liberalismo propugnó por la libertad del hombre sobre sus posesiones, en clara consonancia con la libertad de pensamiento y el empirismo que poco a poco se imponían en los demás ámbitos.

En cuanto al arte, la producción pictórica medieval había sido predominantemente simbólica, donde el tamaño e importancia de los personajes se subordinaba a su posición relativa: un rey resultaba más pequeño que un santo o mártir, aunque ambos estuvieran en el mismo plano, lo que destacaba la relevancia de la figura capital. En cambio, en la pintura renacentista se apostó más por la proporción y el realismo, lo que llevó a destacar los detalles del cuerpo en lo que puede llamarse una “erotización de la vista”<sup>7</sup>. Esta vuelta a lo tangible también se mostró en una preferencia por retratar mujeres de caderas anchas y muslos vigorosos. Si con frecuencia los poetas, pintores y escultores medievales sublimaban el cuerpo, convirtiéndolo en representación de ideas y/o ideales —religiosos o de otro tipo<sup>8</sup>—, en

---

siendo que la Biblia afirmaba que Josué mandó al Sol, no a la Tierra, que se parara (citado por Bález Camargo, 1992: 45).

<sup>6</sup> Aunque Descartes sostenía que la razón era la única base real de juicio y que el cuerpo era fuente de oscuridad, su pensamiento afirmaba la tendencia que daba prioridad a la experimentación sobre la tradición.

<sup>7</sup> Sobre Carlo Ginzburg dice Pardo: “[he] has written on the ‘erotizing of sight’ that took place in the course of the sixteenth century, on a kind of public scale, as a consequence of the increased popular diffusion of images susceptible to erotic interpretation.” (en Grantham, 1993: 64).

<sup>8</sup> Llama la atención que los desnudos o cuasi-desnudos medievales estén muchas veces asociados con el ámbito sagrado: Adán y Eva, el pecho de la Virgen ofrecido al lactante, Cristo niño o crucificado, *putti*, mártires en suplicio —Sebastián o Esteban—, penitentes, etc.

el Renacimiento éste cobró fuerza propia. La belleza corporal, según aparece expresada en la pintura renacentista, radicaba en la sensualidad de los cuerpos, frecuentemente semivestidos o desnudos<sup>9</sup>. Como ejemplos están *El nacimiento de Venus*, de Botticelli (1445-1510), las muy obvias menciones a la pintura y escultura de Miguel Ángel (1475-1564), la *Venus de Urbino*<sup>10</sup>, *Dánae recibiendo la lluvia de oro*, las *Bacanales* y el *Amor sacro y profano*<sup>11</sup> de Tiziano (1477?-1576), donde el desnudo —o semidesnudo— es eje fundamental de las obras. Recuérdense también *Júpiter e Io*, de Correggio (1489?-1534), *Susana en el baño*, de Tintoretto (1518-1594), además de *Diana de Poitiers*, atribuida a François Clouet (ca. 1505-1572). Esta concepción *estética* del cuerpo —y la *gratesca* que se desarrolló a la par<sup>12</sup>— significó un retorno a la plasticidad, la cual también ganaría terreno en la literatura.

<sup>9</sup> Evidentemente, este *auge del desnudo* podría explicarse por la gran relevancia cobrada por los temas profanos. De hecho, para los artistas del Renacimiento y el Barroco, deslumbrados por el arte de Grecia y Roma, el desnudo se convirtió en uno de los vehículos principales de expresión. En todo caso, resulta evidente el deleite del periodo por la observación del cuerpo.

<sup>10</sup> La dualidad de esta obra es interesante: si bien en el primer plano destaca el hermoso cuerpo sin ropa, en un segundo plano, las sirvientas de Venus sacan de un baúl las prendas que en poco tiempo cubrirán la desnudez de la mujer, subrayando de ese modo la transitoriedad del momento representado. Además, también debe notarse que la Venus porta aretes, pulsera y un tocado en el cabello, así que la desnudez se ve reforzada por el arreglo a través de piezas de indumentaria. Lo mismo sucede con la *Mujer ante el espejo*, de Giovanni Bellini: la dama se cubre los genitales con una prenda indefinible y en el cabello luce una redecilla rematada con perlas.

<sup>11</sup> No deja de ser significativa una de las interpretaciones sobre esta pintura, según la cual la dama ricamente vestida (que incluso usa guantes) representaría el amor vano y materialista, en tanto la mujer desnuda sería la encarnación del amor elevado y puro.

<sup>12</sup> La obra de François Rabelais constituye uno de los ejemplos más paradigmáticos en este sentido, pues sus exageraciones grotescas del cuerpo parten de una concepción en la que éste no se presenta separado ni aislado del resto del mundo, sino que *se sale fuera de sí* tanto en sentido literal como figurado. Por ello, en sus novelas aparecen órganos separados del cuerpo, narices desproporcionadas, jorobas, tripas, grandes bocas abiertas (símbolo de úteros igualmente grandes), senos y falos enormes, entre otros, además de todo tipo de funciones y excrecencias corporales, como coitos, masticaciones y degluciones fantásticas, flatulencias procreadoras, defecaciones, oleajes de orina, sudores, ebriedades, partos, enfermedades, muertes, etc. Bajtin argumenta que la cultura cómica popular, el realismo grotesco y el lenguaje

Es importante considerar un aspecto implícito: ¿quién se constituyó en observador de esta geografía corporal vista desde una nueva perspectiva? En otras palabras, ¿quién observaba el cuerpo y *por qué*? ¿Con qué *intenciones*? ¿Desde *dónde* lo miraba (tanto en el sentido de ubicación física como de posición ideológica)? En términos generales, el artista era siempre concebido como masculino y el cuerpo observado, el de una mujer. Berger dice al respecto que, en las culturas occidentales, es característico de los hombres el tener un papel activo, el de *quien observa*, mientras que el rol femenino por excelencia es el pasivo, aquél de *ser observadas*, lo que se resume en la tensión: “men look at women. Women watch themselves being looked at” (citado por Barnard, 1996: 113)<sup>13</sup>. Tradicionalmente, el placer erótico de *observar* se ha ligado a la mirada masculina que contempla un sujeto femenino objetualizado. El rol masculino podría explicarse, llevándolo al extremo, como el de *voyeurista*, en tanto que el femenino se asimilaría al de *exhibicionista*. En efecto, la poesía que se ha de analizar a continuación forma parte de una constante en la producción literaria de la época y de varios siglos por venir: se trata de la mirada de un hombre, que satisface una curiosidad de matiz erótico concentrándose en un cuerpo femenino. En consecuencia, la mujer se ve

---

familiar fueron fuentes determinantes para el autor en su articulación de esta concepción del cuerpo (1998: 290).

<sup>13</sup> Como ejemplo de esta oposición ideológica activo/pasivo, Sir Thomas Smith, secretario de Estado en la época de Enrique VIII, verbaliza la diferencia *funcional* de los dos sexos: “[...] the man [is] to get, to travail abroad, to defend, [whereas] the wife, to save that which is gotten, to tarry at home [...] to keep all at home neat and clean.” Según Smith, cada sexo cuenta con cualidades naturales para el desempeño de sus funciones: “the man stern, strong, bold, adventurous, *negligent of his beauty*, and spending”, mientras que la mujer tiene como características: “weak, fearful, fair, *curious of her beauty*, and saving” (cursivas mías; citado por Williams, 1964: 69). Compárese con el relativamente reciente debate en torno a la descripción de *lo femenino* y *lo masculino* en el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia, donde

reducida a su apariencia: "The creation and maintenance of a look, or an appearance, becomes something like a defining feature of feminity." (Berger, citado por Barnard, 1996: 115)<sup>14</sup>. De este modo, el vestido como acto comunicativo no se reduce al mero acto de reflejar identidades de género previamente estructuradas, sino que es parte del proceso por medio del cual las actitudes y las imágenes de uno y otro sexo son creadas y reproducidas.

En el contexto que aquí interesa, el yo poético *varón* —creatura de un autor igualmente masculino— se autoafirmó como observador privilegiado del personaje femenino, en la medida en que podía mirarlo vestido, semidesnudo y desnudo y, sobre todo, podía leerlo en esa transición. Como prerrogativa de su sexo, el artista podía convertirse en el conocedor, creador y *consumador* del cuerpo de la mujer, en el lienzo o en la vida real. Resulta evidente que en la representación de ese cuerpo existía también la intención masculina de regular al sujeto *observada*. Sin duda, el análisis de ese control podría aportar luz a estas reflexiones, pero por desgracia rebasa las pretensiones de este trabajo<sup>15</sup>. Estos conceptos aplican plenamente al caso de los poemas analizados, pues tratan de mujeres pertenecientes a la sociedad cortesana o directamente relacionadas con ella, a quienes su posición de privilegio les imponía la carga de llevar correctamente la dignidad de la familia y, en su caso, del marido. La sociedad no permitía la polsema

---

hasta la edición de 1992 se decía que el uso figurado de *femenino* era "débil, endeble", mientras que el de *masculino* era "varonil, enérgico".

<sup>14</sup> Debe notarse, por evitar la tan temida parcialidad, que los hombres del periodo también dedicaban un tiempo considerable a su atavío, el cual podía incluir aretes, pelucas, perfumes y maquillaje. Pero la diferencia entre los géneros otorgaba interpretaciones variables a la ostentación en el arreglo: los hombres se ataviaban como parte de una identidad masculina de actividad y despliegue de refinamiento, en tanto que las mujeres *eran convertidas* en atuendo y su cuerpo resultaba el que tradicionalmente recibía las miradas

y exigía que las mujeres —sobre todo las cercanas a la corona— estuvieran al tanto de las últimas sutilezas y supieran *comunicarse* correctamente con el lenguaje corporal y del *bien vestir*. Así, los poetas cuyas obras se estudian en estas páginas libremente confirieron sentidos al atuendo femenino, sin sugerir siquiera la posibilidad de que su interpretación fuera errónea. A partir del vestido, contuvieron y regularon el cuerpo que ni siquiera asomaba tras la ropa. Después de todo, ellos eran los creadores de ese *personaje mutilado que aparecía semivestido*: la mujer de los poemas. Ese cuerpo femenino visto pero no observado —más bien invisible—, refrendaba una vez más su pertenencia a una larga tradición de exclusiones.

Es decir, aunque en el contexto de la época podría esperarse una presencia corporal femenina harto más relevante que en los siglos precedentes, el cuerpo de la mujer no obtuvo total licencia para figurar de manera plena en la poesía del momento. Los poetas, prioritariamente varones<sup>16</sup>, en pocas ocasiones lo mostraron plenamente desnudo y todavía menos veces procuraron ser relativamente *objetivos* —por valerme de una anacronía moderna— en su forma de mirarlo. Por otro lado, la retórica petrarquista comenzaba a desgastarse<sup>17</sup> y no parecía muy popular (menos aún bajo los agudos ojos

<sup>15</sup> Un estudio sugerente en este sentido es el de Nead, 1992.

<sup>16</sup> Entre las poetisas destacadas figuraron Anne Askew (1521-1546), la propia reina Isabel I (1533-1603), Isabella Whitney (15??-1573), Mary Sidney (1568-1621), Amelia Lanier (1569-1645) y Anne Bradstreet (ca. 1612-1672). Con todo, su número y trascendencia fueron francamente menores a los de su contraparte masculina.

<sup>17</sup> Aunque a veces se dice que el soneto 130 de Shakespeare —aparente respuesta crítica a un poema de Thomas Watson— es señal de esta erosión porque reacciona con burla contra cada uno de los presupuestos tradicionales, en otra lectura podría entenderse como un juego retórico que no hace sino confirmar el canon de belleza femenina a partir de su contraste. En realidad, ni allá ni aquí el cuerpo está presente, pues según afirma Dorra sobre un poema del español Polo de Medina escrito en la misma tónica que el del poeta inglés: “el tema no es tanto la descripción de un cuerpo sino el repertorio de símiles que se usan en estos casos | } En

de una reina que estaba al tanto de la producción literaria de su corte) un retorno a la otra representación tradicional del cuerpo de la mujer en la literatura: demostrarlo abiertamente. En una salida creativa e interesante pero poco explorada, algunos poetas encontraron otra vía: mirar el cuerpo deteniéndose en las prendas que lo cubrían y que, en otros casos, lo revelaban. En otras palabras, algunas voces poéticas masculinas se acercaron a los cuerpos pero no pasaron más allá del vestido que los convertía en acto comunicativo asible, aceptado por la colectividad. Esta aproximación habría de durar poco, pero como revelará el análisis de los poemas, resultó acabada y plena en sí misma porque logró la inclusión de un lenguaje simbólico (el vestido) al interior del dominio literario de los símbolos (la poesía).

Retomemos la línea de ideas brevemente interrumpida arriba: aunque la revolución científica, religiosa, lingüística, económica y filosófica produjo entusiasmo, también generó un profundo desasosiego e, incluso, tensión y violencia<sup>18</sup>, en tanto implicaba el choque entre ciencia y fe, además de prescindir cada vez más de las verdades inamovibles. En suma, el tono predominante durante el Renacimiento fue de examen y, finalmente, de reconocimiento de que se presenciaba el final de una época de certidumbres: “[...] en todo momento se tiene conciencia de que la tranquila seguridad de un universo familiar y doméstico, ordenado y ajustado a nuestras necesidades, está

---

este retrato hay todo menos un cuerpo.” (1997: 85-86). En efecto, Shakespeare destrona el catálogo de virtudes de la belleza rubia y la suplanta por una anticanónica, pero ambos cuerpos femeninos siguen siendo impuestos por el creador.

<sup>18</sup> Esto se puede ejemplificar en el choque entre las ideas de Jacobo I sobre el derecho divino de los reyes y las nacientes inquietudes democráticas. Todavía más, ello puede leerse como un parcial anticipo de la inconformidad que finalmente llevaría a la insólita decapitación de Carlos I en 1642.

definitivamente perdida. Incluso allí donde parecen perdurar los temas más antiguos, éstos han adquirido un sonido y un sabor diferentes [...]” (Garín, 1981: 70).

También es necesario destacar la primacía del pensamiento mágico y hermético entre los pensadores del periodo. Debe recordarse que la ciencia de la época estaba tan mezclada con estos saberes, que difícilmente puede establecerse un corte entre ambas. Entre las presuposiciones universalmente aceptadas durante el Renacimiento destacó la concepción del universo como una *cadena del ser*, en la que el hombre ocupaba el lugar medio entre los órdenes inferiores y los superiores. El ser humano era visto como una suerte de compendio del universo, pues contenía todas las facultades de las esferas terrestres: tenía vida y existencia como los órdenes vegetativos, poseía sentimiento como los seres sensibles y, además, se le había concedido la razón, facultad relacionada con los eslabones superiores. Por otro lado, el cuerpo contenía los cuatro elementos en la justa proporción, de ahí que fuera lugar común establecer una correspondencia entre el universo o macrocosmos y el cuerpo, concebido como un microcosmos cabal<sup>19</sup>. En términos generales, se argumentaba que así como los cuerpos celestes más nobles se localizan en la parte alta de la cadena del ser, el cerebro humano también ocupa el plano superior; el corazón es comparable al sol, pues ambos están en posición central y dotan de vigor al resto del organismo; finalmente, se creía que los humores vegetativos

---

<sup>19</sup> John Donne ejemplifica este concepto en los primeros versos de una de sus meditaciones religiosas: “I am a little world made cunningly / Of elements, and an angelic sprite [...]” (1996: 310), lo mismo que William Shakespeare al inicio del soneto 146: “Pour soul, the centre of my sinful earth” (1988: 769). De aquí en adelante se citará a Shakespeare por esta edición, sólo indicando número de verso.

estaban en el hígado<sup>20</sup>, lo que correspondía a los eslabones inferiores de la cadena. La analogía del cuerpo humano con el macrocosmos se llevó al extremo de compararlos punto por punto, como hace Raleigh en su *History of the World*:

His blood, which disperseth itself by the branches of veins through all the body, may be resembled to those waters which are carried by brooks and rivers over all the earth, his breath to the air, his natural heat to the inclosed warmth which the earth hath in itself [...] the hairs of man's body, which adorn or overshadow it, to the grass, which covereth the upper face and skin of the earth [...] (Libro I, Capítulo II, Sección V; citado por Tillyard, s/f: 91-92).

Ya que el hombre ocupaba la posición media de la cadena del ser y que sus miembros se comparaban con el cosmos por doble vía —el mundo concebido como un cuerpo metafórico y el cuerpo humano visto como imagen del mundo—, no fue difícil establecer otra analogía, también relacionada con la corporalidad: la de las similitudes entre el cuerpo humano y la sociedad o *body politic*<sup>21</sup>. Por ejemplo, la guerra podía compararse con la sangría que curaba los males del “estado sobrepoblado”<sup>22</sup>. Así como Dios hizo todas las partes del cuerpo para servir al alma y ésta a los miembros, de igual modo los súbditos del reino debían obedecer al rey, quien a su vez había de convertirse en servidor de éstos. Como se aprecia en estos varios ejemplos, a partir de

<sup>20</sup> Recuérdese el auge de la retórica de las pasiones, que atribuía al gobierno de cada uno de los cuatro humores rasgos específicos de carácter.

<sup>21</sup> Por ejemplo, en la segunda parte de *Henry II* de Shakespeare, el propio rey se refiere a la rebelión en su reino diciendo: “[...] you perceive the body of our kingdom, / How foul it is, what rank diseases grow, / And with what danger near the heart of it.” El conde de Warwick contesta usando el mismo símil: “It is but as a body yet distempered, / Which to his former strength may be restored / With good advice and little medicine. / My lord Northumberland will soon be cooled.” (III:37-43).

<sup>22</sup> En *The Two Noble Kinsmen*, publicada en 1634 y —según algunos críticos— escrita al almón por John Fletcher y William Shakespeare, Arcite llama al dios Marte “Shaker of o'er-rank states, thou [...] / that heal'st with blood / The earth when it is sick, and cur'st the world / O’

los saberes herméticos el cuerpo humano mereció una posición de mayor dignidad de aquélla a la que lo tenía acostumbrado la ortodoxia religiosa.

El muy breve esbozo del periodo quedaría simplistamente incompleto si no se insiste en que el impacto de los nuevos descubrimientos científicos no se dejó sentir de inmediato ni con igual fuerza en todas las esferas sociales ni en todos los países. De hecho, a finales del XVI las doctrinas generalmente suscritas en Inglaterra —un país aislado por su condición insular— eran las de Aristóteles, Ptolomeo y Galeno, entre otros. Aunque se conocían las nuevas teorías astronómicas y médicas, no se les consideraba explicaciones alternativas. El estudioso del periodo E.M.W. Tillyard resumía así la situación: “In spite of Copernicus and a wide knowledge of his theories through popular handbooks, the ordinary educated Elizabethan thought of the universe as geocentric.” (s/f: 38). Esta dicotomía entre lo tradicional y lo moderno se evidenciará en el trabajo poético de los autores de las cortes Tudor y Estuardo, escudidos entre el discurso de sabor petrarquista y los aires de cambio que les impulsaban a buscar nuevas formas de expresión poética.

En suma, poco a poco la aproximación sistemática al mundo a partir de la observación y la experiencia fue triunfando sobre las interpretaciones canónicas de la naturaleza y el cuerpo, con lo que la atención del hombre se redirigió hacia sí mismo. Ante la falta de verdades inamovibles y universales, frente a la escasa confiabilidad en el saber adquirido, el individuo habría de buscar su asidero personal a través de la experiencia. Como ya no resultaba confortante levantar los ojos al cielo, poco a poco

---

th' plurisy of people [...]” (V:162-65). Nótese que “plurisy” es la antigua ortografía de

optó por la alternativa de confiar en los sentidos. Adquirió la certeza de que el mundo podía ser interpretado a través de su cuerpo, sin necesidad de acudir a una fuente *más fidedigna*. Así, se convirtió en participante activo del proceso de conocer y la experiencia sensual fue considerada válida en sí misma. El hombre, que se esforzaba por buscar la moral y el derecho, hubo de buscarlos dentro de sí. En palabras de Bajtin:

*Todos los fenómenos y cosas del mundo -- desde los astros hasta los elementos -- abandonaron sus antiguos puestos en la jerarquía del universo y se dirigieron hacia la superficie horizontal única del mundo en estado de devenir, buscándose en ella nuevas lugares, concertando nuevos vínculos, creando nuevas recindades. Y el centro en torno al cual se efectuó esta reagrupación de todos los fenómenos, cosas y valores, era el cuerpo humano, que reunía en su seno la inmensa diversidad del universo (1998: 329-330).*

### 1.1. El cuerpo nuevo

*Immaculate costuming gives that confidence  
which religion is powerless to bestow.*  
-Herbert Spencer

Al cambiar las coordenadas universales de referencia, de manera paulatina y hasta titubeante el hombre y su experiencia se colocaron al centro mismo del mundo. Tanto en el terreno religioso como en el científico y económico, el saber de primera mano se estableció como nuevo paradigma de verdad: “[...] desde Copérnico hasta Kepler, desde Leonardo hasta Galileo, la consolidación de la observación y la experimentación se vinculan a un rechazo definitivo a la autoridad de los antiguos, al ‘mirón empedernido’ que considera su cuerpo como una cárcel, que se aísla de la naturaleza como un expatriado cósmico en su afán de salvación.” (Azucla, 1995: 104). El ser humano se concibió a sí mismo de manera distinta: su cuerpo se convirtió en

---

“pleurisy”.

sujeto, en instrumento activo de afirmación ante el mundo y, por ende, lo relacionado con él —como el atuendo— cobró mayor peso. El cuerpo también alcanzó una nueva importancia artística, cultural y social, ya como una revelación que merecía se le dedicaran obras de arte, estudio e investigación, ya como un tabú al que era necesario regular. Esos fueron los siglos de Garcilaso, Montaigne, Cervantes, Spenser, Góngora, Shakespeare, Donne, Quevedo, Velázquez y Calderón, herederos directos de Donatello, Leonardo, Ariosto, Miguel Ángel, Thomas More, Rafael, Tiziano y Rabelais, por citar algunos nombres paradigmáticos europeos, en varias disciplinas artísticas, que centraron su atención en el misterio humano.

Este viraje en la forma de aprehender la realidad no fue súbito ni se realizó de súbito. Resultó de un largo proceso gradual que venía anunciándose desde los siglos precedentes y que tuvo como consecuencia la final consolidación de un nuevo paradigma de conocimiento personal y universal.

Colocar al cuerpo en el centro de la escena resultó en dos vías complementarias. De un lado, significó la afirmación gozosa de las posibilidades sensoriales de la carne y la reivindicación de su dignidad intrínseca y, de otro, la conciencia de la necesidad colectiva de reglamentar el comportamiento de ese ente revalorado, de extender alrededor suyo un espacio preservado, para alejarlo de otros cuerpos y sustraerlo al contacto y la mirada del prójimo (Ariès, 1991: 11)<sup>23</sup>. El segundo aspecto, el de la reglamentación del cuerpo, puede resumirse así: “A partir del siglo XVI, de forma clara

---

<sup>23</sup> El autor señala que el auge de los diarios íntimos, las confesiones y, en general, la literatura autógrafa, da cuenta de este deseo de apartarse y escharbar en lo más íntimo de la conciencia personal. El creciente gusto por la soledad llevó también a una individualización de las

el cuerpo, sus acciones y secreciones, se convierten en el blanco privilegiado de un complejo sistema de ritos y ceremonias destinado a legitimar determinados usos y costumbres que presentan variaciones según los países, los grupos sociales y los sexos.” (Varela, 1993: 74). Sin duda, estas nociones centradas en el cuerpo jugaron un papel capital en el hecho de moldear los gestos, las acciones y los movimientos que habrían de caracterizar a la nobleza cortesana. Los tratadistas, que pusieron especial interés en el porte digno del noble, recomendaron la esgrima, la equitación y la danza como ejercicios adecuados para lograrlo de manera *natural*. Una de las esferas privilegiadas en esta fijación y contención corporales fue la relacionada con el comportamiento sexual. En efecto, según lo estudia Michel Foucault, la creciente construcción de discursos sobre el sexo —que finalmente adquirió rasgos institucionales en el siglo XIX— dio inicio durante la Reforma y la Contrarreforma (1996: 12, 20, 25).

Este comportamiento regulador, iniciado en la Edad Media a través de tratados generales sobre la compostura corporal del noble<sup>29</sup>, se evidencia en los incontables libros de *buenos modales y actitudes* salidos de las prensas en el siglo XVI, y que durante la centuria siguiente habrían de afinar su retórica y aumentar su popularidad. Entre los más influyentes estuvieron *Il libro del cortegiano* de Baltasar de Castiglione (1528, traducido al inglés en 1561), *De civilitate morum puerilium* de Erasmo de Rotterdam (1530) y *Galateo* de Giovanni della Casa (1558). La mayoría de ellos se dirigía a la clase privilegiada, deseosa de mostrar externamente una actitud que le permitiera construirse

---

costumbres cotidianas y a la especialización de las habitaciones, que se volvieron más pequeñas e íntimas (Ariés, 1991: 10-13).

una identidad social y política, e interesada en que sus hijos se distinguieran de la plebe. Aunque desde tiempo atrás la suntuosidad en el vestido distinguía a la nobleza, en este siglo se le cargó de significados añadidos y se le agregó otra marca distintiva: la regulación de acciones corporales como comer, limpiarse la nariz, escupir, defecar y tener relaciones sexuales, entre otras. Por ejemplo, anota Varela que a partir de entonces ya no se permitiría comer con los dedos, escupir bajo la mesa o sonarse con el mantel, y no es casual que precisamente en ese siglo los nobles comenzaran a usar utensilios individuales y a dormir en camas igualmente personales (1993: 78-79). El *gusto* se afirmó como un verdadero valor hacia al cual era necesario tender.

En suma, en la nueva sociedad el cuerpo estaba muy presente y todos se preocupaban por “saber usarlo” (Revel, 1991: 184-191). Como consecuencia natural, se generó un creciente pudor y aumentó la preocupación por disimular ciertas partes corporales. Además de establecerse la pecaminosidad incuestionable del adulterio, el incesto y el estupro, la reglamentación del sexo se enfocó en las relaciones sexuales tanto convencionales como *anómalas*. Así, sobre todo entre la nobleza, el cuerpo empezó a ser concebido como un espacio que implicaba peligros, pues su comportamiento fácilmente podía resultar inadecuado y censurable.

Este punto es de suma importancia para las reflexiones que siguen. De manera evidente, no sólo el cuerpo fue sometido al escrutinio colectivo, sino también el vestido que lo cubre, esa segunda piel que hace posible su presentación ante los demás. En los

---

<sup>24</sup> Georges Vigarello menciona tratados en los que se marcaba una disciplina de la mirada y la prohibición de apoyar los codos en la mesa, así como preceptos en cuanto a la limpieza de los dientes y del vestido. (1991: 150-154; ver también Revel, 1991: 169-209).

manuales de urbanidad también se dedicaban párrafos a preceptos sobre el atuendo, en los que se establecía que éste debía caer bien sobre el cuerpo, con decoro y proporción. Asimismo, surgió el interés por ceñir el cuerpo a través de la ropa, por ejemplo, por medio de corsés con armadura *de ballena*, que moldeaban rigidamente el pecho y la cintura. Poco a poco se invirtió la propuesta lógica: en vez de que el vestido se ajustara al cuerpo, éste tuvo que adecuarse a las formas del atuendo, como si la ropa tuviera la forma natural a la que el cuerpo debía tender<sup>25</sup>. También se dio una creciente exigencia de formalización del atuendo, pues “siempre resulta más fácil decidir los elementos de un vestido o mencionar el acto ceremonioso que realizar un análisis abstracto de una actitud [corporal].” (Vigarello, 1991: 179).

De igual modo, el marcado interés por la sexualidad se llevó al terreno de la indumentaria, con lo que ésta adquirió valores simbólicos aún más evidentes en lo que se refería tanto al comportamiento decente como al inmodesto. Por mencionar un caso, es sabido que la prostitución gozó de una gran tolerancia durante el Renacimiento, y que las mujeres que la ejercían llegaron a estadios de verdadera especialización, por ejemplo, como servidoras de la soldadesca, de los gremios de artesanos, de los viajeros, de los hombres de la corte, etc. Lo interesante es que la reglamentación social y legal a que estaban expuestas se basaba de manera importante en el vestuario: toda ramera debía llevar una marca especial en su ropa. Ésta consistió –según la época y el lugar– en una capucha roja, un hilo amarillo en los zapatos, una gruesa raya verde en el velo,

---

<sup>25</sup> Ver el análisis de Hollander sobre el vestido como modelo del cuerpo desnudo (1993). La investigadora señala que los desnudos artísticos *van vestidos con las ropas que les faltan*, es decir, las que les correspondería llevar encima según la época de que se trate.

cascabeles en el vestido o una aguja en el hombro (Fuchs, 1996: 388-394). Además, se les prohibía vestirse con determinadas telas o ponerse ciertas joyas, prerrogativa de las mujeres honestas pero, a cambio, ellas tenían el derecho exclusivo de exagerar a voluntad el escote de sus vestidos. También como parte del juego seductor empleaban prendas y accesorios: “Unas los atraen con silbidos [... otras] con un pañuelo, las otras con zapatos y piernas blancas, anillos, cruces, velos.” (Fuchs, 1996: 382).

A lo largo del siglo XVII, la urbanidad implicó cada vez más el autocontrol y se evidenció un mayor interés por la apariencia física y por su especificidad a través del atuendo. Durante los años en que se escribieron los poemas analizados a continuación, la comunicación corporal y por medio del vestido resultó crecientemente fundamental en una sociedad muy interesada en *leer entre líneas* o, por usar otra metáfora, en *ver lo que no se ve* del cuerpo. Thomas Wyatt, Christopher Marlowe, Walter Raleigh, John Donne, Ben Jonson y Robert Herrick, pertenecientes a la corte inglesa o estrechamente relacionados con ella, estaban embebidos de este ambiente cifrado en los códigos visuales, por lo que no resulta descabellado buscar en sus textos el sentido oculto de las ricas posibilidades comunicativas del vestido.

## **1. 2. El cuerpo vestido**

### **1. 2. 1. El atuendo como fenómeno comunicativo**

El cuerpo, habitación de los órganos vitales y certeza tangible, teatro del dolor, instrumento del alma, espacio de la realización del amor, epítome de la belleza, cuna del pecado o imán de los placeres es capaz de innumerables lecturas. De hecho, en la

historia del arte y de las ideas el cuerpo humano se multiplica incontables veces, estático o en movimiento, para adecuarse a las cambiantes ideas de cada grupo social. Por ello, los modos de *pensarlo* y *representarlo* no han dejado de cambiar. Su forma, conducta, capacidades, gestos y movimientos nunca han sido absolutamente fijos: se trata de un material más o menos moldeable, que puede ser culturalmente organizado. Una de las tesis de base de Foucault en su *Historia de la sexualidad* es que el cuerpo no tiene gran relevancia como ente físico en la historia del pensamiento, sino más bien como constructo frecuentemente producido y re-producido en el discurso social<sup>26</sup>. Sobre todo, esto se hace evidente en lo que concierne al desempeño corporal relacionado con la sexualidad, desde el *ars erotica* de las culturas antiguas y no occidentales —donde la verdad es extraída del placer mismo y el conocimiento sexual implica la iniciación secreta— hasta la *scientia sexualis* de las sociedades occidentales modernas —en las que éste se basa en la confesión y se vincula a conceptos de poder— (Foucault, 1996: 72-74).

Piénsese, por ejemplo, en la manera como se ha transformado el ideal de belleza femenina. La pálida dama bajomedieval de busto pequeño y embarazo perenne simulado por el vestido, representada en *Los esposos Arnolfini* de Jan van Eyck, contrasta con la mujer gruesa y flácida, de miembros prominentes, inmortalizada por Rubens o Tiziano. Luego, en el XIX, la imagen de la esposa madre virginal, etérea, enfermiza y frágil, se complementó con la de la mujer fatal, voluptuosa y agresiva, de ojos verdes

<sup>26</sup> Relacionado con esto, dice Foucault: "Determinada pendiente nos ha conducido, en un siglo, a formular al sexo la pregunta acerca de lo que somos. Y no tanto al sexo-naturaleza

que revelaban su carácter felino; a fines del XX, el paradigma de belleza femenina occidental es joven, muy delgada, bronceada y con miembros fuertes<sup>27</sup>. Este sucinto repaso revela distintos presupuestos estéticos colectivos, en tanto la belleza y la sensualidad no son categorías innatas sino están cargadas de significados sociales — como bien entiende la semiótica—. Asimismo, los conceptos de femineidad y masculinidad en torno a la apariencia física han cambiado de manera importante: cabello largo o corto en hombres y mujeres, ropas entalladas o sueltas para uno u otro sexo, etc. Por otro lado, también se ha transformado la retórica del cuerpo en el contexto del encuentro amoroso-erótico, desde su ubicación en el *locus amoenus* clásico, pasando por la corte y el bosque hasta su desmitificación contemporánea, que lo sitúa por igual en el interior de un automóvil que en un baño público.

La fantasía que despierta el cuerpo desnudo es determinada en buena medida por la costumbre social de presentarnos siempre vestidos. Ello hace que la sola idea del descubrimiento, total o parcial, cobre tintes eróticos y suscite el apetito sexual. En contraste, en culturas donde el desnudo es cotidiano, la contemplación de los genitales de un miembro del sexo opuesto no suele despertar el deseo. Siendo que, en Occidente, los discursos sexuales y de poder generalmente han estado gobernados por hombres, al menos desde el Renacimiento decir *desnudo* es sinónimo absoluto de desnudo *femenino*, porque el cuerpo de la mujer ha sido cosificado y su desnudamiento, considerado

---

(elemento del sistema de lo viviente, objeto para una biología), sino al sexo-historia, o sexo-significación: al sexo-discurso.” (1996: 96).

<sup>27</sup> En términos generales, la mujer ha sido un telón oscuro sobre el que se proyectan los ideales masculinos. Mientras la dama decimonónica era el “ángel del hogar”, la calidez y la seguridad incondicional para el hombre —aunque a costa de carecer de cuerpo—, la mujer de fines del

mucho más atractivo —y vendible— que el masculino. Es decir, se trata de una mirada desde el poder, que ve en la mujer al Otro, por lo que su cuerpo es el terreno peligroso por conquistar, el enigma a resolver, la naturaleza por dominar.

Antes de pasar al estudio de la comunicación del atuendo en sí mismo, vaiga comentar un juego retórico entre cuerpo y vestido. Desde la Antigüedad clásica, éste último fue concebido como atuendo natural del alma, noción que fue aprovechada por Santo Tomás de Aquino para reivindicar la corporalidad con base en una nueva lectura de la encarnación de Cristo<sup>28</sup>. Durante la Alta Edad Media la carne había sido concebida —sobre todo la femenina— como asiento de todos los pecados, lugar de combate entre la virtud y el vicio; en muchos casos, la encarnación de Cristo había sido valorada como una humillación extrema, además de insistirse en el carácter sexual del pecado original: el cuerpo resultaba culpable de haber condenado a la humanidad. Sin embargo, Aquino ofreció otra interpretación: si Dios mismo no menospreció el vestido carnal sino se valió de él para llevar a cabo la redención del género humano, no cabía rebajar al cuerpo a una posición de menosprecio. Así, en el Renacimiento fue lugar común la metáfora que hacía del cuerpo el vestido del alma, como puede apreciarse en los siguientes ejemplos: en el ya citado soneto 146 de Shakespeare, el yo poético llama

---

XX y principios del XXI ha ganado una cierta independencia y la relativa posibilidad de hablar desde su cuerpo.

<sup>28</sup> Por esta paradoja de Dios hecho tangible en la carne y sangre de Cristo, la cultura cristiana permite interpretar la desnudez no “como un punto de llegada de un proceso de desvestimiento, de desnudamiento, de violaciones [sino] como consecuencia de un proceso de revestimiento, materialización y personificación” (Perniola, 1991: 251). Esta visión contribuyó también, en otra línea, al ensalzamiento de lo corporal, visto como “el medio más eficaz para comunicarse y unirse con [Dios] [...] El cuerpo se convertía así en el campo de manifestación de los favores celestiales, en espejo de los misterios de la encarnación y de la redención y en el escenario de la lucha cósmica entre el bien y el mal.” (Rubial, 1999: 174).

al alma "Pour soul, the centre of my sinful earth, / [ ] these rebel powers that thee array [...]" y en el "Venus and Adonis" del mismo autor, la diosa se lamenta de que el jabalí que dio muerte al joven no reparó en su bello vestido de carne: "Ne'er saw the beauteous livery that he wore" (v. 1107). También el poeta galés Henry Vaughan (1622-1695) se refirió al cuerpo como "this fleshly dress" ("The Retreat" en Ferguson, 1970: 450) y en uno de los poemas religiosos de Donne, "Good Friday, 1613. Riding Westward", esta misma idea cobra un tono espiritual. El texto narra que en el día de Viernes Santo, un viajante reflexiona y se alegra de no haber presenciado el espectáculo de la muerte de Cristo; luego se pregunta: "What a death were it then to see God die?" (1996: 329-330). Enseguida imagina el dolor que debe haber supuesto mirar las manos traspasadas del Redentor, la humillación a que fue sometido y la misteriosa paradoja de ver roto el *vestido* divino: "that flesh which was worn, / By God, for his apparel, ragged, and torn" (vv. 27-28). Como luego se verá, algunos bardos del Renacimiento inglés parecen haberse inspirado en esta imagen para así formular una nueva propuesta de aproximación al asunto: la que equiparaba el cuerpo femenino con su mismo ropaje.

Si, como se ha visto, el cuerpo cuenta con una larga historia de transformaciones sociales y culturales, el vestido que lo cubre también ha sufrido innumerables adaptaciones, que reflejan los presupuestos colectivos sobre el cuerpo mismo. El conjunto de prendas, especie de segunda piel con la que el cuerpo se comunica y se desplaza en sociedad, hace que éste semeje un texto *legible e interpretable*. A fin de comprender de qué manera el vestido funciona como un acto comunicativo no verbal tejido *sobre y en torno* al cuerpo, conviene reflexionar un poco sobre sus particularidades.

### 1.2.2. El hábito hace al monje: vestido y sociedad

*For he that's out of clothes is out of fashion,  
And out of fashion is out of countenance,  
And out of countenance is out of wit.*  
- Ben Jonson

Un rápido vistazo a cualquier guardarropa occidental contemporáneo hace evidente que es difícil precisar la utilidad de muchos elementos allí contenidos: corbatas, botones decorativos en las prendas, zapatos de tacón, trajes de solapa ancha y cinturones que no sostienen la ropa están ahí por motivos ajenos a la protección o el pudor. Aunque quizá sus orígenes hayan sido pragmáticos, lo que buscan es comunicar. Más interesante todavía: si bien el fin de muchos accesorios y prendas de la indumentaria actual es práctico, llama la atención que funcionan importantemente como elementos decorativos y de distinción social. Éste es el caso de hebillas, cinturones, bolsos, mascaradas, sombreros, lentes de sol, etc. Y es que, en general, el ser humano no ve la ropa por sí misma —salvo en una tienda o armario y, aun ahí, se la imagina en el contexto del lugar u ocasión en que la usará y de su apariencia general: pelo, maquillaje, accesorios—. Sin duda, el vestido es parte de un mensaje corporal que expresa pensamientos inconscientes y valores culturales, por lo que ayuda a organizar y dar sentido a las experiencias sociales: una boda, el trabajo, el descanso y una fiesta merecen atuendos distintos.

El conjunto de la indumentaria influye en tres sentidos representacionales básicos:

- 1) la representación de la propia identidad;
- 2) la interacción con otros (ayuda a estructurar socialmente la percepción de las demás personas del entorno y de cómo se manejan)<sup>29</sup>;
- 3) la influencia de la cultura sobre los individuos.

Por ello, la selección de un atuendo tiene fuertes implicaciones individuales y sociales, lo mismo que “[...] el estado anímico que inconscientemente lleva a elegir la ropa, y la conciencia de sí mismo y de su propio cuerpo que tienen los seres humanos al elegir sus trajes, o, mejor dicho, sus personajes sociales, los distintos papeles que van asumiendo en su vida.” (Deslandres, 1998: 14)<sup>30</sup>. El traje representa tanto el afán de identificación con determinado grupo o círculo social como el deseo de distinción individual, aunque ambos se encuadren dentro de límites usualmente no escritos.

Dado que en la vida en sociedad no existen hombres completamente desnudos y/o desadornados, la obligación cultural de portar ropa que forme parte de las convenciones sociales es innegable. Esto puede comprobarse fácilmente al imaginar, partiendo de los códigos y contextos de nuestra sociedad, qué pasaría si una maestra

---

<sup>29</sup> Kaiser distingue dos procesos que simultáneamente contribuyen a, y son consecuencia de, la forma como aparecemos ante nosotros mismos y ante los demás: el *manejo o administración de la apariencia* (la atención, las decisiones y los actos que se relacionan con la manera como nos vemos) y la *percepción de la apariencia* (el proceso de observar, evaluar y sacar inferencias a partir de la forma como se ven las personas) (1997: 5-11).

<sup>30</sup> Los cambios importantes de estatus suelen acompañarse y/o marcarse por el uso de ropas costosas y elaboradas: en la mujer, dejar la soltería implica llevar un vestido de boda que sólo se usa en esa ocasión, mientras que el paso de casada a viuda obliga a llevar el duelo simbolizado por prendas negras y adustas. También los pantalones largos significaron, hasta mediados del

llegara a dar clases con un vestido de noche o si un funcionario público dicta un informe vistiendo *shorts* estarían violando el código tácito sobre el uso social del vestido y serían reprobados por la colectividad. En cambio, la gravedad de la transgresión disminuiría si con esa misma ropa el funcionario se presentara en día de asueto a una comida familiar o si la maestra *explains* (como disculpa por hacer algo incorrecto) que su casa se quemó y sólo pudo rescatar esa prenda. Es decir, como parte de sus funciones de identificación con la comunidad y de énfasis en la individualidad de quien porta el atuendo, el vestido es un código de comunicación que normalmente puede ser comprendido —descodificado— por el grupo social en el cual se inserta.

### 1.2. 3. *El vestido y el lenguaje*

Podría pensarse que la ropa se organiza en vestidos completos como las palabras en oraciones, de manera que una persona pobre puede construir pocas “oraciones” pues cuenta con escasas prendas, mientras que un líder de moda tiene muchas “palabras-prendas” para comunicar una vasta gama de significados<sup>31</sup>. Aunque en principio el ejemplo parezca coherente, Kaiser y Barnard estudian espléndidamente que los significados de las prendas nunca están organizados *de antemano* ni son *inherentes* a la ropa (Kaiser, 1997: 29-63; Barnard, 1996: 27ss). Dichos investigadores —en quienes se

---

siglo XX, el paso a la madurez: junto con los pantalones cortos, el niño dejaba atrás los juegos infantiles.

<sup>31</sup> Este ejemplo lo propone Laurie y usa como premisa de fondo de su libro *The Language of Clothes* (2000) el razonamiento consecuente, que considera “obvio”: la analogía directa entre el vestido y el lenguaje. Para ella, las prendas, maquillajes, peinados, joyas y adornos conforman el vocabulario del lenguaje del vestido y el traje completo se compara cabalmente con una oración. Incluso sugiere que los adornos y complementos del vestir funcionan como

basan la mayor parte de los conceptos de este apartado— analizan que el vestido casi nunca tiene un significado preexistente, sino que lo obtiene en el contexto de las prendas y el arreglo personal, y por una negociación entre lo que quieren decir tres instancias: el diseñador, el portador y el espectador.

Para Davis, puede decirse que las prendas *hablan* y que la ropa, los cosméticos, las joyas y los peinados son referentes (significantes) en cierta medida similares al lenguaje oral y la escritura convencional. Sin embargo, puntualiza, la relación entre los significantes del vestido y los significados atribuidos a él es mucho menos uniforme y exacta de la que guardan en el lenguaje oral y escrito (1992: 14). Además, como anotaba Blumer, el atuendo no suele participar en un diálogo: “while clothing may ‘speak’, it seems rarely to engage in dialogue. The give and take in the adjustment of meaning (which is the mark of dialogue) does not seem to take place in the presentations of clothing; while clothing may say something, it is scarcely involved in conversation.” (citado por Davis, 1992: 8). Sin duda, es válido usar la metáfora del atuendo como un lenguaje, pero se debe tener cautela al hacerlo y no llevar la comparación demasiado lejos.

Parece más razonable interpretar el vestido como un *fenómeno comunicativo* que emplea un código<sup>32</sup> y por medio del cual los individuos expresan y reproducen múltiples mensajes: sentimientos y estados de ánimo (según la fórmula simple que

---

modificadores (adjetivos o adverbios) (pág. 10). Si bien los ejemplos que ofrece funcionan para ilustrar el punto, me parece que la analogía llevada a su equivalencia extrema resulta peligrosa.

<sup>32</sup> Eco define el código de manera amplia, como un sistema que regula la producción e interpretación de un mensaje (1994: 125). También dice que es necesario reservar el término “lengua” para los códigos del lenguaje verbal, en los que resulta indiscutible la existencia de la doble articulación; los demás sistemas de signos merecen llamarse “códigos” (1994: 222).

afirma que los colores vivos revelan alegría de espíritu), valores, conceptos de género<sup>33</sup>, experiencias, deseos, creencias y relaciones de poder del grupo social al cual pertenecen. Al producir mensajes y permitir su intercambio formal en el proceso de la comunicación, el vestido ayuda a poner en orden el mundo y a darle sentido. Barnard resume así el punto: "To say that the meanings of a piece of clothing are the result of a constantly shifting negotiation, and that they cannot escape the influence of differing positions of dominance and subservience, seems intuitively to reflect more accurately what happens when people talk about the meanings of garments." (1996: 31).

En efecto, sobre el código cultural del vestido, cada portador construye su propio mensaje (¿idiolecto?) y comunica sus significados por medio de significantes visuales, táctiles y hasta sonoros<sup>34</sup>. Pero, a diferencia del lenguaje, el complejo mensaje del atuendo es altamente propenso a la ambigüedad y depende por completo de tres contextos para su interpretación: el de la apariencia en conjunto, el social<sup>35</sup> y el cultural e histórico. Aunque para interpretar correctamente cualquier fenómeno de comunicación, sea verbal o no-verbal, es necesario valorar el contexto —o "circunstancia de la comunicación" (Eco, 1994: 127-129)— en el que éste es emitido, en el caso de los mensajes del vestido esta consideración se vuelve cardinal. Los

---

<sup>33</sup> En un estudio realizado en EUA y que abarcó a una población adulta mayormente compuesta por miembros de raza blanca de ambos sexos, se encontró lo siguiente: "Women may dress to please themselves and others, to feel good about themselves, and to facilitate a sense of interconnectedness with others [...] males are more likely to use their clothes to mark or anchor emotional experiences rather than to use them as the tools of emotion work." (Kaiser, 1993: 37).

<sup>34</sup> Por ejemplo, es característico el sonido de algunas telas frotándose: no suenan igual el terciopelo, la seda o la piel.

significados son más ambiguos porque es muy difícil que la generalidad de las personas interpreten los símbolos del vestido de idéntica manera o, para decirlo con terminología lingüística, en este terreno la relación significado-significante es inestable, pues el puente entre unos y otros suele ser mucho menos exacto que en la lengua oral (Kaiser, 1997: 246). Tres rasgos más que subrayan el hecho de que el vestido comunica de manera diferente al lenguaje son:

- *el vestido no puede focalizarse* en un receptor. Es decir, mientras que al hablar o escribir uno elige a quién dirige el discurso, el vestido hace llegar su mensaje a todas las personas que lo perciban, sin importar si el portador de las prendas quiere que éstas *lo escuchen* o no;
- *el vestido es un mensaje ininterrumpido*: la mujer que llega con una minifalda sugerente a un velorio no puede liberar el canal de comunicación para enviar un nuevo mensaje: mientras permanezca en escena, su ropa no dejará de hablar. Si se tratara de una comunicación oral, podría disculparse por lo impropio de su mensaje y cambiar el tema sustituyendo unas palabras por otras —sin cortar el canal de comunicación—, pero su falda sólo le permite esa salida hasta que la cambie por otra prenda, lo cual ya implica interrumpir la comunicación (ver Kaiser, 1997: 246-247).
- *depende absolutamente* del contexto: el velo negro de una prenda de duelo y el mismo velo negro como complemento de un camisón sensual comunican mensajes

---

<sup>35</sup> En él operan la interacción con las demás personas y la ideología, entendida como una “perspectiva del universo [...] una visión del mundo condivida entre muchos parlantes y en el límite de la sociedad” (Fico, 1994: 127, 156).

completamente diferentes, eso sin tomar en cuenta la ocasión en la que se usen, la actitud de la portadora, las demás personas en escena, etc. (Davis, 1992: 8). En cambio, en el lenguaje oral y escrito hay menos espacio de indeterminación.

Si el vestido es un fenómeno comunicativo (un sistema de signos) producido al interior de la esfera social, puede concluirse que su estudio pertenece por naturaleza al campo de la semiótica. Ésta parte de la idea de que, en la vida en sociedad, todo elemento puede ser interpretado y, por tanto, puede comunicar (sea que los interlocutores sean o no conscientes de ello). Barthes, Eco, Kaiser, Davis, Barnard y Lurie, entre otros, han extendido el campo del análisis semiótico al de la comunicación por medio del sistema de significación del atuendo y el arreglo personal<sup>36</sup>. Esta disciplina concibe al vestido como un fenómeno comunicativo que se compone de elementos susceptibles de ser articulados y analizados. Los estilos de vestir y las modas que influyen sobre los mismos conforman un código convencionalizado que se alimenta de los símbolos sociales. Éste es rico en alteraciones y cambios pues sus elementos básicos (telas, colores, diseños, texturas, tamaños) evocan un significado

---

<sup>36</sup> Esta noción del vestido como sistema de signos comenzó a forjarse en el siglo XIX y tuvo un fuerte auge en la década de 1960, cuando se fue precisando el campo de estudio del atuendo, al cual se abordó en el contexto de sus relaciones económicas, culturales, sociales, psicológicas y estéticas. También la antropología, la psicología social y los estudios de género se han interesado por los fenómenos del vestido y la moda: este trabajo interdisciplinario ha llegado a conformar una especialidad dentro del vasto campo de los estudios semióticos, entendidos en su sentido más amplio, es decir, el de la interpretación de los signos producidos al interior de la esfera social. Algunos trabajos cimeros en el estudio semiótico, psicológico y social del vestido son los de Herbert Spencer (1879), Frank Alvah Parsons (1921), J. Flügel (1930), James Laver (1952, 1983), Roland Barthes (1967), René König (1971), Umberto Eco (1976), Yvonne Deslandres (1976), Anne Hollander (1976, 1993), Alison Lurie (1981, 2000), Susan Kaiser (1983, 1985, 1997), Fred Davis (1985, 1992), Nicola Squicciarino (1986) y Malcolm Barnard (1996).

siempre cambiante<sup>37</sup> pero no intrínseco —¿qué característica inherente a ellos determina que el rosa sea un color femenino y el azul, masculino?—. Sin embargo, las variaciones son lo suficientemente fijas como para que el grupo social pueda exigir que *se hable de forma correcta* el vestido. Por supuesto, estos significados se ven alterados por los usos sociales dentro de una misma cultura.

Para usar la terminología de Saussure: el concepto de la arbitrariedad o inmotivación que asocia el significante (sonidos o rasgos escritos de las palabras, su *imagen acústica*) y el significado (representación mental a la cual el significante se refiere, su *concepto*) del signo, puede aplicarse al vestido según es abordado por los estudios semióticos (Kaiser, 1997: 223ss; Barnard, 1996: 78ss). En este caso, las telas y tejidos, lo mismo que las prendas, trajes y el arreglo en general pueden ser entendidos como significantes<sup>38</sup>. Ello, por supuesto, señala la arbitrariedad de la asociación: esos significantes se ligan históricamente con determinados significados por mera convención. Dado que las prendas no conllevan un significado intrínseco y tampoco lo obtienen por la decisión individual de quien las porta, se ve que el contexto social importa mucho al momento de darles una interpretación.

---

<sup>37</sup> Laver propuso una cronología que pretendía ilustrar las reacciones del público hacia una misma prenda de ropa al paso de los años. Por ejemplo, si ésta se usa diez años antes de su tiempo, es indecente; si es un año antes se considera atrevida, pero si es un año después, pasada de moda. Diez años después es horrorosa y 20 años después, ridícula, pero 70 años después suele verse como encantadora y 150 años después, como preciosa (citado por Lurie, 2000: 7). Aunque la explicación quizá peca de simplismo, resulta interesante asomarse a las sugerencias que plantea.

<sup>38</sup> En nuestros días, la publicidad presenta masivamente el estilo burgués de vestir —alejado del trabajo manual y ligado con el ascenso social— como legítimo e ideal, de manera que se vuelve prácticamente incuestionable el hecho de que llevar traje es elegante y usar *jeans* Tommy Hilfiger es tener buen gusto.

No sin humor, Eco ofrece el siguiente ejemplo sobre las diversas lecturas que una misma prenda puede tener, dependiendo de la sociedad que la interprete: "Lleva la minifalda: es una muchacha ligera. En Catania. Lleva la minifalda: es una muchacha moderna. En Milán. Lleva la minifalda, en París: es una muchacha. Lleva la minifalda, en Hamburgo, en el *Éras*: puede que sea un muchacho." (1976: 11). Es decir, los significados atribuidos son manipulados por los receptores o lectores, quienes forman parte vital del proceso de significación (Kaiser, 1997: 48). A este ejemplo habría que añadir las varias interpretaciones que la misma prenda tendría a lo largo de los siglos y las distintas culturas. Justamente ésa es una de las vetas que aquí se exploran: se trata de abrir el enfoque de análisis para incluir la pluralidad de lecturas que pueden asignarse al cuerpo femenino vestido y a su tránsito hacia la desnudez –según son consignados en la poesía–, entendiendo el erotismo como el movimiento entre vestido y desnudo. El estudio se enfocará, pues, en la manera como se *revela*, en el discurso del vestido femenino cortesano y su relación con el erotismo, el paso de la cosmovisión medieval a la renacentista al interior de la sociedad inglesa. Para ello, conviene entender de qué modo se estableció de origen el vínculo entre el vestido y el erotismo.

### *1.3. El vestido, el desnudo y el erotismo*

En los primeros vestigios conservados de civilizaciones humanas aparecen elementos que funcionaban para cerrar prendas, como agujas de hueso, además de adornos de concha y raspadores de piel. Es más: en imágenes paleolíticas, algunas mujeres visten faldas de pieles, mientras los hombres llevan tocados de reno sobre la

cabeza (Deslandres, 1998: 101). Así, puede afirmarse con certeza que vestirse —o, mejor, arreglarse— es una actitud propia del ser humano en cuanto tal, pues aunque pueden existir *sociedades desnudas*, no las hay *desarregladas*. El uso de un atuendo también indica que quien lo porta pertenece a la sociedad *civilizada*, sin importar el sentido que se otorgue a ésta. Por ello, para algunos la indumentaria es la marca que separa al hombre del animal y le confiere su identidad social y antropológica, mientras que Augusto Comte decía que el vestido es la “huella de la civilización, la prueba del imperio de la razón sobre los sentidos” (citado por Deslandres, 1998: 18).

Parece natural creer que los primeros hombres y mujeres, en su desnudez, usaron las pieles de los animales muertos para cubrirse<sup>39</sup>. En otras palabras, se podría pensar que los antiguos humanos se vistieron como **protección** —del clima y de los animales—, idea razonable cuando, por ejemplo, se piensa en las regiones de climas extremos, pero que languidece ante la teoría que afirma que los vestidos aparecieron en las regiones tropicales. Aunque no pretendo negar que muchas veces la principal motivación para ponerse una prenda sea la protección, si ésta fuera la función primordial del vestido, conceptos como la moda y los incesantes cambios en el arreglo quedarían sin explicación alguna. Adicionalmente, las evidencias aportadas por tribus contemporáneas<sup>40</sup> señalan que esta hipótesis es, al menos, incompleta: entre múltiples

---

<sup>39</sup> Antes que dar detalles sobre quién propuso cada una de las teorías del origen del vestido y con base en qué fundamentos, he preferido no agobiar al lector con exceso de notas al pie o comentarios explicativos. Este apartado tiene como objetivo fundamental sentar ideas básicas sobre el asunto, para llevar al punto que interesa: la probable relación del uso primigenio de la ropa con el erotismo. Para un análisis sobre las teorías sobre el nacimiento de la moda, ver Squicciarino, 1990: 151-163; Kaiser, 1997: 14-27; Deslandres, 1998: 17-21.

<sup>40</sup> Hablar de “tribus” y “grupos primitivos” se autoja necesario para transmitir al lector la imagen de sociedades actuales ajenas al uso del vestido *como se entiende hoy en occidente*. Aunque

comunidades, sobre todo australianas y africanas, el *vestuario* principal consiste en collares y tatuajes<sup>41</sup>

En esta misma línea, pero con la variante de que se alude a la protección psicológica, otra hipótesis lo señala como un **conjuro mágico** contra derrotas, enfermedades o fuerzas destructoras. Antiguamente se creía “que las influencias maléficas de un mago o de un espíritu podían penetrar fácilmente a través de [las] aberturas [corporales] y por ello se adornaban las orejas, la boca, la nariz, etc., con amuletos y otros objetos mágicos cuya función era defensiva.” (Squicciarino, 1990: 44). Esta teoría parece encontrar mayor sustento: entre tribus contemporáneas, el uso de collares, brazaletes o cintos así como la perforación de la nariz o los tatuajes, tienen la clara intención de proteger del mal. También el uso de máscaras que representan poderes superiores, tanto benignos como malignos, pretende ser escudo contra la desgracia. En otros contextos, mientras que los hábitos de las monjas de la época colonial alejaban el peligro del pecado, porque la tela basta y oscura aislaba la piel, desecrotizando el cuerpo y ayudando al alma a vencer sobre todas las sensaciones lascivas

---

algunos autores usan estos términos partiendo del presupuesto de corte evolucionista según el cual la moda actual es *más avanzada y compleja* que la de las culturas antiguas, y que asimismo sostiene que el atuendo de las sociedades no-occidentales contemporáneas es forzosamente similar al de los primeros humanos, quiero dejar en claro que no comulgo con estas ideas de base y me limito a usar los términos en su acepción coloquial.

<sup>41</sup> Sobre el cuerpo practican múltiples modificaciones que, entre otras, se pueden agrupar como sigue:

*de color*: teñirse el pelo, aclarar la piel, pintarse las uñas, dar color al rostro con el maquillaje;

*de textura*: alaciar o encharnar el cabello, suavizar la piel;

*de forma*: cortar el pelo, barba y bigote en distintas formas, levantar el busto con el brassier y delinear la cintura con la faja, estar a dieta, hacer ejercicio;

*perforaciones*: aretes en cualquier parte del cuerpo;

*adherencias*: uñas y pestañas postizas, pelucas (Kaiser, 1997: 7).

que en éste se podían despertar al contacto<sup>42</sup>, atletas del siglo XX sostienen que ciertas prendas favoritas —mágicas— de ropa les aseguran el triunfo, es decir, alejan de ellos la temida derrota.

De aquí deriva otra posible explicación, con evidencias harto más sólidas: la de que la primera motivación de los seres humanos fue el **embellecimiento** ante los demás miembros de su grupo. Incontables grupos aborígenes andan desnudos aunque en sus cuerpos lucen elaborados maquillajes y peinados. Todavía más: para muchos, las deformaciones del cuerpo son consideradas estéticas y elemento integral del *vestido de belleza*. en Etiopía, las mujeres mursis se estiran los labios y lóbulos de las orejas insertándose platos de terracota con fines estéticos y para “distinguirse de los animales”. Entre otras modificaciones del cuerpo cuya finalidad era netamente ornamental, en China se practicó la reducción de los pies femeninos y en América, los mayas deformaron frentes y narices, en tanto otros grupos se incrustaron piedras o joyas en los dientes y se perforaron labios, mejillas y orejas (esta última, costumbre que permanece hasta hoy en el extendido uso de los aretes).

Más popular, y directamente relacionada con nuestro tema, es la noción de que el vestido apareció como manifestación de **pudor**. Esta teoría halla sustento importante en la narración bíblica del Génesis. En el paraíso, Adán y Eva “estaban desnudos [...] y

---

<sup>42</sup> Además, al momento de la toma del velo monjal, se cortaba el cabello, símbolo de vanidad. Para un resumen de las prácticas adoptadas en este sentido, ver Peña, 1995: 25-28. Por otro lado, Sor María de Jesús Tomellín, “santa controvertida” de la sociedad novohispana, “ella misma no podía juntar sus propias manos la una con la otra, ni cerrar los puños, ni unir los dedos, sin que al momento no la asaltaran ardientes llamas de sensualidad impura.” (citado por Rubial, 1999: 175).

no se avergonzaban” (*Santa Biblia*, 1986: Gn 2:25)<sup>43</sup>; tras el pecado, “fueron abiertos los ojos de ambos y conocieron que estaban desnudos; entonces cosieron hojas de higuera, y se hicieron delantales.” (Gn 3:7). Con el pecado tomaron conciencia de sí mismos desnudos frente al mundo y trataron de evitar ser expuestos, pero la solución final sería aportada por Dios mismo al entregarles túnicas de pieles (Gn. 3:21). El concepto de pudor apoyado en este recuento escritural tuvo una gran influencia en la historia de las ideas y las costumbres, favorecido desde el colapso de la civilización grecorromana por el pensamiento judeo-cristiano –de influencia platónica– y su escisión alma cuerpo, donde el primer elemento encarna solamente rasgos positivos celestiales, pero lo corporal es vergonzoso, impropio y peligroso.

Sin embargo, éste tampoco parece ser el principal origen del vestido. Si el recato fuera una actitud innata al ser humano, se manifestaría de modo instintivo entre los niños pequeños, como la necesidad de comer, dormir y protegerse. Además, también se dejaría ver de manera medianamente similar en todo momento y lugar, pero entre diferentes culturas y épocas varían las partes del cuerpo que deben ir cubiertas. Entre los célebes y sumatras, en Indonesia, exponer una rodilla desnuda constituye una indecencia grave, mientras entre algunas tribus de Asia Central, las personas morales deben siempre cubrir las yemas de sus dedos. Las mujeres tubori, de África Central, llevan alrededor de la cintura un lazo delgado del que cuelga, por la parte de atrás, una rama delgada: es el atuendo decoroso. Así, en distintas latitudes deben ocultarse a la vista – y no mencionar en público – partes del rostro, el cuello, el pecho, los dedos,

---

<sup>43</sup> De aquí en adelante, la Biblia se citará de esta edición, sólo indicando el libro, capítulo y

los genitales, las rodillas o los pies, entre otros (Hurlock, 1984: 16)<sup>44</sup>. Es decir, el pudor es un concepto histórica y culturalmente determinado y, en consecuencia, susceptible de cambios. No está de más señalar que, igual que hoy, en las culturas occidentales de los siglos XVI y XVII el pudor femenino se centraba en las partes generalmente ocultas a los ojos: los pechos, los genitales, las nalgas y, en ocasiones, los pies<sup>45</sup>.

De hecho, un importante conjunto de evidencias en este tenor ha llevado a la formulación de una hipótesis opuesta a la del pudor. Ésta sostiene que la forma más primitiva de vestido, una especie de delantal que solamente cubre los genitales, surgió como un **recurso ornamental de índole prioritariamente sexual**. Éste tenía la función de enfatizar los órganos de la reproducción o incitar la curiosidad por descubrirlos. Después de todo, en ellos radica la supervivencia del grupo social<sup>46</sup>.

Hay evidencias que sustentan esta teoría: entre algunos grupos, las prostitutas se visten y arreglan para despertar el deseo sexual de los varones, mientras el resto de las

---

versículo.

<sup>44</sup> Barnard cita un ejemplo que ilustra lo relativo de las nociones de modestia: si hoy una persona subiera a un autobús vistiendo únicamente ropa interior, seguramente sentiría una profunda vergüenza, aunque las partes *prohibidas* de su cuerpo se encontraran cubiertas y, por tanto, estuviera vestido de manera "teóricamente decente" (1996: 52).

<sup>45</sup> Cuando un grupo social acostumbra ocultar con ropa alguna parte del cuerpo y alguien se presenta descubierto, la provocación pone en alerta a todos los miembros de la comunidad. En el caso de aborígenes que suelen andar desnudos, vestirse por vez primera propicia pensamientos lascivos al atraer atención y deseo hacia aquellas partes ahora escondidas. Así lo expresa un antropólogo especialista en las tribus de las islas Kiribati y Tuvalu, en Micronesia, en el Pacífico: "Clothes may have originated in the Garden of Eden but they have spoiled a Pacific paradise. Clothes covering bodies which once went naked, have contributed to the natives' moral decadence by stimulating a nasty curiosity which never before existed." (citado por Hurlock 1984: 18).

<sup>46</sup> Como es evidente, las distintas hipótesis sobre el primer uso de la vestimenta no son excluyentes y pueden haber coexistido, o ser sucesivas. Por ejemplo, en principio éste pudo satisfacer necesidades ornamentales con cariz sexual y después convertirse en elemento protector, o bien puede decirse que en el surgimiento de la moda en el vestir intervinieron

mujeres andan desnudas. Es decir, manejan la dinámica erótica de *resistirse para provocar ser desvestidas* y, en consecuencia, consumir el acto sexual. También llama la atención que, en los pueblos primitivos, “la pintura del cuerpo, el tatuaje y los elementos ornamentales en general tienen como punto de partida la región genital y muy a menudo están en relación con fenómenos específicos de la vida sexual como, por ejemplo, el rito de iniciación de la pubertad y en el matrimonio.” (Squicciarino, 1990: 46). En algunos casos, los tatuajes transmiten un mensaje referente a la capacidad de procreación. Por ejemplo, a través de un complicado código de colores y formas en la pintura, la mujer puede señalar que ha alcanzado la fecundidad o que pertenece a un hombre. Debe considerarse la importancia social de un código de este tipo —basado en formas y colores— en el seno de comunidades carentes de escritura. Los vestidos y demás ornamentos cumplen funciones de comunicación inmediata sobre el grupo de pertenencia, actividades, estado civil y ocupación.

Una sexta teoría dice que el atuendo nació como una inequívoca marca de diferenciación social y competencia, es decir, que su origen resulta de la división social en clases y está intrínsecamente ligado a la elaboración de formas de dominio. Otra sostiene que surgió como un fenómeno de transferencia erótica manifestado hacia el vestido por su función ambivalente, que al mismo tiempo resalta el cuerpo y es salvaguarda del pudor. Aún otra explicación liga el origen del vestido a instintos sexuales y lo entiende como una expresión de la necesidad de la variación erótica, que así sublima el deseo de poligamia. Al no poder satisfacer su inclinación polígama debido

---

raíces antropológicas, sociológicas, psicológicas, religiosas, históricas y hasta económicas que

a restricciones sociales y morales, el ser humano exige continuos cambios en la indumentaria —en color y forma, ahora revelar esta parte, luego acentuar tal otra, etc.— para paliar de algún modo su deseo de novedad (Squicciarino, 1990: 157; Davis 1992: 84-85). James Laver, uno de los más lúcidos investigadores sobre el vestido, estudió la variabilidad de las zonas erógenas en relación con la moda, pues ésta no suele destacar todo el cuerpo al mismo tiempo, sino que alterna los acentos entre el pecho, la cintura, la cadera, las caderas, las nalgas y las piernas, fundamentalmente. Se trata de una búsqueda “que juega con la noción de sorpresa y con el placer del descubrimiento: vislumbrar por un instante el tobillo bajo la falda recogida es, ciertamente, más excitante que ver toda la pierna bajo una minifalda.” (Deslandres, 1998: 280)<sup>47</sup>.

De cualquier modo, sin detenerme en la discusión sobre su *verdadero origen*<sup>48</sup>, lo cierto es que la ropa ha cumplido importantes funciones de distinción y embellecimiento sexual, señalando tanto el sexo de su portador como el interés que éste tiene en el sexo. Ésta es la línea que se perseguirá a continuación.

---

actuaron simultáneamente. Para fines de claridad, aquí se expusieron por separado.

<sup>47</sup> Davis señala varias objeciones a esta formulación, entre las cuales figura lo impredecible que resultan dichas zonas erógenas y su dependencia del contexto social (1992: 81-86).

<sup>48</sup> Este recuento no incluye todos los intentos explicatorios sobre el origen del traje, sino sólo los más tradicionalmente aceptados. Por sólo mencionar otra teoría interesante, recuérdese la que dice que los primeros hombres se vistieron para distinguirse de los animales. Esta hipótesis se ve apoyada por el recuento tolteca según el cual Quetzalcóatl se comparó con los animales y, al descubrirse feo y poco agraciado, se aderezó con plumas.

## CAPÍTULO 2

### TRATAMIENTO LITERARIO DEL CUERPO VESTIDO Y EL EROTISMO:

#### EL ATUENDO QUE INTERPRETA LA DESNUDEZ

##### 2.1. Lo desnudo y lo vestido

*Cierto que las mujeres que se visten al uso  
se visten de una manera que estoy por decir  
que anduvieran más honestas desnudas.*  
—Juan Zabaleta, siglo XVI

Por supuesto, ni un cuerpo totalmente vestido ni uno por completo desnudo son eróticos —ambos pueden más bien acercarse a la castidad—, pero uno semidesnudo puede resultar excitante. La ambivalencia de lo *medio vestido-medio desnudo* invita a la seducción<sup>1</sup> pues, para algunos estudiosos, el vestido se explica a partir de la tensión evidente entre que éste sirve para ocultar el cuerpo y, al mismo tiempo, ponerlo en evidencia. Piénsese, por ejemplo, en la *Flora* de Tiziano, en la que la semidesnudez es ambigua: no se sabe si el gesto de la mujer busca cubrirla o descubrirla. Justamente esa dinámica ocultar/mostrar introduce la dimensión erótica en la obra y, en general, en la historia de la relación entre los sexos.

A decir de Mario Perniola: “[...] el erotismo se manifiesta como una relación entre las partes cubiertas por ropas y aquéllas que quedan al desnudo. Su especificidad deriva de la posibilidad de un movimiento, de un tránsito de una condición a otra: si se

---

<sup>1</sup> En palabras de Barthes, lo erótico de la ropa se basa en un juego que a ratos cubre y, en otros, descubre el cuerpo: “¿[E]l lugar más erótico de un cuerpo no está acaso *alli donde la vestimenta se abre?* [...] es la intermitencia, como bien lo ha dicho el psicoanálisis, la que es erótica: la de la piel que centellea entre dos piezas (el pantalón y el pulóver), entre dos bordes (la

atribuye a uno de los dos términos un significado primario y esencial en detrimento del otro, falta la posibilidad misma del tránsito y, consiguientemente, del erotismo.” (1991: 237). El fenómeno del vestido se ubica al centro de esta tensión conflictiva pero fructífera entre el exhibicionismo —afán de mostrar el cuerpo y hacerlo más atractivo— y el pudor —deseo de ocultarlo todo o en parte—. Esta tensión entre dos polos suele tener una sola dirección: la de un cuerpo ligeramente vestido que invita a ser desnudado o que, anticipándose, se presenta como una desnudez virtual.

Ese estado intermedio es la arena privilegiada del juego erótico y en la que se centra la dialéctica erotismo-castidad en la literatura. En esta tensión se basa la que considero característica fundamental de la poesía erótica analizada en las páginas que siguen: a diferencia de los poemas puramente amorosos —que tradicionalmente sublimaban el cuerpo—, éstos hacen una apuesta directa sobre la atracción del cuerpo. Entendido como la representación cultural estética y permisible, el erotismo puede contener elementos de amor o enamoramiento que lo alejan de lo considerado pornográfico, pero no se olvida del cuerpo, como magníficamente lo dijo Donne: “Love’s mysteries in souls do grow, / But yet the body is his book.” (“The Ecstasy”, en Donne, 1996<sup>7</sup>).

Y es que aunque la condición primaria del hombre sea estar desnudo, desde hace varios siglos el ser humano occidental se presenta casi siempre vestido ante el conjunto de la sociedad, y semivestido en el contexto erótico. La indumentaria con la  

---

camisa entreabierta, el guante y la manga); es ese centelleo el que seduce, o mejor: la puesta en escena de una aparición-desaparición.” (1995: 19).

que se atavía puede entenderse en su sentido más amplio, el que abarcaría las diversas manifestaciones anotadas por Squicciarino: “la pintura del cuerpo, el tatuaje, los cosméticos, el peinado, las modificaciones del cuerpo (en el cráneo, en el cuello, en los pies, la cirugía plástica), los vestidos, los ornamentos, la influencia de los colores y el espejo en el cual cada uno, eterno Narciso, se busca a sí mismo y simultáneamente a un nuevo ‘doble’ capaz de narcotizarlo [...]” (1990: 12).

En condiciones normales, dos cuerpos desnudos del mismo sexo no difieren demasiado entre sí y, por ende, sólo es posible descifrar algunos significados ocultos en su forma<sup>3</sup>. Sin implicar que el cuerpo descubierto carezca de sentidos, sobre todo si se trata de arte —baste pensar en los desnudos de Renoir, Man Ray, Tiziano y Bonnard para darse cuenta de que todos significan algo distinto (Barnard, 1996: 19)—, es un hecho que la relativa homogeneidad y/o democracia del desnudo desaparece cuando interviene la ropa. Un cuerpo vestido inmediatamente se carga de sentidos diferenciadores —antidemocráticos— que lo reprimen o exaltan y que pueden comunicar buen gusto, riqueza o sobajamiento<sup>4</sup>, rebeldía<sup>5</sup>, vanguardia, opción

---

<sup>2</sup> De aquí en adelante, todos los poemas de John Donne se citarán de la edición de A.J. Smith, 1996, solamente indicando el título y los versos referidos.

<sup>3</sup> Los miembros desnudos dejan al descubierto aspectos que conforman una psicología particular: el fisicoculturismo, los tatuajes y la anorexia son manifestaciones corporales que revelan estilos de vida dispares. Asimismo, un número de reo inscrito en el brazo y un busto moldeado por la cirugía plástica permiten construir historias de vida virtualmente antagónicas.

<sup>4</sup> El Concilio de Letrán (siglo XIII) impuso a los judíos el uso de una rueda amarilla o verde sobre sus ropas y, en el siglo XX, Hitler retomó la humillante idea, obligándolos a coser una estrella amarilla a sus vestidos.

<sup>5</sup> El vestido de los hippies, que pretende reaccionar contra la uniformidad social, es en sí mismo un anti-uniforme que se compone de pelo largo, elementos folclóricos, collares y pulseras, además de trajes que caen sueltos sobre el cuerpo.

## 2: TRATAMIENTO LITERARIO DEL CUERPO VESTIDO

ideológica<sup>6</sup> y hasta ocupación — por ejemplo, artista *pop*<sup>7</sup>, policía, monja o sacerdote, militar, juez, médico o enfermera, minero, sirvienta, marino, payaso, mesero, ejecutivo, azafata, etc. —, además de señalar si su portador realiza trabajo artesanal o intelectual pues en el primer caso el traje impediría el movimiento y sus colores no disimularían en absoluto una mínima mancha<sup>8</sup>. Por otro lado, el vestido señala pertenencia a grupos minoritarios (étnicos, religiosos, sexuales, etc.).

Asimismo, un cuerpo común puede adquirir significados colectivos a través del traje: a los atuendos usados por dioses, santos o héroes se les atribuye un carácter mágico —o casi—, lo cual permite que su cuerpo siga siendo venerado mucho tiempo después de su muerte a través de lo que lo representa, es decir, el vestido que cubrió la carne. Algo similar sucede con los ropajes usados por reyes, dirigentes políticos o artistas de la farándula —cantantes o estrellas de cine—, cuyos trajes se conservan como parte de la memoria histórica de algunas naciones<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Bajo el reinado de Enrique III de Francia, los soldados protestantes vestían de color blanco, en tanto que los católicos usaban el carmesí (Alvah, 1921: 125). Luego, con la igualdad promovida por la Revolución Francesa, se volvió imperativo usar pantalones largos, y quien osaba llevarlos cortos era visto como traidor al ideal. En otras épocas y latitudes, las camisas rojas fueron signo de los fieles a Garibaldi, mientras las negras indicaron adhesión al fascismo italiano. Para otros casos interesantes de significación del color en la indumentaria, ver Laurie (2000), págs. 184-211.

<sup>7</sup> Algunos cantantes sajones contemporáneos que han hecho un particular uso de la indumentaria como señal distintiva —a menudo de androginia— son Mick Jagger, David Bowie (en especial con el personaje *Ziggy Stardust*), Boy George, Prince, Michael Jackson y Madonna, mientras en el ámbito hispano se pueden citar las extravagancias de las vocalistas Alaska y Gloria Trevi.

<sup>8</sup> Además, el vestido de las clases pudientes no deja de cambiar y sufrir transformaciones, mientras que el de las clases bajas suele ser más tradicional y por siglos desconoció el concepto de *moda*.

<sup>9</sup> El éxito de la cadena de restaurantes *Hard Rock Cafe* descansa en buena medida en la exhibición de *memorabilia* de estrellas como los Rolling Stones y Kiss, mientras casas de subastas como Sotheby's frecuentemente ingresan dinero a sus arcas vendiendo ropa de personajes como Lady Diana y Marilyn Monroe, entre otros. Por otro lado y en otro contexto,

## 2: TRATAMIENTO LITERARIO DEL CUERPO VESTIDO

El vestido puede tener valores muy diversos que, sin embargo, suelen ser fácilmente interpretados por la comunidad en la que se inscriben. Además, una persona no suele tener mucho control de su cabello, rostro o piel, mientras que sí lo tiene de lo que viste. Dicho de otro modo, el individuo no puede cambiar de inmediato y a voluntad lo *dice el cuerpo* —en una tarde no se pueden alcanzar las medidas perfectas exigidas por los figurines de moda—, en tanto que durante un día sí pueden hacerse numerosos cambios de ropa para diferentes situaciones —en una mujer, un vestido que deje entrever lo oculto se lee como el deseo de seducir y/o ser seducida, mientras que un adusto traje de oficina presupone una situación formal—. El vestido es uno de los aspectos más controlables del entorno personal, da mutabilidad al cuerpo y es un mecanismo que regula la capacidad de despertar o atenuar el interés sexual, según lo desee su portador: el atuendo modela el cuerpo y le impone una actitud. Si se quiere, también puede decirse que alienta la hipocresía al ocultar las imperfecciones del cuerpo y proponer —mediante fajas que aprietan, medias que dan color, cortes que alargan la línea, etc.— una figura alejada de la realidad pero que resulta más atractiva al sexo opuesto<sup>10</sup>.

---

las *Cartas de Relación* de Hernán Cortés consignan el hecho de que el emperador Moctezuma usaba cada día con cuatro trajes distintos, ninguno de los cuales volvía a ponerse: ésta era una de las múltiples manifestaciones externas de la dignidad y realeza del señor de los aztecas, cuya indumentaria merecía reverencia (ver Cortés, 1992: 68). Asimismo, desde principios del siglo XX los monarcas ingleses entregan al London Museum sus trajes de coronación, además de los vestidos de novia de reinas y princesas; en Washington, un museo muestra trajes usados por esposas de los presidentes estadounidenses, empezando por Martha Washington (Deslandres, 1998: 26).

<sup>10</sup> Por su proximidad con el cuerpo, el vestido cumple otras funciones igualmente importantes, pero no relacionadas con el tema que aquí se aborda, por lo que baste mencionarlás muy suscitadamente: participa en la estructuración del *yo* y en la internalización de las opiniones de los demás sobre él, se relaciona con la satisfacción que tiene respecto de su propio cuerpo y

Partiendo de estas ideas fundamentales, el vestido podría considerarse la *condición primaria* del ser humano, desde la cual tiende hacia la desnudez, sobre todo en el contexto erótico. ¿Cómo se muestra dicha condición en la literatura, esa arena de manifestación de lo humano, pasado por el tamiz interpretativo del artista? Ensayemos un acercamiento

## **2.2. El vestido y el erotismo en la Biblia**

En la tradición bíblica, la vestimenta fue elemento importante de definición individual y colectiva, además de expresar la personalidad de su portador; también actuó como elemento simbólico del erotismo o de la sexualidad descarnada. Recuérdese lo dicho arriba sobre que el “primer vestido” fue emblema visual de la transgresión de Adán y Eva (Gn. 3:6-7; 21). Luego, en Proverbios se advertía a los lectores sobre la mujer “con atavío de ramera” que además buscaba seducir a los incautos diciéndoles que había adornado su cama “con colchas recamadas con cordoncillo de Egipto” (Pr. 7:10-20). Por supuesto, esta mención pretendía prevenir contra el atuendo propio de las mujeres que, con su semidesnudez y el arreglo de su espacio privado, incitaban a la perdición.

Mención aparte merece el rico pasaje de Isaías 3, en el que se condenaba profusamente la moda seguida por las mujeres de Jerusalén. Debe considerarse el contexto en el que aparece el juicio: apenas unos versículos antes se ha señalado que los

---

con la evaluación total que hace de su persona. También influye en la manera como los demás perciben su carácter, sociabilidad, estado de ánimo, control de las situaciones, competencia, inteligencia, dinamismo, disposición sexual y autoestima, además de valores económicos,

## 2: TRATAMIENTO LITERARIO DEL CUERPO VESTIDO

habitantes de la ciudad “como Sodoma publican su pecado, no lo disimulan” (v. 9); luego, el profeta pronuncia el castigo que vendrá sobre la ligereza de las muchachas israelitas, que han faltado al recato y reserva que debían guardar. Cito el pasaje completo porque constituye una de las muestras más acabadas, aunque *en negativo*, de la riqueza del vestido femenino antiguo:

Aquel día quitará el Señor el atavío del calzado, las redecillas, las lunetas, los collares, los pendientes y los brazaletes, las cofias, los atavíos de las piernas, los partidores del pelo, los pomitos de olor y los zarcillos, los anillos, y los joyeles de las narices, las ropas de gala, los mantoncillos, los velos, las bolsas, los espejos, el lino fino, las gasas y los tocados. Y en lugar de los perfumes aromáticos vendrá hediondez; y cuerda en lugar de cinturón, y cabeza rapada en lugar de la compostura del cabello; en lugar de ropa de gala ceñimiento de cilicio [...] (Isa. 3:18-24).

Pero, si el catálogo es exhaustivo, no debe olvidarse la carga de juicio que lo motiva.

En cuanto al Nuevo Testamento, en Apocalipsis se habla figuradamente de “la Gran Ramera” —símbolo de los enemigos de Dios— a quien se representa vestida de púrpura y escarlata<sup>11</sup>, adornada de oro, piedras preciosas y perlas (17:4). Es decir, parece que tanto en el Antiguo Testamento como en el Nuevo, el arreglo excesivo es indicador de la lascivia interior y compañero obligado de la conducta reprobable. Esto se ve confirmado cuando se analiza la *ropa de virtud o castidad*, ésa que lejos de sugerir el cuerpo, lo cancela.

Por ejemplo, Tamar —hija del rey David— llevaba “un vestido de diversos colores, traje que vestían las hijas vírgenes de los reyes” (2 Sam. 13:18). Puede imaginarse que se trataba de un atuendo recatado, acorde con la imagen de pureza que

---

sociales y estéticos. Kaiser ofrece una larga explicación de estos rubros e incluye ejemplos pertinentes a cada uno (1997: 147-148; 265-304).

## 2: TRATAMIENTO LITERARIO DEL CUERPO Y VESTIDO

comunicaba. Pero luego de que su hermano Amuón la violó, Tamar rasgó su ropa en una clara referencia a la profanación de su cuerpo, el cual quedó expuesto a las miradas lascivas de los hombres<sup>12</sup>. En el Nuevo Testamento, el apóstol Pablo alertaba a las mujeres a ataviarse “con ropa decorosa, con pudor y modestia; no con peinado ostentoso, ni oro, ni perlas, ni vestidos costosos, sino con buenas obras, como corresponde a mujeres que profesan piedad” (1<sup>a</sup>. Tim. 2:9) y Pedro repetía casi literalmente la misma advertencia (1<sup>a</sup>. Pe. 3:1-4). Es muy obvia la intención apostólica de valerse del vestido para señalar la diferencia entre las mujeres deshonestas y las virtuosas, algo similar a lo pretendido por los nobles renacentistas, que con la ropa y los modales buscaron aislarse del resto de la sociedad. En clara contraposición al atuendo de la Gran Ramera, en el libro de Apocalipsis se dice que a la esposa del Cordero de Dios —tradicionalmente identificada con la Iglesia de los verdaderos creyentes— se le concede “que se vista de lino fino, limpio y resplandeciente, porque el lino fino es las acciones justas de los santos” (19:8).

No puedo dejar de lado un último ejemplo en este apartado, el cual seguramente será revelador porque combina los aspectos antitéticos recién comentados. En Ezequiel 16, Jehová usa una metáfora interesante: él es el esposo engañado por su amada, Jerusalén. Partiendo de ahí, Dios mismo se dirige a la mujer metafórica para contarle la “historia” de su relación de amor: cuando ella nació, la abandonaron en el campo, dejándola sucia de sangre, pero Dios se compadeció de su desgracia. Luego la niña

---

<sup>12</sup> El color es uno de los rasgos más fuertemente simbólicos del vestido, porque añade su carga significativa a la riqueza comunicativa de las prendas. Esta característica se hará evidente a lo largo de las siguientes páginas.

## 2. TRATAMIENTO LITERARIO DEL CUERPO VESTIDO

creció y se hizo hermosa, aunque estaba desnuda. Entonces, dice Dios, “extendí mi manto sobre ti, y cubrí tu desnudez; y te di juramento y entré en pacto contigo, dice Jehová el Señor, y fuiste mía.” (v. 8). Tras esta referencia más que evidente a una relación sexual, el amante vistió a su amada de bordado, lino y seda, proveyéndole de brazaletes, collares, joyas para la nariz, aretes y una diadema para la cabeza, todo de oro y plata. Pero la rebelde mujer convirtió su *vestido de virtud y amor* en uno *de perdición y lascivia*, con el que sedujo a cuantos pasaban por el camino, yaciendo con ellos. También empleó sus joyas en hacer “imágenes de hombre” para fornicar con ellas y, finalmente, cubrirlas con los vestidos que había recibido (v. 17). Es decir, a partir de esta metáfora cifrada en el atuendo, el propio Dios contrasta el amor marital puro, depositado en las prendas, con el pecado y la lujuria que resultan del mal uso de las mismas<sup>12</sup>.

En tercer lugar, además del vestido corruptor y del que busca el pudor—o la franca asexualidad—, en la Biblia se menciona aquél relacionado con el placer sensual. Indudablemente, el libro erótico por excelencia en las Escrituras es el Cantar de los Cantares. En sus versos hay ejemplos del asunto que interesa aquí: aunque los amantes se concentran en la descripción figurada del cuerpo, también mencionan el vestido y ornamentos que lo embellecen. El esposo celebra a su amada: “Hermosas son tus mejillas entre los pendientes, / Tu cuello, entre los collares.” (1:10); la muchacha

---

<sup>12</sup> Compárese con las múltiples referencias en que la rasgadura de vestidos es señal de duelo o pesar profundo: Gn. 37: 33-34; 2a Sam. 13:30-31; Job 1:20; Hech. 14:14, entre otras.

<sup>13</sup> A modo de ejemplo complementario, recuérdese el prólogo de la comadre de Bath, en los cuentos de Chaucer, donde ella recuerda palabras dichas a uno de sus maridos: “Thou seyst also that if we make us gay / With clothyng and with precious array, / That it is peril of oure chastitee.” (1928: vv. 331-333); acto seguido, cita el pasaje paulino arriba aludido como apoyo. En efecto, la interpretación cristiana que se opone a la vanidad del vestido es consecuencia

también luce un velo tras el cual se atisban sus rojas mejillas (4.3). Su cuello es digno de alabanza, pero también los “mil escudos” colgados de él (4.4) y el amante asegura: “Has apresado mi corazón con uno de tus ojos, / Con una gargantilla de tu cuello” (v. 9). Asimismo, destaca el olor de los ungüentos y de los vestidos de la muchacha, así como el aroma de su aliento (4:10-11). Finalmente, el joven enamorado exclama: “¡Cuán hermosos son tus pies en las sandalias, / Oh hija de príncipe!” (7.1). Es decir, su abundar en detalles, hace claro que el atavío de la mujer la vuelve más apetecible. Además, no hay duda de que ella ha cuidado su arreglo pues luce pendientes, collares y/o gargantillas, velo, ungüentos de suave aroma y sandalias dignas de ser mencionadas. Estamos ante una escena en la que el arreglo contribuye a crear la atmósfera de sutil sensualidad y abandono al placer. Cercano a este ambiente puede también citarse el Salmo 45, generalmente interpretado por los hermeneutas cristianos en la misma línea que el Cantar: Cristo es el Esposo y Rey, mientras sus fieles son representados por la Esposa. Se dice que el vestido del rey exhala “mirra, áloe y casia”, en tanto que la doncella será llevada al rey —evidentemente para la consumación del matrimonio— llevando un traje “de brocado de oro”.

En suma, este breve recuento evidencia el peso que tiene en la Biblia el vestido como símbolo relacionado con el erotismo y/o la sexualidad<sup>14</sup>. Sobre todo, destaca la

---

lógica del ideal de inmutabilidad del ser humano, hecho perfecto a imagen y semejanza de Dios.

<sup>14</sup> Otros ejemplos sobre la importancia del atuendo en la simbología bíblica son: la riqueza y el profundo simbolismo tribal del vestido del sumo sacerdote Aarón (Ex. 39); la rasgadura de vestidos de Job (1:20; 2:12) como evidencia externa de su desgarrante dolor; la sobrenatural blancura de la ropa de Jesucristo en la transfiguración (Mr. 9:3); la imagen usada por el propio Jesús, que ilustra la regeneración como un vestido nuevo que no puede ser remendado con tela vieja (Mt. 9:16-17); el pasaje de Hechos donde se narra cómo los paños usados por Pablo

función seductora del atuendo femenino y por eso se demanda repetidas veces que las creyentes se vistan de modo que no tengan posibilidad de despertar el deseo. En los ejemplos citados resulta evidente que el vestido encarna las cualidades y/o rasgos principales de carácter de los personajes, en este caso, ubicándolos en un contexto erótico o francamente sexual.

Si se considera el peso de la tradición bíblica en la literatura occidental y, en particular, en un país protestante como Inglaterra, en el que desde los años 30 del siglo XVI la Biblia fue lectura obligada y cotidiana en los hogares, puede pensarse que este sesgo erótico relacionado con el vestido debió haber tenido un influjo importante.

### 2.3. *El vestido y el erotismo en la poesía medieval inglesa*

En la Edad Media, el atuendo adquirió múltiples lecturas. Entre otras funciones, operaba como don amoroso<sup>15</sup>, símbolo de distinción nobiliaria, pago por servicios, signo genealógico o elemento caracterizador del individuo en tanto *sello y escudo*, además de manifestación pública de su riqueza. Sobre la primacía del traje medieval como código social, Madeleine Pelner afirma:

---

curaban enfermos y liberaban posesos (19:11-12); la descripción paulina de la conducta piadosa como una "armadura" (Ef. 6: 11, 14-17); la visión apocalíptica sobre la blancura y excelencia de los trajes de los mártires por la fe (7:9), además de la advertencia cristiana a la humanidad: "He aquí, yo vengo como ladrón. Bienaventurado el que vela, y guarda sus ropas, para que no ande desnudo, y vean su vergüenza." (Ap. 16:15), entre otros muchos que valdría la pena estudiar más a fondo.

<sup>15</sup> En el medieval *Tratado del amor cortés* de Andrés el Capellán, se mencionan los obsequios que una dama podía recibir de su amante: "un pañuelo para la cara, cintas para el cabello, una corona de oro o plata, un alfiler, un espejo, un cinturón, un monedero, una borla, unos guantes, un anillo, un peine [...]" (1992, pág. 153). También Mariana Masera ha estudiado cómo, en la lírica tradicional hispánica, la cinta ofrecida entre los amantes es prueba de amor y símbolo de entrega corporal (1997: 391).

At a glance clothing informed an observer of the wearer's class, religion, particular craft or profession (and rank within it), geographical locale, and thanks to coats of arms and heraldic devices, the ancestral heritage of serf or employer [...] Within such restraints of fashion, individual taste revealed character. Clothing predilections, even of literary characters, defined their temperaments. (en Strayer, 1982: 621-622).

Por su parte, Jacques Le Goff dedica un ensayo revelador al estudio de los códigos de la vestimenta en el *roman* francés de caballerías *Erec et Enide*, de Chrétien de Troyes (siglo XII). Su análisis arroja múltiples lecturas del vestido: es código de estado —el traje de cacería de Erec habla de su obediencia al rey Arturo y de su posición personal—, símbolo del paso de un estado a otro —las ropas raídas de Enide son sustituidas por un vestido de Ginebra, lo que la iguala al rango de Erec— y obsequio importante. Además, funciona como rito de investidura —en la boda de los jóvenes héroes, el rey Arturo arma caballeros a cuatrocientos jóvenes y les regala tres riquísimos pares de vestidos “de jamete y de armuño, de veros y de buena seda, con listas de orifrés<sup>16</sup>, gruesas y abultadas” (*Erec*, 1993: 118)—. También es símbolo de duelo por la muerte del rey Lac y encarna el triunfo de los novios: al final, ambos son ricamente vestidos por Arturo e incluso se dice que el traje de Erec fue hecho por cuatro hadas usando pieles de animales fantásticos. Sin duda, en la obra de Chrétien el vestido es símbolo fundamental que representa las variaciones que enfrenta la relación de los esposos, lo que confirma la afirmación de Le Goff en el sentido de que “[en] las obras literarias, el vestido y el alimento indicaban la condición social de los personajes,

<sup>16</sup> Se trataba de un tejido fuerte, a modo de cinta, hecho de oro o plata y que servía para adornar los vestidos. *Diccionario de la Lengua*, 1992, v.r., “orifrés”.

simbolizaban las situaciones de la trama y subrayaban los momentos significativos del relato.” (1994: 65)<sup>17</sup>.

### 2.3.1. The Canterbury Tales

Es bien sabido que uno de los recursos descriptivos más evidentes en la presentación de los peregrinos de los cuentos de Geoffrey Chaucer es el de señalar su vestido como distintivo social y de personalidad. No es extraño que el autor de *The Canterbury Tales* (ca. 1375-1400) pusiera interés en el atuendo, pues en 1374 él mismo fue Controlador de Aduanas y Subsidios de Lanasy Pieles del Puerto de Londres<sup>18</sup>, por lo que seguramente estaría atento a los asuntos relacionados con la elaboración de trajes. A través de ellos, Chaucer precisa el retrato de hombres y mujeres, ricos y pobres, clérigos y laicos, instruidos y legos. Al inicio del Prólogo de los cuentos llama la atención la feliz casualidad del nombre de la taberna donde los peregrinos se reúnen: *The Tabard* (El tabardo), es decir, una prenda gruesa de abrigo de paño, ancha y larga, signo distintivo de los caballeros. Luego, el narrador dice cómo describirá a los personajes: “whiche they werè, and of what degree, / And eek in what array that they were inne [...]” (Chaucer, 1928: vv. 40-41). Por ejemplo, las ropas del caballero están manchadas por el orín de su armadura —lo que revela su constancia en batalla— y se dice que no viste trajes alegres, como corresponde con su dignidad; el jubón y la capucha verdes del asistente, además de las flechas bien dispuestas que carga, revelan su

---

<sup>17</sup> En esta línea y aunque no se analiza en las páginas de este trabajo, considérese también la importancia del color en la indumentaria en *Ivanhoe* de Walter Scott.

<sup>18</sup> Recuérdese que la lana era el producto inglés de mayor importancia comercial en la época.

buen oficio, en tanto el lujo y vanidad de los atuendos de los miembros del clero regular (priora, monje, fraile) dejan ver la mundanalidad y escaso recogimiento de los personajes que debían estar en clausura. La ambigüedad de la priora, que parece sentirse más a gusto como heroína o dama del amor cortés que como religiosa, se resume en el primor de su toca y en el broche cuyo lema *„Amar timet omnia“* no permite saber a qué amor se refiere, si al mundano o al divino. El vestido también sirve para señalar posiciones económicas, pues mientras el mercader lleva finas hebillas en sus botas y en la cabeza porta un sombrero flamenco de castor, los comerciantes (carpintero, mercero, teñidor y tejedor, los tres últimos curiosamente relacionados con el floreciente mundo del textil y el vestido) lucen uniformes nuevos de su gremio y dagas con montura de plata. Es decir, a través de sus trajes comunican la relevancia que tienen en la escena inglesa, gracias a su creciente poderío económico y su consiguiente influencia sobre las estructuras sociales. En contraste, el erudito de Oxford viste una capa muy raída, pues le interesan más los libros que los vestidos: “[...] For hym was levere have at his beddes heed / Twenty bookes clad in blak or reed / Of Aristotle and his philosophic / Than robes riche [...]” (vv. 293-296).

Finalmente, la comadre de Bath, uno de los personajes más entranales, deposita en el atuendo parte de la carga erótica de su discurso: su ropa es de buena calidad, colorida y propia para seducir. Lleva un llamativo sombrero, pañuelos de fino lienzo, medias color rojo escarlata y zapatos nuevos y suaves: se trata de una concedora de las artes amatorias, que no podía ser negligente en la elección de un atuendo atractivo.

## 2: TRATAMIENTO LITERARIO DEL CUERPO VESTIDO

Al interior de los cuentos también se expresa la relevancia del vestido como forma de comunicación no verbal usada por los personajes. Por sólo citar un ejemplo, en la presentación de la infiel esposa que protagoniza el cuento del molinero, el narrador describe el ropaje con detalle: lleva un cinto de seda rayado, un delantal blanco con muchos pliegues y sin bies, y su vestido interior está bordado por delante y detrás con seda negra. Su cofia blanca tiene listones que combinan con la camisa, y en la parte superior de la cabeza lleva una cinta de seda, mientras en el cuello luce un broche grande. Aunque la riqueza simbólica de las prendas escapa a esta breve mención, la acuciosidad descriptiva es tal que el molinero tiene el cuidado de señalar que los cordones de los zapatos estaban anudados con primor. A partir de estos elementos, el autor/narrador caracteriza a la joven mujer, evidentemente interesada en los juegos amorosos y de seducción.

### 2.3.2. Sir Gawain and the Green Knight

En la literatura medieval sajona, otro texto fundamental que revela a las claras el destacado papel del vestido es *Sir Gawain and the Green Knight* (ca. 1380-1400), una de las obras más representativas de la poesía aliterativa inglesa. En ella se anticipan varios aspectos sobre el manejo del atuendo en siglos posteriores y se plantea la relación vestido-erotismo ligada con el honor del caballero: de este modo se satisfacen las expectativas de un público receptor familiarizado con la carga semántica del vestido.

Una de las vías de acercamiento a la trama de este romance es, precisamente, un análisis de los códigos de la vestimenta presentes en él. En este sentido, un revelador

estudio sugiere que la indumentaria forma parte intrínseca del entramado narrativo de *Sir Gawain* y que “podemos captar la estructura del relato medieval a través de los cambios y modificaciones que allí se suscitan en materia de atuendo [...]” (Rodríguez, 1996: 144).

Desde la primera lectura del poema se hace patente la relevancia del vestido y del ornamento y, más que de los aspectos prácticos relacionados con las prendas, telas, armaduras y adornos del vestuario, destaca su significación simbólica. Conviene revisar brevemente el desarrollo de las acciones, en un intento por desentrañar el simbolismo del vestido en relación con el erotismo. En la primera parte del poema, los caballeros de la Mesa Redonda ven llegar al castillo a un gigantesco caballero vestido de verde o, para mayor precisión, *vestido en verde*, pues todo en él es de ese color: su cabello, barba y brazos, sus accesorios y hasta su caballo. Como es sabido, en la imaginería medieval ese color podía simbolizar el mundo sobrenatural y hasta perverso --recuérdese que, en ocasiones, Satanás aparecía representado con ojos verdes--, pero también de la marginalidad y lo salvaje. Es decir, el personaje no sólo viste de verde sino que su mismo cuerpo es de ese color, con lo que encarna las cualidades y atributos de supranaturalidad y/o barbarie<sup>19</sup>. Ya desde aquí, el atuendo da pistas que permiten anticipar el carácter ultraterreno del personaje, que se revelará al final de la obra. Gawain acepta el desafío del Caballero Verde de darle un hachazo con la condición de que, al año siguiente, éste pueda devolver el golpe. Gawain decapita al visitante y, para

<sup>19</sup> En la tradición anglosajona existía un personaje llamado *wodewose* (hombre verde), prototipo del salvaje y que habitaba en los bosques impenetrables (ver Baer, 1997: 45).

## 2: TRATAMIENTO LITERARIO DEL CUERPO VESTIDO

su sorpresa, el cuerpo cercenado se agacha y recoge la cabeza, recordando el pacto de encontrarse el próximo año.

Al siguiente invierno, el caballero de la corte artúrica emprende el camino a la Capilla Verde, donde ha de encontrar al gigante. Cerca del lugar, pide hospedaje en un castillo cercano; luego sabremos que se trata del hogar de Bertilak, *alter ego* del Caballero Verde y quien lo pondrá a prueba sin que Gawain lo sepa. El anciano dueño del castillo lo recibe gustoso y lo conduce a una habitación especial donde, muy significativamente, Gawain es despojado de su espléndida armadura y se le ofrecen ricas batas de descanso. Este detalle es muy importante: le es quitado su atuendo guerrero, que sabe lucir muy bien pues es famoso por ser un gran caballero, y ahora porta ropa del ámbito interior —o, según Rodríguez Aguilar, “de puertas adentro”—, ya no relacionada con las batallas sino con la socialización y el placer. Durante todo el tiempo que esté en el castillo vestirá estas *ropas prestadas* y el desenlace del poema tendrá que ver con su poca capacidad para portar esa indumentaria social.

Enseguida aparece el conflicto que determina el curso de la trama: el anfitrión anuncia que al día siguiente saldrá de cacería, mientras Gawain permanece en casa con la joven dama. Los caballeros hacen un contrato por el que se comprometen a intercambiar, por la noche, lo que hubieren obtenido durante el día. A la mañana siguiente, la dama entra al cuarto de Gawain mientras éste aún duerme. Corre las cortinas de la cama, casi como un símbolo anticipatorio de su deseo por abrir las ropas

del caballero<sup>29</sup>, e intenta seducirlo. Él no cede y en respuesta ella no deja asomo a la duda: "Ye are welcom to my cors, / Your owen won to wale, / Me behoves of fyne force / Your sevaunt be, and schale." (vv. 1237-1240). Es decir, estamos ante un caballero presumiblemente desnudo que quiere vestirse porque no desea deshonrar a su anfitrión acostándose con su esposa y, en el otro extremo, aparece una joven vestida que desea estar desnuda. Más explícito aún: no desea *desnudarse* sino *ser desnudada* por el caballero. Nótese que la dinámica vestido-desnudo se halla al centro del conflicto de Gawain en ésta y las subsiguientes escenas matinales. El caballero, sin olvidar la actitud cortés, se declara servidor de la joven pero evita comprometerse sexualmente. Por la noche, según lo acordado, el anfitrión ofrece a Gawain la carne de las ciervas que cazó durante el día y, a cambio, éste le da un beso. De este modo se satisface el intercambio de lo que cada uno hubiere obtenido durante el día y se renueva para el siguiente día, cuando el caballero saldrá nuevamente a cazar.

Por no ahondar más en la anécdota, baste decir que los siguientes dos días ella repite el intento de seducir a su huésped. Aunque éste logra refrenar sus impulsos, es destacable la manera cómo el último día, la joven apuesta todo por lograr su objetivo de

<sup>29</sup> Siguiendo la costumbre de la Baja Edad Media, puede pensarse que él duerme desnudo: "Sólo la cabeza se cubre con un gorro. Antes de acostarse, se cuelgan los vestidos en una especie de percha, formada por un listón de madera fijado en la pared y que se adentra en la habitación de forma paralela a la cama. No obstante, se conserva la camisa, que sólo se quita una vez en la cama, y que después se enrolla bajo la almohada con el fin de volver a ponérsela antes de levantarse." (Pastoureau, 1990: 85). Dado que la "camisa" era parte de la ropa interior, se comprende que Gawain no la considerara propia de un encuentro con la esposa del anfitrión que lo hospeda, cuánto menos la desnudez total, por lo que pide a ésta le permita "vestirse adecuadamente." Otra señal de su condición de desnudez radica en que, una vez que la dama abandona la habitación, el caballero se viste para salir: "he riches him to use and rapes him sone, / Clepes to his chamber layn, choses his wede, / Bowes forth when he was boun

vencer la virtud del caballero. Su atuendo es mucho más elaborado y expone más el cuerpo:

Bot ros hir up radly, rayked hir thider  
 In a mery mantyle mete to the erthe,  
 That was furred ful fyne with felles wel pured;  
 No houve good on hir hed, bot the hawer stones  
 Trased about hir tressour by twenty in clusteres;  
 Hir thryven face and hir throte throwen all naked,  
 Hir brest bare before and bihinde eke.  
 Ho comes withinne the chamber dor and closes hit hir after (vv. 1735-1742)

Evidentemente, está más ataviada que de costumbre y, en contraste, muestra más su cuerpo pues luce rostro, cuello, pecho y espalda descubiertos. Ante el fracaso de sus intentos seductores, la dama recuerda que su llamativo traje no es lo importante, sino el hermoso cuerpo oculto bajo éste: “Blame ye deserve / If ye love not that lif that ye lye nexte, / Before all the wyes in the worlde wounded in hert [...]” (vv. 1779-1781), pero tampoco logra que Gawain se rinda. Finalmente, en una acción con fuertes connotaciones sexuales, la dama se quita el cinto que rodea su cintura —símbolo de la defensa de su propia virtud— y se lo ofrece, arguyendo que posee poderes mágicos para salvar de la muerte a quien lo viste<sup>21</sup>. Él lo toma, ella le hace jurar que no hablará a nadie sobre la prenda y se despide.

No es casual que, por la noche, Gawain acuda a la cena con su anfitrión vestido con un atuendo particularmente lujoso: una túnica turquesa que llega al suelo y un bello gabán de piel con capucha, ambos adornados de armiño. Así, ricamente vestido del

---

blythely to masse [...]” (*Sir Gawain*, 1972: vv. 1309-1311). A partir de aquí citaré *Sir Gawain* de esta edición, sólo indicando el número de estrofa.

color que es el símbolo de la fidelidad y la constancia<sup>22</sup>. Gawain da tres besos al caballero y recibe de él la piel de un zorro. Es decir, tras el fasto mentiroso de su ropa azul, oculta la verdad: su traición al pacto entre caballeros, pues no da a Bertilak el cinto que recibió de la dama y ni siquiera lo menciona. Otro rasgo cardinal de la escena es que, en tanto progresivamente la dama aparece con menos ropa, Gawain está más y más vestido con las ropas de Bertilak, como una reacción contra la erotización de la dama que busca ser desvestida<sup>23</sup>.

El asunto que concierne aquí constituye el centro de la prueba: cuando Gawain se pone su armadura para dirigirse a la Capilla Verde, incluye como parte importante de su atuendo el cinto verde de la dama. Ya ante su enemigo, descubre su cuello para cumplir con la promesa de “despojarse de armas” y recibir el golpe de hacha, pero apenas al tercer intento el contrincante roza la piel de Gawain, dejándole una pequeña cortadura. Habiendo soportado la prueba, éste corre a protegerse con su ropa (yelmo, escudo y espada). En un giro inesperado, el Caballero Verde sentencia que el cinto es de su propiedad: “‘For hit is my wede that thou weres, that ilk woven girdel. / Myne owen wyf hit the weved, I wot wel for sothe.’ ” (vv. 2358-2359) y descubre su

<sup>21</sup> No se pase por alto el carácter mágico del cinto y relaciónese tanto con la tradición medieval de prendas mágicas —pañuelos, guantes, etc.—, como con lo dicho en el Capítulo I sobre el probable origen de protección mágica del atuendo.

<sup>22</sup> Como ejemplo de este sentido asociado al azul, considérese el pasaje de Chaucer en el cuento del escudero, donde se dice que Canace hizo un pequeño receptáculo para su halcón herido. El narrador resalta el color del mismo diciendo que era azul, que significa fe. Además, en la Italia del Renacimiento las mujeres solteras solían usar un anillo de zafiro, como señal de su compromiso de virginidad.

<sup>23</sup> Esto puede corresponder con la interpretación de Rodríguez, quien lee en los regalos de Bertilak a Gawain un movimiento que va del desnudo hacia el vestido: el primer día obsequia la carne desollada —*desnuda*— de las ciervas, en tanto el tercer día entrega la piel —o *vestido*— del zorro muerto durante la cacería.

## 2: TRATAMIENTO LITERARIO DEL CUERPO VESTIDO

verdadera identidad. Él es el propio Bertilak, dueño del castillo, quien también planeó que su esposa intentara seducir al fiel caballero para probar su lealtad. Bertilak reconoce que Gawain salió *casi* indemne de la prueba, pues los dos primeros días en efecto entregó a su anfitrión las “ganancias” de cada día: castos besos. Sin embargo, la pequeña herida sobre su cuello es señal de su falta al esconder el cinto de la dama, pues lo aceptó buscando salvar su vida, aunque el trato era que se presentaría al lance sin protección alguna. Gawain se lamenta profundamente por su cobardía y, al regresar al castillo del rey Arturo, anuncia haber decidido lucir por el resto de su vida el cinto de la dama como recordatorio de su transgresión. Es decir, el cinto se convierte en símbolo de su falta, tanto como la herida en su cuerpo: vestido y cuerpo se corresponden pues, en efecto, se les ha entendido como una sola entidad.

La interpretación de Rodríguez Aguilar sobre los códigos de vestimenta en el poema parte del hecho de que en la sociedad medieval se establecía una profunda diferencia entre el vestido usado “puertas afuera” y el empleado “puertas adentro”. El primero era un atuendo resistente, marcado por la necesidad de cubrirse, protegerse e identificarse socialmente. El segundo, característico de los espacios interiores, resultaba fundamentalmente cómodo, bello y relacionado con el placer, además de que exponía más el cuerpo. Si se considera que pasar de un mundo al otro implicaba *hablar* para otro público y, en última instancia, *hablar otro lenguaje*, se comprenderá la importancia social y literaria de manejar ambos códigos de manera correcta. Cuando Gawain acepta el cinto de la dama —emblema de virginidad— y lo lleva consigo a la Capilla Verde está violentando los códigos de la vestimenta pues una prenda del “mundo puertas adentro”

## 2: TRATAMIENTO LITERARIO DEL CUERPO Y VESTIDO

(el cinto) es llevada al “mundo puertas afuera” (la Capilla) y, además, a un ámbito guerrero. Esto es un símbolo cabal de lo que sucede en el relato: Gawain viola el contrato que estableció con el Caballero Verde (presentarse a la Capilla totalmente desprovisto de protección) y también el que hizo con Bertilak (entregarle todo lo que hubiere recibido durante el día)

Así, en *Sir Gawain* el vestido funciona como código pleno de significado que se vuelve explícito en dos sentidos: uno de ellos, que se relaciona directamente con el interés de este trabajo, es el de que el movimiento vestido desnudo constituye un discurso erótico rico en sutilezas, capaz de ser descifrado a cabalidad por los distintos interlocutores de la obra. Aún más, se trata de una propuesta triple: la dama desea ser desnudada, Gawain quiere vestirse y no ser cómplice del desnudamiento de la dama, mientras puede pensarse que Bertilak sugirió la desnudez parcial de su esposa como medio de seducción del caballero. Con todo, debe notarse que a pesar de la relevancia del atuendo, tanto el narrador como la seductora joven subrayan la importancia del cuerpo que está debajo de las prendas —aunque nunca se le vea—. El segundo plano, sutil pero imbricado con el conflicto del personaje, es el del vestido como símbolo tangible de las virtudes y pecados interiores: el cinto representa la cobardía de Gawain.

#### 2.4. El vestido y el erotismo hacia el Renacimiento

*La ropa es una concepción de sí mismo  
que se lleva sobre sí mismo.*  
-Henry Michaux

Tras la excursión por textos medievales ingleses en los que el vestido tiene un papel destacado, volvamos a la historia del Renacimiento y establezcamos su vínculo con el vestido en la época. El humanismo preponderante en Italia a mediados del siglo XV tuvo como expresión la búsqueda de lo bello, del lujo y el espectáculo y, como consecuencia natural, generó una mayor conciencia de los apetitos y las funciones corporales (Alvah, 1921: 95). Algunos estudiosos afirman que esos mismos años presenciaron el nacimiento de un concepto nuevo: la moda, que a partir de entonces periódicamente introduciría cambios en el traje<sup>24</sup>. En efecto, en el siglo XV el interés de la nobleza cortesana por distinguirse del resto de la sociedad y el creciente poderío de una clase social capaz de mudar frecuentemente sus ropas empataron con una nueva mentalidad que exaltaba los valores individuales. Ello provocó un mayor recargamiento en el atuendo y la naciente presencia de una marca personalizada en el mismo: los zapatos se hicieron muy puntiagudos, el vestido femenino se ciñó cada vez más al talle, comenzó a usarse la braguetta o *codpiece* —especie de cápsula exagerada que cubría los genitales masculinos— y en general se extendió el uso de terciopelos, sedas, brocados y encajes. Paso a paso surgió la conciencia de una búsqueda estética individual a través del traje.

Para el siglo XVI, el auge del intercambio comercial entre países y la consiguiente aparición de nuevos tejidos, aunados al perfeccionamiento de técnicas de fabricación y el surgimiento de grandes empresas textiles, provocaron que la moda alcanzara un lugar preponderante en las relaciones sociales. A decir de un estudioso del asunto: “Realmente no hubo época más favorable que el siglo XVI para el desarrollo del lujo y de la moda con su infinita variedad en Italia, en Francia, en Alemania y en el resto del mundo.” (Vecellio, citado por Squicciarino, 1990: 152).

Durante el Renacimiento, la calidad de la tela, el diseño, el número de piezas, los colores y los adornos de la vestimenta la reafirmaron como verdadero acto de comunicación social. El vestido constituyó, pues, la base de un acto de reconocimiento que adquirió especial relevancia al cumplir funciones sociales, sexuales y estéticas muy definidas. Elementos como la gorguera o *ruff*<sup>24</sup>, el guardainfante (también llamado verdugado) o *farthingale*<sup>25</sup>, los chapines<sup>27</sup> y los vestidos cortados a cuchilladas (*slashed*) —

<sup>24</sup> Para estudios sobre la moda, ver Kaiser, *et. al.* 1993; Kaiser, 1997; Davis, 1992; Barnard, 1996.

<sup>25</sup> Gorguera o *ruff*: “An article of neck-wear, usually consisting of a starched linen or muslin arranged in horizontal flutings and standing out all round the neck, worn especially in the reigns of Elizabeth and James I.” (*The Oxford English Dictionary*, 1989: XIV, s.v. *ruff*). *El Pequeño Larousse Ilustrado* 1997, la define como: “Pieza de indumentaria que se hacía de lienzo fino o telas transparentes y se ponía alrededor del cuello como adorno.” Además de dar un aire de superioridad aristocrática, la gorguera mostraba la cabeza sobre una especie de marco de pintura, que separaba el rostro del resto del cuerpo. Ésta destaca en el conocido “Rainbow portrait” de Isabel I y en *El caballero de la mano al pecho* de El Greco.

<sup>26</sup> Éste era un complicado faldón en forma de campana, rigidamente sostenido por aros de junco verde o “verdugo” —de ahí el nombre—, madera o metal, cuya función era ahuecar y dar volumen a las faldas. La variante española del mismo fue la primera en imponerse en Inglaterra —tras la llegada de Catalina de Aragón a la isla— y fue usada desde la primera mitad del siglo XVI hasta 1880, aproximadamente, aunque después se le conoció como “miriñaque”. Importado de España por Catalina de Aragón, en Inglaterra el guardainfante alcanzó su mayor tamaño alrededor de 1600. La definición de James Laver es: “underskirt distended by hoops of wire, wood or whalebone, growing larger towards the bottom of the skirt.” (1995: 97). El Diccionario de la Lengua Española da como definición: “Especie de tontillo redondo, muy

## 2: TRATAMIENTO LITERARIO DEL CUERPO VESTIDO

para mostrar la hermosa tela de las prendas interiores— evidenciaron la creciente complejidad del mensaje del vestido y la sutileza de su decodificación. Las cortes renacentistas se convirtieron en escenario de la moda: ahí se gestaban y legitimaban los incesantes cambios de atuendo, hasta tal punto que durante el periodo y hasta el siglo XVIII circularon en ellas unas pequeñas muñecas que —como modernos figurines— reproducían los nuevos vestidos. Las aristócratas rápidamente podían enterarse de las últimas ocurrencias y copiarlas, para así obtener un *look* actual y distinguido (Squicciarino, 1990: 152). De manera privilegiada, era necesario para dichas mujeres saber usar el mensaje del vestido en el círculo más íntimo, el de la pareja, donde el discurso había de ser sumamente sutil para no caer en la vulgaridad, pero también muy comprensible a fin de no ser ignorado o malinterpretado. Sin duda, la polisemia no era bien recibida en una sociedad tan cifrada en los signos.

**ESTA TESTA NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

---

hueco, hecho de alambres con cintas, que se ponían las mujeres en la cintura debajo de la basquiña.” El lector puede tener una imagen visual de él al recordar la exagerada amplitud de la falda de la Infanta Margarita en *Las Meninas* de Velázquez (ver Láminas 1, 9 y 10 del Apéndice).  
<sup>27</sup> Ver Lámina 3 del Apéndice.

### CAPÍTULO 3

#### VESTIDO Y EROTISMO EN LA POESÍA INGLESA DURANTE EL REINADO DE ENRIQUE VIII

*For princes are the glass, the school, the book  
Where subjects' eyes do learn, do read, do look.*  
—William Shakespeare

A mediados del siglo XVI resultaba a todas luces evidente que la vestimenta medieval —relativamente simple y cuyas variaciones obedecían fundamentalmente a razones utilitarias— había dado paso a trajes extravagantes, caprichosos y ornamentados; esta tendencia rebasaba el vestuario personal y también se mostraba en el decorado de los hogares. El vestido cobró una importancia singular en la sociedad europea de la época, que aprendía a mirarse a sí misma y a tener excesiva conciencia de cómo quería ser mirada, según lo atestigua un comentario atribuido a Ana de Austria, reina de Francia en la primera mitad del siglo: “To neglect to study appearance, to cultivate false modesty, is to commit an unseemly and most dishonest act. To dress must be considered a duty.” (citado por Alvah, 1921: 102).

Otro factor influyó en el considerable aumento de la importancia del traje. Desde los tiempos del Imperio Romano, no había existido una *moda de prestigio internacional*: ingleses, alemanes, franceses, italianos y españoles vestían de manera más o menos peculiar a sus países, determinados por el clima y las costumbres. Pero el importante desarrollo de los viajes durante el siglo XVI —en el caso inglés, Sir Francis Drake realizaba el primer viaje de circunnavegación (1577-1580) y Sir Walter Raleigh fundaba Virginia, primera colonia británica de ultramar— hizo que los hombres y

mujeres elegantes se interesaran por la indumentaria de otras latitudes y del mundo que descubrieran, adoptando modas más *internacionales*. El interés por conocer la vestimenta de otras regiones se manifiesta en la publicación de dos libros significativos: *Habitus Nostrae Aetatis* de Euca Vico (1556), quien compiló grabados de numerosos trajes nacionales, y *De gli Habiti antichi et moderni di diverse Parti del Mondo* de Cesare Vecellio (1590), en el que 420 grabados representaban modelos europeos, africanos, asiáticos y, en su segunda edición, hasta atuendos usados en las colonias americanas. En Inglaterra, el artista bohemio Wenceslaus Hollar publicó en 1640 el *Ornatu Mulierum Anglicanus*, una serie de 26 láminas que mostraban a mujeres inglesas con diversos trajes; tres años más tarde, el mismo Hollar llevó a las prensas su libro *Theatrum Mulierum*, compuesto por 36 láminas en las que el lector encontraba vestidos de toda Europa (Ashelford, 1996: 72).

En el establecimiento de una moda europea también desempeñaron un papel importante los matrimonios entre casas reales de distintos países, lo que significaba trasladar las tendencias de un país a otro. Ese fue un factor preponderante en el éxito de la moda española en Inglaterra en la segunda mitad del siglo: además del prestigio peninsular en el ámbito internacional, la unión de María Tudor y Felipe II de España (1554) provocó que los cortesanos castellanos llegados a la isla impresionaran tanto con sus atuendos negros y ajustados, que los ingleses pronto los coparon, proyectando también el efecto de “new rigidity and *hauteur*” descrito por Javer (1995: 90). El influjo peninsular habría de conservarse a pesar de los conflictos entre ambos países, incluso de la derrota de la Armada Invencible en 1588.

### 3: VESTIDO Y EROTISMO DURANTE ENRIQUE VIII

Durante los reinados de Enrique VIII (1509-1547) e Isabel I (1558-1603), Inglaterra vivió una ostentación sin precedentes en lo que toca al vestido, caracterizada por un aumento considerable tanto en el volumen como en la suntuosidad y colorido de las prendas. Esto puede apreciarse en un conocido retrato del rey Tudor, en el que aparece de pie con las piernas abiertas en actitud retadora, ricamente ataviado con un jubón de satín y chaqueta con piel, además de adornos de oro, plata y piedras preciosas<sup>1</sup>. En el cuadro se aprecia lo que podría llamarse la *línea horizontal* seguida por el soberano. Es decir, como reacción directa contra la verticalidad y ligereza del vestido medieval<sup>2</sup>, el atuendo de Enrique VIII daba una sensación de anchura y peso asociados con la virilidad: el cuello cuadrado acentuaba la anchura de los hombros, las mangas de la zamarra estaban muy abultadas con relleno, en tanto que los zapatos ya no eran puntiagudos —como en el siglo XV— sino anchos, casi rectangulares. Esta tendencia hacia el volumen impactaba al transmitir mensajes de dignidad y realeza<sup>3</sup> y, además, disimulaba el considerable aumento de peso del rey<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> El retrato es de la Escuela de Holbein “el Joven”, pintor favorito de Enrique VIII y uno de los personajes clave en la introducción del Renacimiento pictórico y de las artes decorativas (joyería, diseño en metal, ilustración de libros y otros) en Inglaterra. Ver Lámina 6 del Apéndice.

<sup>2</sup> Según J.C. Flügel, estudioso de la moda, “[hay] un cierto paralelismo, tanto en cuanto a función como en cuanto a significado psicológico, entre la alta costura, la arquitectura y la decoración: basta pensar en las líneas verticales del gótico o en la elaboración del rococó, rasgos que se pueden encontrar en la arquitectura, en la decoración y en los vestidos de las épocas correspondientes.” (citado por Squicciarino, 1990: 172).

<sup>3</sup> Una interpretación sobre el particular asegura que esta imagen de *anchura* refleja el carácter indomable y orgulloso de los reyes de la época: Enrique VIII e Isabel I de Inglaterra, Maximiliano I de Austria y Carlos I de España, así como Luis XIV de Francia.

<sup>4</sup> Esto sobre todo a partir de 1537, cuando por problemas de salud en las piernas se vio obligado a abandonar los deportes que practicaba; al no disminuir su apetito, sus encuentros con la báscula cada vez revelaban una mayor corpulencia (Ashelford, 1996: 19).

La intención de amplitud también se manifestó en el vestido femenino de la nobleza. El cuerpo femenino se veía ensanchado por las numerosas prendas superpuestas<sup>5</sup>, además de los guardainfantes y los *bums* – rodetes de tela colocados sobre las caderas para dar vuelo a la falda –; el busto era engrandecido por efecto de los corsés que lo empujaban hacia arriba<sup>6</sup>. Los trajes de las damas cortesanas se confeccionaban en vivos colores y se remataban con joyas. En el desarrollo de esta moda se evidenciaba que lo menos importante era el confort: la gente se vestía “bien” para satisfacer su espíritu y/o su vanidad.

Para entonces, Inglaterra estaba a la vanguardia en lo referente al atuendo, según se demuestra en la crónica sobre la recepción que en 1517 hizo Enrique VIII de una embajada de Carlos V: “[The king] wore a sumptuous robe of cloth of gold, in the Hungarian style, while his nobles were all clad in gold brocade, and wore the finest chains and collars [...]” (citado por Alvah, 1921: 132). Más tarde, en la fiesta del traslado de Santo Tomás Becket a Canterbury se presentó como sigue:

The King appeared on horseback in a white damask surcoat, embroidered with his device of roses in rubies and diamonds, with a helmet on his head, and a richly jewelled breastplate valued at 300,000 ducats. He was followed by forty knights on white horses, with bridles and harness of pure silver [...]” (citado por Alvah, 1921: 133).

Es evidente que se trata de un discurso perfectamente estructurado de refinamiento, riqueza, poder e, incluso, *cosmopolitismo* en tanto adoptaba modas de países lejanos.

---

<sup>5</sup> Sobre el mismo periodo en España, Carmen Bernis dice que existían cuatro categorías de prendas femeninas: “[las] que quedaban siempre parcial o totalmente ocultas por los otros vestidos, [las] prendas para vestir a cuerpo, [los] trajes de encima, [y] el manto y sus variedades.” (1962: 17-18). Dada la difusión de las tendencias y la adopción de vestidos similares en la mayor parte de Europa, puede pensarse que esa clasificación aplicaría —poco más o menos— al atuendo inglés.

Otro ejemplo paradigmático es el del encuentro del rey inglés con Francisco I de Francia en lo que se conoce como el espectáculo del “Field of the Cloth of Gold” (durante junio de 1520, en las afueras de Calais). Originalmente, la reunión tenía como objetivo concretar una alianza, pero sobre todo permaneció en la memoria de la gente por el despliegue de lujo que en él se dio, tanto en el vestido de los dos soberanos —ninguno de los cuales quería quedarse a la zaga del otro— como en el de los varios miles de nobles que los acompañaron y en los torneos, bailes y fiestas que ahí se celebraron<sup>7</sup>.

También hubo un importante énfasis en la carga erótica de la ropa. Como ya se dijo, de esta época data el énfasis ornamental de la bragueta que cubría los genitales masculinos (*codpiece*)<sup>8</sup>. Además de las teorías que afirman que ésta surgió “como trasposición afectiva del cuerpo al vestido” (Squicciarino, 1990: 90) y para exagerar la potencia sexual, también se ha dicho que el origen de esta pieza triangular colocada entre las calzas fue proteger del roce los genitales infectados por la sífilis (*All the Rage*, 1992: 74-75). Lo cierto es que este accesorio fundamentalmente decorativo pronto se convirtió en parte indispensable del vestuario masculino y en portador de significados relacionados con el vigor sexual: llamaba inmediatamente la atención porque solía

---

<sup>6</sup> Ver Lámina 2 del Apéndice.

<sup>7</sup> Lo que ahí ocurrió puede resumirse así: “5,000 English nobles, soldiers, and servants surrounded a glittering Henry VIII, magnificent in a silver gown and a rose velvet doublet, rubies and emeralds flashing on his cap. Francis I of France, a bejeweled satin cloak flung over his own suit of silver cloth, a coif of damask gold sprinkled with diamonds on his head, posed with his elite entourage on the opposite side.” (*All the Rage*, 1992: 80-81). En el campamento inglés, hábiles artesanos levantaron una especie de palacio de verano de cuatro pisos de alto, al frente del cual dos fuentes manaban vino. Los testigos exaltaron tanto el despliegue de lujo y refinamiento que llamaron al evento *la octava maravilla del mundo*.

rellenarse para resultar de gran tamaño, simulando un miembro enorme y/o permanentemente erecto, además de que se usaba de color contrastante al del resto de la ropa y frecuentemente se adornaba con joyas. En suma, por diversas vías hacía alarde de los órganos sexuales en un desplante de jactancia que era bien recibido por una sociedad acostumbrada a interpretar ( *leer* ) los trajes y la vida condana.

El complejo mensaje no verbal de éstos habría de revelarse en ese otro universo simbólico: el de la poesía contemporánea.

### ***3.1. Temas y estructuras: el tratamiento del vestido femenino en la poesía del periodo***

En la primera mitad del siglo XVI, la ola del humanismo renacentista europeo alcanzó Inglaterra gracias, al menos en parte, a la traducción de autores clásicos y a las ideas humanistas de Erasmo —llegado a Inglaterra al inicio del siglo— y de seguidores como Roger Ascham, autor del manual de educación *The Schoolmaster* (1570). El florecimiento poético bajo el reinado de Enrique VIII dio fe de los inicios del Renacimiento en la isla, marcado por la importación del metro italiano y la producción de sonetos amorosos en inglés. Los creadores de la época, empapados en su momento y circunstancias, no fueron indiferentes ante la efervescencia artística y mental del ambiente. Por un lado, eran fuertemente influidos por la dicotomía tradición-innovación ya comentada líneas arriba: en términos literarios esto se tradujo en fidelidad a las formas y motivos de la consolidada tradición poética italiana, lealtad que

---

<sup>6</sup> *The New Lexicon Webster's Dictionary 1988* la define como sigue: "A flap or pouch in the front

corrió paralela con el deseo de concretar propuestas nuevas. Por otro lado, dado que los creadores seguían siendo en su mayoría masculinos y, por tanto, su temática amorosa se centraba en la mujer, podía esperarse que el movimiento renacentista de retorno al cuerpo se volcaría en la anatomía femenina. Sin embargo, el derrotero finalmente tomado sería otro.

### 3.1.1. La norma petrarquista: el cuerpo vuelto ideal

Antes de analizar la manera como el cuerpo femenino fue presentado a partir del vestido, es necesario explorar el marco de referencia de la tradición literaria imperante, contra la cual algunos poetas de la corte reaccionaron... aunque no de forma totalmente abierta. Es decir, se impone revisar la poética petrarquista, verdadero telón de fondo para los poetas renacentistas europeos cuando se trataba de hablar del cuerpo femenino<sup>9</sup>.

En el primer capítulo de este trabajo, referente al ambiente intelectual de la segunda mitad del siglo XVI y los inicios del XVII se dijo que, en general, los científicos, intelectuales y artistas estaban deseosos de cambios sustentados en la experimentación, por lo que cada vez se mostraron más inquietos por revisar las tradiciones hasta entonces no cuestionadas. En la poesía, los postulados petrarquistas constituían la referencia obligada de creación. Las damas hermosas, crueles y etéreas, construidas a la

---

of men's breeches to cover the opening." Ver Lámina 6 del Apéndice.

<sup>9</sup> Por ejemplo, en la primera escena de *Romeo y Julieta*, éste se expresa en términos petrarquistas de su pretendido amor por Rosalina: "Love is a smoke made with the fume of sighs, / Being purged, a fire sparkling in lovers' eyes, / Being vexed, a sea nourished with lovers' tears. / What is it else? A madness most discreet, / A choking gall and a preserving sweet." (I:187-191), aunque luego cante su amor por Julieta en términos que se apartan de la convención.

manera de Laura (la musa de Petrarca) poblaban los sonetos y canciones de amor. Sin embargo, tanto los afanes renovadores como el creciente énfasis en el cuerpo convergieron en la revisión cada vez más crítica de esta retórica. Algunos poetas del momento, quizás aquéllos cuya mayor sensibilidad los empujaba a responder a los nuevos aires, comenzaron a escribir versos en los que se apartaban de la norma respetada por sus antecesores: dieron mayor importancia, cuando menos en apariencia, a la actuación sexual femenina y lo relacionado con su cuerpo. Dado que el periodo se caracterizó por la coexistencia de lo antiguo y lo nuevo, resulta natural que de la misma pluma surgieran textos atrevidos como “The Sun Rising” y “The Canonization” de John Donne<sup>10</sup>, junto con otros que respetaban la tradición poética imperante, como “The Broken Heart” y “The Bat” del mismo autor. En su poesía amorosa, el creador podía mostrarse respetuoso de la hipérbole petrarquista, sensual o hasta cínico.

En términos generales, esta escuela se caracterizó por la recurrencia de escenas y motivos, expresados a través de recursos métricos y rítmicos peculiares. Generalmente escritos en versos endecasílabos y con resonancias platónicas, los poemas petrarquistas presentaban a una mujer idealizada, epitome de la virtud. El amante era una víctima pasiva del dios Amor: tras mirar a su dama no podía tomar otro camino que adorarla y rendirle homenaje. Por ejemplo, en la rima 3 de Petrarca, el amante herido por Amor

<sup>10</sup> En el primero, el yo poético se dirige irreverentemente al Sol usando fuertes apelativos, quejándose por ser molestado cuando está con su amada: “Busy old fool, unruly sun [...] Saucy pedantic wretch [...]”; el poema concluye cuando la voz narrativa afirma que, al iluminarlos a ellos, el astro da su luz al centro del mundo: “She’s all states, and all princes, I, / Nothing else is. [...] Shine here to us, and thou art everywhere: / This bed thy centre is, these walls, thy sphere.” En el segundo poema aludido, el narrador afirma que los amantes que mueren en el fuego de la entrega de amor se levantan de las cenizas y merecen ser canonizados e invocados como paradigmas de amantes.

explica cómo fue subyugado por la belleza de los ojos femeninos que traspasaron su corazón: “Trovoimmi Amor del tutto disarmato, / et aperta la via per gli occhi al core [...]” (Petrarca, 1996: 3, vv. 9-10)<sup>11</sup>.

Implícitamente se asumía la natural superioridad de la mujer y se insistía en que el amante era indigno de que ella le correspondiera, por lo que la pasión se resolvía en añoranza y exaltación, pues nunca se consumaba la unión física de los amantes<sup>12</sup>. De ahí que el yo poético se debatiera eternamente entre el ardor por tener un encuentro sexual con la dama y la sublimación de sus deseos por considerarlos indignos de la pureza de esa mujer que, por otra parte, resultaba tan lejana en su perfección. Esta manifiesta superioridad de la amada, tan por completo inigualable (“che sol se stessa e nulla altra simiglia”, 160:4), elevaba a su cantor a planos superiores. En la *Rima* 29, Petrarca afirmaba que su adoración por Laura lo purificaba de los deseos lascivos que naturalmente le acometían:

[a l'anima] rappella lei da la sfrenata voglia

---

<sup>11</sup> De aquí en adelante se citará a Petrarca por esta edición, sólo indicando número de rima y verso.

<sup>12</sup> Por supuesto, deben leerse aquí evidentes ecos del amor cortés, esa propuesta marginal de la nobleza “contra la valoración negativa de su libido” (Von der Walde, 1998: 14), que se sustentó sobre la base de un amor generalmente adúltero. Recuérdese que una de las tesis fundamentales del *fin'amor*, nacido en Provenza pero adaptado en gran parte de Europa, fue la de vasallaje de amor o “feudalisation of love” (Lewis, 1958: 2), en el que la dama se convertía en *midonç* (señor), y el amante en su vasallo. En términos generales, ella era concebida como un ser superior al hombre en la escala estamentaria; era idealizada y, por tanto, resultaba todavía accesible, a diferencia del petrarquismo, donde la mujer ideal era por completo inalcanzable (González, 1991: 37). Por otro lado, también están presentes en Petrarca resonancias de la tensión entre el evidente deseo de recompensa sexual y el hecho de que a veces no se llegaba al *fach* o *fait* (acto sexual). Sin duda, “[...] es innegable la búsqueda del goce erótico en el amor cortés, sea con consumación o sin ella.” (Von der Walde, 1998: 19). Lo cierto es que Petrarca conserva la idealización de la dama, pero deja de lado tanto el deseo como su realización, despojando al discurso amoroso del tono sexual que éste tenía en la lírica provenzal del siglo XII.

sùbita vista; ché del cor mi rade  
ogni delira impresa [...] (29:11-13)

La dama era hermosa de acuerdo con los cánones clásicos, casi convencionales como las mismas metáforas: cabello rubio, piel blanca, dientes como perlas, ojos luminosos como estrellas, etc. De hecho, las armas de amor con que vencía al varón eran su belleza y su virtud, que la convertían en un ser cuasi-angelical, como en repetidas ocasiones lo establece Petrarca:

Non era l'andar suo cosa mortale,  
ma d'angelica forma; e le parole  
sonavan altro, che pur voce umana:  
uno spirto celeste, un vivo sole  
fu quel ch'ï vidi [...] (90:9-13)

Ante la veneración de que era objeto, ella se mostraba indiferente, despiadada, y el dolor causado por su frialdad era tal que el poeta no dudaba en llamarla “enemiga” (“la dolce mia nemica”, 73:29), designación que se convertiría en tópica.

A partir de estos presupuestos básicos, la obra vulgar de Petrarca alcanzó una difusión tal que llevó al desarrollo de una escuela con numerosos seguidores dispersos prácticamente por toda Europa. Sir Thomas Wyatt y Henry Howard, Earl of Surrey lograron la aclimatación del soneto petrarquista en la lírica inglesa (aportando la forma estrófica *abab cdcd efef gg*, sobre todo reconocible en Surrey) y, con él, la incorporación de referencias obligadas a la temática del *Cançonero*. Cortesano de Enrique VIII, Wyatt realizó en su juventud numerosos viajes a Italia, donde se empapó de las formas poéticas predominantes en la península. Profundamente influido por el humanismo italiano, e impulsado por el deseo de renovar la poesía inglesa cuyo sabor era todavía

muy medieval, incorporó motivos e imágenes petrarquistas y utilizó el soneto en varias de sus composiciones.

### 3.1.2. *Lo ideal y la ausencia del cuerpo*

Tanto a la poesía de Petrarca como a la de los seguidores de la tradición iniciada por él les subyace una carga ideológica digna de ser comentada, sobre todo por la forma en que ésta influyó en el trabajo poético de los siglos siguientes. En sus textos, el poeta italiano consagró el ideal de belleza femenina que habría de regir la lírica europea del Renacimiento y asentó por vez primera el catálogo de términos comparativos idóneos para referirse al cuerpo femenino. Esos símiles, que pertenecen al ámbito celeste (cabello semejante al sol, ojos como estrellas) y al de la naturaleza floreciente (mejillas como rosas, dientes parecidos a perlas), constituyen el referente abstracto de un cuerpo que pierde sus atributos físicos en el proceso de idealización de que es objeto. Además, se trata de un cuerpo ideal que cancela la diversidad cultural y social de *las mujeres*, reduciendo a todo el género en *la mujer perfecta* de los poemas.

Justamente, uno de los aspectos paradójicos que más destacan en la obra de Petrarca es el hecho de que Laura está ausente en cada línea. Los textos se dedican a exaltarla de manera explícita, pero lo que asoma entre los versos de cada soneto no es el cuerpo *real* de Laura sino uno fragmentado, metonimizado en una mano o unos ojos, como en los *blazons* franceses que se concentran en una parte del cuerpo, como el

ombligo o el pecho<sup>13</sup>. Y es que la retórica descriptiva convertía así al cuerpo femenino en el *extraño en exhibición*, despojándolo de su carácter plenamente humano y acercándolo a un objeto de laboratorio. De hecho, en términos generales la historia del desnudo femenino en el arte puede interpretarse como la de una *invisibilidad* más que como la de la puesta en escena del cuerpo (Nead, 1992: 60). Lejos del terreno físico y de la cualidad corporal, Laura funciona como la invención del poeta quien, a su vez, se exalta a sí mismo como creador del cuerpo idolatrado. Es decir, el artista se construye a sí mismo a través de su deseo: el cuerpo femenino que inventa y venera. En palabras de Yavneh, estudiosa de la tradición petrarquista:

[...] the *Canzoniere* paints a vivid picture not of the lady, but of her lover, and Laura's powers are clearly presented as the projection of the poet. Indeed, Laura herself is unimportant, for the lesson of the Petrarchan lover is that he can read the lady as he desires, even projecting presence into her absence, recreating her image from her hand, eyes, or sometimes only her veil. (1993: 136-137)

Al igual que la lírica de otros países europeos, la inglesa siguió a Petrarca y, en consecuencia, obedeció al conjunto de elementos fijos propuesto por él para representar a la dama ideal. Así, en los poemas ingleses la mujer figuraba como un ser angelical de cabello rubio, crespo y largo, con ojos brillantes, frente amplia y mejillas

<sup>13</sup> Ver el interesante volumen compilado por Mazzi (1997), donde se analizan ejemplos de la fragmentación del cuerpo en la época, focalizándose en las articulaciones, las entrañas o las manos, o bien en el clítoris o el sistema nervioso, entre otros. A partir de los ensayos contenidos en la compilación queda claro que, en la época, cada parte del cuerpo cobró más complejidad semiótica que nunca antes y, en particular, el trabajo de Nancy Vickers establece que los tan populares catálogos anatómico-poéticos se dirigían no a la mujer, sino a su mano, diente o ceja. Sin duda resulta cierto lo dicho en la introducción del volumen: "parts of the body are scattered throughout the literary and cultural texts of sixteenth- and seventeenth-century Europe. The proliferation of social and symbolic practices of 'piecing out' the body in the early modern period (be it by punitive dismemberment, pictorial isolation, poetic emblazoning, mythic *spargamos*, satirical biting, scientific categorizing, or medical anatomizing)

### 3: VESTIDO Y EROTISMO DURANTE ENRIQUE VIII

sonrosadas. Sus labios eran como rubíes, su cuello, delgado y tan blanco como el marfil, mientras sus pechos semejaban dos pequeñas manzanas, de gusto dulcísimo. A estos elementos se reducían los rasgos corporales de la dama dado que, por ejemplo, las orejas o la barbilla casi nunca eran mencionadas: sólo en la lírica tardía se añadió la descripción de los brazos, la cintura o las piernas. Como ejemplo, recuérdese el soneto LXIV de los *Amoretti* de Edmund Spenser, donde el narrador describe el olor que despiden varias partes del cuerpo de su amada: "Her lips did smell lyke unto Gillyflowers, / her ruddy cheekes lyke unto Roses red: / her snowy browes lyke budded Bellamoures, / her lovely eyes lyke Pmcks but newly spred." (en Kermode, 1973: 822). Resulta evidente que aunque se mencionen partes corporales, en realidad se trata de la proyección del deseo del narrador<sup>14</sup>, no de un cuerpo real. Algo similar ocurre con el soneto XV del mismo Spenser, en el que el narrador anima a los comerciantes a no buscar tesoros preciosos en las Indias, pues todos se han concentrado en el cuerpo de su dama: zafiros en sus ojos, rubíes en sus labios, perlas en sus dientes, etc.

Dado que la dama exaltada por los seguidores del poeta italiano encajaba siempre en este esquema, resulta fácil concluir que se trataba de una suerte de monstruo deshumanizado y desarticulado en su absoluta perfección. Esta mujer fragmentada era la colección fetichista de los atributos de personas aisladas, ésas sí reales pero no

---

has generated a significant body of recent criticism about the logic of fragmentation." (1997: xi).

<sup>14</sup> Dado que en este trabajo solamente se estudia el género poético, asumo como licencia el empleo del término "narrador (de un poema)" como correspondiente a "voz poética" y "yo poético", aunque conservo los matices de cada expresión.

suficientes para ser las musas inspiradoras de los vates<sup>15</sup>. Además, no debe dejarse de lado el hecho significativo de que la dama *carecía de sexo*, pues éste no era ni siquiera sugerido. La amada no era un objeto de deseo, sino una muñeca funcional que satisfacía las expectativas de su dios-creador: el artista.

De esta manera se confirma lo dicho anteriormente: la mujer de los poemas petrarquistas es una invención asexuada, hecha a la medida de un ideal sumamente cómodo en tanto no resultaba peligroso. Por ello, la metonimia tradicional en que Laura era representada por su mano, el velo o el cabello se vio luego llevada al extremo, cuando un conjunto de rasgos ideales (cabello, ojos, labios, pechos) remplazaron a la mujer *ficticia*: “[...] el cuerpo perdió interés como materia viva y hasta podría decirse que desapareció de la vista del poeta. El interés no estaba centrado en el ‘original’ –es decir, en el cuerpo – sino en la ‘copia’, pero ésta no era una copia del ‘original’ sino la reproducción de un modelo.” (Dorra, 1997: 70).

Por supuesto, siempre se trataba de una visión masculina, dirigida también a hombres. Era, ante todo, la construcción de un cuerpo femenino cuasi-etéreo que generaba lazos de unión entre el público masculino, en tanto permitía su identificación colectiva en torno a un mismo ideal despojado de peso y de vida sexual. El cuerpo de la mujer era una especie de objeto intercambiable, meramente simbólico y que podía ser *observado* desde una posición bastante cómoda: la de quien ve sólo lo que quiere. En

<sup>15</sup> La tradición de desmembrar el cuerpo femenino para recomponerlo idealmente tiene sus orígenes en el *lactis classicus* de Zeuxis, escultor clásico de Croton. Para hacer una imagen de Helena, el artista tomó lo mejor de las cinco doncellas más hermosas del lugar (Cicerón, *De inventione*, 1949: II.1-3). Luego, en carta a su amigo Castiglione, el gran Rafael habló de la *idea* de mujer perfecta de la que partía para crear sus obras, momento que usualmente se considera el nacimiento del *idealismo* en pintura.

### 3: VESTIDO Y EROTISMO DURANTE ENRIQUE VIII

suma, el cuerpo femenino ideal del petrarquismo era aquél que, adecuándose a lo señalado en el guión por el hombre-artista-creador, permanecía ausente, sin plantear amenazas ni defender su sexualidad.

De manera complementaria, Hollander argumenta que, en la historia del arte occidental, la concepción visual del desnudo femenino se ha moldeado a partir de la imagen del cuerpo vestido. Es decir, la desnudez se ha conformado estéticamente con base en las tendencias del vestir, no tanto en función del concepto de *lo desnudo*. “The compartmentalized conception of feminine nudity came from perceiving women’s bodies in relation to a visually compelling style of dress.” (1993: 215). Sin ahondar en el análisis de Hollander, resulta interesante que ella sostenga una premisa que refuerza lo expuesto en este trabajo: el vestido funciona como sustituto del cuerpo. Si estamos más acostumbrados a ver el cuerpo vestido que desnudo y así depositamos en él la mayor carga de significados sociales, resulta natural que las prendas se conviertan en una manera inmediata para referirse al cuerpo. De aquí se sigue que:

- 1) es comprensible que la concepción cultural y artística del cuerpo parta del vestido, es decir, que al ver un cuerpo desnudo se tenga una imagen de cómo se vería vestido, según sostiene convincentemente Hollander<sup>16</sup>;
- 2) la identificación vestido-cuerpo permite que otra opción artística de aproximación sea la de circunscribirse al atuendo y no poner atención al cuerpo desnudo que se oculta debajo.

Esta última es la que se analiza en las páginas de este trabajo.

### 3.2. El vestido como caracterizador de la ligereza femenina: “*They Flee from Me*”

Quien puede ser considerado el primer gran poeta del siglo XVI inglés, Sir Thomas Wyatt (1503-1542), fue un hombre de su época. Incorporó en sus versos algunos aspectos de la vida cotidiana isabelina y, al igual que ocurrió con otros creadores contemporáneos, su obra se publicó póstumamente: en 1557, dentro de la colección *Tottel's Miscellany*. Son famosas sus traducciones de sonetos de Petrarca, por ejemplo “I Find no Peace”, basado en el soneto XC de *In Vita*, y “The Long Love That in My Thought Doth Harbour”, adaptación del soneto XCI de la misma obra, entre otros en que el amante se lamenta por el desprecio de que es objeto.

Como brevísimas introducción al texto que se ha de analizar aquí, baste recordar que el poeta fungió como diplomático de la corte de Enrique VIII, por lo que su vida transcurrió entre viajes enmarcados por el ambiente renacentista europeo, que bullía con ansias de renovación en todos los órdenes. Gracias a su constante desplazamiento, Wyatt entró en contacto con las escuelas poéticas de Europa continental, experiencia que le hizo adoptar/adaptar metros y motivos italianos, y darles carta de naturalización en la literatura inglesa, aunque siempre conservaron fuertes resonancias de la temática peninsular. Según se verá, en su poesía comienzan a apreciarse las huellas de un incipiente cambio de paradigma, en la medida en la que el creciente énfasis en la corporalidad trasladó la mirada poética del cuerpo etéreo del petrarquismo a lo que, en

---

<sup>16</sup> Según una fuente especializada, la forma común de proceder para realizar una escultura

una de las vertientes, se convertiría en sucedáneo del mismo: el vestido femenino. Éste habría de funcionar como símbolo erótico de un discurso que, paradójicamente, dejaba fuera a su portadora. Ante el temor de plasmar el cuerpo femenino —que por generaciones había estado fuera de escena—, pero también movidos por la inquietud de acercarse al terreno de lo físico y sensual, algunos poetas optaron por una tercera vía: no pintaron el cuerpo desnudo, tampoco el ideal e inalcanzable, sino uno oculto tras el ropaje.

El poema que sigue, uno de los más famosos en la producción de Wyatt, es también de los más antologados en colecciones poéticas del siglo XVI<sup>17</sup>:

“THEY FLEE FROM ME”

- 1 They flee from me that sometime did me seek
- 2 With naked foot stalking in my chamber.
- 3 I have seen them gentle, tame, and meek
- 4 That now are wild and do not remember
- 5 That sometime they put themselves<sup>18</sup> in danger
- 6 To take bread at my hand; and now they range
- 7 Busily seeking with a continual change.
  
- 8 Thanked be Fortune, it hath been otherwise
- 9 Twenty times better; but once in special,
- 10 In thin array after a pleasant guise,
- 11 When her loose gown from her shoulders did fall
- 12 And she me caught in her arms long and small,
- 13 Therewithal sweetly did me kiss
- 14 And softly said, ‘Dear heart, how like you this?’

---

de una figura vestida es, primero, terminar el cuerpo desnudo y sólo después *vestirlo*

<sup>17</sup> En todos los casos se ha optado por emplear ediciones confiables con ortografía modernizada, dado que no se supone que ello modifique los resultados del análisis semántico, métrico, fonológico ni retórico y, en cambio, simplifica la comprensión de los lectores contemporáneos.

<sup>18</sup> Otra edición corrige por “themselves”, lectura a la que me añado por ser más congruente con el sujeto “they” de estos primeros versos.

- 15 It was no dream: I lay broad waking,  
16 But all is turned thorough my gentleness  
17 Into a strange fashion of forsaking,  
18 And I have leave to go of her goodness  
19 And she also to use newfangleness.  
20 But since that I so kindly am served  
21 I would fain know what she hath deserved.        (en Jones, 1991: 80)

El poema consta de tres estrofas que parten de una base de pentámetros yámbicos, con rima *ababbcc*. Es decir, sigue la forma de la rima real o *Troilus stanza*, popularizada por Chaucer en su *Troilus and Criseyde*. Aunque se adhiere a esa forma estrófica del siglo XIV, Wyatt compone un texto fresco.

El poema abre sorpresivamente: alude a un sujeto plural que ejecuta una acción, “They flee from me”, y de inmediato se establece un contraste a partir de un elemento de ubicación temporal “that sometime did me seek”. Aquí (“flee-did seek”) aparece la primera de muchas oposiciones entre pasado-presente, en este caso acentuada también por la asonancia del fonema /i:/. El narrador contrapone ambos momentos como un recurso que subraya su desconcierto por el comportamiento de la dama aludida: *antes*, ella lo buscó, entró en su habitación con pie desnudo (donde puede leerse un sutil ofrecimiento sexual), fue suave y sumisa; sin embargo, *ahora* huye y se comporta brusca, olvidándose de que corrió ciertos riesgos para poder intinar con él. En suma, se trata de la queja de un amante que recuerda un pasado sonriente, en el cual se relacionó con una mujer en la intimidad de una habitación, situación tanto más íntima que la dama se presentó con los pies desnudos.

En la siguiente estrofa se hará más evidente que la voz narrativa es masculina y el personaje del poema, femenino, siguiendo el esquema típico de la tradición poética. También la mayor parte de la poesía de Wyatt suele ser de tipo amoroso, en donde una voz masculina se dirige a la amada y se lamenta por la imposibilidad del amor. Considerando este contexto, puede creerse que el pronombre “they” de este primer verso se refiera a los brazos de la dama<sup>19</sup>. En este caso de sinécdoque, la parte contendría al todo: los miembros constituirían una manera de referirse a la dama.

Sin duda, se trata de una poema en el que la vista juega un papel determinante: “I have seen them [...] that now are [o ‘I have seen’] wild, [now they are] seeking with a continual change, I lay broad waking”, por lo que las imágenes incluidas tienen un peso considerable. Respecto de la primera imagen que aparece en el texto, la de la dama que entra con pies desnudos al recinto, recuérdese que en el Renacimiento el pie femenino fue objeto de enorme carga erótica<sup>20</sup>, tanto que si una dama mostraba el pie desnudo, ello se podía entender como la insinuación de la entrega. Por otro lado, el erotismo de la escena se intensifica con la imagen “tomar pan” de la mano del amado y, de este

---

<sup>19</sup> Es claro que “they” también podría leerse como una referencia a *varias mujeres*, de las cuales *una* (“once”) es el sujeto central del poema.

<sup>20</sup> Ello recuerda la trascendencia de los pies pequeños en Oriente, que incitaba a las madres a constreñirlos con vendas mientras las niñas eran pequeñas, de manera que se les deformaran de por vida. La torpe manera de caminar causada por la deformación era vista como símbolo de fragilidad y delicadeza, atributos muy valorados en las jóvenes casaderas. Dada la gran carga de simbolismo erótico depositada en ellos, los pies sólo eran vistos por el marido (ver Squicciarino, 1990: 71). Compárese con otro contexto cultural, el del poema “The Night Piece, to Julia” de Robert Herrick, donde el narrador crea una atmósfera nocturna para su amada en la que, por ejemplo, las estrellas le iluminarán los pasos. Los versos finales son otro ejemplo de este simbolismo erótico del pie, conectado con una alusión al orgasmo masculino en el verbo “pour”: “Then, Julia, let me woo thee, / Thus, thus to come unto me; / And when I shall meet / Thy silvery feet, / My soul I’ll pour into thee.” (en Ferguson, 1970: 322). De hecho, hasta

modo, “ponerse en peligro”, permitirse ser *domesticado*. No considero una coincidencia que en la lírica medieval, comer pan fuera símbolo de gozar del placer sexual. Numerosos versos de la literatura europea dan cuenta de esta acepción sexual del pan<sup>21</sup>; de modo similar, aquí la alusión está matizada pero no deja de ser muy sugerente. Con base en esto, considero que es válido dar el mismo sentido erótico al pan en el verso de Wyatt. Es decir, *la misma dama* cuyos brazos suaves y dóciles buscaron al narrador, cuyo pie desnudo entró a su recámara, comprometió su virtud al relacionarse sexualmente con el narrador.

Esta situación ocurrida en el pasado se ha visto revertida, pues los brazos otrora dulces, hoy huyen, se muestran violentos e inciertos en una imagen que puede sugerir un gesto brusco o manoteo para evitar todo contacto físico. Hasta aquí el discurso erótico es sutil, toma como puntos de partida detalles simbólicos y no se aleja de la retórica amorosa de la época.

En el primer verso de la segunda estrofa, el narrador agradece a Fortuna el hecho de que en otro momento las cosas hubieran sido distintas, veinte veces mejores

---

mediados del siglo XX, en Occidente las faldas femeninas caían hasta el piso y el atrevimiento de mostrar pies o tobillos *daba pie* a todo tipo de interpretaciones licenciosas.

<sup>21</sup> En este sentido, Mariana Masera menciona dos canciones tradicionales españolas cuya intención erótica se expresa aludiendo al pan: “Galán, / tomá de mi pan. // Tomalde en la mano, / veréis que liviano; / bolvelde el envés / i veréis que tal es; / si no os contentare, / hólvermele eis.”; “Si queréis un pan de flores / moza gallarda, / si queréis un pan de flores / tomad de mi masa. // Si queréis un pan de flores, / moza dispuesta, / si queréis un pan de flores / tomad de mi cesta.” (citado por Masera, 1996: 9-10). También en refranes alemanes del Renacimiento dar pan “es eufemismo para copular” (Fuchs, 1996: 503) lo que podría compararse con el sentido religioso de *comulgar* con pan. Además, en un estudio sobre el sentido sexual del pan se afirma: “le mot *pan* ou *bollo* pouvait recevoir, au XVI siècle, l’acception figurée ‘organe sexuel féminin’” (citado por Masera, 1996: 10). Se puede retomar la relación pan-órganos femeninos y hacer una transferencia para interpretar, en el poema de Wyatt, el pan como órgano sexual masculino.

### 3: VESTIDO Y EROTISMO DURANTE ENRIQUE VIII

de como son ahora. La referencia a Fortuna es atinada: la diosa clásica que gobernaba los destinos humanos llegó al Renacimiento convertida en un personaje cristianizado y funcional al que se atribuían venturas y desgracias amorosas<sup>22</sup>. Tanto en la Edad Media como en el Renacimiento se le solía representar como una matrona de pie sobre una esfera o sobre una barca, lo que indicaba su mutabilidad<sup>23</sup>. Por eso, ante la frialdad de la dama, el narrador agradece a quien controla los vaivenes del amor que en otro tiempo la situación haya sido hartamente más favorable.

Para ejemplificar ese pasado sonriente, se desarrolla una imagen que, a mi juicio, constituye el núcleo del poema:

- 9 [...] but once in special,  
10 In thin array after a pleasant guise,  
11 When her loose gown from her shoulders did fall  
12 And she me caught in her arms long and small,  
13 Therewithal sweetly did me kiss  
14 And softly said, 'Dear heart, how like you this?' "

Lo primero que destaca en esta escena paradigmática es el atuendo. En esta evocación, la dama viste con ropa ligera y/o escasa: el poeta parece jugar con la polisemia del adjetivo "thin". La escena ocurre cuando, de un modo agradable o propiciador de placer, el vestido de ella le resbala por los hombros, lo que parece una confirmación sobre que el "They" inicial del poema se estaría refiriendo a los brazos de la dama. En estos versos, ella abraza y besa al amante<sup>24</sup>. No es extraño que si antes éstos —los

<sup>22</sup> Panofsky señala que tanto Fortuna como Cupido fueron frecuentemente representados con una venda sobre los ojos, lo que también los emparentaba (1962: 110).

<sup>23</sup> Ver Patch, 1922: 179-235 y también el capítulo que dediqué al análisis de la historia literaria de Fortuna hasta el siglo XV (Santibáñez, 1996: 97-156).

<sup>24</sup> No quiero pasar por alto la cercanía entre esta imagen claramente corporal y la de la dama que buscaba seducir a Sir Gawain en su encuentro de la primera mañana: "Ho comes here with

brazos— tomaban al narrador con dulzura, al inicio del poema éste se lamenta porque ahora huyen de él y lo esquivan.

Wyatt ofrece en estos versos una escena tan visual que destaca en el contexto del poema en conjunto. Si en la primera estrofa el narrador nos hacía ver como en un *close-up* el pie desnudo de la dama, no ofrecía más elementos para configurar una imagen nítida. En cambio aquí, con un par de pinceladas certeras, *abre la toma* y construye una instantánea de fina sensualidad: una dama, escasamente cubierta y con el vestido largo resbalándole, abraza a su amado, lo besa y le pregunta si eso le complace. Quiero insistir en la importancia del atavío para la configuración del momento. El verso donde se describe el vestido se encuentra en un lugar destacado a nivel formal: constituye el punto climático y la mitad del poema. Le anteceden una estrofa completa y tres versos; le siguen tres versos y una estrofa completa. Por otro lado, el pan y el vestido son los únicos objetos que el poeta incluye en el texto. Los demás elementos que aparecen son de orden anatómico: los brazos, el pie, la mano y los hombros. Además, dado que el pan no parece funcionar en su sentido literal sino como un símbolo erótico, me atrevo a afirmar que el vestido es el único *objeto real*.

En este caso estaríamos ante un hecho cuya importancia no debe soslayarse: el poeta centró intencionalmente la atención visual del lector en el vestido. ¿Con qué fin? La respuesta me parece clara: hacer de esta prenda delgada y suelta, el emblema de la anticipación y entrega sexual. Pero conviene ir más allá: en el poema la prenda que cae

---

that and caches him in armes, / Loures lovely adoun and the lede kysses." (vv. 1305-1306). En ambos pasajes, las mujeres toman la iniciativa en la seducción, además de que su vestido ligero y sugerente expresa su inclinación erótica.

sugiere una sensualidad, un abandono que en el tiempo presente ya no existe y cuya añoranza provoca la reflexión poética. En términos generales, salvo en casos extremos o de disociación intencional, el vestido de una persona es consistente y revela cualidades de personalidad de quien lo porta, tanto así que coloquialmente se habla del “estilo de vestir” de alguien (añorado, elegante, alocado, conservador, desaliñado, formal, etc.), pues se liga con su propia psicología. Y es que nadie es un pasivo comprador de las prendas que se le ofrecen, sino selecciona lo que se va a poner dependiendo de varias consideraciones: posibilidades económicas, deseos de proyección y actividades, entre otras. Entonces, al interior del texto, el yo poético intenta desentrañar el significado tras la apariencia de la dama —quizá incluso para predecir su comportamiento futuro—: su vestido se piensa como modelo de los demás trajes usados por ella y, por ende, reflejo de su interior.

Recuérdese también que aunque la industria textil estaba en pleno desarrollo en el siglo XVI, la elaboración de una prenda era costosa y poco expedita, por lo que las personas comunes tendrían *uno* o *dos* vestidos o, en el caso de los nobles y ricos, algunos más. Así, la ropa se volvía parte de la propia persona pues la individualizaba y dotaba de carácter. En este caso, podemos suponer que el poeta cortesano estaría aludiendo a una mujer cercana a la corte o perteneciente a ella —sobre todo porque en otros casos lo hace y aquí no indica lo contrario—. En efecto, las particularidades del vestido de la dama parecen incluso aludir a su propia personalidad: ligera, sensual<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> La asociación vestido-portadora del mismo hace que, consciente o inconscientemente, se conciban ambos como una unidad y se les otorguen características comunes. Por ejemplo, durante el siglo XIX una mujer que no usaba corsé era vista como moralmente “relajada”.

Creo que tal interpretación encuentra sustento en los versos en que el amante se queja “now they range / Busily seeking with a continual change” (vv.6-7) y “she [has leave to go] to use newfangleness.” (v. 19). En ambos casos se sugiere la idea de que la dama está en busca de otros placeres, con lo que parece cerrarse el círculo que identifica a la dama con su vestido, como si éste caracterizara al cuerpo desnudo que el lector no ve.

Es pertinente recordar que en la poesía del XVI inglés la doble significación o *doubleness*, como la llamó George Puttenham en su *The Arte of English Poese* (1589), es un recurso capital. Según él: “[the writer is] occupied of purpose to deceive the ear and also the mind, drawing it from plainness and simplicity to a certain doubleness [...]” (citado por Sawday, 1994: 15). Aunque esta interpretación puede y suele llevarse hacia el tratamiento de temas políticos en poemas aparentemente amorosos —o a las sugerencias eróticas en textos fingidamente honestos<sup>26</sup>—, también es válido aplicarla a la lectura de un placer sexual a partir de la sensualidad de un vestido ligero que deja ver los hombros. Si, la lectura unidireccional del vestido como *cubridor del cuerpo* se ve aquí ampliada para significar lo contrario: el vestido como posibilidad de *intuir* el cuerpo y de *anticipar el gozo de / con él*.

Ante lo infame de la escena anterior, el poeta parece responder a una pregunta no formulada: ¿caso soñó la ternura de la dama? “It was no dream, I lay broad waking.” Y justamente porque no fue un sueño resulta más dolorosa la distancia actual:

---

mientras que los lazos que apretaban el cuerpo eran asociados con nociones de disciplina personal. Ver Lámina 2 del Apéndice.

<sup>26</sup> “Many Elizabethan poems of courtship were specifically designed to mean one thing to a mistress and something quite different to a male coterie or the wider reading public [...]”

“But all is turned thorough<sup>27</sup> my gentleness / Into a strange fashion of forsaking. / And I have leave to go of her goodness / And she also to use newfangleness.” Es decir, la mujer ahora se muestra inconstante y caprichosa, e incluso parece haber olvidado a quien antes amó. El poema cierra con un verso fuertemente sarcástico: “But since that I so kindly am served / I would fain know what she hath deserved.” Es decir, ante la falta de consideración de la dama, el poeta desea saber qué es lo que ella hubiera merecido o, tal vez, de qué hubiera sido digna. El poeta no contesta, dejando abierta la pregunta retórica.

El poema se estructura en torno a una imagen visual, cuya relevancia no debe soslayarse: la del vestido ligero de la dama como marco de la escena de amor. El narrador que fungió como observador del cuadro y pasivo protagonista del avance de la mujer se lamenta porque en el presente sólo puede sufrir sus desplantes. Considero significativo que el poeta acuda a este elemento de ropa para cargarlo de la significación de una época venturosa en el amor, en contraste con la desventura del presente.

Como resulta evidente, Wyatt incorpora en su poema elementos que lo emparentan con el petrarquismo. Sobre todo, la herencia del aretino salta a la vista en el lamento del amante por la frialdad de su dama y en la metonimia con la que los brazos y hombros toman el lugar del cuerpo femenino real, pero la imagen de los pies descubiertos sugiere otro contexto. El poeta también se muestra innovador porque vuelve presente a la mujer a través de varios recursos: numerosos verbos (13) cuyo

---

Though calculated to sound delightfully cynical and cutting to a coterie of male wits [it] would sound very different to a pair of clandestine lovers.” (Bell, 1997: 87-88).

<sup>27</sup> “Thorough” es forma arcaica de “through”.

sujeto son, bien el pronombre personal de tercera persona singular “she” (“me caught, did me kiss, said, use, hath dressed”) o plural “they” —que puede interpretarse como referido a los brazos femeninos (“flee, seek, are wild, do not remember, put in danger, take bread, now range, seeking continual change”). En cambio hay menos verbos (5) en primera persona singular: “I have seen, lay, have leave to go, am served, would fain know”. También aparecen varios adjetivos posesivos de tercera persona singular “her” (“gown, shoulders, arms”). Dicho de otro modo, la mujer *aparece* a través de las diferentes categorías, incluso figura más que el propio yo poético. También es interesante el hecho de que la mujer tenga voz y se le cite textualmente en el poema (“Dear heart, how like you this?”<sup>28</sup>). Sin embargo, su cuerpo se construye a partir de los pies, los hombros —que parecen ser mencionados fundamentalmente como sostén del vestido que resbala— y los brazos. Aunque algunos miembros femeninos sean visibles, la caracterización moral no se encarna en ellos sino acude primero al vestido.

Si bien se aprecia un intento por hablar del cuerpo, en realidad éste resulta menos importante que el vestido que lo caracteriza. Tres momentos que refieren los caprichos de la voluntariosa dama, casi asemejándolos con el fenómeno social de la moda surgido en Europa en el siglo XV, podrían también leerse como una relación sutil entre mujer-vestido: ambos son poco duraderos y su esencia es el cambio, “[the] continual change” (v. 7), “[the] fashion of forsaking” (v. 19), “[the] newfangleness” (v. 19). La mujer, pues, es tan mudable como la ropa que viste y sus afectos son por completo inconstantes, principio rector de la dinámica de la moda. Esta interpretación

<sup>28</sup> También se le podría dar la lectura de “hart”, apoyándola en las imágenes de los versos 3 y 6.

### *3: VESTIDO Y EROTISMO DURANTE ENRIQUE VIII*

apuntaría al concepto recién mencionado y que considero central: la mujer puede ser equivalente al vestido que la cubre.

Este motivo cuerpo-vestido será de suma importancia en el análisis de los siguientes poemas, ya plenamente ubicados en el contexto de la época isabelina.

## CAPÍTULO 4

### VESTIDO Y EROTISMO EN LA POESÍA INGLESA DURANTE LA ÉPOCA ISABELINA

*[she] to whom dress is a religion,  
to whom stuffs are sonnets, cuts are lyrical,  
and tailors are the poets of their age.*  
-Anónimo

Antes de abordar el traje en la dorada era de Isabel I, debe hacerse un breve comentario sobre los reinados de los otros dos monarcas Tudor que sucedieron a Enrique VIII: Eduardo VI (1547-1553) y María I (1553-1558). A la muerte de Enrique, su hijo Eduardo contaba con sólo nueve años de edad y su reinado duró apenas seis, de donde se infiere que no tuvo ninguna participación real en él. Las decisiones supuestamente tomadas por él no eran más que las propuestas de sus consejeros avaladas por el muy joven soberano. Durante su gobierno, la pobreza aumentó y los conflictos por el poder desgastaron al reino. Por fortuna, el tiempo que estuvo en el trono, las artes conservaron el grado de desarrollo alcanzado en la época de su padre. La moda tampoco mostró cambios importantes: siguió la reciente tendencia de adoptar colores sombríos, por influencia española<sup>1</sup>. Laver dice respecto a la historia del traje durante el breve gobierno del joven soberano: “The boy King Edward VI, who succeeded [Henry], was unlikely to have much influence on fashion [...]” (1995: 88)<sup>2</sup>.

En cuanto al breve reinado de María I (cinco años), un historiador da como resumen estas palabras: “sterility was its conclusive note” (Elton, 1991: 214). Quien en 1554 se convertía en esposa de Felipe II de España vivió dominada por dos obsesiones: restaurar en Inglaterra el catolicismo y proclamar su linaje peninsular —era fruto del

---

<sup>1</sup> Ver Lámina 7 del Apéndice.

<sup>2</sup> Como muestra de que su reinado fue muy poco influyente en lo que concierne al vestuario, Ashelford, estudiosa del vestido en el periodo, no le dedica ninguna página en su libro sobre la evolución del traje en Inglaterra (1996).

matrimonio de Catalina de Aragón con Enrique VIII —. Es comprensible que tuviera como uno de sus más caros objetivos echar por tierra las reformas religiosas instauradas por su padre para obtener el divorcio de su madre, Catalina: después de todo, ella había sido “hija del nacimiento de la Iglesia Anglicana”. Su determinación por revertir la reforma y restaurar el poderío papal en tierra inglesa provocó muchos problemas sociales, además de la muerte por martirio de numerosos protestantes. Aunque haya testimonios que revelan la pasión de esta auténtica Tudor por el vestido, su reinado tampoco fue significativo en términos ni artísticos ni de moda, salvo porque la influencia española —sobre todo el empleo de colores oscuros— se hizo más acusada. Por ello, en esencia, la historia tanto literaria como del vestido inglés salta de Enrique VIII (1509-1547) a Isabel I (1558-1603).

Tras las acusaciones por adulterio y traición levantadas contra Ana Bolena, las cuales llevaron a la disolución de ese segundo matrimonio del rey, Isabel —fruto de esa unión— fue declarada hija ilegítima y borrada de la línea sucesoria. Después, el rey se reconcilió con ella y la incluyó en su testamento sucesorio tras Eduardo y María, hijos de Jane Seymour y Catalina de Aragón, respectivamente. Sin embargo, el rey nunca levantó el cargo de ilegitimidad contra su hija, lo que en su momento la hizo blanco de las críticas de príncipes extranjeros deseosos de arrebatarle el trono. Más tarde, cuando se descubrieron los intentos seductores de su padrastro Thomas Seymour hacia la muchacha, la reputación de la joven se vio dañada e incluso su vida corrió peligro. Entonces la también heredera al trono inglés adoptó un vestido sumamente adusto: “it was only by adopting the dullest and most circumspect way of life, as well as the sober mode of dress so beloved by her brother [Edward VI] and his religious reformers, that

#### 4: VESTIDO Y EROTISMO DURANTE ÉPOCA ISABELINA

Elizabeth eventually managed to salvage her good name.” (Weir, 1998: 15). En otras palabras, quien como reina daría importancia capital al vestido, daba muestras de comenzar a entender la fuerza comunicativa de éste: usó ropa de colores oscuros —ya relacionados con los movimientos reformistas protestantes—, distanciándose de los colores vivos que todavía se lucían en la corte. Así, construyó una imagen de sobriedad que funcionó según su objetivo, distrayendo la atención de sus detractores.

La hija de Ana Bolena y del difunto rey —coronada a la edad de 25 años— superó la suntuosidad de su padre, llevando al extremo la ostentación en el vestido y el arreglo personal. Según una fuente, el vestido bien pudiera ser contado como el aspecto más distintivo y visual de la cultura isabelina: “It [was] a highly fashion-conscious age, and prize[d] a look that [was] elaborate, artificial, stylized, and striking.” ([www.rwingroves.district96.k12.il.us/Renaissance/Town/Clothing/ClothingElizabethan.html](http://www.rwingroves.district96.k12.il.us/Renaissance/Town/Clothing/ClothingElizabethan.html)). Otra referencia especializada apoya la opinión anterior: “The accession of Elizabeth to the English throne marks an important period in the history of costume. Never has there been an English monarch with such an interest in dress and in the impact that dress can have upon image<sup>1</sup>.” (Ashelford, 1996: 24).

---

<sup>1</sup> Un dato curioso que pudiera explicar en parte la obsesión isabelina por los trajes, es el de que en su infancia careció de todo tipo de ropas —siendo huérfana e hija bastarda—, e incluso tuvo menos de las que hubiera merecido alguien de rango inferior. Margaret Bryan, la institutriz a su cargo, escribía en aquellos años: “[Elizabeth] hath neither gown nor kertei, nor petecot, nor no manner of linnin for smokes, nor cerchefes, nor sleves, nor rayls, nor body-stychets, nor handcerchers, nor mofelers, nor begens.” (citado por Norris, 1997: 266-267). La comprensión exacta de cómo era cada una de las prendas mencionadas importa menos que la impresión de conjunto sobre que la hija del rey estaba muy mal vestida y por completo fuera de moda.

En efecto, las clases altas isabelinas hicieron del traje su marca distintiva: hombres<sup>4</sup> y mujeres adornaron sus trajes con tantos bordados, aplicaciones y joyas como las telas podían soportar y exageraron los contornos de la figura. Pero ni la reina ni la sociedad cortesana hacían corresponder el cuidado exterior con la atención del propio cuerpo. Baste pensar que si bien la soberana impuso los grandes vestidos ricamente adornados y el maquillaje exageradamente blanco en la cara<sup>5</sup>, ella y sus damas de honor se bañaban una o dos veces por mes. El resto del tiempo se acicalaban con paños gruesos remojados en esencia de jazmín o madreselva. La interpretación que sigue a esta disparidad salta a la vista: “The noble female body was simply less important than its decorated outer shell.” (*All the Rage*, 1992: 42).

Entre otros factores que determinaron el auge del vestido isabelino, debe considerarse que el largo periodo de paz logrado por la reina tuvo como una de sus consecuencias la generación de riqueza que ya no debía consagrarse a asuntos bélicos y, a cambio, se destinó a lujos y delicadezas en comida y vestido —por ejemplo, esta

<sup>4</sup> Según una hipótesis de Kuchta, el hombre de la corte isabelina propuso como definición de masculinidad el despliegue de lujo y refinamiento, como una manifestación externa de su valor interno. La idea de base era que el vestido *no hacía al hombre*, sino que *proclamaba y evidenciaba* su pertenencia a un grupo privilegiado, cuyas prerrogativas eran exclusivas e intransferibles. Es decir, se trataba de una correspondencia arbitraria entre el vestido y su portador —no cualquier persona que usara el mismo atuendo mostraría su pertenencia a la nobleza—, la cual dependía del contexto y la convención. La línea que separaba lo fino y distinguido de lo vano, ridículo y afeminado era muy sutil; el árbitro que determinaba la adecuada correspondencia entre significativo y significado era la reina, ella misma interesada en el despliegue de lujo que la proclamaba ante sus súbditos y enemigos. Sin duda resulta evidente que “[...] Elizabeth, more than her predecessors, saw the monarchy as the guardian of semiotic stability.” (Kuchta, 1993: 242).

<sup>5</sup> En la obsesión por conservar un tono pálido de piel, símbolo de una perenne juventud, Isabel y sus cortesanas empleaban maquillajes cuya base era el mercurio y/o el plomo blanco, lo que deterioraba dramáticamente el cutis e, irónicamente, aceleraba el envejecimiento. Sobre él a veces se pintaban finas líneas azuladas, simulando venas que se traslucían por la delgada piel. De este modo, el rostro simulaba una máscara inflexible, que formaba parte del atuendo lo

#### 4: VESTIDO Y EROTISMO DURANTE ÉPOCA ISABELINA

época conoció el florecimiento del arte del bordado inglés—. Londres se convirtió en importante centro productor de vestidos y los refinamientos cortesanos fueron más perseguidos que la disciplina de las armas, como deja ver un amargo comentario del puritano Philip Stubbes (1583) quien se lamenta de que, años atrás, la nobleza de Inglaterra era vista en Francia portando relucientes armaduras —signo de fuerza masculina— pero ahora, luciendo ropas alegres y atuendos de fiesta —ceranos a lo femenino— (en Fleming, 1993: 178). En efecto, la influencia extranjera sobre el traje inglés del Renacimiento provino principalmente de Francia y España, pero también de Alemania, Turquía y Marruecos. Con ojos contemporáneos a los hechos, el cronista William Harrison censuró la inconstancia en el atuendo, resultado del mayor intercambio con los centros generadores de modas:

[...] it is a world to see the costliness and the curiosity, the excess and the vanity, the pomp and the bravery, the change and the variety, and finally, the fickleness and the folly that is in all degrees, insomuch that nothing is more constant in England than inconstancy of attire. Oh, how much cost is bestowed nowadays upon our bodies and how little upon our souls! (Harrison, 1994: 146)

Asimismo, como sus coetáneos, el cronista supo leer bien el erotismo depositado en el vestido, por lo que también advertía:

[women] do now far exceed the lightness of our men [...] and such staring attire as in time past was supposed meet for none but light housewives only is now become an habit for chaste and sober matrons. What should I say of their doublets with pendant codpieces on the breast, full of jags and cuts, and sleeves of sundry colours? their galligaskins<sup>6</sup> to bear out their bums and make their attire to fit plum-round (as they term it) about them? their farthingales and diversely colored netherstocks of silk, jersey, and suchlike, whereby their bodies are rather deformed than commended? [...] and those good gifts which Almighty God hath given unto us to

---

mismo que los encajes, joyas y bordados (ver *All the Rage*, 1992: 41-42; Alvah, 1921: 145). Ver Láminas 5 y 8 del Apéndice.

<sup>6</sup> "A kind of wide hose or breeches worn in the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> c.; later, a more or less ludicrous term for loose breeches in general." (*The Oxford English Dictionary*, 1989: vi, s.v. *galligaskin*).

relieve our necessities withal (as a nation turning altogether the grace of God into wantonness, for *Luxuriant animi rebus plerunque secundis*) not otherwise bestowed than in all excess, as if we wist not otherwise how to consume and waste them. (Harrison 1994: 147-148)

En general, durante la época isabelina predominó la influencia de la rígida moda española, con su acento en la exageración y la artificialidad<sup>7</sup>. De manera especial, las mujeres de la corte debían vestir de modo acorde con su rango: usaban vestidos muy elaborados de telas importadas, que obligatoriamente incluían el guardainfante —cuya primera mención en los registros reales data de 1545, cuando la joven Isabel ordenó uno, bajo el reinado de su padre— (Ashelford, 1996: 24)<sup>8</sup>. Éste daba una impresión de inflexibilidad y distanciamiento: el extraordinario volumen impedía que los demás se acercaran. Al mismo tiempo, la limitación de movimientos que imponía estaba en concordancia con la fragilidad y sumisión *propius del género femenino* y con su incapacidad para el desarrollo de actividades físicas según la ideología del momento<sup>9</sup>, con lo que la

<sup>7</sup> Para familiarizarse con el vestuario del periodo, ver el apéndice de este trabajo y las páginas sobre vestuario isabelino en las siguientes direcciones electrónicas: Elizabethan Costuming Page (<http://www.dnaco.net/~07Ealced/corsets/general.html>) y Elizabethan Links (<http://www.libby.org/~07Eaurmc2/eliza.htm>).

<sup>8</sup> En España, lugar de *nacimiento* del guardainfante en tiempos de Enrique IV, Fray Hernando de Talavera plasmó —en su tratado sobre los pecados que se cometen en el vestir— doce razones por las que las mujeres que usaban los guardainfantes o verdugos debían merecer la pena de excomunión. Entre ellas están: “Es ávito muy vano y sin provecho [...] Es ávito muy deshonesto y muy desvergonzado porque muy ligeramente descubre y muestra las piernas, pies; las cuales partes, la naturaleza, uso común y universal en todo el mundo desde principio del, quiso que las mujeres traxesen cubiertas, guardadas y ocultas.” (citado por Bernis, 1978: 39).

<sup>9</sup> En términos generales, estos elementos del traje revelan la servidumbre a la que el cuerpo femenino se ha visto sometido a lo largo de los siglos: en muchos casos, el vestido ha funcionado como limitante de la libertad de la mujer y ha servido para enfatizar su carácter frágil, decorativo. Por ejemplo, en el siglo XIII fue mal visto que las damas usaran botones en las mangas del antebrazo, pues podían desvestirse sin ayuda y rápidamente, mientras la costumbre prevalente era coser y descoser diariamente las mangas. El vestido también ha acentuado la dependencia femenina del *sexo fuerte*, como puede aún apreciarse hoy, cuando una mujer que lleva tacones *debe* ser auxiliada por un varón para bajar unas escaleras o andar por una calle empedrada.

mujer se convertía en *objeto* altamente codiciable para el sexo opuesto. Asimismo, el vestuario femenino incluía la complicada gorguera (*ruff*), signo de orgullo y desdén, pues no permitía bajar la cabeza<sup>10</sup>. Esta inequívoca marca de aristocracia también transmitía el mensaje de que su portadora pertenecía a la clase *felizmente ociosa*, pues era imposible trabajar con un adorno tan poco práctico<sup>11</sup>. Pero la creativa Isabel le añadió un toque personal: a fin de lucir el pecho, tradicionalmente oculto por la gorguera española, la reina la abrió por enfrente y la elevó por los costados en un cuello alzado —sostenido por alambre—, de diseño parecido al de alas que pasan por atrás de la cabeza. Aun este rasgo peculiar parece haber tenido raíces simbólicas: enfatizar el carácter casi celestial de su portadora —a quien se reverenciaba cual si se tratara de una Virgen secular—, en una actitud paradójica para una nación protestante que abjuraba de la *idolatría* católica que daba reverencia de los santos. La reina o cortesana así ataviada, distante —y, por tanto, codiciable— se acercaba a la impasibilidad de una máscara blanca, parecía *cortada* al mismo tiempo que su traje<sup>12</sup>, en contraposición a ese otro tipo femenino, el de la

<sup>10</sup> Al percibir la vanidad implícita en las gorgueras, el puritano Philip Stubbes las llamó “cartwheels of the devil’s chariot of pride, leading the direct way to the dungeon of hell” (citado en *All the Rage*, 1992: 77). Éstas llegaron a ser tan grandes que podían sobresalir hasta 15 pulgadas (casi 40 cm) a cada lado de la cabeza.

<sup>11</sup> Al respecto dice el teórico Veblen: “No apparel can be considered elegant, or even decent, if it shows the effect of manual labour on the part of the wearer, in the way of soil or wear.” (citado por Barnard, 1996: 109).

<sup>12</sup> Para dar una idea de la complejidad del vestido baste describir brevemente las piezas fundamentales del atuendo femenino de la corte, muchas de las cuales aparecerán en los poemas analizados más adelante. En primer término venía un blusón de lino o seda que cubría hasta las rodillas, encima se colocaba el guardainfante y luego las enaguas del *petticoat*, un fondo voluminoso. Enseguida, las damas se ponían el corsé, rígido gracias a la madera o el metal con que se revestía. Un elemento indispensable era el *bum roll*, especie de salchicha muy gruesa que se ponía alrededor de las caderas para que las faldas cayeran con amplitud. Después se colocaba la parte superior de la blusa —que cubría solamente el pecho y parte alta de la espalda— y un vestido decorado sólo por el frente, sobre el cual se ponía una falda abierta que dejaba ver el vestido de abajo. Seguía el corpiño, normalmente bordado y con incrustaciones, además de la pechera y lujosísimas mangas anchas que se fijaban al vestido. El arreglo se

madre de familia, tranquilizadora y cercana, que seguía una moda mucho más relajada (Deslandres, 1998: 281-284).

A guisa de ejemplo paradigmático sobre la importancia del atuendo personal de la reina, baste decir que a su muerte colgaban en su guardarropa unos 3000 vestidos italianos, franceses, españoles, flamencos, alemanes y hasta rusos<sup>13</sup>. También se hizo confeccionar decenas de guantes<sup>14</sup> y medias, algunas de las cuales todavía se conservan. En efecto, su guardarropa era tan vasto que inspiró una de las innovaciones isabelinas menos conocidas: el empleo de una habitación como armario, en la que cada vestido colgaba de un gancho. De su ropa se encargaba todo un departamento en palacio: the Great Wardrobe, que conservaba, daba mantenimiento y llevaba registro de todas las prendas de la corona. Éste gozaba de una partida especial del presupuesto del tesoro real.

El abigarramiento y exceso isabelino en el traje, incluso vuelto leyenda, obedeció al uso consciente del mismo como instrumento político, pues a través de su lujo y simbolismo la reina se autopresentaba como una monarca indiscutible, poderosa,

---

completaba con guantes, pañuelos, chapines —plataformas de hasta 5 cm de alto que se colocaban sobre los zapatos para protegerlos del lodo del camino—, aretes, capucha, cintos y lentes. También se usaban joyas en adornos para el cabello, collares, anillos, broches, prendedores, cintos y hasta libros con tapas incrustadas con piedras preciosas. Cuando salían de paseo, las damas (y la misma reina) solían usar antifaces de piel o terciopelo que sólo dejaban ver los ojos, protegiendo el rostro del sol. Además, tenían su cabello para asemejarlo al color pelirrojo de la reina. Sólo por complementar el panorama, añádate sobre el vestuario masculino que si a imitación de Enrique VIII los hombres habían usado vestidos anchos y grandiosos, durante la época isabelina su atuendo se volvió más bien afeminado, estrecho, ajustado al cuerpo; además, ellos también adoptaron la moda de teñirse la barba de color dorado o castaño rojizo, a imitación del cabello de su monarca.

<sup>13</sup> Esta cifra es dada por Alvah (1921: 143); en el libro *All the Rage* se dice que fueron "nearly 2000" (1992: 109) y Norris apunta que eran más de 3000, pero que es imposible saber la cuenta total porque no se conserva ningún registro completo del asunto (1997: 484). Quizá lo más interesante del punto sea que quien encarnaba la gloria inglesa ante el mundo también disfrutaba usar vestidos de otras regiones y, en conjunto, tenía un apar más que grandioso.

inalcanzable: “To her subjects and rivals, domestic and foreign, Elizabeth was the embodiment of England in all its glory; she dressed as she wanted England to be seen.” (*All the Rage*, 1992: 108)<sup>15</sup>. El vestido también fue herramienta utilizada por la soberana en el manejo de su política exterior, como cuando se hizo retratar vestida a la última moda francesa y envió el cuadro a la corte de los Valois, justamente en la época en que se celebraban las negociaciones para su matrimonio con el Duque de Alençon.

Su atuendo era altamente simbólico, pues solía tener incrustaciones de perlas — símbolo de virginidad<sup>16</sup>—, bordados de rosas rojas —emblemata de su linaje Tudor— y/o de azucenas —sinónimo tradicional de blancura e inocencia, exacto para quien luego fue conocida como *la Reina Virgen*—. El simbolismo de los colores era, asimismo, explotado. La monarca insistía en que sus damas de honor vistieran de blanco y plata: el primero indicaba fe, humildad y castidad, mientras el segundo representaba la pureza (Ashelford, 1996: 31)<sup>17</sup>.

Es sabido que, acorde con la retórica del panegírico al gobernante, durante su reinado y después del mismo fue común atribuir a Isabel cualidades altísimas, referirse a ella como si fuera una diosa o personaje sobrenatural. Por citar sólo un ejemplo, la poeta Anne Bradstreet se refirió a ella como “fleshly deity” (en Ferguson, 1970: 413). En todos sentidos, Isabel se encargaba de que su vestimenta correspondiera con la

---

<sup>14</sup> Ver Lámina 9 del Apéndice.

<sup>15</sup> Lurie señala con tino que, si bien es más difícil comunicar un mensaje usando un estilo recargado que uno sencillo, en los casos en que el mensaje complejo logra su meta el resultado suele ser impresionante. Ella lo equipara a lo que llama el lenguaje del vestido: un traje cargado de accesorios y adornos puede parecer abigarrado o pretencioso, pero acaso también logre comunicar fuerza, elegancia, lujo.

<sup>16</sup> Ver Láminas 8 y 9 del Apéndice.

<sup>17</sup> La importancia de los colores en la época se deja ver en el hecho léxico de que existieran nombres para once tonos diferentes de rojo empleados en las prendas (Ashelford, 1996: 33).

imagen grandiosa que descaba imponer a nombre de su reino. También su corte era grandiosa en el arreglo y varios testimonios de la época revelan que, en su afán por destacar ante quien exigía una apariencia impecable y *a la moda*, los nobles no escatimaban esfuerzos, recursos ni imaginación y más de uno se endeudó o vendió tierras para comprar vestidos lujosos (Ashelford, 1996: 28).

Al imponer conscientemente una moda lujosa y recargada, Isabel daba muestras de comprender que el vestido comunicaba inequívocos mensajes de reconocimiento social. Entendía, pues, que el uso no regulado del atuendo podía violentar el orden social<sup>18</sup>. Por ello, *Queen Bess* instauró más pragmáticas o leyes suntuarias —limitadoras del libre uso del vestido— que ningún otro monarca británico: diez de ellas entre 1559 y 1597 (Ashelford, 1996: 27). También reguló, al menos por escrito, el largo apropiado de las barbas y el uso de colores claros, además de restringir el uso del púrpura solamente para ella<sup>19</sup>. Sin embargo, la imperiosa necesidad social del arreglo habría de mostrarse más fuerte que las leyes, las cuales no parecen haber sido respetadas ni entonces ni después.

---

<sup>18</sup> También en la sociedad novohispana existía la conciencia de que “el vestido era sólo uno de los muchos símbolos que denotaban la necesidad de remarcar las diferencias y los estratos. La estabilidad y el mantenimiento del orden y de las jerarquías dependía de la conservación de esos símbolos.” (Rubial, 1994: 67). Por otro lado, a partir de las mismas consideraciones en la Venecia renacentista el vestido también fue estrictamente regulado.

<sup>19</sup> Las leyes suntuarias isabelinas dividían a la sociedad en nueve grupos y definían con exactitud las pieles, telas y cortes que cada uno podía usar, con la pretensión de mantener en control a una sociedad fuertemente jerarquizada. Un fragmento de una de ellas merece ser citado sólo a manera de ejemplo: “[that] no great ruff should be worn, nor any white colour, in doublets or hosen, nor any facing of velvet in gowns, but by such as were of the bench. That no gentlemen should walk in the streets in their cloaks, but in gowns. That no hat, or curled, or long hair, be worn, nor any gowns but such as be of a sad colour [... that the use] of velvet caps, of scarfs, and of wings to the gowns, white jerkins, buskins, or velvet shoes, double ruffs to the skirts, feathers and ribbons in the caps [be forbidden].” (citado por Alvah, 1921: 146).

#### 4: VESTIDO Y EROTISMO DURANTE ÉPOCA ISABELINA

De manera especial, la indumentaria real influyó en la moda seguida por sus súbditos, en parte porque la reina acostumbraba regalar sus vestidos a las mujeres de la corte y también porque la sociedad en general de ambos sexos buscaba imitar el distinguido estilo de la soberana. Conforme avanzaba el reinado de Isabel, la moda se hizo más exagerada: las mangas fueron cada vez más anchas —hasta ser necesario sostenerlas con alambre—, los corpiños más elaborados y recargados, las gorgueras progresivamente más altas e incluso llegaron a usarse dobles, y se adoptó la variante “de rueda” del guardainfante (*wheel farthingale*<sup>20</sup>), que proyectaba la falda en ángulo recto desde la cintura hacia los costados y la dejaba caer de forma vertical al piso. En suma, la forma del cuerpo se hizo todavía más forzada y distante, aunada al hecho de que desde 1562, cuando Isabel perdió su cabello natural a causa de un ataque de viruela, se popularizó el uso de pelucas. También el decorado de los trajes fue llevado al extremo: las telas se bordaron, trenzaron y *acuchillaron*.

Como corolario sobre los usos sociales del atuendo en esa época conviene comentar una de las modas europeas significativas. Las aristócratas francesas y luego las inglesas cedieron ante una moda italiana que consistía en pegarse coquetamente en el rostro unos pequeños parches en forma de rombos, lunas, corazones, estrellas o círculos<sup>21</sup>. Éstos se hacían de terciopelo, seda o fina piel y su origen se remontaba a la antigua Roma: pretendían imitar la *marca de nacimiento* de Venus. Quizá lo más importante para los fines de este trabajo sea anotar la fuerte carga simbólica de dichos adornos en años posteriores a los analizados aquí: el lugar donde se colocaran determinaba su significación. Por ejemplo, si una dama lucía una de esas “calcomanías”

---

<sup>20</sup> Ver Láminas 1 y 9 del Apéndice.

cerca de la boca, el mensaje era que estaba dispuesta al galanteo; si lo lucía en la mejilla derecha quería decir que era casada, pero si era en la mejilla izquierda *decía* que estaba comprometida. Otra vez, parte de la indumentaria femenina se revelaba como integrante de un complejo sistema de comunicación estrechamente ligado a la sexualidad y el erotismo (*All the Rage*, 1992: 43-44)<sup>21</sup>.

#### 4.1. *Vestido antes que cuerpo*

En este contexto de extravagancias y excesos en el vestido, el cuerpo cubierto por las costosas prendas también fue mirado de modo distinto. En la primera mitad del siglo XVI abundaron en Venecia y, en general, en toda Italia, pinturas de mujeres semivestidas —como la *Flora* de Tiziano— o desnudas. El cuerpo insinuado de las figuras parcialmente cubiertas con ropa, pintado por varones, incitaba a la sensualidad del público de su mismo sexo. Y es que el movimiento de las imágenes resulta (y resultaba) ambiguo: podía leerse como un tránsito hacia la desnudez o como un movimiento inspirado por el recato.

Esta característica también destaca en la representación de Armida, heroína de la renacentista *Jerusalén liberada* del italiano Torcuato Tasso. A partir de su aparición en el Canto IV, la hermosa mujer hechicera usa todo arte seductor para distraer a los cruzados de su lucha por la reconquista de Jerusalén. Descrita como la *beltissima donna* exaltada por la tradición (cabello rubio y rizado, ojos negros, piel delicadamente blanca,

<sup>21</sup> Ver Lámina 4 del Apéndice.

<sup>22</sup> En la Inglaterra del siglo XVIII, el uso de los parches o *beauty spots* (llamados *chiquetados* en la Nueva España) se puso al servicio de la política: si una mujer usaba un lunar en la mejilla izquierda, anunciaba su apoyo al partido liberal (*Whig*) y si se lo colocaba en la izquierda, al

#### 4: VESTIDO Y EROTISMO DURANTE ÉPOCA ISABELINA

etc.), resulta evidente que en su perverso intento seductor, ella *se ha construido a sí misma* según el ideal petrarquista. Es, al mismo tiempo, creación y creador de la obra que es su propia imagen, erigida con el evidente fin de resultar atractiva. En la construcción de su figura seductora, al atravesar el campamento cubre parcialmente sus pechos con el vestido, buscando despertar las pasiones masculinas. Aquí, igual que en las pinturas mencionadas, aparece una innovación: la mujer ya no es el *sujeto observado* por completo pasivo, sino que por momentos puede convertirse en quien controla y limita lo que el hombre *ha de ver*, esto fundamentalmente gracias a la doble función de su vestido, que oculta y sugiere. Gracias a su atuendo, por momentos la mujer puede verse *de la manera como es vista* pero ahí suspende la mirada, sin insinuar el deseo de *mirarse desde su propio ángulo*, ése que podría decirse de modo distinto. Incluso Armida, que posee un cierto grado de independencia, es también fruto de una mente masculina: tiene un cuerpo parcial, hecho por y para los hombres; además, usa su poder de decisión para conformarse a los deseos del sexo opuesto. Para la conformación de este nuevo cuerpo, el detalle que no se da de los miembros se suple en el traje y éste se convierte en el punto donde se concentran tanto la mirada externa (de los hombres que la desean) como la propia (de la mujer que busca ser deseada) (Yavneh, 1993: 145).

A pesar de lo que pudieran sugerir los casos recién citados, en el marco de la mayor presencia de lo corporal en la época, la presencia del cuerpo femenino en la poesía inglesa experimentó un viraje paradójico, ya vislumbrado en el análisis del poema de Wyatt. En torno a él se diversificaron dos aproximaciones: una que buscaba ligarse con la poesía erótica clásica, en la que la mirada se centraba sin tapujos en el cuerpo

---

parrido conservador (*Tory*); quienes deseaban proclamar su neutralidad los usaban en ambas

desnudo, como en "The Compliment" de Thomas Carew, o en este breve poema de Robert Herrick, "Upon Julia's Breasts":

Display thy breasts, my Julia, there let me  
Behold that circummortal purity:  
Between whose glories, there my lips I'll lay,  
Ravished in that fair *Ura Lactea*. (en Ferguson, 1970: 321)

o, del mismo autor, "Upon the Nipples of Julia's Breast":

Have you beheld (with much delight)  
A red rose peeping through a white?  
Or else a cherry (double graced)  
Within a lily? Centre placed?  
Or ever marked the pretty beam,  
A strawberry shows, half drowned in cream?  
Or seen rich rubies blushing through  
A pure smooth pearl, and orient too?  
So like to this, nay all the rest,  
Is each neat niplet of her breast. (en Hurford, 1996: 139)

El otro acercamiento estaba enraizado en la tradición misógna surgida en la Antigüedad clásica y se subdividía en, al menos, tres actitudes de base:

- 1) hacer explícita la degradación del cuerpo tomando como modelo los conceptos heredados principalmente de los padres de la Iglesia, que lo consideraron "soberana peste, puerta del infierno, amor del diablo, larva del demonio [...]" (citado por González, 1991: 30). Por mencionar algunos, en este rubro se inscribirían algunos versos de los sonetos 127-152 de Shakespeare, y los poemas "Woman's Constancy", "Change", "Community", "Comparison" y "The Indifferent" de John Donne;
- 2) desaparecer el cuerpo de la mujer a partir de su idealización irreal —según el petrarquismo y la consiguiente fragmentación de la dama—, lo que finalmente

implicaba el extrañamiento ante el Otro<sup>23</sup>. Pertenecen a esta categoría la mayor parte de los *Amoretti* de Edmund Spenser, el *Astrophil and Stella* de Sidney, los discutidos sonetos 153 y 154 atribuidos a Shakespeare<sup>24</sup>, “Damon the Mower” de Andrew Marvell y “The Token”, “The Bait” y “The Broken Heart”, “A Valediction: forbidding Mourning”, “A Nocturnal upon S. Lucy’s Day” de Donne<sup>25</sup>;

- 3) proponer la innovadora sustitución del cuerpo por medio del vestido que lo cubre, con lo que los miembros se convierten en mero soporte de las prendas. Ésta es la postura de los poemas analizados de Wyatt, Marlowe, Raleigh, Donne, Jonson y Herrick<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> Resulta interesante la interpretación de Von der Walde sobre la supuesta reevaluación de la mujer en el amor cortés: “[...] el hombre sigue estando en el centro. En efecto, si a alguien se ensalza es al amador; no en balde, comúnmente los protagonistas son del género masculino. Los escritores subliman el sentimiento del varón, y enfocan su atención a la magnificencia del amor de éste: sus pensamientos, su respeto, su sumisión, su valor, etc. La dama ocupa un lugar secundario, además de que puede ser arbitraria, susceptible de error y ‘sin merced’ ” (1998: 16). Sí, resulta claro que tanto la excesiva exaltación como la degradación a ultranza parten de un mismo origen: el señalamiento y rechazo del Otro.

<sup>24</sup> Entre otros, los sonetos 1-26, en los que el yo poético canta a un hermoso joven, podrían ser considerados la versión masculina de la *dama petrarquista*, pues el amigo es llamado “sovereign”, “Lord of love”, “rose”, “sweet boy”, “master mistress”, “the world’s fresh ornament”, entre otros apelativos que sorprenden al oído contemporáneo.

<sup>25</sup> No deje de notarse que la poesía de Donne ofrece diferentes aproximaciones a la mujer y al amor, lo que hace difícil enmarcar su propuesta en un esquema fijo. Escribe tanto poemas de acendrado tono sexual, donde la mujer es vista como un pedazo de carne (“sort of meat”, la llama en “Community”), como textos que se alinean con la tradición petrarquista: en unos celebra el amor correspondido, en otros se lamenta de su frustración amorosa y en otros más proclama una libertad amoral. Incluso, varios poemas comienzan en un tono y terminan afirmando otros valores (vg. “The Canonization”).

<sup>26</sup> Aunque puede llamar la atención la ausencia de William Shakespeare en el análisis, ésta obedece a que en su obra poética el vestido no juega un papel trascendente y sólo aparece en menciones aisladas. En cambio, en su producción teatral es elemento clave en el delineamiento —metafórico o no— de los personajes. Por citar pocos casos: el despojamiento de vestidos del rey Lear la noche de tormenta y su posterior re-vestimiento constituyen momentos cardinales de la obra, y la intensidad dramática se apoya de manera importante en el vestido, como dejan ver las palabras del propio monarca: “Through tattered clothes great vices do appear: / Robes and furred gowns hide all.” (IV:v:160-161). En *As You Like It*, el travestismo de Rosalinda es

Dicho de otro modo: si según la literatura de fuerte tono misógino el cuerpo femenino era repudiado, y si acorde con la norma petrarquista apenas se le mencionaba *idealmente* a partir de un catálogo de atributos abstractos, en un naciente discurso poético el cuerpo fue sustituido por el vestido, su segunda piel, como consta en palabras de Philip Stubbes, crítico contemporáneo de los excesos en el arreglo: “So that when they have all these goodly robes uppon them, women seeme to be the smallest part of themselves, not natural women [...]” (2000: “Women’s dress”).

Es decir, el prometedor horizonte de terrenalidad no fue suficiente para eliminar el temor y el desprecio tradicionalmente suscitados por el cuerpo femenino, *ajeno a la retórica masculina* durante tantos siglos. Era difícil que ese cuerpo peligroso, que desde la antigüedad había sido marginado porque se le consideraba demasiado próximo a la naturaleza —“integralmente saturado de sexualidad” según Foucault (1994: 127)—, fuera de súbito aceptado como igual al masculino. En lugar de mostrarlo desnudo —lo que significaría un acercamiento real pero no dentro de los límites de lo socialmente aceptado— y sin ceñirse a las dos vías tradicionales (rebajarlo/exaltarlo) algunos poetas varones propusieron otro camino: hablar de él a partir del vestido que lo convertía en lenguaje legible, aceptado por la colectividad. En la línea sugerida por el poema de Thomas Wyatt, aunque despojados de sus resabios petrarquistas, los textos analizados a

---

cie de la acción dramática, mientras que en *Hamlet*, las palabras de Polonio a Laertes ante el regreso de éste a Francia: “Costly thy habit as thy purse can buy, / But not expressed in fancy; rich not gaudy; / For the apparel oft proclaims the man [...]” (I.ii:70-72) resumen el sentir de la época en asuntos de indumentaria y son frecuentemente citadas con esa intención. También las palabras de Macbeth: “The Thane of Cawdor lives. Why do you dress me / In borrowed robes?” (E.iii:106-107) anticipan el conflicto de la obra, cuyo desenlace será anunciado por la sentencia de Angus sobre Macbeth: “Now does he feel his title / Hang loose about him, like a giant’s robe / Upon a dwarfish thief.” (V.ii:20-22). Finalmente, el cuerpo vestido contribuye de manera importante a conformar la imagen de género en *The Taming of the Shrew* (ver Quilligan, 1993: 208-232).

continuación muestran plenamente la realización poética de la propuesta: el verdadero protagonista de los poemas es el vestido, no el cuerpo.

#### 4. 2. *El vestido y el espacio acorporal: "The Passionate Shepherd to His Love"*

*Las damas están formadas por tres partes:  
la primera, de madera, son los chapines;  
la segunda, el vestido,  
y la tercera parte, la mujer.*  
-Anónimo, siglo XVII

Uno de los más brillantes y enigmáticos autores ingleses es, sin duda, Christopher Marlowe (1564-1593). Hijo de un zapatero, el reconocido dramaturgo y poeta tuvo tan decisiva influencia sobre Shakespeare, que se ha sugerido su participación en la escritura de obras del autor de Avon, entre otras *Henry 11*, *Titus Andronicus* y *Richard III*<sup>27</sup>. Marlowe dotó de energía sin precedentes al verso blanco (pentámetros yámbicos no rimados), como se evidencia en el magnífico *Doctor Faustus*, y su poema narrativo *Hero and Leander* se cuenta entre lo más granado de la época. Sobre su vida y obra pesaron acusaciones de ateísmo y homosexualismo, además de que su desempeño como agente secreto del gobierno y su temprana muerte —a los 29 años— en un supuesto pleito de taberna lo rodearon de un aura de misterio.

"The Passionate Shepherd to His Love", publicado entre 1599 y 1600, es no sólo uno de los más representativos de su producción lírica, sino que provocó la

---

<sup>27</sup> También se ha dicho que el poeta rival mencionado en los sonetos 76-86 de Shakespeare podría ser el propio Marlowe, e incluso no ha faltado la hipótesis que sostiene que éste fue asesinado por Shakespeare para librarse de la competencia literaria que le significaba. La mención de estas hipótesis sólo persigue el objetivo de corroborar la cercanía creadora de los dos autores.

respuesta poética de varios autores<sup>28</sup>. En él, el narrador hace del vestido de la dama su elemento caracterizador y, también, la marca del espacio en que habitan los amantes: un *locus amoenus* ideal para el amor.

- 1 Come live with me and be my love,
- 2 And we will all the pleasures prove
- 3 That valleys, groves, hills, and fields,
- 4 Woods, or steepy mountain yields.
  
- 5 And we will sit upon the rocks,
- 6 Seeing the shepherds feed their flocks,
- 7 By shallow rivers to whose falls
- 8 Melodious birds sing madrigals.
  
- 9 And I will make thee beds of roses
- 10 And a thousand fragrant posies,
- 11 A cap of flowers, and a kirtle
- 12 Embroidered all with leaves of myrtle;
  
- 13 A gown made of the finest wool
- 14 Which from our pretty lambs we pull;
- 15 Fair lined slippers for the cold,
- 16 With buckles of the purest gold;
  
- 17 A belt of straw and ivy buds,
- 18 With coral clasps and amber studs;
- 19 And if these pleasures may thee move,
- 20 Come live with me, and be my love<sup>29</sup>.
  
- 21 The shepherds' swains shall dance and sing

<sup>28</sup> Tras el análisis del poema de Marlowe, en las siguientes páginas de este trabajo se estudia la contestación poética dada por Raleigh. Además, en la misma línea Donne escribió "The Bat", cuyas primeras líneas rezan: "Come live with me, and be my love, / And we will some new pleasures prove [...]" (1996: 43); ahí, el autor ubica el paraje ameno en un contexto acuático. Ya en el siglo XX, C. Day Lewis hizo lo propio en un poema sin título, de corte humorístico, que también repite literalmente los primeros versos de Marlowe.

<sup>29</sup> Una edición de 1931 incluye cuatro versos entre esta estrofa y la que sigue: "Thy silver dishes for thy meat, / As precious as the gods do eat, / Shall on an ivory table be / Prepar'd each day for thee and me." (Marlowe, 1931: 300). Aunque no profundizo en su análisis, saltan a la vista algunos hechos: en estos versos se incorpora otro elemento cotidiano —los platos para comer— en el mismo tono hiperbólico que el resto del poema. Los personajes permanecen estáticos, pues los platillos *son preparados* para ellos, en tanto que la caracterización de la mujer no varía en nada. Con todo, dado que sólo figuran en una edición y ninguna de las tres respuestas se refiere a ellos, no considero probable su autenticidad.

#### 4: VESTIDO Y EROTISMO DURANTE ÉPOCA ISABELINA

- 22 For thy delight each May morning;  
23 If these delights thy mind may move,  
24 Then live with me and be my love. (en Ferguson, 1970: 233-234)

Evidentemente se trata de un poema sencillo, bien construido pero sin excesivas aspiraciones estilísticas ni retóricas. Las seis estrofas están compuestas por cuartetos cuyos dísticos tienen rima pareada, y se presentan escasos encabalgamientos (vv. 7-8, 21-22). Quizá uno de los rasgos que destacan a primera vista sea que de los 24 versos del poema, casi la mitad (10) se dedica a la descripción del ropaje que el amante hará para su dama: tal peso no es casual, pues el traje representa la realización concreta de lo dicho en el resto del poema. En el atuendo parece cifrarse la clave para la cabal comprensión del texto.

En la primera estrofa se plantea el asunto capital en un verso que se ha de repetir idéntico una vez (v. 20) y prácticamente igual en otra ocasión (v. 24). Ahí, el narrador establece el sentido del poema: se trata de las órdenes dadas a su amada sobre cómo ella debe corresponder a su cortejo: "come live with me and be my love, then live with me and be my love". Aunque el poema abre con tres verbos en un mismo verso, quizá indicando un considerable movimiento posterior, después se verá que sucede justamente lo contrario, pues el texto subraya la inmovilidad.

A continuación, el yo poético busca convencer a la mujer de los placeres que, como amantes, les reserva una naturaleza ideal: "and we will all the pleasures prove". Fiel a la tradición pastoril tan socorrida por los poetas isabelinos, el personaje del poema de Marlowe enumera lugares disímbolos en una gradación que va de los espacios más inocuos y, por tanto, más acordes con el *locus amoenus* clásico (el valle, la

arboleda, la colina y los campos) a los que pueden representar algún grado de peligro (el bosque y la pendiente empinada). Pero la mención de éstos últimos sirve para diluir la carga amenazadora tradicionalmente asociada con ellos: aun ahí se pueden disfrutar todos los placeres, ya que esta naturaleza no conoce los riesgos y evidentemente no vive sujeta a la calamidad, la enfermedad ni la muerte.

En las siguientes estrofas —de hecho, hasta el final del poema— el narrador describe el paraje placentero no por sí mismo, sino a partir de lo que en él *se hace* y la ropa que ahí *se viste*. Es decir, la caracterización del escenario *de fondo* (valles, colinas, etc.) se compone de dos partes relacionadas con los actores. Por un lado se mencionan actividades, si es que puede llamárseles así en tanto uno o ambos amantes son meros espectadores de lo que sucede a su alrededor; por otro, se enumeran prendas de vestir para la mujer. De los dos elementos, el único que involucra a ambos amantes es el de sentarse a ver cómo los pastores alimentan a sus rebaños, mientras escuchan el canto melodioso de los pájaros. Nótese que el pasaje incluye rasgos del lugar ameno tradicional: pastores, ovejas, riachuelo, aves canoras. Además, los adjetivos refuerzan la idea de que se trata de un espacio amable, comedido: “*shallow rivers, melodious birds*”.

El narrador dedica los siguientes diez versos a la descripción de los accesorios y prendas con que engalanará a su dama. No da razones ni explica por qué la ataviará tan especialmente; tampoco dice si para habitar el sitio ideal que ha descrito se necesita un atuendo particular. Simplemente asevera: “And I will make thee” a lo que sigue una larga enumeración de elementos: camas (así, en plural), cientos de ramilletes de flores-

#### 4: VESTIDO Y EROTISMO DURANTE ÉPOCA ISABELINA

poemas<sup>30</sup>, una toca, una saya, un vestido, unas sandalias y un cinto. Por supuesto, aunque retóricamente constituya un asindeton y merezca el nombre de una enumeración compleja cuyos elementos guardan una relación diversívoca, no se trata de un mero inventario. Cada prenda está descrita de modo que contribuya a reforzar la atmósfera ideal de armonía y belleza del espacio narrado. De hecho, las estrofas 3, 4 y los primeros versos de la 5 obedecen al mismo patrón: dentro de cada dístico, el primer verso describe con relativa precisión una prenda, en tanto que el segundo amplía la información sobre la misma. Es decir, se aprecia la intención de que los receptores interno y externo del poema (la amada y el lector, respectivamente) obtengan una idea bastante precisa del atuendo. No sucedió igual cuando el narrador habló del espacio en sí mismo. Sólo lo definió como un agregado de sitios físicos (valle, arboleda, etc.) y a eso añadió apenas tres adjetivos descriptivos: “*steepy mountains, shallow rivers, melodious birds.*” En cambio, al hablar del vestido emplea 16 adjetivos —o construcciones adjetivas— para afinar la imagen. Es patente que Marlowe depositó en el vestido una gran carga simbólica y semántica la cual, como se verá, sustenta al poema en conjunto.

Una persona ataviada con las ropas ofrecidas por la voz poética resultaría sobrecargada o, incluso, ridícula —particularmente si se trata de una dama de la corte, referente inmediato cuando se trata de un texto escrito por un poeta al servicio de la

---

<sup>30</sup> *Poie* se define como: “Syncopated form of poesy [...]; a short motto, originally in a line or verse of poetry and usually inscribed on a knife, within a ring, as a heraldic motto, etc.; a collection or ‘bouquet’ of ‘flowers’ of poetry or rhetoric.” (*The Oxford English Dictionary*, 1989: XI). Sin embargo, considerando la presencia del adjetivo “fragrant”, puede pensarse que se trata de un juego de palabras en el que los ramilletes pueden ser de flores y/o de poemas. Además, esta interpretación estaría acorde con la tradición literaria que visto en las flores, metáforas de poemas amorosos, por su carácter de regalos a la amada. Ambas lecturas serían válidas aquí en tanto poemas y flores representan lo bello, si bien los versos permanecen y éstas representan lo percedero de la vida.

reina e inmerso en la vida de palacio—. El atuendo consiste en lo siguiente: flores en la cabeza, hojas bordadas en el vestido, manto de lana, zapatillas con broches de oro, cinto de paja con botones de ámbar y coral. Obviamente, la intención de este recuento no es aportar elementos de verdad o realidad, sino ser símbolo en toda la extensión de la palabra. El atuendo es excesivo y, dada la abundancia de flores y plantas que lo adornan, por completo perecedero. Pero Marlowe pone más atención en el concepto que en la verosimilitud. La descripción de las prendas de vestir es hiperbólicamente positiva: “*embroidered kirtle, finest wool from pretty lambs, fair lined slippers, buckles of the purest gold, coral and amber studs*”, además de que los ramilletes de flores/poemas que el narrador ofrecerá a su dama son muchos y de calidad superior: “*thousand fragrant posies.*”

Con esta enumeración sucede lo que con la presencia de muchos tipos de árboles en el tópico del *locus amoenus* clásico: todos convergen a un tiempo. Según Curtius, Séneca describe un paraje que alberga ocho especies diversas, mientras en Ovidio aparecen hasta 26 especies de árboles (1975: 279). Sobre la coexistencia de espacios en el paisaje de la *Arcadia* de Sannazaro, Morábito apunta: “[aparece] la ley de la ‘feliz proximidad’ que rige el reino arcádico. [...] La geografía arcádica recuerda esas estampas escolares en donde la fauna y la flora de un determinado ambiente geográfico (selva, desierto, bosque, montaña, etc.) aparecen reunidas en un solo punto [...]” (1995: 29-30). En esta misma tónica, para la descripción del vestido, Marlowe yuxtapone las rosas con la lana típicamente inglesa, el oro (que remite a la corte y, por tanto, en

principio se opone al paraje ameno<sup>31</sup>) y el coral (generalmente importado de Oriente). Es decir, el autor entreteje elementos pertenecientes a contextos heterogéneos que, en principio, incluso son antagónicos —p.g. la corte inglesa y Oriente—, y con ellos conforma un universo armónico cuyo referente es el espacio pastoril idealizado, vuelto concreto solamente a través del vestido femenino.

Hay aquí una paradoja implícita: el espacio-atuendo descrito pretende ser *muy natural* pero es, en realidad, sumamente artificioso. La indumentaria resulta recargada incluso hasta sugerir la aniquilación de la personalidad de la dama. Nótese que cuando se trata de una observación directa de la naturaleza, es decir, ver a los pastores y escuchar a los pájaros, tanto el narrador masculino como la mujer interpelada *participan* (“*we will prove, we will sit*”). Conforme el poema avanza, la mujer se pierde en su vestido o, mejor, *se convierte en él*. En la parte central del poema —los diez versos en los que se ofrece la enumeración de las prendas—, ella desaparece como personaje y se vuelve una especie de muñeca inanimada que porta lo que alguien más, él sí con volición, decide ponerle encima. Es como si los vestidos la sustituyeran, convirtiéndola en un mero adorno para completar el paisaje. Las apariencias —los ropajes— ya no hacen referencia a la realidad sino que ellos mismos *se convierten en realidad*. A esta mujer se aplicarían a cabalidad las palabras de H. Plessner, quien afirmó: “Quien pierde su vestido pierde su rostro, su dignidad, se pierde a sí mismo” (citado por Squicciarino, 1990: 186). En efecto, sin vestido ella *sería nadie*, pues su identidad personal y social habría desaparecido junto con las prendas.

---

<sup>31</sup> Valiéndose de esta contradicción implícita en la retórica isabelina, Thomas Howell criticaba la pompa cortesana al afirmar que la Edad de Oro no había pasado “since now all things may for Golde be had.”

No se pase por alto que el atuendo ha sido ofrecido y determinado por el hombre, quien así se apropia del cuerpo femenino. Incluso me atrevo a leer el verso 9 de manera sesgada: “And I will *make* thee [...]”. Esta primera parte del verso, aunque desligada de su contexto inmediato, es igualmente precisa en el discurso del poema en conjunto: el hombre *construye* a la mujer al mismo tiempo que hace los accesorios y las prendas para ella.

En esto se muestra una de las constantes en la historia de la moda occidental: el hombre luce su riqueza y poder no en sí mismo, sino a través de su posesión principal, la mujer. Este narrador no se preocupa por hablar de su propio atuendo sino describe morosamente el de ella, por medio del cual él se muestra como un hombre de buen gusto, pues en la confección ha empleado materiales de suprema exquisitez, que podrían merecer el título *tesoros naturales*: rosas, mirto, fina lana, oro, hiedra, coral y ámbar<sup>32</sup>. Si se extiende esta metáfora, puede incluso pensarse que el hombre se comporta como un Dios-creador, que obsequia a su obra máxima el resto de la creación.

Es de notarse la gran cantidad de sustantivos relativos a las prendas (23), geográficos (9) y hasta referentes a hombres (“shepherds, swains”), mientras que no hay sustantivos —ni adjetivos— que aludan explícitamente a una mujer, ni siquiera a la

<sup>32</sup> Es evidente que esta enumeración puede merecer múltiples lecturas. Sin duda, una de las más interesantes sería la que se ofreciera desde la óptica de la ciencia de las gemas, según la cual a cada una correspondían características que, en estos versos, deberían aplicarse al cuerpo femenino adornado con ellas. Es decir, en ese caso el vestido funcionaría como elemento que, lejos de cancelar, subrayaría y describiría el cuerpo, otorgándole virtudes y/o defectos de orden ajeno al físico. Lo mismo podría decirse en otro momento de prendas como el guardainfante que, si bien ocultan las caderas femeninas, al mismo tiempo las admiten y destacan, o el corsé terminado en un agudo triángulo que apunta hacia los genitales femeninos. Al respecto, considérese la polémica levantada en el Renacimiento italiano por la *aparición* de la cintura en los vestidos, luego de siglos en que ésta se obvió.

#### 4: VESTIDO Y EROTISMO DURANTE ÉPOCA ISABELINA

hipotética receptora del poema. Su cuerpo no figura en absoluto, no sabemos nada de él: ni sus características anatómicas (alto o bajo, grueso o delgado) ni sus rasgos (color de cabello, ojos o piel, etc.). Los únicos sustantivos que se refieren a ella son “[thy] delight” y “[thy] mind”, pero ambos están marcados por el adverbio “then” que marca la consecuencia final de ser *del hombre*. “*Then live with me and be my love*”. En la misma línea de ideas, los únicos verbos en segunda persona *permitidos* a la mujer son los comandados por el narrador: “[you] come, live, be my love”, cada uno de los cuales aparece tres veces (vv. 1, 20, 24). Y, por si fuera poco, son verbos que no implican mayor movimiento salvo, quizá, “come”. En cambio, el hombre confecciona todo el vestuario: “I will make thee [beds, posies, cap, kirtle, gown, slippers, belt]”. Aunque formalmente el verbo en primera persona singular sólo aparece en el verso 9, queda sobreentendido por elipsis en los diez versos centrales. Es decir, el yo poético masculino se dedica a ordenar a la mujer lo que debe hacer y cómo se espera que responda. Ella obedece y desaparece entre las prendas hechas para borrarla.

En los vv. 19 y 20 el narrador retoma la propuesta inicial: “And if these pleasures may thee move, / Come live with me, and be my love”. La descripción del lugar de recreo por medio del vestido femenino tiene la intención retórica de convencerla para que acepte ir ahí. La última estrofa ofrece una pincelada final del espectáculo que espera a los amantes: los pastores jóvenes danzarán y cantarán para ella (“for thy delight”) cada mañana del mes de mayo. Con ello se completa el cuadro del lugar ameno tradicional: a los elementos anteriormente citados se añaden la música y una eterna primavera. Es interesante notar que la referencia temporal es muy abstracta en todo el poema. Todo sucederá en un futuro que, al corresponder a la mítica Edad de

#### 4: VESTIDO Y EROTISMO DURANTE ÉPOCA ISABELINA

Oro, resulta poco preciso: “we will all the pleasures prove, we will sit upon the rocks, I will make thee, the shepherds’ swains shall dance”. Y de pronto aparece una única marca temporal, las mañanas del mes de mayo: los amantes estarán ajenos al gobierno del reloj, en un lugar donde se vive una eterna mañana de primavera y, por tanto, las flores nunca se marchitan. Otra vez, el vestido se convierte en símbolo que concentra el sentido último del texto: el mirto que adorna el manto es paradigma de perennidad por su follaje siempre verde y sintetiza la idea de que el tiempo no transcurre en este espacio ideal —y también puede leerse como una invitación al amor, pues el mirto se asociaba con la diosa Venus—. Entonces, el vestido que podía interpretarse como perecedero se vuelve símbolo perfecto de lozanía. Y el poema termina con la insistencia, ya apreciada antes, de que si estos placeres incitan la mente de la amada, ella ha de irse a vivir con el hombre y ser su querida. Es interesante hacer notar que los versos 1, 20 y 24, esencialmente iguales, conjuntan una cuádruple particularidad formal:

- 1) representan la única rima que se repite en el poema (1-2 love/prove; 19-20 move/love; 23-24 move/love);
- 2) se trata de una media rima en tanto la correspondencia sonora no es exacta;
- 3) los versos 1 y 20 son los únicos que incluyen un pie espondeo y, de hecho, abren con él (“Côme, live with mé, and bé my lôve”), mientras que lo regular es iniciar con un yambo o, en algunos casos, con un troqueo, y
- 4) son los únicos pentámetros, pues el resto del poema se compone de tetrámetros.

Desde todos los puntos de vista y sin extender más el análisis, estos versos se diferencian y destacan tanto semántica como formalmente, con lo que revelan ser los más importantes del poema. Pero no puede dejarse de lado el que la descripción de la

#### 4: VESTIDO Y EROTISMO DURANTE ÉPOCA ISABELINA

indumentaria también concentra un gran peso formal y que, a últimas cuentas, la repetición del primer verso en el 20 se da como consecuencia de la enumeración de las prendas: “*And if all these pleasures may thee move, / Come live with me, and be my love.*”

Otro rasgo confirma aún más el punto: las rimas de la primera estrofa caen en sustantivo/verbo/sustantivo/verbo, mientras que en las estrofas 2 y 3 solamente aparecen sustantivos. En la cuarta y quinta hay un verbo respectivamente, mientras que la sexta estrofa es inversa a la primera, pues su rima se da en verbo/sustantivo/verbo/sustantivo. Dicho de otro modo, en las 2 ½ estrofas donde se describe el vestido (vv. 9-18) hay nueve rimas en sustantivo pero apenas una cae en verbo. Por supuesto, esto corresponde con la inmovilidad del traje, casi como si se tratara de un cuadro, en perfecta concordancia con la quietud del lugar que éste representa. Por otro lado, las rimas femeninas del poema se concentran en los versos que abordan el vestido: de las cinco rimas de este tipo que se observan, cuatro están en los vv. 9-12, justamente donde da inicio el recuento de las prendas (*róses/pópies; kirtle/mýrtle*). La otra, en el v. 22 (*móring*), más bien parece deberse a la casualidad, pues rima con “*sing*”, con lo que no cobra la fuerza de los versos anteriormente citados, donde los dos componentes del dístico tienen terminación femenina.

En este espacio que no es tal, dentro de un tiempo que evade la temporalidad, el título “*The Passionate Shepherd to His Love*” representa otra paradoja. El pastor *apasionado* se dirige a su amada, pero nada es más *des-apasionado* que su ofrecimiento abstracto y puramente retórico. Los primeros versos (“*Come live with me and be my love, / And we will all the pleasures prove [...]*”) y el hecho de que el sustantivo *pleasures* se

repita dos veces en el poema y se complemente con otras dos apariciones del sustantivo *delight-delights* podrían hacer pensar que, acorde con el mito de la Edad de Oro, el poeta cantará a aquel tiempo en que la humanidad pudo disfrutar de una sensualidad-sexualidad sin cortapisas. A ese tópico —the Golden Age— cantaron autores contemporáneos de Marlowe, como Samuel Daniel quien en “A Pastoral” aseguraba que la Edad de Oro fue tal gracias a que no existía el negativo *honor casto*, pues el amor se podía disfrutar sin freno alguno:

Oh happy golden age [... for] that idle name of wind,  
That idol of deceit, that empty sound  
Called Honour [...] Was not yet vainly found;  
Nor yet sad griefs imparts  
Amidst the sweet delights  
Of joyful amorous wights,  
Nor were his hard laws known to free-born hearts;  
But golden laws like these  
Which Nature wrote: ‘That’s lawful which doth please.’ (en Kermode, 1973: 909-910)

La misma idea aparece en “Variety”, elegía de Donne:

How happy were our sires in ancient time,  
Who held plurality of loves no crime!  
With them it was accounted charity  
To stir up race of all indifferently [...]  
Women were then no sooner asked than won,  
And what they did was honest and well done.  
But since this title honour hath been used  
Our weak credulity hath been abused;  
The golden laws of nature are repealed,  
Which our first Fathers in such reverence held,  
Our liberty’s reversed, our charter’s gone,  
And we made servants to opinion [...]<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Véanse los versos 191-200 de *The Progress of the Soul* del mismo Donne, donde asimismo el poeta imagina la Edad de Oro como un periodo feliz, en el que la absoluta libertad sexual se simboliza en los gallos y gallinas que se entregan al sexo sin consideraciones de ninguna especie, ni siquiera de freno ante el incesto: “He asks her not, who did so taste, nor when, / Nor if his sister, or his niece she be, / Nor doth she pule for his inconsistency / If in her sight he change, nor doth refuse / The next that calls: both liberty do use [...]” (véase también la

Si, como en estos casos, la intención de Marlowe hubiera sido la de exaltar el erotismo de la Edad de Oro, el puntilloso dibujo de las prendas podría haber sido utilizado para cumplir una de las funciones tradicionales del vestido: la de establecer la tensión entre mostrar/esconder, dirigida hacia el disfrute carnal. O, al menos, podría haber insinuado que los lechos de rosas —parte de la escenografía— serían aprovechados para el amor. Pero en Marlowe *todas las placeres* prometidos se reducen a dos de los cinco sentidos: la vista —contemplación del paisaje— y el oído —escuchar tanto las aves como las canciones de los pastores—. Además de eso, y tal vez con una lectura forzada, la mujer podrá tener el disfrute táctil de las ropas y accesorios que portará. Así, el atuendo no funciona como recurso erótico sino como sustituto del cuerpo femenino<sup>34</sup> o, quizá, como promesa de un estado idílico si la mujer acepta la propuesta del poeta.

Este pobre apasionamiento también se manifiesta en lo que daré en llamar *el movimiento de la cámara*, es decir, la manera como la visión se abre en lo que asemejaría una toma de conjunto o se aproxima al sujeto, concentrándose en algún detalle. El empleo de estos acercamientos retóricos puede ser iluminativo del *punto de vista* del observador, de su posición respecto al sujeto observado y de la manipulación que él

---

nota 63 de este mismo capítulo, donde se comenta un poema de Richard Lovelace). Otro matiz del mismo asunto lo ofrece Milton: "Nor those mysterious parts were then concealed; / Then was not guilty shame—dishonest Shame / Of Nature's works, Honour dishonourable, / Sin-bred, how have ye troubled all mankind [...]" (*Paradise Lost*, 1996: IV:312-315).

<sup>34</sup> Otro sencillo ejemplo del vestido sustituyendo al —o volviéndose símbolo del— cuerpo, aunque esta vez masculino, puede encontrarse en el poema "Kisses loathsome" de Robert Herrick. Ahí, el yo poético dice aborrecer tanto los besos respetuosos como los excesivamente *perforantes* porque, pregunta: "What sho'd poking-sucks make there, / When the ruffe is set elsewhere?" (en Washington, 1994: 73). Es decir, el miembro erecto es simbolizado en la gorguera (*ruff* o *ruffe*), rígida a fuerza de alambres que la mantenían erguida.

como narrador ejerce sobre lo que *decide ver*. En este caso, la voz poética de Marlowe comienza refiriéndose al paisaje en general, luego se aproxima a los elementos cercanos a la mujer (“beds, posies”) y finalmente se focaliza en el vestido. En él, primero atiende a la prenda de la cabeza (“cap”), luego al cuerpo (“kirtle, gown”), desciende a los pies (“slippers”) y concluye en la cintura (“belt”). En las últimas líneas, la visión se vuelve a ampliar para abarcar el paisaje y a los pastores. La vista sigue el movimiento descendente tradicional, aunque al final regresa para señalar el cinto que rodea la cintura. Es decir, el narrador masculino realiza un acercamiento al sujeto pero, como ya se ha dicho, dado que el cuerpo que mira *no está presente*, la vista se cierra sobre los detalles del vestido. De hecho, la mirada se complace en los pormenores del atuendo imaginariamente construido, sin mostrar inquietud por asomarse bajo las prendas o buscar un fragmento de piel que asome entre ellas. Una última consideración: si el narrador se dedicara a recordar un hecho pasado, quizá podría argumentarse su obligación de *ser fiel a la verdad*, pero dado que el poema trata sobre la proyección de un deseo, es interesante que ni siquiera aventure la posibilidad de mirar el cuerpo, ya no se diga tocarlo.

Con lo anterior es evidente que Marlowe reelaboró el tópico del lugar ameno empleando varios recursos, por ejemplo, al integrar el peligro al paraje placentero (“woods or steepy mountains”) en vez de ubicarlo en su derredor. En ello, el poeta probablemente acudió a la tradición cristiana que identificaba al Edén con el espacio no exento de peligro: la serpiente-Satanás se paseaba entre los árboles del huerto. Además, el yo poético sugiere que en algún momento la dama pueda tener frío, para lo cual le ofrece zapatillas (“I’air I med slippers for the cold”). Pero el rasgo innovador más

evidente en la propuesta del joven poeta es el de destacar el vestuario de la dama como un elemento que caracteriza la atemporalidad, asexualidad y abstracción de ese espacio idealizado. Estos rasgos se expresan también a nivel fonológico: es marcadamente mayor el número de vocales asociadas con la *luz* (a, i=43) que el de aquéllas que se relacionan con la *oscuridad* (o, u=21)<sup>35</sup>. Por ejemplo, en los vv. 9-18, donde se habla del vestido, aparecen 13 vocales claras y 9 oscuras. Esto puede interpretarse como que la cualidad luminosa de los sonidos vocálicos representa esa idealización de un lugar cuasi-perfecto que vive un perpetuo mayo. Sin lugar a dudas, se trata de un espacio imposible, de un *n-topos*. En ello radica la más clara objeción de uno de los lectores críticos del poema, Sir Walter Raleigh.

#### 4.2.1. El vestido como desmitificador del espacio utópico: "The Nymph's Reply to the Shepherd"

En 1600, año siguiente a la publicación del poema de Marlowe, Raleigh (1552-1618) dio a la prensa este texto, cuya idea de respuesta a la composición original inspiró a vates contemporáneos. El poeta, que sirvió como soldado en Francia e Irlanda y fue favorito de la reina durante varios años, se casó en secreto con una de las damas de honor de Isabel y por ello fue enviado a prisión en la Torre de Londres, donde seguramente hizo correr la pluma de su inspiración poética; después fue liberado. En la

<sup>35</sup> Para efectos del análisis aplicado en este trabajo, solamente se tomaron en cuenta los sonidos vocálicos en los que caen los acentos de los pies métricos. Se consideraron vocales luminosas las correspondientes a los siguientes sonidos según la Asociación Fonética Internacional: /i/ (i breve, como en *sit*), /i:/ (i larga, como en *we*), /ai/ (como en *thy*), /æ/ (como en *and*). No se incluyó la "a" larga (/a:/, como en *flock*) porque se consideró que se trata de un sonido más bien cerrado, articulado en la parte posterior de la cavidad bucal. En cuanto a las vocales

corte se distinguió por su capacidad como navegante — exploró Guinea, fundó Virginia y atacó la flota española en Cádiz —, por su talento poético y por su cuidado en el vestir — se dice que su manto fue instrumental en obtenerle el favor real (Norris, 1997: 647) —. Una estudiosa del periodo lo describe como “a very good-looking man who loved fine clothes and [had a] dramatic taste in dress” (Ashelford, 1996: 39). Ya en el reinado de Jacobo I pasó trece años en prisión y murió decapitado bajo cargos de traición.

Este poema representa un intercambio poético con su amigo Marlowe y revela las evidentes tensiones contemporáneas entre la retórica preciosista e ingenua de aquel poema, y la visión más descarnada y desencantada de éste:

“THE NYMPHS REPLY TO THE SHEPHERD”

- 1 If all the world and love were young,
- 2 And truth in every shepherd's tongue,
- 3 These pretty pleasures might me move
- 4 To live with thee and be thy love
  
- 5 Time drives the flocks from field to fold
- 6 When rivers rage and rocks grow cold,
- 7 And Philomel becometh dumb;
- 8 The rest complains of cares to come.
  
- 9 The flowers do fade, and wanton fields
- 10 To wayward winter reckoning yields;
- 11 A honey tongue, a heart of gall,
- 12 Is fancy's spring, but sorrow's fall.
  
- 13 Thy gowns, thy shoes, thy beds of roses,
- 14 Thy cap, thy kirtle, and thy posies
- 15 Soon break, soon wither, soon forgotten —
- 16 In folly ripe, in reason rotten.

---

oscuras, se incluyeron igualmente cuatro sonidos: /ʌ/ (o breve, como en *come*), /ɔ:/ (o larga, como en *all*), /u/ (u breve, como en *wool*), /u:/ (u larga, como en *to*).

17 Thy belt of straw and ivy buds,  
18 Thy coral clasps and amber studs,  
19 All these in me no means can move  
20 To come to thee and be thy love.

21 But could youth last and love still breed,  
22 Had joys no date nor age no need,  
23 Then these delights my mind might move  
24 To live with thee and be thy love. (en Ferguson, 1970: 140-141)

A todas luces es una respuesta irónica al texto de Marlowe, que alude casi a cada uno de los 24 versos y que, incluso, cita algunos de ellos textualmente, aunque con otra distribución. El poema retoma la mayor parte de los componentes de su hipotexto: pastores, ovejas, río, rocas, aves canoras (encarnadas en su epítome: el ruiseñor<sup>36</sup>), flores y campos, además de las prendas de vestir: manto, zapatillas, lechos de rosas, toca, vestido, ramilletes de flores-poemas, cinto, broches de coral y ámbar. Sin embargo, Raleigh invierte el significado de cada uno de los elementos otrora amables. Ahora estamos ante pastores deshonestos, ovejas que van camino del corral y ríos que “rugen”; las rocas sobre las que los amantes se sentaban son ahora frías, en tanto el ruiseñor enmudece<sup>37</sup>. En contraposición a la vida ociosa pintada en el primer poema, aquí todos se quejan de preocupaciones venideras en una actitud casi paranoica: “The

---

<sup>36</sup> *Philomel* es cultismo para denotar esa ave.

<sup>37</sup> Además, la mención al mito de Filomela evoca la violencia sexual y la brutalidad en este espacio antes amable. Recuérdese que ella fue violada por su cuñado Tereo y, posteriormente, silenciada (se le cortó la lengua) para que no pudiera denunciar al criminal pero, de manera inteligente, Filomela bordó la historia en una tela que enseñó a su hermana y así se descubrió el ardid. Para protegerla, los dioses la convirtieron en ruiseñor (o, en otras versiones, en golondrina).

rest complains of cares to come". Las flores del campo se secan y los campos voluptuosos ceden el lugar al invierno<sup>38</sup>.

La indumentaria, que en el poema de Marlowe resumía y representaba la abstracción, aquí ha perdido su encanto: ya no se trata del manto confeccionado con la lana más fina ("gown made of the *finest wool*") ni de las zapatillas hermosamente terminadas y con hebillas del oro más puro ("*fair lined slippers with buckles of the purest gold*") sino despectivamente se alude a "los mantos" y "los zapatos". Además, las ropas antes decoradas con flores y hojas ahora se rompen, marchitan y son olvidadas. Un énfasis rítmico hace singulares estos versos que hablan del vestido: contienen las únicas rimas femeninas (vv.13-16) y, además, en ellos está el único par de verbos que señalan el paso del tiempo: "ripe-rotten". Cual si se tratara de una imagen en cámara rápida en que una flor se marchita, la sola mención de estos dos verbos comunica la fugacidad del instante. Esto simboliza eficientemente los efectos devastadores del poder de Cronos en un lugar que se planteaba como inmune a la temporalidad: la dama vestida con ese atuendo ajado y mustio resulta digna de pena. Se dice que estos componentes maduran "en la insensatez" y se pudren "en la razón", lo que significa que los personajes de Marlowe, ataviados con el atuendo de flores, encajarían en la primera categoría: son insensatos.

---

<sup>38</sup> El verso 10 me resultó un tanto enigmático: el sujeto del verbo "yields" es, creo sin duda, "fields". Es decir, los campos feraces dan paso a la esterilidad del invierno pero, en ese caso, la conjugación del verbo tendría que ser "yield", sin la "s" que marca una tercera persona singular ("[it] yields"), pero se puede explicar como que el poeta forzó la rima "fields-yields". No encontré ninguna nota explicativa en cuatro ediciones consultadas (Ferguson, 1970: 140; Kermode, 1973: 838; Jones, 1991: 368-369; Gardner, 1972: 110-111) y sólo en la edición de Martin se anota: "Singular for plural is not uncommon in Elizabethan English. Or northern plural?" (1931: 299).

#### 4: VESTIDO Y EROTISMO DURANTE ÉPOCA ISABELINA

La oposición y también la cercanía de fondo entre ambos poemas se hace más evidente en el siguiente cuadro:

COME LIVE WITH ME	IF ALL THE WORLD AND LOVE
PAISAJE AMABLE, NO PELIGROSO	NATURALEZA SALVAJE
PASTORES QUE ALIMENTAN A SUS REBAÑOS, CANTAN Y BAILAN;	PASTORES DESHONESTOS
OVEJAS QUE COMEN EN EL CAMPO	OVEJAS QUE REGRESAN AL CORRAL
RÍOS TRANQUILOS	RÍOS QUE RUGEN
AVES CANORAS	RUISEÑOR MUDO
_____	TODOS SE QUEJAN
_____	FLORES SE MARCHITAN
ACCESORIOS HIPERBÓLICAMENTE DESCRITOS	ACCESORIOS QUE SE PUDREN
VESTIDO HERMOSO Y SIEMPRE FRESCO	VESTIDO QUE SE ROMPE Y OLVIDA
MAÑANA DE MAYO	INVIERNO
RESULTADO: INMOVILIDAD Y ACORPORALIDAD RESUMIDAS EN VESTIDO	RESULTADO: MOVIMIENTO Y ACORPORALIDAD RESUMIDOS EN VESTIDO

Debe notarse que en este poema de Raleigh la voz poética corresponde a la dama interpelada en el texto original. Es decir, aquella mujer muda y que parecía un mero maniquí vestido por el hombre, aquí cuestiona y echa por suelo la propuesta del primer narrador por considerarla irrealizable. Quizá estemos ante una de las primeras muestras líricas del Renacimiento inglés en las que la mujer rechaza explícitamente la propuesta dominadora del hombre, aunque el autor del poema sea un varón. Este intento por

practicar una suerte de *independencia corporal* se resume en no aceptar ser vestida por su amante y así convertirse en otro elemento decorativo del paisaje. Aquí se dedican sólo seis versos a la descripción del vestido y se deja de lado el recurso retórico de la hipérbole (se esperaría que en este caso fuera negativa). Con todo, es revelador que de cualquier modo se trate de una mujer sin cuerpo, asexualada, que discute por el vestido que se le asigna pero no exige que su cuerpo sea incluido en el discurso amoroso-erótico. La voz poética femenina se niega a aceptar la imposición de un vestido artificioso, pero lo hace desde un *no cuerpo* que tampoco demanda ser tomado en cuenta. Asimismo, si en el poema original el narrador concentraba su mirada en el atuendo, esta respuesta no rebasa ese discurso visual y respeta la concentración en los detalles de oro, coral, etc., con lo que las imágenes se conservan dentro de la propuesta inicial, sin aportar otro ángulo desde el cual mirar el cuerpo.

La conjunción condicional "if" al inicio del primer verso se enlaza con la conjunción "but" de los versos 12 y 21. Puede pensarse que en estos tres nudos se revela la esencia condicional y adversativa del poema. En efecto, el "if" inicial marca la tónica de todo el texto: la mujer afirma que "si" tanto el mundo como el amor permanecieran jóvenes y ["si"] hubiera verdad en la lengua de los pastores, [entonces] la propuesta podría convencerla. Por supuesto, desde estas primeras líneas se insinúa que la condición es demasiado alta para que pueda cumplirse, por lo que los irónicamente llamados "pretty pleasures"<sup>39</sup> no han de mover a la dama a la acción. La misma idea es

---

<sup>39</sup> Considero que definir un placer como *bonito* es jugar con los conceptos. Los dos términos pertenecen a distintas gradaciones: el placer puede ser intenso, sublime, extenuante, etcétera, es decir, le corresponden adjetivos fuertes, de cualidad estética alta, no uno suave y tibia como "bonito". Por eso interpreto la yuxtaposición de ambos como una ironía, aunque concedo que puede tratarse de un mero modismo de la época.

retomada en los últimos versos: “si” la juventud perdurara y “si” el amor todavía pudiera engendrar cuando los años tempranos han quedado atrás, “si” los gozos no tuvieran fin ni la edad impusiera necesidades, *entonces* tal vez le persuadiría la oferta.

Otro rasgo formal refuerza la subversión del tópico originalmente expresado: a diferencia de la caracterización estática del poema de Marlowe, dada sobre todo por la abundancia de adjetivos y sustantivos que paralizan la escena, Raleigh describe este *anti-locus amoenus* con base en verbos de acción: “time *drives* the flocks, rivers *rage*, rocks *grow* cold, the rest *complain*, flowers *fade*, wanton fields *yields*, [thy gowns, shoes, beds of roses, cap, kirtle, posies] *break*, *wither*, [and are] *forgotten*, [they] in folly *ripe* and in reason *rotten*, [thy belt, thy clasps and studs] no means *can move*, but could youth *last* and love still *breed*, *had* joys no date, [*had*] age no need, these delights *might move* my mind”. El recurso es preciso: en franca rebeldía contra la parálisis del paraje ameno, el poeta aplica el movimiento del tiempo al espacio y a los vestidos, que se rompen por el uso. Es decir, el lugar se ha vuelto un espacio corrompible, donde la noche sigue al día y el invierno sucede a la primavera. Esto se incorpora a la mirada del yo poético, crítico del paisaje, cuya visión es como en *cámara rápida*, pues es capaz de registrar los cambios ocurridos tanto en un día como en la sucesión de estaciones.

Los actores que habitan este escenario son, también, falibles víctimas del implacable reloj; se asume que mienten (“if truth [were] in every shepherd’s tongue”), envejecen (“if all the world and love were young, could youth last”), se vuelven estériles (“could love still breed”) y tienen necesidades propias de la edad (“had age no need”). Es decir, no estamos ante cuasi-personajes reducidos a algunas características inmutables como el ocio, el amor y la contemplación de la naturaleza; éstos son un

poco más reales, sujetos al envejecimiento. Los elementos naturales *congelados* por el narrador de Marlowe (“roses, ivy buds, leaves of myrtle”) tampoco tienen lugar en este espacio gobernado por los minutos y las horas: se insiste en que se marchitan y secan irremediamente, con lo que el vestido que antes encarnó la inmutabilidad es ahora sujeto del *waste and decay*.

En franco contraste con el poema de Marlowe, en cuyos primeros dos versos las vocales luminosas (9) correspondían con el optimismo a ultranza del narrador, en los mismos versos iniciales de este poema decepcionado aparecen cinco vocales oscuras pero ninguna asociada con la luz. Además, el poema se compone de tetrámetros yámbicos como el original al cual parodia —y la mirada del narrador también se cierra, moviéndose del paisaje hacia el vestido—, pero en este texto la posición de los pies no yámbicos es destacable. Recuérdese que en Marlowe, los versos 1 y 20 (“Côme live with mé and bé my love”) comenzaban con pies espondeos. En esta parodia, también el verso 1 inicia con espondeo (“Íf áll”) que enfatiza el condicional pero, además, otros dos abren con este pie poco común: el 5 y 21, justamente los que contienen conceptos principales: el tiempo (“Time drives”) y la objeción (“Bút cöld”). También destacan porque son los únicos pentámetros en un poema fundamentalmente hecho de tetrámetros y porque contienen aliteraciones interesantes: “flocks from field to fold”, “last/love/stuff”, además de rimas internas: “flocks/socks; fold/cold”.

De igual modo, si a lo largo del poema de Marlowe hallamos 21 vocales oscuras y 43 luminosas, aquí la proporción muestra un cambio radical: hay 29 oscuras (28% más) contra 34 luminosas (21% menos). Dicho de otro modo, la luz permeaba el texto original, pero en la respuesta de Raleigh, la oscuridad cobra mayor importancia.

#### 4: VESTIDO Y EROTISMO DURANTE ÉPOCA ISABELINA

Por otro lado, en este texto se introducen versos completamente nuevos referentes al vestido, por ejemplo: “Thy cap, thy kirtle and thy posies / Soon break, soon wither, soon forgotten— [...]”. Se trata de un pasaje fuerte porque conjunta la única triple repetición de palabras en una sola línea (“soon”) —en Marlowe no hubo ninguna— y menciona conceptos que confrontan directamente la ingenua propuesta anterior: “break, wither, forgotten”.

El poema de Raleigh es, a todas luces, una visión *en negativo* del paraje construido por Marlowe, representado en el atuendo que encarnaba la irrealidad. Es importante destacar que la carga particularizadora del atuendo, su posibilidad de convertirse en sustituto del personaje, funciona tanto para hacer de las prendas la encarnación absoluta de un espacio ideal, como para tirar por suelo esa utopía. Es decir, el vestido puede operar como símbolo de civilidad y de la vida amorosa a la que se aspira o, en su defecto, ser compañero inseparable del decepcionado caminar por un mundo donde el amor no halla lugar. En ambos casos, el cuerpo permanece cubierto por las prendas, sin participación, distante, borroso. El traje le robó la luz de los reflectores.

Esta actitud paradójica de aparente acercamiento al cuerpo, pero a la cual subyace un distanciamiento a través del vestido, se hará más evidente en otro poema de Marlowe, “Hero and Leander”, en el que se puede apreciar el contraste entre la presentación del cuerpo femenino —a través del vestido— y el masculino —describiendo sus miembros—.

### 4.3. *El vestido: sustituto del cuerpo en "Hero and Leander"*

A diferencia de los demás textos analizados en este trabajo, aquí no se estudia un poema completo sino apenas un fragmento, en el que el narrador omnisciente presenta al personaje femenino y lo hace, significativamente, a través de su atuendo. Se trata de un poema narrativo de tema mitológico, perteneciente a un subgénero erótico muy popular a finales del siglo XVI y principios del XVII, en el que la mitología se entremezclaba con tradiciones emblemáticas contemporáneas (Kermode, 1973: 899)<sup>40</sup>.

Como su título indica, se basa en la historia de Hero y Leandro, los mitológicos amantes que vivían respectivamente en Sestos y Abidos, costas del Helesponto. El mito dice que, cada noche, el enamorado cruzaba a nado el estrecho para encontrarse con su amada, sacerdotisa de Afrodita; para guiarlo, Hero dejaba encendida una lámpara en una torre de su casa. Cierta noche de tormenta, la lámpara se apagó y el amante perdió el rumbo, ahogándose. A la mañana siguiente, al encontrar el cadáver, Hero se precipitó al vacío. El fragmento que interesa ahora es el de los versos iniciales de la primera parte (5-45), donde el poeta da a conocer a la mujer:

---

<sup>40</sup> Este género de poema, que puede llamarse "erotic epyllion — or erotic brief epic —", tiene como característica fundamental el ingenioso manejo erótico del tema (Kermode, 1973: 899-900, 918). A dicho género también pertenecen "Venus and Adonis" de Shakespeare y "The Pygmalion's Image" de John Marston. Dentro del corpus analizado en estas páginas, éste es el único poema perteneciente a esa categoría; el resto de los textos estudiados son poemas líricos. La inclusión de "Hero and Leander" se decidió por considerar que, aunque sea fundamentalmente narrativo, de cualquier modo pertenece al género poético y, además, resume y ejemplifica de manera muy clara los hallazgos del análisis en cuanto a la manera de presentar tanto al personaje femenino como al masculino.

“HERO AND LEANDER”

5 [...] At Sestos Hero dwelt; Hero the fair,  
6 Whom young Apollo courted for her hair,  
7 And offered as a dower his burning throne,  
8 Where she should sit for men to gaze upon.  
9 The outside of her garments were of lawn,  
10 The lining purple silk, with gilt stars drawn;  
11 Her wide sleeves green, and bordered with a grove  
12 Where Venus in her naked glory strove  
13 To please the careless and disdainful eyes  
14 Of proud Adonis, that before her lies;  
15 Her kirtle blue, whereon was many a stain,  
16 Made with the blood of wretched lovers slain.  
17 Upon her head she ware a myrtle wreath,  
18 From whence her veil reached to the ground beneath.  
19 Her veil was artificial flowers and leaves,  
20 Whose workmanship both man and beast deceives;  
21 Many would praise the sweet smell as she passed,  
22 When t'was the odor which her breath forth cast;  
23 And there for honey, bees have sought in vain,  
24 And, beat from thence, have lighted there again.  
25 About her neck hung chains of pebble-stone,  
26 Which, lightened by her neck, like diamonds shone.  
27 She ware no gloves, for neither sun nor wind  
28 Would burn or parch her hands, but to her mind  
29 Or warm or cool them, for they took delight  
30 To play upon those hands, they were so white.  
31 Buskins of shells all silvered, usèd she,  
32 And branched with blushing coral to the knee,  
33 Where sparrows perched, of hollow pearl and gold,  
34 Such as the world would wonder to behold;  
35 Those with sweet water oft her handmaid fills,  
36 Which, as she went, would chirrup through the bills.  
37 Some say, for her the fairest Cupid pined,  
38 And looking in her face, was strooken blind.  
39 But this is true: so like was one the other,  
40 As he imagined Hero was his mother;  
41 And oftentimes into her bosom flew,  
42 About her naked neck his bare arms threw,  
43 And laid his childish head upon her breast,  
44 And with still panting rocked, there took his rest.  
45 So lovely fair was Hero, Venus' nun [...] (en Ferguson, 1970: 216-217)

El inconcluso poema de Marlowe<sup>41</sup> consta de dos partes o sestias<sup>42</sup>, cuya construcción se basa en pentámetros yámbicos. El carácter claramente narrativo del poema se evidencia en el empleo del dístico con rima pareada, a diferencia del “Venus and Adonis” de Shakespeare, poema organizado por estrofas que interrumpen el hilo narrativo y ofrecen, más bien, instantáneas. En los 40 versos del fragmento analizado aquí se incluyen varias partes del vestido, entre ellas las mangas, el forro y el acabado del vestido, la saya, la guirnalda, el velo, el collar y los zapatos —más la ausencia de guantes— además de especificar los materiales de que está hecho el atuendo: “lawn<sup>43</sup>, silk, myrtle, artificial flowers, pebble-stone, shells, coral, pearl, gold”.

El traje está cargado de simbolismo que luego será funcional en el poema<sup>44</sup>. Por ejemplo, Hero tiene bordado en la túnica un pasaje del mito de Venus y Adonis en el que ella, desnuda, trata de seducir al joven<sup>45</sup>; también el mirto de su guirnalda puede

<sup>41</sup> El mismo año de la publicación del texto, George Chapman le añadió otras cuatro partes, pero en su pretendida continuación convirtió una historia de tinte fuertemente crónico en un texto de corte más bien filosófico.

<sup>42</sup> Esta es una palabra acuñada por el poeta para nombrar las partes de su poema. Se forma a partir de Sestos, hogar de Hero.

<sup>43</sup> Ferguson lo define como “a sheer cotton or linen fabric” (1970: 216, nota al pie); de acuerdo con *The New Lexicon Webster’s Dictionary 1988* es “a fine, lightweight linen or cotton fabric”.

<sup>44</sup> Una de las interpretaciones del vestido de Hero, dada por Frank Kermode, es la de que se trata de un disfraz alegórico, como los usados en las *masques*, espectáculos de la época que incluían poesía, danza, música y teatro (Kermode, 1973: 900, nota al pie). El comentario me parece interesante y sugiere una rica línea de investigación futura —el estudio de la simbología del vestido teatral—, pero debe tomarse en el contexto de una época en la que el ropaje *cotidiano* usado en la corte era recargado hasta sobrepasar límites razonables, aproximándose a los disfraces confeccionados por Inigo Jones para la escena: “[...] fashionable dress resembled the exotic costumes that would be worn in a theatrical masque and, as such, were quite unsuitable for normal everyday life.” (Ashelford, 1996: 35). De cualquier manera, creo que esta visión en nada modifica ni el desarrollo de mi análisis ni las conclusiones a las que arribo.

<sup>45</sup> Quizá sea ésta una intertextualidad con el “Venus and Adonis” de Shakespeare: se trata de autores contemporáneos y poemas cercanos, pertenecientes al género de la poesía narrativa crónica que elabora un tema mitológico. En los versos del vate de Stratford, los avances lujuriosos de Venus también son rechazados por el joven. Otro detalle podría aludir a un reflujo entre los textos, seguramente explicable por los temas y motivos socorridos en el periodo: más adelante en este poema de Marlowe, Adonis querrá convencer a Hero de que *we*

significar el amor sexual, ya que tradicionalmente se asocia con esa deidad. Recuérdesse que Hero es sacerdotisa de Afrodita/Venus, así que no extraña que la lleve bordada en su ropa y porte uno de sus símbolos. Sin embargo, lejos de disfrutar de los placeres amorosos, Hero ha jurado castidad. Leandro asegura que, por ello, la joven ha cometido sacrilegio contra la diosa tradicionalmente asociada con el desenfreno<sup>46</sup>: “For thou, in vowing chastity [...] Commit’st a sin far worse than perjury, / Even sacrilege against her deity [...] (vv. 304-307). Así, es paradójico que la heroína luzca en sus ropas una historia erótica que representa el cuerpo desnudo de la diosa. Éste parece ser un juego de erotismo *en tercera persona*, en el que la visible desnudez de Venus cubre la resguardada anatomía de Hero. De hecho, ellas dos (una desnuda y otra vestida, al menos en principio) serán los personajes femeninos principales<sup>47</sup>.

Es muy importante destacar que, a pesar de los fuertes ecos ovidianos de la obra (principalmente de las *Heroidas* —la edición londinense data de 1594— y de los *Amores* o *Elegías* —traducidas por el propio Marlowe en 1596—), aquí el énfasis en el vestido femenino es una aportación creativa del poeta inglés: ni aparece en el texto latino primero<sup>48</sup> ni tampoco es un vestido de corte clásico. De cualquier modo, la familiaridad

---

*su cuerpo* —en un contexto de franca propuesta sexual—, mientras que tanto los versos 163-164 de “Venus and Adonis” como los sonetos 1-17 de Shakespeare insisten en que la belleza debe tener una *utilidad* relacionada con el terreno sexual: la reproducción.

<sup>46</sup> Sin embargo, debe tenerse en cuenta que la riqueza polisémica de Venus también la hizo símbolo de la pureza y la castidad. Más aún, en el Renacimiento, la concha y la perla de la diosa pasaron a ser atributos marianos, en tanto ambas mujeres nacieron puras, sin que mediara intervención humana, igual que ocurre con la perla.

<sup>47</sup> En su texto, Marlowe eliminó a la nodriza que en el original de Ovidio acompañaba a la muchacha.

<sup>48</sup> Si acaso, en Ovidio pueden localizarse algunos pasajes en que la ropa de Leandro simboliza el estorbo que embaraza al amante para ir en búsqueda de su dama: “Tres veces fue dejada en la seca arena mi veste; / tres intenté, desnudo, lanzarme al grave viaje [...]” (*Heroidas*. 1979: XVIII:33-34); “[...] dejando a un tiempo el temor con las ropas, / arrojaba hacia el líquido mar

del autor con la obra de Ovidio puede haberle influido en el empleo del vestido como recurso erótico, pues en los *Amores* de aquél se aprecia un considerable interés por este tema. Tomando en cuenta la ubicua presencia del bardo latino en el Renacimiento y el peso de su legado sobre los poetas ingleses del periodo, mencionaré tres ejemplos que revelan la atracción ovidiana por el ropaje femenino en el contexto erótico, sólo como sugerencia de una probable fuente de inspiración de los poetas estudiados. En la “Elegía IV” del Libro Primero, el amante de una mujer casada le da instrucciones sobre cómo conducirse en la cena donde él estará presente y a la que ella acudirá con su marido. El hombre señala que es más o menos fácil advertirle a la mujer que no se deje besar por su esposo, pero que le causa mayor incertidumbre pensar en lo que ella pueda permitir bajo la enagua de su vestido. Cito la traducción del propio Marlowe: “If thou givest kisses, I shall all disclose, / Say they are mine, and hands on thee impose. / Yet this I’ll see, but if thy gown aught cover, / Suspicious fear in all my veins will hover.” (1931: vv. 39-42). El narrador recuerda entonces la cantidad de veces que él mismo *se las ingenió* para, estando en público, levantar el vestido de la dama y celebrar un veloz combate al resguardo del manto, cómplice y espacio de iniciación de los placeres. Por otro lado, en la “Elegía VI” del Libro Tercero, el yo poético recuerda un penoso episodio de impotencia ocurrido con una muchacha hermosa: en el primer verso atribuye las posibles causas del fracaso a la chica o a lo poco apropiado de su atuendo: “Either she was foul, or her attire was bad, / Or she was not the wench I wish’d t’ have had [...]” (1931: vv. 1-2). Tras los fallidos intentos por “despertar” al flácido miembro masculino, la mujer se lamenta de la poca eficiencia de su compañero y el narrador tiene

---

yo los brazos lentos.” (vv. 57-58). También Hero reconoce haber besado la ropa que Leandro

el cuidado de señalar que la ve ponerse su vestido suelto —dando a entender que con ello se dispone a buscar el placer en otra cama— y se va.

En el mismo contexto de erotismo asociado con la ropa, es muy conocida la traducción de Marlowe a la “Elegía v” —Libro Primero— del mismo Ovidio, también conocida por su título latino “Corinnae Concubitus”. En ella, el amante narra que la muchacha, ataviada en su manto suelto (“in her long loose gown”), llegó a la habitación donde él reposaba. Él le arrebató el manto sin que ella opusiera mayor resistencia: después, se entregaron a los placeres de la carne. Todo parece indicar que la ropa de la chica dio la pauta para el desarrollo de la acción. Conforme se elabore el análisis de “Hero and Leander”, consérvense en mente estos ejemplos sobre la función erótica del vestido en Ovidio, una de las principales influencias sobre Marlowe.

Volvamos al poema inglés: en principio, la historia está narrada desde una posición no determinada en el espacio ni el tiempo, pues se trata del recuento de un pasado mitológico. El yo poético no está de ningún modo limitado para aproximarse a los personajes y mirarlos desde cualquier ángulo físico o psicológico. Esta consideración será importante porque los rasgos tanto internos como externos descritos estarán determinados no por lo que el narrador *puede ver y/o saber*, sino por lo que *decide señalar*, de donde cobran especial relevancia.

En los versos iniciales, la heroína es caracterizada por el apelativo “the fair”, así que según ambas acepciones de la voz (“rubia/bella”), desde el primer momento satisface el requisito de buena presencia en un poema de linaje mitológico, escrito según los lineamientos de la *bellissima donna* renacentista. Más adelante en el poema, Leandro

---

deja cuando se va (XIX:31-32, 43-44).

se referirá a Hero de acuerdo con la retórica tradicional, diciendo que es más hermosa que Venus, llamándola "divine and pure" (v. 219), lamentándose por su frialdad, ofreciéndole servicio de amor, etc. Pero no sólo el héroe la mira desde la perspectiva ya comentada de la tradicional *distancia y extrañamiento*. También el narrador interviene para dar el mismo punto de vista: por ejemplo, dice que ni el sol ni el viento se atrevían a quemar sus manos blancas, y que las lágrimas de Hero eran como perlas (vv. 295-299). Sin embargo, en el marco del discurso acorporal del petrarquismo, Marlowe teje una propuesta creativa: compone una historia erótica en la que cabría esperar que el cuerpo femenino tuviera relevancia.

Al analizar el poema resulta incuestionable que se trata de un texto altamente visual. La primera referencia a Hero dice que, deseoso de su cabello, Apolo le ofreció su trono: "offered as a dower his burning throne, / Where she should sit for men *to gaze upon*" (v. 7-8)<sup>49</sup>. Como luego se verá, a ello se reduce la presentación de Hero: es una suerte de imagen o escultura a la que el lector es invitado a contemplar. Esta cualidad visual/inmóvil del pasaje destaca si se considera que en cinco ocasiones se incorporan isotopías de la vista ("gaze upon, disdainful eyes, wonder to behold, looking in her face, was strooken blind", vv. 8, 13, 34, 38). Además, al mirar a Hero, el narrador describe la imagen general de su atuendo y cuidadosamente detalla las prendas en un movimiento descendente, como indicaba la tradición. También el brillante trono de Apolo y el resplandor de las piedras que semejan diamantes han de ser visualmente apreciados. Mientras tanto, no hay alusiones al oído, al tacto ni al gusto, y apenas una al olfato: "Many would praise the *sweet smell* as she passed" (v. 21). Asimismo, en un pasaje

relativamente breve como éste, el autor incorporó al menos cinco colores: “*purple* [silk], *gilt* [stars], *green* [sleeves], *blue* [kirtle], *white* [hands]” y se dice que la sangre de sus infortunados amantes salpica el vestido de Hero, con lo que se infiere que el color rojo destaca sobre el fondo azul (vv. 15-16). Sin embargo —de manera muy significativa— de los seis colores aludidos, sólo uno corresponde al cuerpo: “manos blancas”. Los demás funcionan como adjetivos que particularizan las prendas de vestir. Además de las menciones a las pálidas manos de Hero (vv. 28, 30), en el pasaje referido el narrador ve —y hace ver— otras cuatro partes de su cuerpo: la cabeza (v. 17), el cuello (vv. 25, 26, 42), la rodilla (v. 32) y el pecho (vv. 41, 43). Sin restar importancia a estas menciones corporales, debe destacarse que fundamentalmente integran el catálogo descriptivo del vestido, cumpliendo el papel de soporte para las prendas. Se dice: “upon her head she ware a myrtle wreath, about her neck hung chains of pebble-stone”, en tanto que las manos carecían de guantes y la rodilla era el sostén de las conchas y el coral que adornaban los botines; además de eso, el pecho es el lugar donde Cupido descansaba la cabeza. En contraposición, cuando algunos versos más adelante el narrador introduce a Leandro, el lector encontrará descritos varios miembros del joven: “tresses, arms, hand, neck, breast, belly, back, eyes, cheeks, lips, brow”, además de referencias a su cuerpo en general (“his body was as straight as Circe’s wand” v. 61). Es decir, en un poema decididamente visual y plástico se informa al lector que Hero es de singular belleza, pero éste no tiene elementos para conformar una imagen de ella. Sus miembros parecen ser menos importantes que su ropa, en la cual el narrador detiene la mirada mucho más tiempo (25 versos). Mientras, el cuerpo de Leandro está al centro de la

<sup>49</sup> Es hiperbólico decir que Apolo, cuyo cabello son los rayos de luz solar, envidia el hermoso

atención erótica y es pintado con todo detalle en 35 versos. Como crite de la descripción masculina se dice: "Some swore he was a maid in man's attire, / For in his looks were all that men desire: / A pleasant smiling cheek, a speaking eye, / A brow for love to banquet royally [...]" (vv. 83-86).

Es decir, el cuerpo profusamente descrito resulta tan hermoso que parece corresponder con el ideal de belleza femenina. Resulta acabado, sin defecto ni mancha —como el de Laura—, pero en vez de tratarse de un mero catálogo de partes fragmentadas para hacerlas corresponder con un ideal, Leandro se revela como un personaje pleno cuyo cuerpo es asible, tocable, sexualmente activo. Luego de retozar con Hero, hacia el final de la segunda sestiada logra vencer su resistencia y el acto sexual se consuma. Eso sí, este cuerpo que ya ha sido delineado a cabalidad también está cubierto por ropas, pero al narrador no le interesa *gastar versos* en hablar de ellas. ¿Para qué hacerlo, parecería decir, si ya se habló de lo más importante: la carne que cubren? En cambio, la pregunta inversa apuntaría la diferencia de apreciación con respecto de la heroína: ¿para qué hablar de su cuerpo si se describe con detalle cómo es el vestido que lo oculta?

Con lo dicho hasta ahora resulta evidente que al abordar los personajes femenino y masculino, el narrador emplea recursos diversos, incluso contrarios: para hablar de la mujer, se abunda en su vestido (materiales, colores, texturas, lugar del cuerpo donde se colocan las prendas, etc.) pero en torno a su cuerpo hay un *gran silencio*. Ninguna puntualización, nada sobre su anatomía. En cambio, cuando se trata de presentar al héroe, los versos fluyen señalando casi cada miembro, logrando que el

---

pelo de Hero.

#### 4: VESTIDO Y EROTISMO DURANTE ÉPOCA ISABELINA

cuerpo sea visible en la imaginación del lector y éste pueda retener esa imagen a lo largo de su lectura. Sobre la ropa, prácticamente ni una palabra, pues no parece hacer falta. La mirada del mismo narrador se entretiene de manera distinta en los personajes y en cada uno selecciona lo que *quiere ver*.

La trascendencia del vestido en la conformación del personaje de Hero se ve, asimismo, sustentada por el ritmo interno del poema. El fragmento analizado es bastante regular: todos los versos tienen rima pareada, con pocas repeticiones; sólo se incluye una rima femenina —la cual no parece destacar ningún concepto: “other/mother” (vv. 39-40)—, y tampoco los troqueos señalan algo conceptualmente importante<sup>50</sup>. En un texto uniforme, el empleo de un recurso poético *irregular* resulta aún más notorio: a través del encabalgamiento, el autor pone un énfasis especial en la ropa (o en la falta de ella). Cuando el poeta describe la desnudez de la Venus bordada en la túnica de Hero, lo hace valiéndose de un triple encabalgamiento:

- 11 Her wide sleeves green, and bordered with a grove
- 12 Where Venus in her naked glory strove
- 13 To please the careless and disdainful eyes
- 14 Of proud Adonis, that before her lies;

Estos versos aparecen al inicio de la descripción del vestido de la heroína: se dice que luce la imagen de un cuerpo despojado de ropa. Este detalle importante tampoco figura en el texto latino, pues Ovidio solamente apuntaba que, al seguir a Adonis, Venus andaba “alzada sobre la rodilla la veste al modo de Diana” (Ovidio, *Metamorfosis*, 1985: X:536). Lo cierto es que Marlowe enriquece el mito original, añadiéndole un énfasis en el uso o ausencia de atuendo de los personajes.

---

<sup>50</sup> Se localizan en los vv. 16, 18, 21, 31, 34, 35, 36.

Otro encabalgamiento marca el único rasgo de *semidesnudez* de Hero hasta este punto del poema. Me refiero a los versos en que Marlowe describe sus manos "sin guantes":

- 27 She ware no gloves, for neither sun nor wind
- 28 Would burn or parch her hands, but to her mind
- 29 Or warm or cool them, for they took delight
- 30 To play upon those hands, they were so white.

No me parece casual que en estas dos ocasiones aparezcan encabalgamientos. Éstos distinguen ambas escenas donde la carencia de atavío señala el cuerpo dominado por la emoción, el narrador no ciñe sus ideas verso por verso sino que pasa de uno a otro en su afán descriptivo.

Quizá en estos primeros versos no resulte tan evidente, pero la atmósfera del poema como un todo es de seducción. Así, resulta congruente la abundancia del fonema velar fricativo sordo /x/<sup>31</sup>, que remite al jadeo del placer. Aparece 50 ocasiones en un total de 40 versos: esto significa que, en promedio, todos los versos lo contienen más de una vez. El mismo nombre de la heroína lo incluye, pero también palabras importantes a lo largo del texto. Los versos iniciales contienen varios fonemas fricativos, como si anticiparan el clima de erotismo que ha de seguir: "At Sestos *Hero* dwelt; *Hero* the fair, / *Whom* young *Apollo* courted for *her* *hair* [...]", etc. El pronombre personal "her" figura en 20 ocasiones, incluso cuando no es necesario para comunicar una idea: "About *her* neck hung chains of pebble-stone, / Which, lightened by *her* neck, like diamonds shone" (vv. 25-26). Es obvio que se trata del mismo sujeto, así que el segundo pronombre podría haber sido sustituido por "it" o por alguna

<sup>31</sup> Este sonido se representa en inglés con la consonante "h" (como en "her") y en español con la "j" de "jalar", pero fonéticamente se transcribe /x/.

metáfora de cuello, pero el poeta decidió utilizar “her” quizá con el propósito de hacer corresponder el nivel fonológico con el temático. Una insistencia similar en la fricación del sonido /x/ se aprecia en los versos 41-43: “And oftentimes into *her* bosom flew, / About *her* naked neck *his* bare arms threw, / And laid *his* childish *head* upon *her* breast [...]”. También el fonema predorsodentoalveolar fricativo sordo /s/<sup>52</sup> provoca aliteraciones interesantes, solo o acompañado del prepalatal africado sordo /sh/<sup>53</sup>: “*she* should sit, praise the sweet smell as *she* passed, buskins of *shells* all silvered used *she*” (vv. 8, 21, 31). La significativa presencia de estos sonidos puede interpretarse como integral de un ámbito de seducción, en contraposición a la agresividad que pudiera representar el sonido oclusivo como /k/.

Además, hay una insistencia en la luminosidad dada por la abundancia de vocales claras (65 vs. 43 oscuras) y, en algunos casos, por su recurrencia como vocales acentuadas en los versos que describen escenas relacionadas con la luz: “the *long* purple *silk*, with *gl*tt stars *drá*wn” (v. 10); “*l*ghtened by *her* *né*ck, like *d*iamonds *shó*ne” (v. 26). En ambos casos, tres de los cinco acentos caen en vocales luminosas, lo que refuerza el concepto de claridad, que se conecta con la luz que parece despedir el rostro de Hero al final de la segunda sestiada: “[...] from her countenance behold ye might / A kind of twilight break, which through the hair, / As from an orient cloud, glimpse here and there; / And round about the chamber this false morn / Brought forth the day before the day was born.” (vv. 318-322).

<sup>52</sup> Ésta la correcta denominación para el sonido de la /s/ usada en México (como en “jopa”) pero, para simplificar, en adelante lo llamaré sólo alveolar fricativo sordo.

<sup>53</sup> La correcta representación de este sonido es /š/ pero prefiero transcribirlo /sh/ para simplificar la lectura no especializada.

Aunque no es mi intención ahondar en el análisis del resto del poema, conviene hacer algunas puntualizaciones sobre el papel del vestido y del desnudo en los versos siguientes, porque constituyen el complemento natural del pasaje recién analizado. Luego del discurso tópico de la amada que sobrepasa en belleza a la misma madre de Cupido, Leandro busca convencer a la casta Hero de que *haga uso* de su cuerpo para el amor, porque lo que se deja inútil pierde virtudes: "Like untuned golden strungs all women are, / Which long time lie untouched, will harshly jar. / Vessels of brass, oft handled, brightly shine; [...]" (vv. 229-231). Si bien los argumentos suenan un poco pedestres, entre ellos Leandro deja caer una afirmación iluminadora: "[...] Rich robes themselves and others do adorn; / Neither themselves nor others, if not worn." (vv. 237-238). Es decir, como parte de la estrategia para persuadir a Hero de que se rinda a los placeres del amor, Leandro compara el cuerpo femenino *no usado* con la ropa: ni uno ni otro tienen sentido si no se emplean para *vestir*. Por supuesto que este parangón de algún modo subyace al poema entero, lo que queda confirmado cuando el joven afirma: "One is no number; maids are nothing, then, / Without the sweet society of men." (vv. 255-256). Ni el vestido ni el cuerpo femenino tienen sentido mientras no son usados por hombres. En los análisis anteriores se ha comentado la eficacia de esta equivalencia cuerpo femenino- traje; aquí, ésta incluso se hace explícita en boca del protagonista masculino.

El amante sigue tratando de convencerla, pues Hero no se atreve a romper sus votos de castidad. Leandro asegura que la virginidad es un ídolo sin esencia ni forma, así que la muchacha no debe tener temor de perder aquello que es nada. La argumentación es larga pero se resume a echar por tierra la idea de que la virtud es el

mejor sacrificio para Venus. Por el contrario, dirá Leandro: "Abandon fruitless cold virginity, / The gentle queen of love's sole enemy. / Then shall you most resemble Venus' nun, / When Venus' sweet rites are performed and done." (vv. 317-320). Entonces hace intentos por abrazarla y ella le advierte: "'Gentle youth, forbear / To touch the sacred garments which I wear.'" (vv. 343-344). Como ha dejado entrever el narrador, Hero *carece de cuerpo*, por lo que sólo puede amonestar a quien ose tocar su ropaje sagrado, en tanto fue dedicado a Venus. Otra vez aparece el tema central: el vestido reemplaza cabalmente al cuerpo femenino.

En la segunda sestiada, Hero es vencida por el amor: intercambia besos y caricias. Aunque por momentos se muestra recelosa por el daño que pueda causar a su nombre y honor, luego busca a su amado con ansias: "And like light Salmacis, her body throws / Upon his bosom, where with yielding eyes / She offers up herself [...]" (vv. 46-48). La alusión a Salmacis no es gratuita: según el mito, ella era una ninfa enamorada del hermoso joven Hermafrodito, pero fue rechazada por él. Cuando el muchacho se zambulló en el agua a nadar, Salmacis aprovechó para abrazarlo, al tiempo que pedía a los dioses que sus cuerpos nunca se separaran. Así se formó una nueva criatura, dotada de ambos sexos. En el mito, el cuerpo de la ninfa se convierte en uno con el del joven; en el poema inglés, la primera mención explícita al cuerpo de Hero la muestra buscando a Leandro para unirse con él. Más allá de la evidente carga sexual de los versos, considero que merecen una segunda lectura: podrían referirse al hecho de que el cuerpo de Hero, ése del que no se ha dicho casi nada, no puede estar *al descubierto*—se presume que está al menos parcialmente desnudo— y busca el *vestido* proporcionado por el

hombre<sup>54</sup>. Pero Hero, indecisa, aún lucha por no perder su castidad, de igual modo que un rey lucharía por su corona: "Ne'er king more sought to keep his diadem, / Than Hero this inestimable gem." (vv. 77-78). De nueva cuenta, el cuerpo y/o su desempeño sexual se ven referidos por una prenda de ropa. Finalmente el acto no se consuma y cuando se hace de día, el muchacho regresa a su hogar en Abidos.

En la que considero la única referencia importante al vestido de Leandro, el narrador afirma que el secreto retozo de los jóvenes es delatado por su ropa:

[...] what the secret trusty night concealed,  
 Leander's amorous habit soon revealed;  
 With Cupid's myrtle was his bonnet crowned,  
 About his arms the purple riband wound  
 Wherewith she wreathed her largely spreading hair:  
 Nor could the youth abstain, but he must wear  
 The sacred ring wherewith she was endowed,  
 When first religious chastity she vowed [...] (vv. 103-110)

O sea, el muchacho no puede ocultar el momento erótico en que se deleitó con su amiga, pues lleva encima prendas que no permiten errar en la interpretación del mensaje: el mirto de Cupido —recuérdese su nexo con la sexualidad—, la cinta del pelo y el anillo de Hero hablan de un contacto íntimo o, como es el caso, de la promesa de un contacto. Es casi como si Leandro llevara a cuestas el cuerpo de la mujer, metonimizado una vez más en partes de su atuendo que, además, tienen fuerte valor simbólico: el mirto enredado en su pelo y la cinta enrollada en su brazo, más el anillo *penetrado* por su dedo conforman la imagen de un cuerpo totalmente dependiente de los miembros del hombre, como se ha visto en el resto del poema.

<sup>54</sup> El narrador de la "Elegía 19" de Donne, analizada más abajo, afirma en el último verso que el cuerpo masculino es el único vestido que la mujer necesita: "To teach thee, I am naked first, why then / What needst thou have more covering than a man."

#### 4: VESTIDO Y EROTISMO DURANTE ÉPOCA ISABELINA

La siguiente noche, Leandro se lanza a nado en dirección a la casa de Hero, sin arredrarse por la fuerte tormenta que azota la costa. En su intento, es atrapado por Neptuno, enamorado de su belleza. La homoerótica descripción de cómo el dios tridente acaricia el cuerpo del joven abunda en sustantivos referentes a partes del cuerpo: “cheeks, tresses, arms, breast, thighs, every limb” (vv. 181-191). Por sólo dar un ejemplo del tono, considérense estos versos:

[Neptune] clapped [Leander's] plump cheeks, with his tresses played,  
And smiling wantonly, his love bewrayed.  
He watched his arms, and as they opened wide,  
At every stroke betwixt them would he slide,  
And steal a kiss, and then run out and dance,  
And as he turned, cast many a lustful glance [...] (vv. 181-186)

Cuando Leandro logra liberarse del acoso del dios y llegar a Sestos, Hero lo recibe desnuda pues estaba muy ansiosa de verlo: “[she] stayed not for her robes but straight arose”. En otra de las contadas ocasiones en que se habla directamente de su cuerpo, el narrador dice que sus miembros brillaban de tan blancos, acorde con la retórica petrarquista que ensalzaba la palidez. Finalmente, Leandro logra su objetivo: “[his] gentle parley did the truce obtain”. En líneas de una gran sutileza y elegancia, Marlowe describe la entrega amorosa a través de un símil: “Leander now, like Theban Hercules, / Entered the orchard of th’Hesperides<sup>55</sup> [...]” (vv. 297-298). Habiendo consumado el acto y ante la inminente llegada de la mañana, el amante se despide de su dama, quien brilla como si se tratara del sol naciente y se presenta a sus ojos desnuda: “[...] her all naked to his sight displayed; / Whence his admiring eyes more pleasure took / Than

---

<sup>55</sup> El mito clásico dice que, junto con un dragón inmortal de cien cabezas, las tres ninfas del Ocaso vigilaban el Jardín de las Hespérides, donde crecían las manzanas de oro que Gea —la

Dis on heaps of gold fixing his look." (vv. 324-326). Si bien por fin se habla llanamente de la desnudez de Hero, es también cierto que el lector cuenta con apenas un elemento que le permita visualizar el cuerpo: su piel es muy blanca. En suma, al terminar de leer el inconcluso poema de Marlowe, lo que muy probablemente se recuerde de Hero es el simbolismo de su vestido, su resistencia a la desnudez y, quizá, el casi angelical brillo de sus miembros, en tanto que de Leandro se tendrá la imagen de un cuerpo activo, *físico*, hermoso y sin inhibiciones.

En esta misma línea de ideas, el valor del vestido en relación con el erotismo se manifestó en la obra de otro poeta, éste fuertemente ligado al mundo religioso: John Donne.

#### **4.4. El vestido que espiritualiza el cuerpo ausente: "To His Mistress Going to Bed"**

Nacido en un hogar católico durante la época isabelina, desde su infancia Donne conoció el rechazo y presencié tanto la castración como el martirio públicos de jóvenes católicos; poco después, su propio hermano moriría a causa de la intransigencia religiosa. En su juventud vivió licenciosamente y tras expresar sus dudas teológicas en varios poemas, finalmente abandonó la fe romana. Dos textos suyos dan testimonio de este cambio: un tratado en el que recomendaba a los católicos aceptar el *New Oath of Allegiance* (adhesión al protestantismo inglés) exigido desde 1605 por Jacobo I, e *Ignatius His Conclave* (1611), ataque satírico contra los jesuitas. En 1615 fue ordenado ministro de la Iglesia Anglicana en lo que, para muchos, significó una conversión intelectual y

---

Tierra — dio a Hera en ocasión de su matrimonio con Zeus. Es decir, en el poema las

emocional al protestantismo; parte importante de su trabajo creativo se compone de poemas devocionales y sermones predicados mientras ejerció como ministro. En suma, su vida transcurrió en una época en la que los conflictos de fe cobraron víctimas de ambos bandos. No extraña, pues, que el poeta para quien la religión significaba un asunto importante, dotara de visos espirituales al simbolismo erótico del vestido.

Reconocido por sus propios contemporáneos como innovador<sup>56</sup>, Donne mostró en sus versos inconformidad con la tradición literaria de la que fue heredero. Aunque en algunos de sus textos exaltaba el amor a la manera petrarquista y cantaba a la idealización amorosa, en gran parte de su poesía tomó el derrotero del ensalzamiento carnal. Este es el caso de “Elegy 19, To His Mistress Going to Bed”, uno de sus poemas más visuales —probablemente compuesto entre 1593 y 1598, como el resto de las elegías— y al cual los censores rehusaron la licencia de publicación para la edición de 1633, por lo que salió de las prensas hasta 1669.

- 1 Come, Madam, come, all rest my powers defy,
- 2 Until I labour, I in labour lie.
- 3 The foe oft-times having the foe in sight,
- 4 Is tired with standing though they never fight.
- 5 Off with that girdle, like heaven's zone glistening,
- 6 But a far fairer world encompassing.
- 7 Unpin that spangled breastplate which you wear,
- 8 That th'eyes of busy fools may be stopped there.
- 9 Unlace yourself, for that harmonious chime
- 10 Tells me from you, that now 'tis your bed time.
- 11 Off with that happy busk, which I envy,
- 12 That still can be, and still can stand so nigh.
- 13 Your gown going off, such beauteous state reveals,

---

manzanas de oro serían el emblema de un don valiosísimo: la castidad de Hero.

<sup>56</sup> Thomas Carew, perteneciente al grupo de los *Cavalier poets* en la época inmediatamente anterior al estallamiento de la Revolución, escribió una elegía póstuma a Donne, en la que aseguraba: “The Muses' garden with pedantic weeds / O'erspread, was purged by thee; the lazy seeds / Of servile imitation thrown away, / And fresh invention planted [...]” (en Kermode, 1973: 1125).

- 14 As when from flowery meads th' hill's shadow steals.  
 15 Off with that wiry coronet and show  
 16 The hairy diadem which on you doth grow:  
 17 Now off with those shoes, and then safely tread  
 18 In this love's hallowed temple, this soft bed.  
 19 In such white robes heaven's angels used to be  
 20 Received by men, thou angel bring'st with thee  
 21 A heaven like Mahomet's paradise; and though  
 22 Ill spirits walk in white, we easily know  
 23 By this these angels from an evil sprite,  
 24 Those set our hairs, but these our flesh upright.  
 25       Licence my roving hands, and let them go  
 26 Before, behind, between, above, below.  
 27 O my America, my new found land,  
 28 My kingdom, safest when with one man manned,  
 29 How blessed am I in this discovering thee!  
 30 My mine of precious stones, my empery,  
 31 To enter in these bonds, is to be free;  
 32 Then where my hand is set, my seal shall be.  
 33       Full nakedness, all joys are due to thee.  
 34 As souls unbodied, bodies unclothed must be,  
 35 To taste whole joys. Gems which you women use  
 36 Are like Atlanta's balls, cast in men's views,  
 37 That when a fool's eye lighteth on a gem,  
 38 His earthly soul may covet theirs, not them.  
 39 Like pictures, or like books' gay coverings made  
 40 For laymen, are all women thus arrayed;  
 41 Themselves are mystic books, which only we  
 42 Whom their imputed grace will dignify  
 43 Must see revealed. Then since I may know,  
 44 As liberally, as to a midwife, show  
 45 Thyself: cast all, yea, this white linnen hence,  
 46 Here is no penance, much less innocence<sup>57</sup>.  
 47       To teach thee, I am naked first, why then  
 48 What needst thou have more covering than a man. (Donne, 1996: 124-126)

A partir de una anécdota sencilla —el narrador pide a la mujer que se desvista para el encuentro sexual— pero adornada con numerosos recursos gramaticales, métricos y retóricos, Donne estructura un poema rico en imágenes. Aunque al inicio del poema el

<sup>57</sup> Otras ediciones ofrecen la lectura alternativa: "There is no penance due to innocence."

vestido concentra la atención, poco a poco cede terreno a la desnudez, convirtiendo así la dinámica vestido-desnudo en protagonista de la experiencia erótica.

La misma elección del género elegíaco resulta, de por sí, interesante. En su momento habría significado un reto a la poesía de la corte, en la que la tradición del amor cortés era todavía fuerte. En lugar de ensalzar retóricamente a la dama y la fidelidad y sumisión del amante sufrido, aquí el poeta subraya la actitud de franca supremacía masculina, de influencia ovidiana. El linaje del texto se hace evidente no sólo en el título, sino también en el uso de versos con rima pareada, cercanos a la forma del verso elegíaco clásico.

En primera instancia, en este largo poema de cuatro estrofas se percibe una gran tensión que subyace a los versos. La propuesta de revalorar el placer erótico y transportar la carga simbólica del cuerpo hacia la ropa importa una intensidad destacable, en aumento hasta el clímax en las últimas líneas. El poeta logra esto poniendo el mayor énfasis en el mundo concreto, el que revelan los sentidos. Esto es evidente en el hecho formal de que los sustantivos (74) predominan numéricamente sobre los verbos (55): en efecto, se trata de un discurso muy detallado en objetos. Además, la mayor parte de los sustantivos se refieren a objetos tangibles: aparecen diez prendas y/o accesorios de ropa (“girdle, breastplate, lace<sup>58</sup>, busk, gown, coronet, shoes, robes, gems, linen”), referencias a varias partes del cuerpo (“eyes, eye, hands, hand, hairs, flesh”) más tres versos que directamente hablan de la desnudez (“nakedness, bodies unclothed, naked”), una cama, joyas, libros, etc. También varios símiles y metáforas con los que el narrador se refiere a la mujer la comparan con realidades

---

<sup>58</sup> v. 9 “Unlace yourself”

palpables (v. 3 foe; v. 6 world; v. 14 meads; vv. 27-30 America, new found land, kingdom, mine, empery). Por otro lado, otros sustantivos remiten a conceptos simbólicos: "angels (3x), joys (2x), soul (2x), spirits (2x), heaven, paradise, grace, penance, innocence", pero muchos de ellos se relacionan con aspectos sensuales. Es evidente que el interés central de la voz poética a lo largo del texto no se traslada al mundo etéreo o ideal del espíritu sino al que se puede aprehender con los sentidos.

De hecho, como en los poemas de Marlowe arriba comentados, la vista es el sentido que tiene mayor peso. En cuatro versos aparecen isotopías de los ojos y/o la mirada (v. 3, 8, 35, 37) y, en otros dos, el narrador pide a la dama que "se muestre" en una clara referencia visual: "*show / the hairy diadem which on you doth grow*" (vv. 15-16); "*As liberally, as to a midwife, show / thyself*" (vv. 44-45). Pero esta sensualidad que descansa en la experiencia sensorial no se dispersa en un mero *conocer el mundo*, en su centro se encuentra el cuerpo que se desnuda. Un acercamiento formal permite apreciarlo a cabalidad. El poema abre con una triple repetición de palabras en igual número de versos: "come (2x), labour (2x), foe (2x)". Este recurso confiere a los versos iniciales un ritmo categórico. A esto se superpone el énfasis que dan tres cesuras en el v. 1: "Come, // Madam, // come, //", siendo que en el resto del poema tendremos, en general, una cesura por verso. Añádase a esto que el imperativo "Off" —con verbo en elipsis— se repite cuatro veces, y que en estas primeras líneas aparecen otros tres verbos en imperativo, todos relacionados con la acción de abrir el vestido ("Unpin, Unlace, show"). Es decir, a partir de la repetición de palabras, las pausas que añaden dramatismo y los siete verbos en imperativo se subraya la idea de demanda urgente de que la dama se desvista. Tal insistencia formal y semántica se centra en el vestido como

objeto importante en tanto cubre el cuerpo desnudo. El recurso es por demás atinado: la iteración contagia del deseo acelerado del narrador. Como es obvio que el poema no puede mantener este ritmo imperioso *ad infinitum*, surge la pregunta de cómo se resolverá el deseo.

Si ya se vio que el ritmo de los primeros versos es enfático y que el ansia sexual provoca impaciencia, un análisis más detenido ratifica que el vestido y su despojamiento ocupan el primer plano en el poema. En los vv. 1-4 el narrador se refiere a su propia tensión física que aguarda liberarse “en la batalla”<sup>59</sup> y alude a la erección de su miembro: “The *foe* oft-times, having the foe in sight, / Is *tired with standing* though they never fight”. Luego, en los vv. 5-18 el yo poético insta a su amada a que se despoje de sus vestidos. El erotismo de la escena se concentra en las prendas que al ir descubriendo a la mujer anticipan el encuentro sexual, de ahí que resulte un recurso efectivo mencionarlas con lentitud que hace crecer la expectación. Se dice que el cinto brilla como el cinturón de Orión pero ciñe un mundo mucho más hermoso: “Off with that girdle, like heaven’s zone glistening, / But a far fairer world encompassing.” La comparación es osada: el talle femenino es más bello que el mismo cielo, incluso que el círculo más alejado, en el que se ubica la esfera de las estrellas fijas. La pechera enjoyada (“spangled breastplate”) atrae y al mismo tiempo detiene las miradas de los tontos, incapaces de ver más allá de ella.

---

<sup>59</sup> Recuérdese que Petrarca concibe el amor como una guerra donde la amada desdenosa es la enemiga (sonetos 2, 45, 65, etc.) y llama al lecho “duro campo di battaglia” (1996, soneto 226, v. 8). En la elegía “Love’s War”, el propio Donne sigue esa tónica: “Here let me war; in these arms let me lie; / Here let me parley, batter, bleed, and die. [...] Other men war that they their rest may gain, / But we will rest that we may fight again.” En cambio, en este poema Donne recupera ese tópico para sus propios fines, distantes de los del vate italiano.

En el siguiente par de versos aparece un rasgo de humor. La voz poética subraya que la dama debe desatar su vestido pues el campanileo — quizá se refiere al reloj que las damas acostumbraban usar sobre la pechera (nota del editor en Donne, 1996: 448), o alude al ruido producido al quitarse esa prenda — anuncia que ya es hora de ir a la cama. Por supuesto, la prosopopeya del reloj tendría una doble lectura: literalmente dice que *ella* ya debe acostarse, lo que el narrador aprovecha para sustentar sus intenciones (yacer *con* ella). También el “feliz” corsé (“happy busk”) es personificado y se convierte en objeto de la envidia expresa del amante, ya que puede estar muy cerca del pecho de la mujer, lo que explica su felicidad. Hasta aquí — directa o indirectamente— el narrador ha colocado en el centro de su interés el atuendo: las prendas que cubren la cintura, el torso y el pecho femeninos han sido actrices principales de la escena que se supone colocada en un mismo plano de observación que el narrador. El cuerpo no ha hecho aún su aparición.

Tras un *impasse* en el que el narrador interrumpe el *fluir* de la acción para abandonarse al lirismo de un símil —la ropa que cae revela tal belleza como cuando la sombra del monte descubre los prados floridos—, se retoma el ritmo imperativo marcado por la elipsis “Off with”. Aunque el adjetivo “wiry coronet” puede remitir simplemente a un adorno de alambre para la cabeza, también puede leerse como alusivo a un accesorio de oro, material común usado en la elaboración de dichas prendas. Esta lectura resultaría acorde con el tono hiperbólico del poema: la dama debe despojarse de esa diadema valiosa y mostrar aquélla, más excelente, que crece en sus cabellos. Finalmente, conforme la mirada pasa del torso a la cabeza y luego baja a los pies, el narrador invita a la mujer a que se quite los zapatos a fin de que suba con paso firme a

la cama, templo de amor. Si en los vv. 5-6 el narrador había dicho que la cintura de su amada era más bella que el mismo cielo, aquí relaciona esa imagen con una metáfora más sorprendente: la cama es como un templo sagrado. Aunque allá la alusión parecía ser más bien al cielo como lugar físico, aquí se introduce con toda claridad un tópico que será recurrente y central en el resto del poema: el placer sexual como una nueva manera de lo sagrado, donde lo que se relaciona con el cuerpo de la mujer (ropa, cama)<sup>60</sup> vive una especie de beatificación.

Este concepto se desarrolla en los versos que siguen. Se dice que los ángeles celestiales solían ser recibidos en vestidos blancos, como el que ahora cubre a la dama<sup>61</sup>. Entonces el yo poético asegura: la amada es un ángel que anuncia un paraíso como el de Mahoma y, aunque tanto ángeles como espíritus malos visten de blanco, ambos se distinguen porque sólo los enviados celestiales despiertan la carne —y/o provocan erecciones—: “though / Ill spirits walk in white, we easily know / By this these angels from an evil sprite, / Those set our hairs, but these our flesh upright”. Dado que todo el poema ha tratado sobre el deseo que la dama provoca en el narrador, no es disparado

<sup>60</sup> Compárese este pasaje con “The Canonization”, del propio Donne. Ahí, el poeta afirma que los amantes que disfrutaban sexualmente (“We die and rise the same” donde muerte=orgasmo) serán canonizados por su amor e invocados por rezantes devotos: “We can die by it, if not live by love, / And if unfit for tombs and hearse / Our legend be, it will be fit for verse [...] And by these hymns, all shall approve / Us canonized for love: // And thus invoke us [...]”. Se antoja fértil una comparación entre esta propuesta de *amor a lo divino* —con todas las reservas del uso del término— y la de, digamos, los místicos españoles de los Siglos de Oro. En el primer caso, los placeres terrenales sustituyen a los celestiales; en el segundo, creo, los ilustran y celebran.

<sup>61</sup> Compárese esto con la relación señalada por Panofsky entre el ángel que anuncia la resurrección de Cristo (Mr. 16:5) y el *Amore* de Dante en la *Vita Nuova* (XII), pues ambos visten de blanco (1962: 102). Ello constituye un ejemplo del nexo entre dos ámbitos en principio lejanos —el amor humano y el divino—, en un acercamiento similar al propuesto aquí por Donne.

que él la identifique con un mensajero sobrenatural que despierta su naturaleza y la menea a los deleites del cuerpo<sup>62</sup>.

La insistencia en la primacía del cuerpo y lo que se relaciona con él vuelve a figurar en estos versos. Los elementos que caracterizan a este personaje son corporales (ofrece un paraíso para los sentidos, provoca el despertar de la carne), y una cama es el templo en donde se celebra su culto. El regodeo carnal que aparece al inicio del poema se ha llevado aquí más lejos, pues esta celebración de lo corpóreo parece encarnar un nuevo tipo de espiritualidad.

Otros versos amplían esta idea. En el v. 29, el narrador se proclama "bendecido" por descubrir el cuerpo de la amada y en los vv. 41-42 asegura que los legos no pueden comprender el significado místico del atavío de las damas, pues sólo los elegidos que reciben la gracia de la revelación pueden acceder a esos misterios: "Themselves are *mystic* books, which only we / Whom their imputed *grace* will dignify / Must see *revealed*". Este empleo de tres palabras relacionadas con el ámbito religioso refuerza el vínculo de lo corporal con lo divino. Además, esta alusión a la gracia que lleva al entendimiento de la revelación remite a la doctrina calvinista, muy viva para los lectores de Donne, según la cual Cristo otorga a los predestinados el entendimiento de su gracia salvadora.

<sup>62</sup> En "An Evil Spirit" incluido en el poemario *Idea* (1599) de Michael Drayton, aparece un interesante juego de conceptos donde el narrador se refiere a la dama como una suerte de ángel-demonio que, haciendo uso de ambas naturalezas, incita al placer carnal. El poema comienza con la afirmación: "An evil spirit, your beauty, haunts me still, / Wherewith (alas) I have been long possessed, / Which ceaseth not to tempt me to each ill, / Nor gives me once but one poor minute's rest. [...]" y termina con versos que rompen con lo anterior: "Thus am I still provoked to every evil / By this good wicked spirit, sweet angel devil." (en Jones, 1991: 540-541). También en el soneto 144 de Shakespeare, la *Dark Lady* es descrita como "a worsser spirit" y "a female evil", que con sus perversos encantos puede hacer que el angélico joven que ella seduce, se convierta en un demonio.

En el mismo orden de ideas, en los vv. 45-46 el narrador recupera la imagen del vestido blanco que caracteriza a su ángel y le pide que lo arroje de sí por completo, dado que no hay razón para la penitencia ni mucho menos para la inocencia. Como ya se dijo, antes del pecado original Adán y Eva vivían desnudos; la primera consecuencia patente de su pecado fue querer cubrir sus cuerpos, pero Dios les proveyó de vestidos y los arrojó del Edén. Es decir, en la Edad de Oro la inocencia no había estado reñida con la falta de ropas; luego, el cuerpo expuesto recordaba la expulsión del paraíso y era, por tanto, motivo de penitencia. Aquí, la desnudez a la que el narrador invita a la dama no implica regresar a la pureza primigenia; tampoco se relaciona con el pecado ni con la penitencia a que éste obliga<sup>63</sup>. El color blanco no alude a inocencia sino a una falta de sentimiento de transgresión. Se trata de una desnudez, por llamarla de algún modo, *re-espiritualizada*. En ella están encerrados “todos” los placeres: “*Full nakedness, all joys are*

<sup>63</sup> De Richard Lovelace se publica en 1659-60 un poema notable que canta los deleites que los amantes podían disfrutar en esa Edad de Oro. “*Love Made in the First Age: To Chloris*” comprende versos licenciosos como “[...] lads indifferently did crop / A flower and a maidenhead. // Then unconfined each did tittle / Wine from the bunch, milk from the nipple [...]” (en Kermode, 1973: 1132-1133). Sobre todo, el poeta destaca la idea de inocencia: “*Because no fault, there was no tear; [...] Each touch was naturally chaste [...] Naked as their own innocence, / And unembroidered from offence / They went, above poor riches, gay; / On softer than the cygnet’s down, / In beds they tumbled of their own: / For each within the other lay.*” Me parece probable que Lovelace haya leído “*To His Mistress...*”, publicado independientemente en 1654 pero que seguramente circulaba desde antes en manuscritos, como casi toda la poesía de Donne. Mi suposición se basa en que “*Love Made...*” guarda similitudes interesantes con el poema de Donne, sobre todo la penúltima estrofa de Lovelace: “*Thus they did live: thus they did love, / Repeating only joys above; / And angels were, but with clothes on, / Which they would put off cheerfully, / To bathe them in the galaxy, / Then gird them with the heavenly zone.*” Póngase atención en la coincidencia de palabras y conceptos relacionados con el cuerpo, el vestido y el erotismo en ambos textos: “*joys, angels, clothes (put off), gird, heavenly zone*”. Haya o no intertextualidad, es evidente que ambos poetas se vieron influidos por el mismo ambiente intelectual y las ideas que flotaban en el aire —en este caso, la vinculación del erotismo y el vestido—, pero me parece que la propuesta de Donne resulta más completa y lograda que la de Lovelace. Éste celebra una época en que se disfrutaba libremente del sexo porque no había transgresión —resulta interesante que el poeta *vista* a sus personajes en la Edad de Oro—; en cambio, Donne propone regocijarse *aquí y ahora* en el cuerpo y sus placeres con total independencia de nociones como inocencia o penitencia.



#### 4: VESTIDO Y EROTISMO DURANTE ÉPOCA ISABELINA

yambos sirve para destacar la sílaba o palabra específica. En efecto, en pasajes importantes encontramos que el primer pie es un troqueo seguido de yambos. Tal es el caso del v. 1: "Cóme, Madam, cóme, all rést my pówers defý" y de tres de los versos en que el narrador insta a la mujer a desvestirse ("Óff with" vv. 5, 11, 15). El acento confiere una fuerza especial a estos versos en los que el narrador se muestra inquieto y expectante.

Asimismo, el v. 25 —que introduce la segunda estrofa— abre con un troqueo al que siguen cuatro yambos: "Lícence my róving hánds, and lét them gó". La relación entre forma y fondo se hace evidente: la enumeración regocijada de la primera estrofa ha terminado y esta segunda estrofa establece más expresamente el ansia del narrador. Él ya no se conforma con ver cómo se desviste la mujer, ahora desea pasear las manos por toda su geografía. Este avance en el poema tiene correspondencia con un énfasis formal. Ahora se aprecia mayor tensión dada por la recurrencia de troqueos. Adicionalmente, el ritmo sintáctico se acelera con la triple repetición del asíndeton que parece evocar el atropello emotivo del narrador (vv. 26, 27-28, 30). También debe destacarse que en los vv. 29-34 se reitera la misma rima ("thee, empery, free, be, thee, be"). A diferencia del resto del poema, donde lo común son las rimas pareadas, sólo en esta ocasión riman seis versos consecutivos. Otra vez, la aceleración conceptual se revela en el hincapié métrico.

La tercera estrofa, que anticipa el final, también contiene particularidades formales que subrayan el deseo acelerado. En contraste con los imperativos que introducen las estrofas anteriores, aquí abre un vocativo a la desnudez: "Full nakedness, all joys are due to thee". Este primer verso es único en todo el poema: ni antes ni

después se encuentra una oración simple contenida totalmente en un verso y terminada con punto final. Al ser el único caso de acuerdo perfecto entre unidad sintáctica y unidad métrica, el verso cobra un peso singular. Y es que la importancia de lo que expresa demanda que se le destaque, pues resume en pocas palabras una de las ideas centrales del poema: la desnudez —recuérdese que no es la primigenia sino la alcanzada por el desnudamiento— es fuente de todos los goces. Luego, el cuerpo cobra una dignidad similar a la del alma pues se revela capaz de alcanzar la saciedad del deleite y la verdad. En los versos que siguen (35-40) y tras la aceleración ascendente, el narrador parece tomar un respiro, típico del discurso oral, para recuperar el aliento. Este detalle se une al hecho de que en ningún momento se sugiere que el yo poético recuerde un evento pasado o imagine un encuentro futuro, por lo que es sustentable pensar que la voz poética pretende escribir el texto conforme *ordena y presencia* el desnudamiento.

La aligeración del *tempo* es aprovechada para formular otro símil. Las joyas de las mujeres son como las pelotas del mito de Hipómenes recogidas por Atalanta<sup>65</sup>, que distraen la atención de los tontos quitándola de lo fundamental —el cuerpo que adornan— y poniéndola en lo accesorio —las propias joyas—: “Gems which you women use / Are like Atlanta’s balls, cast in men’s views, / That when a fool’s eye lightheth on a gem, / His earthly soul may covet theirs not them”. Aquí aparece otra vez la idea toral, que se verá repetida en otros poemas analizados más adelante: el vestido y

<sup>65</sup> El mito recogido por Ovidio (*Metamorfosis*, 1985: X:560-680) dice que Atalanta, famosa por su ligereza para correr, se mantenía virgen. Para alejar posibles pretendientes, afirmaba que se casaría con el hombre que la venciera en una carrera, pero que si ella resultaba triunfadora, mataría a su contrincante. Muchos perecieron en el intento pero Hipómenes, que tenía las manzanas de oro dadas por Afrodita, las fue echando una por una a los pies de la joven, quien se detenía a recogerlas. Así, Hipómenes resultó triunfador en la carrera y obtuvo a la

los accesorios toman el lugar del cuerpo femenino, ese sí rodeado de un aura de peligro. Además, hay una paradoja implícita. El narrador dice conocer el truco y afirma que no se dejará engañar como los demás, que ponen más atención en las joyas que en el cuerpo; sin embargo, en su poema parece dedicar mayor atención al vestido que al cuerpo.

La ampliación del símil de Atalanta continúa, aunque con una variación. Las mujeres ataviadas son como cuadros o como las atractivas cubiertas de libros para legos: ocultan un mensaje místico que sólo los elegidos podrán comprender. Arriba se profundizó en la significación de estos versos, por lo que ahora sólo cabe puntualizar que otra vez se abunda en la relación entre el cuerpo y lo divino, porque el libro místico sólo es accesible para los predestinados. Aquí termina la pausa propia del habla oral y el narrador retoma el ritmo acelerado que conducirá al final.

Aún dentro de la tercera estrofa, el v. 45 presenta la seña más evidente de oralidad, además subrayada por el acento de un espondeo entre yambos (“shów / Thysélf: cast áll, yéa, this white”), como si por la precipitación del deseo el narrador se olvidara de las convenciones poéticas. La mujer que se despojó de su complicado atuendo y en el v. 33 parecía sólo estar cubierta por joyas, aquí se cubre púdicamente con alguna prenda indefinida: se entiende la urgencia de la voz poética por verla completamente desnuda.

En el último dístico se alcanza el punto narrativo más alto. El amante a quien el lector imaginaba por completo vestido sorpresivamente se exhibe desnudo “como ejemplo” y sugiere cubrir, con el suyo, el cuerpo de la mujer. Dado que aquí termina el

---

muchacha. En el poema de Donne, los elementos fundamentales del mito se ven trastocados:

poema, ya no es necesario apresurar el ritmo ascendente; basta con que la conclusión no se prolongue y que no defraude lo prometido. En efecto, estos versos conforman la unidad estrófica más breve, con lo que el cierre es extremadamente fuerte. La brevedad de la estrofa se justifica por el aceleramiento de la emoción. El poema empieza con la estrofa más larga (24 versos) donde abunda la descripción morosa y acaba con la más breve (2 versos) en una especie de triángulo invertido que anuncia el climax sexual. Aquí concluye lo preparado en versos previos y el lector, que ha acompañado al narrador en su ímpetu creciente, puede sentirse satisfecho al intuir que el deseo será finalmente saciado. No se pase por alto la presencia de un elemento central abordado en repetidas ocasiones en el desarrollo del poema y que aparece en el pareado final: la idea de que la desnudez no debe relacionarse con la culpa. En vez de túnicas que oculten el pecado, ahora el amante cubrirá a la amada, ambos desnudos<sup>66</sup>.

Debe señalarse que el cuerpo femenino es meramente depositario de los sentidos que el narrador *masculino* le otorga: es la tierra por descubrir, el reino que será gobernado, la mina riquísima, el libro místico cuya comprensión se intenta alcanzar. En

---

ahora la mujer es la engañadora y el hombre, el ingenuo que cae en la trampa.

<sup>66</sup> Téngase en mente que en el comentario sobre los vv. 46-48 de "Hero and Leander" (apartado 4.3.) se llegó a una conclusión similar a ésta: el cuerpo de Hero buscaría el vestido que podía ofrecerle el cuerpo de Leandro. La misma idea también aparece en "She lay all naked", poema anónimo del siglo XVII, en el que la voz narrativa afirma: "She lay all naked in her bed, / And I myself lay by; / No veil but curtains about her spread, / No covering but I [...]" (Washington, 1994: 175). La objetualización de la mujer era tópica: resultaba apenas un maniquí inanimado cuyo *mejor vestido* era el hombre. Así, su cuerpo —masible, cuna de pecado— debía quedar tapado por los ropajes y, si se llegaba a despojar de ellos, lo ideal era que fuera cubierto por el cuerpo masculino, que se había transformado en indumentaria erótica en un reverso de la fórmula que equiparaba a la mujer con el vestido: aquí, el cuerpo del hombre es el traje que tapa la desnudez femenina. no debe pensarse que la lectura del vestido dada en estas páginas pretenda ser *la única o la más importante*. De hecho, así como parece evidente que en los casos citados el vestido implica la *supeditación* del cuerpo a las prendas, en otro acercamiento el vestido puede concebirse como el marco que revela y destaca los miembros.

última instancia, la mujer debe desnudarse acatando lo dicho por el hombre y porque, según él mismo dice, la única ropa que ella necesita es un varón. Al igual que en los poemas anteriores, la mujer no figura como sujeto y su vestido la reemplaza. Aunque el poema se mueve hacia la desnudez, es la de él la única que destaca. En cambio, el cuerpo de ella se menciona poco: recibe mucho menor atención (6 versos) que el vestido que lo cubre (30).

Ya se dijo que sintáctica y métricamente el poeta destaca el protagonismo del cuerpo vestido; también el vocabulario cercano al habla común refuerza la ubicación de la escena en un ámbito terrenal. El uso consciente de un lenguaje coloquial revela que el poeta no busca la gracia o la melodía; en cambio —a diferencia de Marlowe— se interesa por reflejar una situación verosímil, empapada de realidad. Finalmente, la recurrencia del fonema fricativo sordo /x/ produce varios casos de aliteraciones que aluden a jadeos en versos significativos: “In such *w*hite robes *h*eaven’s angels used to be received” (v. 19); “thou bringst a *h*eaven like *M*ahomet’s paradise” (v. 21); “*w*hy then / *W*hat needst thou *h*ave more covering than a man” (vv. 47-48). Igualmente el fonema alveolar fricativo sordo /s/ está muy presente en el poema, provocando infinidad de aliteraciones reveladoras (vv. 5, 9, 13, 19, 22, 25, 34, 41). En contraste, hay pocos fonemas velares oclusivos sordos /k/, lo que puede interpretarse como correspondiente con el contenido del poema: lejos de ataques o golpes de fuerza, estamos ante una escena donde reina la seducción.

Si para la tradición cristiana el pecador se cubre a fin de no despertar el deseo con la exposición de su cuerpo, en este poema de Donne las ropas inducen a la lujuria y representan la posibilidad del erotismo ahora ubicado en un horizonte de nueva

#### 4: VESTIDO Y EROTISMO DURANTE ÉPOCA ISABELINA

espiritualidad. Tal parece que la dama *se viste para desvestirse* y, valga resaltarlo, para finalmente cubrirse con el “único traje” que le es necesario: un hombre. De nueva cuenta, el verdadero protagonista es el vestido, en cuya descripción el yo poético se entretiene unos 33 versos, es decir, aproximadamente el 70% del poema. Me parece que la aportación más original de Donne es la de conferir al simbolismo erótico del vestido un aura de espiritualidad que identifica cuerpo y vestido como una sola entidad.

## CAPÍTULO 5

### VESTIDO Y EROTISMO EN LA POESÍA INGLESA DURANTE EL REINADO DE JACOBO I

A la muerte de Isabel I y ante la falta de herederos legítimos, Jacobo VI de Escocia fue nombrado rey de Inglaterra. Como los anteriores monarcas Tudor sobre el trono inglés, éste, primero de la dinastía Estuardo, puso el acento en el despliegue del fasto en la ropa. Durante su reinado (1603-1625) la corte habría de seguir siendo el centro difusor y de consolidación de nuevas modas; el dispendio en el vestido siguió siendo característico<sup>1</sup>. En la obra *Father Hubbard's Tales* de Thomas Middleton (1604), el dueño de una taberna londinense lleva encima ropas carísimas: “[that] amounted to above two years rent” (citado por Ashelford, 1996: 57), mientras que los registros reales consignan que para vestir al príncipe Enrique cuando contaba 13 años de edad, los reyes gastaron 4,574 libras esterlinas (más que la misma reina Isabel en igual periodo).

En términos generales, la atmósfera de la corte era fuertemente feminizada y decadente debido —según críticos contemporáneos— a dos factores clave: las extravagancias de la reina y las tendencias homosexuales del soberano. Sobre todo, el rey fue sensible al vestuario de los jóvenes cortesanos, quienes tenían muchas oportunidades para lucirse ante el monarca: en *masques*, torneos, funciones teatrales, peleas de gallos y carreras de caballos se esperaba que los asistentes impresionaran con su atuendo. Por esta competencia, el atuendo masculino vio modificaciones

importantes en esos años: los hombres se inclinaron decididamente a la extravagancia, con la total complacencia del rey.

En cambio, el vestido femenino no experimentó cambios drásticos y, en esencia, las mujeres siguieron usando los trajes impuestos por Isabel. Ello a pesar de que la reina Ana mostró un obsesivo interés por la suntuosidad y conservó en la corte la exagerada variante “de rueda” del guardainfante cuando ésta ya había *pasado de moda* en la sociedad. Considerada paradigma del vicio, el lujo y el afeminamiento, la corte de Jacobo promovió una moda de excesos sin razón. Si bajo Isabel I el abigarramiento del atuendo implicaba una intención comunicativa de esplendor y grandeza, en el gobierno de su sucesor ya no parecía comunicar nada, dominado por la frivolidad (*All the Rage*, 1992: 79).

Antes de desaparecer, las gorgueras disminuyeron un poco su tamaño y prescindieron del alambre que las sostenía, pues el almidón introducido en Inglaterra en la década de 1560 las mantenía en su lugar (Ashelford, 1996: 33). A cambio se impuso el cuello caído, no menos preciosista, con elaborados bordes de cinta y encaje, y que podía usarse sobre uno o dos cuellos similares, de fina seda transparente. También *se desató* la pasión por los lazos, moños y rosetas, que se lucían en los escotes, corpiños y zapatos o en las numerosas faldas superpuestas. Las mangas de los vestidos femeninos se volteaban hacia afuera y también remataban con lazos y cintas. Además, las damas ricas conservaron la moda italiana de los *lunares de Venus* - parchecitos de figuras - antes comentados.

---

<sup>1</sup> Ver Lámina 10 del Apéndice.

En este ambiente en que el cuerpo femenino se sobrecargaba sin tener siquiera la justificación de transmitir elegancia, superioridad de clase, etc., varios textos abogaron por una mayor naturalidad en el vestido. Como era de esperarse considerando lo visto hasta ahora, esto no significó un protagonismo del cuerpo, sino la propuesta de que un vestido menos exagerado podía ser, *en sí mismo*, seductor.

### 5.1. *El vestido en un nuevo contexto erótico: la sencillez en "Still to be Neat"*

El célebre Ben Jonson (1572-1637), dramaturgo y poeta señalado por su honda pasión hacia los clásicos latinos, nació el mismo año que Donne e, igual que él, ejerció una influencia considerable en su época y en las generaciones por venir, no sólo a través de su obra, sino también de la de sus discípulos —fundamentalmente Robert Herrick y los llamados *Cavalier Poets*—. A diferencia de Donne, poeta de lo íntimo, Jonson se autoconcebía y presentaba como hombre público, satirista de las manías y vicios sociales. Su verso abarcó un amplio rango de temas y formas poéticas (epigramática, lírica, elegíaca y satírica), y como dramaturgo fue el más destacado autor de los textos de las *masques*, muy populares durante el reinado de Jacobo I<sup>2</sup>.

El poema que nos ocupa —también conocido como "Clerimont's Song"—, aparentemente está inspirado en un tardío texto latino, de autor anónimo. Se trata de una proclama laudatoria de la *naturalidad* en el arreglo femenino, por lo que algunos editores lo han titulado "Freedom in Dress". Aunque originalmente pertenece a la

---

<sup>2</sup> También en la comedia de Ben Jonson el vestido tiene una función dramática importante. Por ejemplo, en *The Devil is an Ass* (1616), uno de los personajes gasta la exorbitante cantidad de 50 libras en un manto de terciopelo para que todo Londres pueda verlo así ataviado.

obra *Lipicoene or The Silent Woman*, el texto pronto tuvo vida propia y ha sido incluido en varias antologías poéticas:

"STILL TO BE NEAT"

- 1 Still to be neat, still to be dressed,
- 2 As you were going to a feast;
- 3 Still to be powdered, still perfumed;
- 4 Lady, it is to be presumed,
- 5 Though art's hid causes are not found,
- 6 All is not sweet, all is not sound.
  
- 7 Give me a look, give me a face
- 8 That makes simplicity a grace;
- 9 Robes loosely flowing, hair as free;
- 10 Such sweet neglect more taketh me
- 11 Than all th' adulteries of art.
- 12 They strike mine eyes, but not my heart. (en Ferguson, 1970: 308-309)

Poema sencillo y reiterativo, dividido en dos estrofas de seis tetrametros yámicos cada una, representa en sus dos partes la oposición entre artificio y naturalidad en una época en que los corsés, gorgueras, pecheras y guardainfantes cumplían un mismo objetivo: dar la apariencia de rigor e inflexibilidad.

La forma de la primera estrofa refleja la señalada afectación del contenido. Consta de los siguientes pies métricos: troqueo/yambo/troqueo/yambo, cuyos acentos caen en las palabras conceptualmente importantes: "still/néat/still/dréssed". Los versos 3, 4 y 6 también empiezan con un troqueo ("still to; lády; áll is"), además de que el v. 3 incluye otro, que destaca el adverbio "still", y en el v. 6 todavía otro pie inverso marca la repetición del pronombre "all". Si se considera que en estas líneas se presenta el

---

Luego va al teatro y entre actos se pasea para lucir tanto el manto como el traje que éste

### 5: VESTIDO Y EROTISMO DURANTE JACOBO I

ambiente recargado contra el que reaccionará el narrador en la segunda estrofa, se comprenderá que el poeta haya cuidado de reflejar esto en la forma, bastante rebuscada. De igual modo, el sentido de los vv. 4-6 resulta difícil, quizá también para establecer una correspondencia con el nivel del contenido en esa estrofa, que aborda un vestido *igualmente afectado* en su lectura:

- 4 Lady, it is to be presumed,
- 5 Though art's hid causes are not found,
- 6 All is not sweet, all is not sound.

Tal vez la frase “las causas ocultas del arte” constituya un juego de palabras que se refiere a las motivaciones secretas de las damas para arreglarse con tanta solicitud. Si ese fuera el caso, el arreglo sería el “arte” que oculta —tras sus adulteraciones— verdades poco placenteras y consistentes en sí mismas: un cuerpo poco agraciado, una piel marchita y olores ingratos. Vista a la distancia, la crítica del narrador no carece de razones. Una mujer de la época parecería desdoblarse en dos personalidades ajenas entre sí: de día o cuando se exhibía en el ámbito exterior se presentaba muy maquillada, cubriendo con esencias los olores molestos producto de su escaso aseo y portando un atuendo exagerado que distraía la atención del cuerpo y lo ponía en las falsas curvas del vestido. En cambio, de noche o en una atmósfera de familiaridad su cutis podría evidenciar los estragos provocados por el corrosivo maquillaje, su cuerpo

---

cubre. Con esa sola acción, el autor dibuja la personalidad del personaje.

estaría *desprotegido* y se mostraría en su cruda verdad, además de que las exhalaciones de su carne se revelarían con toda su fuerza<sup>3</sup>

También debe destacarse que en estos versos aparece uno de los pocos casos analizados en que el narrador alude inequívocamente a su interlocutor: "lady". Salvo el poema de Donne, que arranca con el vocativo "madam", los demás no mencionan a quién van dirigidos. Esto resulta comprensible en textos a los que subyace la ausencia del cuerpo femenino y, así, ¿a quién se va a dirigir el narrador? ¿A una persona sin cuerpo?

Al comienzo de la segunda estrofa parece advertirse una semejanza con el primer sexteto, pues éste también sigue el esquema troqueo/yambo/troqueo/yambo, donde el primer y tercer acento recaen en la misma palabra: allá era "still", mientras aquí es "gíve". Además, la insistencia permeará todo el poema pues en su deseo por dejar claro su argumento, el narrador emplea varias repeticiones a lo largo de los versos: "still" (aparece 4 veces en vv. 1 y 3), "all" (2x en v. 6), "gíve" (2x en v. 7),

<sup>3</sup> Por regla general, en la corte sólo las prendas interiores —hechas de lino o seda— se lavaban, y eso no con demasiada frecuencia. En cambio, los vestidos exteriores fabricados en lana y telas costosas sólo solían cepillarse y/o golpearse para quitarles el polvo; cuando estaban demasiado sucios, simplemente se regalaban. A principios del siglo XVIII, Jonathan Swift (1667-1745) dejó testimonio humorístico, en el poema "The Lady's Dressing Room", del poco esforzado aseo de las damas. El poema abre diciendo que "Five hours [Celia spent in dressing] (and who can do it less in?)". Tras la muy cuidadosa labor de embellecimiento, la dama sale de su cámara como una diosa engalanada con brocados y telas finas, mientras Strephon, personaje masculino, entra a la habitación y explora el lugar. El recuento de sus hallazgos es divertido, pero se resume en que los vestidos, telas, guantes, refajos, pañuelos, medias, cofias y demás aparejos guardan un estado de total desorden, llenos de sudor, grasa y suciedad, despidiendo olores insultantes y hasta "excrementales" (v. 111). Como consecuencia, "When Celia in her glory shows, / If Strephon would but stop his nose / (Who now so impiously blasphemes / Her ointments, daubs, and pants and creams, / Her washes, slops, and every clout, / With which he makes so foul a rout) / He soon would learn

“art” (2x en vv. 5 y 11). Con todo, hasta ahí llegan las similitudes entre los sextetos. Si en los primeros versos el énfasis formal y poético estaba puesto en elementos que comunicaban conceptos de arreglo y orden asociados con el ámbito exterior (“neat, dressed, feast, powdered, perfumed, art”), aquí destacan algunas partes del cuerpo (“a face”, “[free] hair”) y vestidos sueltos que remiten a un espacio más íntimo (“robes loosely flowing”). Además, la voz poética emplea un oxímoron (“sweet neglect”) que resume la noción central: un atuendo no tan riguroso inspira más el deleite que las adulteraciones *artísticas* del cuerpo (“adulteries of art”) provocadas por ropas, maquillajes y hasta perfumes que ponen una distancia entre quien los porta y el resto del mundo, incluido el amante. Ese atuendo puede atraer la atención de los ojos, pero no del corazón.

El evidente movimiento entre las dos estrofas resulta significativo. En el primer sexteto, la mirada se centraba en el artificio del arreglo para espacios externos de socialización (“dress, powders, perfume”), es decir, el reclamo se dirige contra lo que impide la visión *natural* del cuerpo y el vestido se carga de valor simbólico, convirtiéndose en el *significado* del cuerpo. En cambio, en la segunda unidad estrófica, el observador hace un giro que va del rostro (“face”) hacia el exterior (“robes”). Aquí, el vestido resulta el *significante* por medio del cual el cuerpo expresa su sentido profundo: la sencillez. De lo expuesto hasta aquí resulta claro que en la primera estrofa, donde el aderezo era desmedido, el cuerpo nunca apareció; en cambio,

---

to think like me, / And bless the ravished sight to see / Such order from confusion sprung,  
/ Such gaudy tulips raised from dung.” (vv. 135-144) (en Ferguson, 1970: 530-533).

cuando se habla de la simpleza en el arreglo, éste asoma, aunque no independiente del vestido sino como su *complemento*

Siguiendo esta misma línea de ideas, debe recordarse que el poema está inserto en la obra teatral *Epicoene or The Silent Woman*: las líneas son dichas por un sirviente respecto de Lady Haughty, dama que se excede en su maquillaje. Por ello, en el momento en que se pronuncian los versos, la mujer que ha aparecido en escena corresponde al modelo denostado en el poema —el del abuso en el arreglo—, y el ideal descrito en la segunda estrofa es sólo el deseo proyectado verbalmente por el observador, pues no se encarna en ninguna persona que pueda pisar el escenario. Y es justamente la segunda estrofa la que incluye las menciones al cuerpo, con lo que se da una especie de quiasmo retórico: primero se critica el atavío de la mujer real sin dar ninguna importancia a su cuerpo —como si estuviera ausente— y luego se alaba la sencillez de un cuerpo y vestimenta más libres, el cual *no existe* porque sólo se construye en la mente del poeta. De cualquier modo, el cuerpo femenino sigue sin estar ahí, sea porque lo ocultan el vestido y el maquillaje, o porque sólo habita en el deseo imaginado.

En este segundo grupo de versos se rompe la regularidad del pie métrico. El pie espondeo del verso 9 (“Robes lóosely”) introduce variedad en el esquema y refleja la libertad conceptual que se canta, pues en él se festeja el vestido ideal, suelto y libre. Se trata de un espondeo que destaca la palabra que considero clave del texto: “robes”.

A pesar de las conclusiones a que podrían conducir las similitudes entre éste y los poemas analizados de Wyatt, Marlowe y Donne, en este caso se aprecia un

movimiento en el punto de vista del narrador. En los anteriores, el yo poético no mostraba ninguna inconformidad por el exceso de atuendo de la dama. Al contrario, parecía deleitarse en observar y comunicar las características de cada una de las numerosas partes del vestido, casi como si fuera experto en la confección de atuendos —Wyatt menciona apenas una prenda, Marlowe incorpora 6 en “The Passionate Shepherd” y 7 en “Hero”, Raleigh incluye 6 en su poema, mientras Donne menciona 10—. Parece como si la indumentaria ahorrara a los narradores el tener que abordar el espinoso asunto del cuerpo. Sin embargo aquí, el narrador-observador exige un cambio en lo que podría llamarse la semántica del vestido: solicita que la mujer dé otra acepción al significado último de las prendas, acercándose a un discurso más natural. Esto se liga con el relajamiento que paulatinamente se impuso en el vestido —sobre todo durante el reinado de Carlos I, sucesor de Jacobo— pues se volvió popular el estilo melancólico, representado por un traje sin cerrar, con botones abiertos y una apariencia de cuidada distracción (Ashelford, 1996: 60)<sup>4</sup>.

En la misma línea de este poema, Robert Herrick —discípulo de Jonson— también escribe una apología de la sencillez cifrada en la ropa.

### 5.2. Un dulce desorden en el vestido: “*Delight in Disorder*”

Los más de 1400 poemas de Herrick (1591-1674), algunos de apenas un dístico, se publicaron en la colección *Hesperides* (1648). Ese hecho lo convirtió en uno de los pocos poetas cuya obra se publicó en vida del autor, en un solo volumen. Hijo

---

<sup>4</sup> Ver Lámina 11 del Apéndice.

de un orfebre, fue discípulo y seguidor de Jonson, cuya influencia sobre su obra sería decisiva; además, Herrick leía frecuentemente los epigramas griegos, a Horacio y a Catulo. Aunque, en general, su poesía se caracteriza por plantear un ideal cercano a lo pastoril, en varios poemas manifiesta interés por asuntos cotidianos, dedicando versos a su perro y a su gato, a las costumbres rurales, la comida, las mujeres ordinarias<sup>5</sup> y el vestido femenino. En varios poemas breves y quizá hasta frívolos, el poeta subraya las connotaciones eróticas del atuendo de la dama. Se analizarán dos de ellos, empezando por el más sustancioso y largo:

“DELIGHT IN DISORDER”

- 1 A sweet disorder in the dress
- 2 Kindles in clothes a wantonness:
- 3 A lawn about the shoulders thrown
- 4 Into a fine distraction:
- 5 An erring lace, which here and there
- 6 Enthralls the crimson stomacher:
- 7 A cuff neglectful, and thereby
- 8 Ribbands to flow confusedly:
- 9 A winning wave (deserving note)
- 10 In the tempestuous petticoat:
- 11 A careless shoestring, in whose tie
- 12 I see a wild civility:
- 13 Do more bewitch me than when art
- 14 Is too precise in every part. (en Kermode, 1973: 1117)

Se trata de un texto fundamentalmente descriptivo y sin retruécanos conceptuales, pero sí con un atinado sentido del ritmo. El sencillo poema se compone de tres

---

<sup>5</sup> Dentro de *Hesperides*, en 46 poemas aparecen 29 mujeres históricamente identificables, pertenecientes a las clases media o baja —hecho único en la poesía del periodo, donde fundamentalmente se cantaba a las damas nobles—. Si muchas damas de los poemas de Donne no pueden ser reconocidas porque carecen de nombre, mientras que Herrick incluye los nombres de las mujeres a las que alude: Prudence Baldwin (su sirvienta), Elizabeth Herrick (cuñada), Lady Jane Crewe (esposa de un amigo), etc. (ver Rollin, 1997: 201-215).

oraciones: la primera enuncia el tema (vv. 1-2), la segunda amplía el asunto con ejemplos de aquello que resulta seductor en el vestido (vv. 3-12), mientras que la tercera —subordinada de comparación— contrasta ese desarreglo gracioso con el orden implacable que, por lo mismo, no deja lugar al juego amoroso (vv. 13-14). Tampoco se trata de un poema innovador en la forma: consta de dísticos compuestos por tetrametros yámicos regulares, con algunas medias rimas (vv. 1-2, 3-4, 9-10<sup>6</sup>). La forma del poema parecería tener puntos de contacto con la del soneto inglés. Como en aquél, aquí hay 14 versos agrupados en una estrofa y cierran con un dístico conclusivo. Sin embargo, el pie dominante no es el pentámetro sino el tetrametro y los versos tienen rima pareada, lejos de la forma convencional del soneto shakespeariano: *abab cdcd efef gg*.

Considero que en este poema de Herrick, la rima pareada conforma parte del discurso conceptual. Los dísticos son plenos, pues además de coincidir en la rima, lo hacen en el sentido: contienen una sola idea completa y, de los versos 3 a 12 donde se describe el vestido, cada uno se refiere a *una* prenda, a veces complementada con una cinta o listón. Éstas son: "lawn, stomacher (+ lace), cuff (+ ribbands), petticoat, shoestring". Así, la manera como los versos riman subraya el contenido del poema, en una clara consonancia estructura/concepto.

En el primer dístico se incluyen cuatro de los cinco campos semánticos que registrarán el texto, indicados aquí en cursivas para mayor claridad: "A *sweet disorder* in the

<sup>6</sup> Nótese que los versos 7 y 8 no presentan un caso de media rima, pues en la época "thereby" se pronunciaba "thærbɪ". Asimismo, con respecto de la rima de los versos 11-12,

*dress / kindles in clothes a wantonness*<sup>7</sup> —en el v. 13 se añadirá el quinto, “art”—. Cada uno de ellos luego se desdobra en palabras relacionadas, que aportan otros matices al mismo concepto<sup>8</sup>. La fuerza positiva de “sweet” luego es reforzada por “fine” y “winning”. También está el oximoron “wild civility” en el que “wild”, adjetivo conceptualmente relacionado con lo negativo —lo salvaje como parte de la pareja antitética civilización/barbarie—, califica a un sustantivo de carga positiva: “civility”. Por su parte, la noción de desorden (“disorder”) es apoyada por otras siete palabras que de un modo u otro comunican la misma idea: “thrown, distraction, erring<sup>8</sup>, neglectful, confusedly, careless, wild”. Adicionalmente, en el último par de versos el desorden *positivo* es contrapuesto al arreglo donde ningún cabo queda suelto: “when art / Is too precise”.

En la misma línea de análisis, “dress” incluye en su campo semántico “clothes, lawn, lace, stomacher, cuff, ribbands, petticoat, shoestring”. Finalmente, “wantonness” se asocia con “enthrall” y “bewitch”. En estos cuatro campos casi se agota el poema entero, pues muy poco queda fuera de ellos. La relevancia numérica de cada uno queda de manifiesto si se les coloca uno junto al otro:

---

debe anotarse que “civility” se pronunciaba según el francés antiguo: “civilté”. (ver *The New Lexicon Webster's Dictionary 1988*).

<sup>7</sup> Tres de estos campos (sweet, dress, art) parecen estar tomados —incluso literalmente— del poema de Jonson, maestro de Herrick. Tanto la fuerza positiva (“sweet”) de la naturalidad o el desorden relativo —en Jonson era “sweet neglect” y aquí “sweet disorder”—, como la representación de ellos a través del vestido (“dress”), presentan intertextualidad con el poema del mentor de “The Tribe of Ben”. También ambos narradores comparan y ensalzan este concepto por sobre la afectación (“art”, presente en los vv. 5 y 11 de Jonson y 13 de Herrick) que de igual modo se puede concentrar en el atuendo.

<sup>8</sup> “The erring lace” puede ser también una prosopopeya: la cinta “yerra” —se desvía—, cumpliendo quizá funciones metonímicas con respecto de la mujer. Así como la cinta “se

5: VESTIDO Y EROTISMO DURANTE JACOBO I

SWEET	DISORDER	DRESS	WANTONNESS
fine	thrown	clothes	enthrall
winning	distracton	lawn	bewitch
civility	erring	lace	
	neglectful	stomacher	
	confusedly	cuff	
	careless	ribbands	
	wild	petticoat	
		shoestring	

El quinto campo semántico sólo aparece al final del texto, con el fin de destacar por contraste lo dicho a lo largo del poema.

El desorden comedido que se ha descrito resulta más seductor que el atuendo perfecto: “[these] Do more bewitch me than when art / Is too precise in every part.” Para ensalzar la mayor sencillez se combinan la comparación de grado (donde esto es *mejor* que lo otro) y la explicación del *porqué* de esa superioridad (esto es *mejor porque* resulta más seductor). Contra la convención heredada de los clásicos —que tradicionalmente dieron una valoración positiva al orden—, aquí el desconcierto en el vestido conlleva una carga positiva que invita al escaqueo amoroso, opuesta a la descalificación final contra lo demasiado exacto que deja fuera toda posibilidad de juego (el adjetivo “precise” también podría leerse como un sinónimo velado de “puritano”). Pero no se cometa el error de sacar el poema de contexto y pensar que propone un desarreglo ajeno a su momento histórico: la voz poética no alaba un atavío negligente sino uno que, partiendo de las *reglas aprendidas*, se dé el lujo de *perder*, la mujer que la porta puede ser “moralmente ligera”, lo que entusiasma al yo poético.

pasarlas un poco por alto. El texto celebra un desorden comedidamente pensado e incluso armonioso —calificado por los adjetivos “sweet, fine, winning”— en el que no se considera la suciedad, el desgaste, la falta de accesorios o su colocación equivocada (por decir algo, “a lace in the head”). En cambio, se trata de la presentación de una dama *matizadamente natural*, sin excesivo artificio pero tampoco plenamente olvidada de las convenciones sociales.

En un poema de 14 versos, la inclusión de tantas prendas constituye el núcleo. La descripción del vestido femenino ideal ocupa 10 versos ubicados en la parte central del poema: antes de ellos hay un par de ellos y, después, otro par cierra el poema. Es decir, se trata de siete dísticos repartidos como sigue: uno introductorio, cinco descriptivos y uno más como conclusión. La equivalencia es exacta pues, como ya se dijo, el primero presenta los cuatro conceptos fundamentales en torno a los cuales se ha de tejer el poema, los cinco nucleares describen con detalle el vestido que propone la libertad medida y el último alaba el nuevo discurso de este atuendo.

Las prendas son también particularizadas por medio de varias categorías gramaticales: en primera instancia destacan adjetivos calificativos de color (“crimson”) y de cualidad o, hasta podría decirse, de actitud (“fine, erring, neglectful, winning, tempestuous, careless”). Asimismo, contribuyen en la descripción cinco adverbios: “[a lawn] about [the shoulders thrown], [the lace] here *and* there [enthalls the stomacher], thereby [ribbands flow] confusèdly” y hasta algunos verbos: “[the lace] enthalls [the stomacher], [ribbands] flow, [a winning wave] deserving [note]”. Este empleo de voces pertenecientes a distintas categorías evidencia la intención

clarificadora del poeta, quien de manera patente quería crear una imagen en la mente del lector. Superponiendo recursos cuidó de enfatizar la imagen del vestido comedidamente desordenado, portador de una imagen *no tan rígida* como la transmitida por el vestido isabelino.

La fuerte carga descriptiva centrada en el vestido se refleja en la presencia de numerosos sustantivos (19) y adjetivos (13), mientras que sólo aparecen 7 verbos. Como el análisis ha mostrado, otra vez se está ante un texto estático, con muy escaso movimiento, donde la mirada se concentra en la descripción de las prendas ideales. Puede pensarse que éstas también son simbólicas de la personalidad de quien las lleva: quizá revelan una mujer no tan estricta, que de vez en cuando se permite ciertas libertades (lo que agrada al narrador). Pero esto sería una mera especulación externa al texto, pues el poema sostiene un tono poco personal, donde la mujer que porta las prendas no aparece nunca y el yo poético apenas figura en los últimos tres versos: "I see, bewitch me". Es interesante notar que los únicos pronombres personales en todo el poema son éstos ("I, me"), como si el narrador fuera el único personaje. En efecto: la mujer no es considerada una *persona* sino, cuando mucho y como en los demás poemas, una especie de *colgador viviente de prendas*. Además del hombre, el vestido es el otro personaje, depositario de la sensualidad: ésta se ve también sustentada en las aliteraciones del sonido alveolar fricativo sordo /s/ en versos importantes como: "A sweet disorder in the dress / Kindles in clothes a wantonness" (vv. 1-2) y "Enthralls the crimson stomacher" (v. 6), por citar unos,

mientras que la carga positiva del texto se refuerza por la mayor presencia de vocales luminosas (18 vs. 10 oscuras).

De nueva cuenta, aquí el cuerpo se limita a una sola mención casual, subordinada al vestido: "A lawn about the shoulders thrown [...]". El cuerpo otra vez permanece oculto tras las prendas pintadas con detalle y, como en Jousou, el narrador expresa su tímido deseo por cambiar el estado de las cosas a través de un retorno a la sencillez. Pero la ausencia corporal de la mujer sigue siendo tal, que se tiene la impresión de que el vestido se sostuviera solo o, peor aún, parece como si sedujera por sí mismo y no por el cuerpo que promete revelar. Lo cierto es que ni la mujer es aludida ni su cuerpo mencionado, salvo en la muy fugaz referencia a sus hombros, que sirven sólo para ubicar el lugar de la prenda de seda. La atención erótica se deposita en el traje y en su gran capacidad para *sugerir* mucho más de lo que abiertamente *dice*, como una muestra acabada de la ambivalencia del vestido, tan cercana al lenguaje enigmático y ambiguo de la seducción.

Por otro lado, la figura retórica predominante es la prosopopeya o personificación, siempre aplicada al vestido que asume actitudes seductoras: el vestido *despierta la lascivia*, la cinta *cautiva* a la pechera, en tanto el conjunto de las prendas *seduce* al yo poético. Además, el puño de la manga *es negligente*, la onda del listón de la pechera *resulta cautivadora* y la cinta de los zapatos *es descuidada*. Dicho de otra manera, en lugar de que la mujer tome actitudes seductoras, el vestido lo hace por ella. Se trata de otro caso de metonimia en el que el vestido encarna y resume a la mujer.

Si atendemos a la historia del vestido en la Inglaterra renacentista, veremos que en el poema están presentes una gran parte de los accesorios que la moda del momento demandaba: hay una prenda de seda echada sobre los hombros, una cinta que escapa de la pechera, el puño de la manga —ésta, muy grande y abultada, era parte fundamental del atuendo femenino—, listones, el refajo o enagua y la cinta de los zapatos. Gracias a ese alineamiento con la sintaxis del vestido de la época, en el v. 12 puede hablarse de civilidad, aunque la intención del poema sea colocar esas mismas prendas —que tradicionalmente se relacionaban con ámbitos de rigor y fasto—, en un nuevo contexto relacionado con el placer<sup>9</sup>. En la construcción de este nuevo discurso se emplea el oxímoron “wild civility”, donde lo “salvaje” matiza la fuerza constreñidora de la “civilidad”. Por supuesto, en estas líneas se advierte la reacción contra la época isabelina —tan severa en lo referente a la artificiosidad y el atavío deslumbrante en el ámbito de la corte—. La consecuencia natural fue una simpatía por cierto descuido que se asociaba con el espacio de la intimidad, donde los amantes se abandonan al placer<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Laurie dice que la ropa suave, desordenada y suelta usualmente sugiere una personalidad cálida y afectuosa, además de que una prenda parcialmente desabrochada implica que la desnudez total no está lejos.

<sup>10</sup> Por ejemplo, en uno de los retratos más conocidos de Donne —realizado alrededor de 1595 y que ilustra la cubierta de la edición contemporánea de poemas del autor, preparada por A.J. Smith—, el bardo es representado como un amante melancólico, rodeado de sombras y cuyo vestido grita su estado de ánimo, sobre todo si se considera el contexto social de una época fuertemente ceñida: su sombrero grande y caído, así como el cuello desanudado son señales inequívocas del amante que, por cuitas de amor, no se dedica a cuidar su atuendo. Esto se confirma al considerar la inscripción del cuadro, dedicado a una dama no identificada: “*Illumina tenebras nostras domina*” (Ilumina nuestra oscuridad, señora) (en Kermode, 1973: ilustración 15).

Tres rasgos de la composición formal del poema subrayan el nivel del contenido. Por un lado, la focalización del narrador es errática: comienza describiendo la prenda que cubre los hombros, luego desciende al pecho, sigue descendiendo a los brazos y regresa al pecho, para finalmente terminar en el pie. Es decir, Herrick hace corresponder lo confuso de la mirada con el relativo desorden objeto de su canto. Además, el lector nunca sabe *desde dónde* está viendo el narrador, es decir, cuál es su posición respecto de la dama ataviada. ¿Está a su misma altura? ¿En un plano más alto? ¿Más bajo? Tal parece que no es una consideración importante, así que el poeta no se preocupa por resolverla y deja al lector con la impresión de que meramente se trata de una construcción retórica en la mente del narrador. En segunda instancia, aunque cada uno de los pareados centrales resulta parecido — se habla de una prenda y luego se da alguna de sus características —, llama la atención que los verbos se encuentran colocados en posiciones muy distintas. Por ejemplo, a veces están al inicio del primer verso del dístico (v. 6), en una ocasión a la mitad (v. 8) y en otra, dentro del segundo verso (v. 12). Creo que esto también funciona como elemento de identificación con el contenido: hay un cierto “desorden” sintáctico, no desmedido sino equilibrado. En tercer lugar, hay varios casos de medias rimas, pues la coincidencia entre sonidos y/o grafías no es exacta: “*thrown/distraction, there/stomacher, not/petticout, tie/civility*”. Ello también se puede interpretar como que el poeta no buscó hacer un poema pulido y perfectamente acabado, pues a lo largo de los versos ensalza la (relativa) libertad representada en el vestido.

### 5.3. *Contra el engaño del vestido: "Clothes Do but Cheat and Cozen Us"*

Otro poema del mismo autor, éste muy breve pero que sigue los lineamientos generales de los de Jonson y Herrick arriba analizados, es el poco antologado "Clothes Do but Cheat and Cozen Us"<sup>11</sup>:

- 1 Away with silks, away with lawn,
- 2 I'll have no scenes or curtains drawn;
- 3 Give me my mistress as she is,
- 4 Dressed in her naked simplicities:
- 5 For as my heart, even so my eye
- 6 Is won with flesh, not drapery. (en Hurford, 1996: 30)<sup>12</sup>

Al igual que "Still to be Neat" y "Delight in Disorder", recién estudiados, este texto de Herrick emplea la forma menor de los tetrametros yámbicos con rima parca. En lo que podría interpretarse como un diálogo con el poema de Jonson, los acentos principales del v. 1 también recaen en el primer y tercer pie métrico, y asimismo insisten en la repetición de las palabras resaltadas por los acentos: recuérdese que, en su primer verso, Jonson acentuaba en el primer y tercer pie trocaico "stíll/stíll", mientras que aquí Herrick pone el énfasis en los yambos "awáy/awáy". Por otro lado, el único encabalgamiento del poema (vv. 5-6) destaca el

---

<sup>11</sup> Quizá por su sencillez y su similitud con los textos comentados arriba, éste no suele incluirse en antologías poéticas. Aunque a primera vista no destaque por su originalidad, como se verá enseguida, aporta dos conceptos innovadores: el del cuerpo como vestido del alma y el del traje como parte funcional de la metáfora del "teatro del mundo".

<sup>12</sup> Un tercer poema de Herrick en esta misma línea es "Upon Julia's Clothes", que no se analiza aquí por considerar que no aporta nada sustancialmente diferente, pero que merece ser considerado en el corpus poético del autor sobre el vestido: "When as in silks my Julia goes, / Then, then (me thinks) how sweetly flows / That liquefaction of her clothes. // Next, when I cast mines eyes and see / That brave Vibration each way free; / O how that glittering taketh me!" (en Hussey, 1964: 49).

concepto central de la carne como atractivo capaz de seducir y convencer al narrador. Es decir, aunque correcta, la estructura formal no sorprende ni sobresalta.

Quizá uno de los pocos rasgos formales que destacan es el hecho de que la mitad de sus versos abre con un troqueo: "Give me, Dréssed in, l'ór as". La fuerza conferida por estos tres pies invertidos, aunada al empleo de una reduplicación del imperativo "away with" en el primer verso comunican un sentido de fuerte demanda, incluso colérica, en la que el hombre ordena a *no se sabe quién*<sup>13</sup> que "su dama" *le sea dada* en la sencillez de la carne desnuda. Como ya se ha mencionado, la retórica de poemas escritos por hombres para un público constituido en gran parte por su mismo sexo es la de construir a la mujer conforme los deseos y expectativas del género. Recuérdese la misma intención y un sentido de urgencia sexual en "To His Mistress..." de Donne, que también arranca con una orden repetida: "Come, madam, come" y en todo el desarrollo emplea un total de 11 verbos imperativos.

Incluso en un poema tan llano y breve como éste, el vestido se carga de sentidos: los seis versos comprenden cuatro palabras relacionadas con el atuendo —o con su despojamiento—: "silks, lawn, dressed, naked" y, como se dirá a continuación, con el adorno de lo que podría interpretarse como un recinto teatral: "curtains, drapery". Los sustantivos "silks, scenes, curtains" están en plural como para representar todas las ropas que suelen cubrir el cuerpo desnudo<sup>14</sup>, en otras palabras, el narrador exige la desaparición no de un traje en particular, circunscrito a un espacio

<sup>13</sup> Probablemente el narrador se dirija a las sirvientas que ayudaban a la dama en su atavío, o a la sociedad como reguladora de las convenciones del cortejo.

<sup>14</sup> "Lawn" conserva el singular para poder rimar con "drawn".

tiempo específico —el que pudiera vestir *ese día* la dama—, sino al conjunto de prendas y accesorios que de cotidiano esconden el cuerpo. Él quiere como único vestido de su dama la desnudez. Además, este “vestirse sin ropa” se conecta con la carne mencionada en el último verso como lo que realmente convence y atrapa al narrador.

No me detendré en repetir lo ya dicho respecto de los poemas anteriores: acorde con los argumentos antes expuestos, también aquí hay un reclamo del narrador por la sencillez que vence el sobrecargamiento, asimismo apoyado en la mayor cantidad de vocales luminosas (11) que oscuras (4). Sin embargo, en estas líneas hay un matiz de diferencia: la voz poética pide la desnudez, sencilla en sí misma, pero concebida como un vestido: “Dressed in her naked simplicities”. También en Richard Lovelace, “La Bella Bona Roba”, aparece un verso significativo en este sentido, en el que el yo poético dice: “Give me a nakedness with her clothes on [...]”<sup>15</sup> (en Driver, 1995: 19).

Esto parece referirse a la idea del cuerpo como atuendo del alma, cuyo origen se remonta a la tradición clásica y que estuvo presente en la poesía del Renacimiento, como se vio en el primer capítulo del trabajo. En este breve texto de Herrick, el cuerpo es interpretado como el vestido del alma, el cual puede seducir al yo poético.

---

<sup>15</sup> El título del poema constituye una expresión común para designar a una prostituta (nota de Kermode, 1973: 1129). Aunque en el contexto original el yo poético no da a estos versos el sentido que yo les atribuyo —sino el de que la extrema delgadez de algunas meretrices hace desear que su cuerpo tuviera el grosor de vestido y carne juntos—, me permito la licencia de sacar el verso de contexto porque ilustra y resume magistralmente la hipótesis sostenida a lo largo de este trabajo.

El narrador ahora no se centra en el simbolismo de otras ropas *hechas de tela* y prefiere éstas *de carne*.

Quizá la otra aportación interesante del poema sea la de la alusión al mundo teatral, dada por la conjunción de cuatro elementos asociados con él: “scenes, curtains, drapery, dress”. Si se toma en cuenta la vitalidad del tópico del gran teatro del mundo o *theatrum mundi* durante el Renacimiento inglés<sup>16</sup>, puede pensarse que el lector promedio asociaría de inmediato la mención de esos elementos con el tópico que aseguraba que el mundo es un escenario donde todos portamos nuestro vestuario y representamos un papel hasta que la muerte nos saca de escena. Raleigh fue autor de un conocido madrigal, musicalizado por Orlando Gibbons:

- 1 What is our life? a play of passion,
- 2 Our mirth the music of division;
- 3 Our mothers' wombs the tiring-houses be
- 4 Where we are dressed for this short comedy [...] (en Kermode, 1973: 839)

Los versos 3-4 son explícitos: el vientre materno se convierte en el primer lugar donde el alma *es vestida* para su entrada a escena. En este poema de Herrick aparece la misma idea, pues el narrador pide a su amada que se despoje de sedas y telas finas, que obvие las cortinas y/o telones y, a cambio, se presente “vestida en lo sencillo de su desnudez”. La voz poética afirma que su ojo y su lujuria se despiertan no por el ropaje sino por la carne, en lo que podría proponerse como una puesta en escena íntima, sin más espectadores que el mismo narrador. Aunque esta afirmación

---

<sup>16</sup> Baste recordar que en el célebre Globe Theatre londinense colgaba una bandera con la inscripción *Totus mundus agit histrionem* y que una de las primeras obras en ser representadas en ese nuevo escenario fue *As You Like It* de Shakespeare, que incluye el conocido monólogo de Jaques: “All the world's a stage, / And all the men and women merely players. / They

representa un *avance* respecto de la postura estudiada anteriormente —donde el vestido reemplazaba por completo al cuerpo y a veces éste ni siquiera era mencionado—, debe notarse que tanto el observador como el lector siguen sin poder ver el cuerpo desnudo, todavía no cuentan con elementos para visualizarlo.

El título del poema, “Clothes Do but Cheat and Cozen Us”, merece un último comentario. Sí, de algún modo la ropa femenina del periodo —y hasta el siglo XIX— *engañaba y defraudaba*, pues presentaba cuerpos ajenos y deformados, que no correspondían con la realidad del desnudo<sup>17</sup>. Ya se comentó que el guardainfante abultaba artificialmente la cadera, el corsé ceñía el busto —a veces haciéndolo parecer más grande y, otras, disimulándolo— y el maquillaje simulaba una palidez irreal. Es decir, el traje era una manera de presentarse atractiva ante el hombre y de excitar su imaginación, aunque el cuerpo que éste finalmente encontrara en el lecho fuera muy distinto de lo prometido. En otra lectura del título del poema, el vestido también timaba al amante deseoso de placer porque en más de una manera estorbaba sus avances. Imagínese lo que significaba para una dama quitarse la incómoda gorguera, soltarse el ceñido corsé y despojarse del pesado guardainfante: sin que mi reflexión apunte hacia la virtud o castidad de las damas, la multitud y voluminosidad de las prendas habría servido de freno a más de una dama no completamente deseosa de *rendirse al combate*.

---

have their exits and their entrances, / And one man in his time plays many parts [...]" (II:vii:139-142).

<sup>17</sup> Lurie dice que, como el lenguaje oral, el vestido también puede *mentir*. Esto lo hace por medio de los disfraces, las máscaras y los demás aparejos que conducen a la ambigüedad, el error, la malinterpretación y la ironía.

## 5: VESTIDO Y EROTISMO DURANTE JACOBO I

En suma, el deseo del narrador por acercarse al cuerpo desnudo lo lleva a interpretar éste no en su desnudez erótica, sino más bien como vestido del alma. Según se dijo en el análisis de "To His Mistress...", los versos apuntan a una interpretación del alma despojada del cuerpo, equivalente por un quiasmo a la del cuerpo despojado del vestido. En este caso, esa fórmula se ve enriquecida al hacer del cuerpo el vestido del alma, y del vestido que cubre el cuerpo, un *vestido del vestido*. Esta línea de ideas se expresa mejor según esta ecuación:

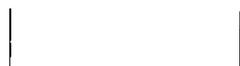
ALMA despojada del CUERPO



CUERPO despojado del VESTIDO

la cual aquí se vería ampliada como sigue:

ALMA despojada del CUERPO (QUE ES SU VESTIDO)



CUERPO despojado del VESTIDO (O VESTIDO SIN VESTIDO)

En otras palabras, el juego metafórico anteriormente analizado se enriquece pero conserva su esencia: la que identifica cuerpo y vestido.

#### 5.4. Otros discursos del vestido

Aunque no corresponda únicamente al periodo de Jacobo I, considero pertinente cerrar esta reflexión mencionando ejemplos varios de la presencia del vestido en poemas de los tres reinados estudiados, con el fin de subrayar la resonancia del asunto en la época. El atuendo figura en numerosos poemas de fines del siglo XVI y principios del XVII, los cuales pueden dividirse en tres rubros principales que sólo se enumerarán, sin ahondar en ellos:

- 1) menciones breves: en el soneto 2 de Shakespeare se compara el cuerpo desgastado por la edad con la librea roída: “Thy youth’s proud livery, so gazed on now, / Will be a tattered weed, of small worth held.” En el 91, el narrador comenta al paso que mientras algunos se enorgullecen de su cuna, habilidad, riqueza, fuerza o vestido, él cifra su orgullo en el amor, cuyo valor rebasa el alto costo de los trajes: “Thy love is better than high birth to me, / Richer than wealth, prouder than garments’ cost [...]”, con lo que el amor aparece relacionado con el contexto del vestido. También en *A Lover’s Complaint*, del mismo autor, se lee la metáfora de la virtud como una estola: “There my white stole of chastity I daffed, / Shook off my sober guards and civil fears; / Appear to him as he to me appears, / All melting [...]” (vv. 297-299). En la elegía “The Anagram” de Donne, la voz poética *exalta* con humor a una dama tan falta de gracia y belleza que su rostro y cuerpo son “anagramas del amor”, pero cuya misma fealdad asegura su fidelidad. En un par de versos se compara lo ordinario de

su apariencia con la ropa que se usa para largos viajes —entiéndase una larga vida en común—. “For one night’s revels, silk and gold we choose, / But, in long journeys, cloth and leather use.” (vv. 33-34); luego, el último verso confirma que es mejor tener una compañera fea que se vea obligada a la castidad y no una hermosa, deseada por muchos: “[...] liked of none, fittest were, / For, things in fashion every man will wear.” Como se aprecia, también aquí aparece la identificación del cuerpo femenino con el vestido y se insiste en su uso por parte del hombre. Finalmente, en un poema anónimo de 1599 se describe la manera correcta de colocar las manos al usar un guardanfante: “Placing both hands upon her whalebone hips, / Puffed out with a round circling farthingale.” (citado por Norris, 1997: 619). Aunque no he podido tener acceso al poema completo, dejo estos versos en una simple mención.

- 2) imágenes importantes: un poema de Thomas Wyatt contiene estos versos: “In court to serve, decked with fresh array [...] Amid the press of lordly looks to waste, / Hath with it joined oft times such bitter taste / That whoso joys such kind of life to hold / In prison joys, fettered with chains of gold.” (en Jones, 1991: 82). En ellos, se contrasta el cuidado arreglo usado en la corte con el de los grillos de oro que el mismo personaje puede acabar usando en la cárcel — como el propio Wyatt experimentó varias veces—. Por su parte, en los seis libros de *The Faerie Queene* de Edmund Spenser —pero sobre todo en los tres primeros—, el vestido es elemento fundamental en la caracterización de los

personajes y en múltiples resortes de la trama<sup>18</sup>; también en su *Epithalamion*, Spenser abunda en el simbolismo del vestido y arreglo de la novia. Por otro lado, tanto en "The Funeral" como en "The Relic" de Donne, una guirnalda o rizo de cabello de la amada es el disparador de la expresión lírica, mientras que en "Housewifery" de Edward Taylor, el yo poético pide a Dios que "vista" sus afectos, su entendimiento, juicio, conciencia, palabras y acciones, para que al final él pueda decir: "Then mine apparel shall display before ye / That I am clothed in holy robes for glory" (en Ferguson, 1970: 497).

3) títulos y/o poemas completos: "The Bracelet", "A Jet Ring Sent" y "The Perfume" de Donne, "Upon a Ribband" de Thomas Carew<sup>19</sup>, "On a Girdle" de Edmund Waller, y "The Coronet" de Andrew Marvell también abordan esas respectivas partes del atuendo.

Este muy breve catálogo y los poemas analizados arriba son sólo algunos ejemplos de la feliz coincidencia entre vestido y poema. Tanto su número como su relevancia permiten pensar que los poetas del periodo intuyeron —o claramente comprendieron— que la pluralencia del discurso poético y la ambivalencia del

<sup>18</sup> Como ejemplo están los disfraces de Archimago, el atuendo de Duessa —"clad in scarlot red", en una clara identificación con María de Escocia, *Mary Queen of the Scots*—, los trajes de los personajes de *The House of Pride*, el travestismo de Britomart, el magnífico vestido de Belphoebe, etc.

<sup>19</sup> En éste se contrastan la guirnalda de seda entregada por la dama —y que el narrador luce en el brazo— con la belleza de ella, concebida como una guirnalda de orden superior. Si la primera abraza la carne, la segunda lo hace con la mente; aquélla puede ser rota por el tiempo pero ésta vence al Destino; a la primera, el amante concede besos, mientras a ésta, oraciones y sacrificios; la de seda es el ídolo, pero la de carne es la deidad, etc. En suma, la prenda que lleva en el brazo como recordatorio del amor hace del amante un laico, mientras que cuando "viste" la belleza de la dama es ministro del Amor: "This order as a layman I may bear, / But I become Love's priest when that I wear." (en Kermode, 1973: 1127).

## CONCLUSIONES

*Fashion is ambivalent –for when we dress  
we wear inscribed upon our bodies  
the often obscure relationship of art,  
psychology and the social order.*  
-E. Wilson

### *Cuerpo vestido y cuerpo-vestido*

Hombres de su momento, Wyatt, Marlowe, Raleigh, Donne, Jonson y Herrick supieron interpretar el resquebrajamiento de la cosmovisión que relegaba lo individual a un segundo plano y, cada uno a su manera, ya no se conformaron solamente con cantar al alma y al amor sublimado. Así como la ciencia, la religión, la economía, la filosofía y el arte renacentistas daban a la experiencia personal y al cuerpo —como revelación o, en algunos casos, como tabú— un sitio de especial relevancia, los poetas se mostraron más osados en su acercamiento a éste y al erotismo. Pero también se revelaron como herederos de la tradición que les precedió: si bien no se ciñeron por completo a la retórica de corte petrarquista que idealizaba al extremo el cuerpo femenino, tampoco hicieron un acercamiento definitivo a él. Podría decirse que tomaron una postura media. Entre la lejanía propuesta por Petrarca y una mirada que se acerca sin freno al cuerpo deseado, en los textos estudiados los narradores se detuvieron en las prendas que lo cubrían, convirtiéndolas en intermedias en las que su atención podía centrarse: *leyeron* en el vestido el carácter ligero de su portadora —como Wyatt—, lo volvieron símbolo caracterizador de un espacio utópico atemporal, en el que la mujer fungía como decorado pasivo —Marlowe— o de la negativa a ser parte del mismo, aunque la supuesta voz femenina que rechazaba las prendas impuestas nunca se inconformara ante la ausencia de su cuerpo —Raleigh—. También hicieron del vestido un sinónimo

### CONCLUSIONES

cabal del cuerpo femenino (suficiente, por tanto, para describir a Hero), en contraposición al masculino, presentado a través de sus características físicas — el mismo Marlowe—. Asimismo, espiritualizaron eróticamente el vestido y presentaron a una mujer que obedecía las órdenes de desnudamiento para, una vez sin topa, cubrirse con *el vestido ideal* el cuerpo masculino —Donne—, luego apostaron por una mayor naturalidad en el arreglo femenino —Jonson—, transfirieron la carga erótica del cuerpo a las prendas —Herrick— y se lamentaron del engaño promovido por los corsés y refajos, pero jamás hablaron de *querer ver el cuerpo* —también Herrick—. En suma, equipararon cuerpo femenino y vestido en una actitud que hundía sus raíces en la historia occidental de esta mitad del género humano.

Los poetas plasmaron en sus textos la atmósfera que les rodeaba, pues se puede afirmar que al menos en la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII inglés los valores tradicionalmente asociados a la mujer se depositaron en su atuendo: era como si las prendas impusieran significados a un material amorfo o que carecía de sentido propio. A decir de Kaiser en una lectura de Baudrillard, el sujeto que usa un vestido no sólo *es* sino también *se produce* a sí mismo a través de su apariencia<sup>1</sup>. Es decir, la portadora de un vestido participa en la construcción de su identidad por medio de las prendas. Éstas, los objetos más íntimos y asociados con la vida cotidiana, desempeñaban en la época un rol psicológico, sociológico y social: conformaban un envoltorio planeado *por y para* el hombre, concebido desde su óptica e ideal para *poner en*

---

<sup>1</sup> “According to the French sociologist Jean Baudrillard, it is not so much a matter of *being* the self as it is *producing* the self. To consume is to produce again. What is being produced is an appearance [...]” (Kaiser, 1990: 528).

## CONCLUSIONES

*escena, domar y transformar* ese cuerpo que resultaba peligroso y salvaje. Dado que la desnudez femenina no había dejado de amedrentar, la alternativa poética de situarse entre la riesgosa cercanía y la fría distancia fue atinada: el recurso intermedio de la ropa tuvo buena acogida en el seno de una sociedad fuertemente simbólica, como puede colegirse al pensar en el sabor alegórico de las populares *masques*.

Con los corsés, guardainfantes, chapines y maquillajes la mujer comunicaba en un solo sentido: se vestía para *ser entendida (leída)* por uno o varios hombres. En efecto: ella carecía de sentido si no había un varón que prestara atención a su mensaje, como expresaba Leandro, el personaje re-creado por Marlowe, comparando el cuerpo de Hero con un traje: “[...] Rich robes themselves and others do adorn; / Neither themselves nor others, if not worn. [...] One is no number; maids are nothing then / Without the sweet society of men.” (vv. 255-256; 237-238). Esta analogía, en la que ni el cuerpo ni el vestido sirven si no son usados por hombres, equipara casi explícitamente el cuerpo femenino con el vestido.

Y es que los afanes renacentistas de conocimiento y renovación que ensalzaron la experiencia centrada en el cuerpo siguieron rigiéndose casi exclusivamente por las consideraciones de la cultura masculina. El cuerpo que se concebía como centro de certidumbres y novedades era, fundamentalmente, el del hombre<sup>2</sup>. En términos generales, el femenino siguió siendo, como en los poemas vistos, un portador —no hacedor— de significados. El vestido recargado, constreñido y paralizante representaba

---

<sup>2</sup> De este modo, los poetas —mayoritariamente varones— debían manejar dos códigos de vestido: uno para su uso personal, en el que el traje los identificaba con la nobleza, y otro, que significaba la desaparición de la mujer entre sus prendas.



## CONCLUSIONES

—donde este último funciona como adjetivo que califica al sustantivo *cuerpo*—, se convirtió en

### CUERPO-VESTIDO

—aquí *vestido* ya funciona como sustantivo, al mismo nivel gramatical que *cuerpo*—. El atuendo ascendió de nivel, equiparándose a los miembros. Y hay que destacar que esta transferencia llegó a aplicarse tanto al cuerpo femenino como, en ocasiones, al masculino: como se vio, el hombre también llegaba a concebir su cuerpo como un vestido de la carne de la mujer.

La indumentaria participó de otra paradoja: el intérprete femenino más importante de la sociedad inglesa durante la segunda mitad del siglo XVI —y por muchas generaciones más— fue la reina Isabel. La jefa de estado, jefa de la iglesia y patrona de las artes fue una presencia dominante en todas las manifestaciones intelectuales y artísticas del periodo. Y, *curiosamente*, ella era el paradigma de arreglo excesivo, de ostentación por medio del atuendo. Sin embargo, si en ella la acumulación de prendas lujosas destacaba su PRESENCIA y daba lustre al VIGOR REAL, la moda isabelina llevada en la corte significaba la AUSENCIA y CANCELACIÓN de las mujeres que quedaban *sepultadas* en su atuendo.

Resulta lógico pensar que, al escribir, los poetas del periodo tendrían en mente a sus compañeros de corte y a dos tipos de lectoras o, por la alta tasa de analfabetismo femenino, oidoras: la propia reina y las demás damas cortesanas<sup>3</sup>. En cuanto a la

---

<sup>3</sup> Por poner dos casos de damas receptoras de poemas en la época: Philip Sidney hace de Lady Penelope Rich la Stella de su *Astrophil*, mientras Donne dedica poemas a las condesas de Bedford y Salisbury, además de Lady Markham, Lady Elizabeth y Lady Carey.

## CONCLUSIONES

primera, los poemas se le dedicaban como reverencia, adulación o celebración, mientras que a las segundas, con fines celebratorios, de cortejo o seducción: “[a] premise [that was] widely held by Elizabethans [is] that love poetry was conventionally written for courtship, in the sense of *wooing a woman with a view to sex or marriage*” (Bell, 1997: 76). Sin conocer a cabalidad el proceso de recepción de los textos en la época y, por lo mismo, no suficientemente calificada para hablar sobre la apropiación de los mismos en el acto de la lectura y/o la escucha, creo oportuno sugerir que poemas como los estudiados arriba deben haber tenido una importante función de moldeamiento cortesano y social<sup>4</sup>. Bell, quien estudia la participación femenina en el cortejo cortesano inglés como destinataria, protagonista y receptora de poemas, afirma: “[...] the hypothesis of a female reader [inevitably] changes our apprehension of a given text, awakening us to the significance of its sexual codes.” (citado por Bell, 1997: 79). En efecto, podemos imaginar que al leer u oír estos y otros poemas —fundamentalmente escritos por hombres—, las mujeres aprendían *cómo* debían definirse y, de algún modo que no es fácil intuir, participaban en la relación dialéctica que forjaba esa definición femenina. En términos generales, a través de la plasticidad de los versos y de los múltiples recursos semánticos, gramaticales, métricos, retóricos y fonológicos analizados, las damas recibirían el mensaje de que su persona no sólo se proyectaba a través del vestido sino que se *legitimaba* socialmente por él. A partir del atuendo, los poetas construían la imagen de la mujer, devolviéndole su *yo* en un cuerpo que no sólo aparecía ataviado,

---

<sup>4</sup> Por supuesto, es importante tomar en consideración la idea sostenida por Roger Chartier sobre que un texto no lo *hace* un autor sino un *conjunto* de intermediarios que incluyen desde los receptores hasta tipógrafos, componedores, cajistas, impresores, etc. En consecuencia, mi

## CONCLUSIONES

sino primorosamente acicalado y adornado, lo que revelaba y confirmaba su estado psicológico de dependencia.

### *El tratamiento poético*

Por supuesto, este ensayo pertenece a la tradición de estudios críticos sobre la obra de los poetas abordados. Sin embargo, según mi conocimiento, hasta ahora no existía una investigación cuyo eje fuera el estudio de cómo estos bardos —u otros artistas ingleses del periodo— abordaron la fuerza comunicativa del vestido según aparece inserto en la poesía, ese otro lenguaje preñado de simbolismo. Este trabajo buscó hacer aportaciones sirviéndose de las herramientas semióticas, como parte de los estudios literarios, para desentrañar la significación del atuendo en algunos poemas fuertemente representativos de la época, en los que el vestido funciona como un personaje de primer o segundo orden —generalmente junto con el yo poético masculino—. Dado que, en ellos, la mujer que porta el atuendo es decididamente relegada en importancia y el vestido desempeña una función poética, en el proceso de conformación de este estudio se buscó entender cómo opera en dichos poemas el vestido-personaje poético, qué comunica y cómo lo hace, y cómo se relaciona con la mujer que lo lleva encima.

Según se vio, en general, el vestido exterioriza los miembros, porque un cuerpo vestido siempre está *mirando hacia afuera*. Esto resulta paradójico si se considera que, en los poemas analizados, el erotismo tiene una importante presencia, con lo que resalta la lectura sólo insinúa, por principio, aproximaciones sobre cómo pudieron ser recibidos los

## CONCLUSIONES

conclusión ya comentada: el poeta no parecía sentirse a gusto ante la idea de *hacer poesía* sobre el cuerpo desnudo y prefería tejer versos sobre el cuerpo vestido y en tránsito a la desnudez, llegada la cual, se imponía el silencio. A riesgo de caer en un reduccionismo simplista, puede decirse que en los poemas, el hombre decide que prefiere describir el traje y no el cuerpo —Marlowe en “Hero” —, determina el significado de dicho atuendo —Wyatt—, ordena qué prendas se deben usar —Marlowe en “Come live”—, cuándo quitarlas y con qué cubrir la desnudez —Donne—, cómo no deben ser usadas —Jonson, Herrick— y, en caso de inconformidad, cómo la mujer *debe* responder a las prendas, pero sin que su cuerpo figure —Raleigh—. Por medio de la simbología de las prendas, comunica la sicología de su portadora —Wyatt, Herrick en “Delight”— y disminuye su presencia en todos los poemas, erigiendo al vestido como *el* personaje femenino por antonomasia. El cuerpo funciona como una suerte de *comparsa*, como una estructura destinada casi exclusivamente a lucir las prendas por lo que, en su calidad secundaria, no merece la atención de la voz poética. Los recursos empleados por los autores para comunicar ese sentido fueron diversos, pero fundamentalmente se centraron en el uso combinado y rico de varios aspectos semánticos, gramaticales, métricos, retóricos y fonológicos. Con base en ellos, los poetas hicieron una propuesta nueva, creativa y profundamente simbólica.

En cuanto a los poemas elegidos, cada uno de ellos es importante dentro de la producción de sus autores. Todos revelan el estilo y tono usual de los poetas: el comedimiento de Wyatt, la plasticidad de Marlowe y Raleigh, la oralidad y “agudeza”

---

poemas estudiados.

## CONCLUSIONES

(*wit*) de Donne, la cualidad casi epigramática de Jonson, la brevedad e interés cotidiano de Herrick. Además, en general son textos *canónicos* (muestra de ello es su recurrente aparición en antologías) y cuya autoría no se pone en duda, por lo que las conclusiones alcanzadas a partir de su análisis pueden considerarse perfectamente sostenibles. Además, como ya se vio, los ocho poemas analizados no conforman la totalidad del universo lírico en el que figura el vestido. Los ejemplos mencionados al final del capítulo 5 dan prueba de la vitalidad del tema en la época y de la multiplicidad de sus expresiones.

Considerando el ímpetu del asunto, es natural que surgiera la metáfora comparativa entre un poema y un vestido<sup>5</sup> que arropa las ideas desnudas: sin traje, el cuerpo se despoja de múltiples significados y de la posibilidad de socialización y contención<sup>6</sup> mientras que, fuera del poema, las ideas más excelsas y originales se expresan groseramente en dos líneas de prosa. En efecto, en su *Defence of Poesie* (1595), Sir Philip Sidney critica los poemas donde se emplea la hipérbole para describir a la amada. Según el autor, en ellos la elocuencia se disfraza con afectación, *como si vistiera un traje de cortesana*, pues usa términos sedosos y frases de tafeta. Por su parte, su hermana Mary Sidney —también contemporánea de Raleigh, Marlowe, Donne y Jonson— se

---

<sup>5</sup> También fue funcional dio la metáfora del cuerpo como libro, uno de cuyos ejemplos se encuentra en la hiperbólica descripción de Lady Capuleto sobre Paris en *Romeo and Juliet*: "Read o'er the volume of young Paris' face, / And find delight writ there with beauty's pen. / Examine every married lineament, / And see how one another lends content [...] This precious book of love, this unbound lover, / To beautify him only lacks a cover [...]" (I:iii:83-86, 89-90). Por otro lado, también el libro podía ser concebido como un cuerpo, cuya alma se componía tanto de las sanas enseñanzas en él contenidas, como de su acertada composición material; en tanto, la carne del libro correspondía a la impresión de las hojas.

## CONCLUSIONES

refiere a sus propios poemas como “cloth”. La traducción de los Salmos bíblicos, empezada por Sir Philip y concluida por ella, fue dedicada a la reina con el poema “To the Thrice-Sacred Queen Elizabeth”. En él, la autora se dirige a la soberana a nombre suyo y de su hermano: “And I the cloth in both our names present, / A livery robe to be bestowed by thee [...]” (en Ferguson, 1970: 202). Si se considera que “livery” (librea) es el traje que los príncipes, nobles y señores daban a sus criados como distintivo de que éstos se hallaban a su servicio, se coincidirá con lo dicho por Ferguson en la nota explicativa a esos versos: “Sidney seems to be saying that she presents the poems to Elizabeth, who will give them a ‘livery robe’ as a sign that they are her servants.” La idea es fecunda: el poema —visto como un vestido común— es entregado a cambio de la esperanza de recibir, de la soberana, un traje que represente su aceptación a las filas reales.

La metáfora puede llevarse un poco más lejos: igual que el vestido renacentista, el poema debía contar con una fuerte estructura interna, oculta a la vista pero que sustentara el aparato (una especie de *guardainfante poético*). En la superficie, los versos se verían embellecidos con recursos fonológicos, métricos y retóricos que semejarían joyas y encajes. Por ejemplo, George Puttenham comparaba la ornamentación poética con el prunor del arreglo femenino y el vestido: “The ‘great Madames of honour’ will not show themselves without ‘their courtly habillements [...] Even so cannot our vulgar

---

<sup>6</sup> Esto era aún más radical si se trataba del cuerpo femenino pues, como se dijo, sin vestido ella perdía su identidad, se extraviaba a sí misma. O, por verlo desde otra perspectiva, para el hombre se volvía incomprensible y por eso él dejaba de verla.

<sup>7</sup> Es bien sabido que en la corte isabelina el obsequio de vestidos era cosa común: la reina entregaba trajes a sus súbditos y éstos buscaban ganar o conservar su favor regalándole lujosos accesorios o atuendos completos.

## CONCLUSIONES

Poesie shew it selfe either gallant or gorgious, if any lymme be left naked and bare [of poetic ornament] and not clad in his kindly clothes and colours.” (citado por Dolan, 1993: 225). La licencia de la metáfora podría, incluso, llevarse al extremo de considerar “el poema como un bello vestido”.

Asimismo —quizá por su eficacia plástica<sup>8</sup>—, el poema fue metafóricamente concebido como un retrato. La rigidez impuesta por el atuendo femenino seguramente causaba que, en la vida de la corte, las damas semejaran verdaderos retratos vivientes y por eso, tanto en la pintura como en el poema, era natural que el vestido constituyera la referencia más inmediata —y bienvenida— de una dama. Según Pardo, quien estudia la recepción contemporánea de la obra de Tiziano, esto es exactamente lo que sucedió con la mujer representada en la pintura renacentista: “The real, beloved body [...] is in some measure less satisfying than the painted body [...] flesh is made more palpable by its juxtaposition with satin, brocade, foliage, linen, metal, velvet, and fur.”(1993: 66, 68). Es decir, de cualquier manera la sociedad buscaba poner una cierta distancia con la desnudez: la del vestido y, figuradamente, la del lienzo o la del poema. Además, si en la pintura las ventanas o puertas dibujadas permitían al observador *entrar* en la habitación donde el cuerpo estaba semidesnudo o desnudo (como en la *Venus de Urbino* de Tiziano), el poema también fue una especie de ventana para *penetrar* la intimidad. La mirada masculina pudo así focalizarse en las prendas e hizo evidente que

---

<sup>8</sup> Cuando se dio el auge del retrato bajo los auspicios de Enrique VIII, Holbein “el Joven” marcó la pauta por la minuciosidad y delicadeza con que representó los atuendos más exquisitos. De manera significativa, casi al mismo tiempo comenzó a destacar la presencia del vestido en la literatura inglesa.

## CONCLUSIONES

aunque variara la distancia entre el sujeto *que observa* y el objeto *observado* (acercamiento de la cámara a una o varias prendas o su distracción en el paisaje) la cercanía no se traducía en que el cuerpo estuviera *más presente*. Y es que entre poetas y pintores parece haberse dado una diferencia: al menos en los poemas analizados, los vates resultaron más conservadores que los pintores, pues si en general éstos representaron el cuerpo cubierto por una prenda ligera, aquéllos le impusieron su mirada pudorosa -el pudor parece funcionar como complemento del temor y el menosprecio-- y tomaron como punto de partida el cuerpo totalmente vestido; luego, en algunos casos, sugirieron su desnudamiento, aunque sin que el lector pudiera presenciarlo.

Como se vio, el poema goza de vida propia, sustentada por los medios técnicos usados por el poeta. Los creadores analizados usaron múltiples recursos tendientes a lograr un objetivo simultáneamente poético, retórico y plástico, en un esfuerzo que a todas luces parecería sistemático. Con todo, y aunque es imposible saber hasta qué punto el poeta planea los recursos que manejará, puede aseverarse que la perfecta interrelación de los distintos niveles de un poema es producto de mecanismos relativamente inconscientes en los que se mezclan la racionalización, la intuición y la pasión creadora, además de las *formas* de la época. Y esto no va en detrimento de la maestría del creador, sino realza su excelencia como artista.

---

<sup>9</sup> Como se dijo antes, en este caso estaríamos ante una doble posibilidad de interpretación del vestido: la que lo concibe como *ocultador* del cuerpo y la que lo entiende como *exaltador* del mismo, volviéndolo "más palpable" gracias al uso de telas y adornos varios.

## CONCLUSIONES

### *El tratamiento semiótico*

Considerando las tres perspectivas principales que se acercan a las interpretaciones e implicaciones del vestido y la apariencia —la simbólico-interaccionista, la cognitiva y la cultural—, en este trabajo se siguió la tercera propuesta, para la cual, el *sentido* del vestido se produce por una representación cultural entre las relaciones sociales y la ideología, y tiene en sus fundamentos las ambivalencias del orden social, en este caso, las oposiciones hombre-mujer y desnudo-vestido (ver cuadro comparativo de las tres en Kaiser, 1997: 56). El análisis se apoyó en el estudio crítico de las expresiones culturales sobre el atuendo en la sociedad renacentista inglesa, en las cuales se incluyen aspectos como la manera de concebir el género y la sexualidad. Ellas reflejan la circunstancia histórico-social de la mujer, según resumía ácidamente Stubbes tras enumerar la cantidad y complejidad de las prendas y accesorios indispensables en el arreglo femenino: “So that when they have all these goodly robes uppon them, women seeme to be the smallest part of themselves, not natural women...” (2000: “Women’s dress”).

Esta opción metodológica se inscribió en el modelo simbólico de estudio del atuendo, el cual concibe a las personas como seres sociales que construyen significados y los asocian con sus propias acciones, y que se comportan en función de los sentidos que atribuyen a las situaciones en su derredor. El personaje poético del narrador masculino fue visto como *usador y determinador de símbolos*, a través de los cuales construyó la identidad de la portadora del atuendo y reaccionó hacia ella a partir de los

## CONCLUSIONES

significados atribuidos al mismo: por ejemplo, condenar su personalidad ligera representada por el vestido, ordenarle que se pusiera tal vestuario para completar el escenario ameno o, por el contrario, que se lo quitara para el encuentro sexual y se dejara cubrir por el cuerpo masculino. Por su parte, la mujer —ausente en la mayoría de los casos— funcionó como *contenedora de los símbolos* impuestos, que determinaban su identidad.

Kaiser estudia cómo estos significados relacionados con los símbolos de apariencia —surgidos de la interacción social con otros seres de la comunidad— pueden ser manipulados y modificados por medio de los procesos de interpretación (1991: 55-57). Este presupuesto también fue puesto a operar aquí: una de las consideraciones de base fue que los narradores *leyeron* la identidad *que quisieron leer* a través del vestido, condicionados por las relaciones sociales entre los sexos y la ideología. El vestido se manifestó como un símbolo interpretativo que el hombre hizo actuar en función de las reglas del orden social y lo manipuló en su proceso de interpretación hasta equiparlo con el cuerpo femenino.

En otro orden de ideas, en su análisis sobre la moda, Barthes distingue tres tipos de vestido: el *real*, referente directo de tela; el *vestido imagen* o representación fotográfica del traje, y el *vestido escrito*, es decir, transformado en lenguaje (1967: 13-29). Es evidente que se trata de tres trajes diferentes en la medida en que son *fabricados* con materiales distintos: respectivamente, tela, líneas y colores, y palabras. Dicho de otro modo, en lo que nos concierne, el primero tiene un referente táctil y espacial (percibido por el tacto

## CONCLUSIONES

y la vista), mientras el tercero, uno sintáctico y verbal (aprehendido por el oído)<sup>10</sup>. El *vestido escrito* crea su propio lenguaje, caracterizado por al menos tres rasgos que lo diferencian de su contraparte real: a) ofrece una lectura ordenada del vestido y acepta un solo punto de vista entre varias posibilidades; b) amplía la información sobre elementos de la indumentaria que pasan desapercibidos en el discurso visual; c) acentúa otros rasgos claramente visibles, es decir, no ofrece un retrato exhaustivo de cada una de las prendas sino manipula la percepción que el lector tiene del vestido y ofrece reglas para su decodificación. Los tres niveles se vieron operando en los poemas analizados, sobre todo en la medida en la que los poetas seleccionaban tanto el *orden de lectura* como el *acento* en algunas partes del atuendo.

Por resumir muy brevemente, al interior de los textos se estudió:

1. *qué significa el vestido*: se ahondó en su equivalencia con el —y virtual sustitución del— cuerpo femenino;
2. *de qué modo funciona el proceso por el que el vestido femenino se asocia con esos significados*: fundamentalmente se vio que el proceso operaba basado en los intencionales silencios en torno a los miembros y la puntillosa descripción de las prendas, así como la prosopopeya por la que éstas encarnaban y caracterizaban a la mujer, poniéndola en relación con otros;
3. *las consecuencias sociales de esos significados*: se apreció la representación y reproducción, un tanto inconsciente y otro poco lúcida, de algunos valores culturales de la sociedad inglesa y la propuesta por modificar otros (Kaiser, 1997: 29).

---

<sup>10</sup> En los poemas, más que el tacto en sí mismo aparece el *deseo* de tocar, *la anticipación* del

## CONCLUSIONES

De igual modo se vio que, dado que el vestido permite que el cuerpo se piense a sí mismo de modo disjunto como parte de un proceso imaginativo y semiótico, las transformaciones del cuerpo en un contexto social, en relación con otros cuerpos, también inciden en el fenómeno comunicativo del atuendo. En este caso, los cambios de cosmovisión y autoconcepción renacentistas se manifestaron señalando una mayor importancia al cuerpo y a su vestido.

No quiero dejar de subrayar que, si bien el presente trabajo busca enriquecer los estudios literarios comparatistas al incluir en su campo de análisis otro terreno interdisciplinario —el del vestido como fenómeno comunicativo—, de ningún modo pretende dar respuestas definitivas o concluyentes a los asuntos abordados en él. Su objetivo es contribuir a la discusión del tema y, si se cumple la meta final, enriquecer la lectura de los textos en sí mismos. Además, el trabajo busca *condenar* al lector a no volver a mirar el vestido con ojos ingenuos, a explorar la presencia de éste en poemas, a señalar poemas comparables con vestidos y vestidos que puedan ser poemas, en fin, a ver desde otro ángulo los poemas, los cuerpos vestidos y los cuerpos-vestidos.

Al incursionar en este tema, es imposible no sentirse apasionado e impresionado por su vastedad, por las múltiples aproximaciones que permite —y demanda— y por las proyecciones hacia futuros estudios que prometen enriquecer la investigación literaria. Por ejemplo, se antoja fecundo el análisis del atuendo en las obras teatrales de la época, el acercamiento al vestido renacentista masculino y al de la mujer de clase

---

contacto y la capacidad de evocarlo.

## CONCLUSIONES

baja<sup>11</sup> en la literatura, así como a la indumentaria del periodo en otras latitudes, fundamentalmente en España y Nueva España, para indagar en la manera como pudieran manifestarse en el vestido dentro de la poesía las diferencias entre la cosmovisión inglesa —protestante— y la española y de sus colonias americanas —contrarreformista—.

Como se ha podido ver, el *cuerpo nuevo* conformado en el Renacimiento y el *vestido nuevo* que lo acompañó estaban íntimamente relacionados con la cosmogonía surgida del replanteamiento de las certezas en todos los órdenes. Con absoluta convicción puede afirmarse que ambos, cuerpo y vestido, seguirán asomando por las entrelíneas del arte en la medida en que éste siga abordando el problema de lo humano individual y colectivo. Porque el cuerpo artístico, disfrazado, construido o imaginado, vestido o desnudo, está en diálogo constante con la sociedad humana en la que se gesta, a la que pertenece y a la que, cómo dudarlo, devuelve su reflejo.

---

<sup>11</sup> Si bien desde hace mucho tiempo los terrenos del vestido y de la moda están bajo el dominio del discurso de las mujeres heterosexuales de raza blanca y posición económica alta, éste no debe tomarse como la única norma existente (Kaiser, 1996a: 6; 1996b: 25). Este trabajo se centró justamente en ese segmento de *portadoras de vestidos*, en parte porque no se cuenta con textos poéticos suficientes para ensayar un estudio similar del atuendo en las clases trabajadoras, además de que la información sobre sus costumbres en cuanto a vestido son muy limitadas, en parte porque solía ser muy tradicional y en parte porque se conservan escasísimos testimonios al respecto.

## **POST SCRIPTUM**

Quizá algún lector se interese por extender el vistazo histórico sobre el vestido y acercarlo a su propio momento, este año 2000, que marca el ocaso del siglo XX. El intento bien vale la pena.

Recuérdese que el sucesor de Jacobo, Carlos I, sufrió la muerte por decapitación en 1649. Este acto sin precedentes asestó un golpe por demás significativo a la sociedad inglesa, que así vio dispersas por el suelo sus antiguas certidumbres. Después de todo, si el rey mismo —antes entendido como encarnación de la voluntad divina— podía morir en el cadalso, ¿qué certezas quedaban en el horizonte? Como consecuencia del destronamiento del soberano se dio la forzada desaparición de instituciones y tradiciones arraigadas en la costumbre —como la celebración de Navidad y del *May Day*—, además de la sistemática destrucción de los símbolos de la monarquía: el metal de palacio se envió a la Casa de Moneda, las vestiduras reales se repartieron o destruyeron, y tanto las joyas como la ropa de la reina se pusieron a la venta.

En la época del infortunado rey se habían usado trajes elegantes —sin exceso de adornos— que comunicaban un mesurado descuido: “careless romance” es una precisa descripción gráfica del efecto dado (citado por Ashelford, 1996: 69), muy acorde con lo pedido por Jonson y Herrick en sus poemas<sup>1</sup>. A manera de reacción, Oliver Cromwell empleó trajes oscuros, de extrema sobriedad y que transmitían un claro mensaje de fondo: el vestido sencillo era moral, pero el que obedecía la moda no lo era (*All the*

---

<sup>1</sup> Ver Lámina 11 del Apéndice.

Rage, 1992: 84). Por su lado, la Restauración de Carlos II (1660) representó el regreso de la pompa y la ceremonia reales. El vestido femenino siguió incluyendo el peto fuertemente endurecido y la falda voluminosa sostenida por debajo con verdugados, pero se le añadieron otros elementos: los tocados muy altos y, tanto para hombres como para mujeres, las pelucas. En general, la imagen dada por ambos sexos era de un marcado *barroquismo*, si se permite la expresión.

Sin haber profundizado en el estudio de la evolución del vestido como reflejo social de esos años, no considero osado interpretar esta continuación del recargamiento femenino como la prolongación —lo matizada que se quiera— de la misma ideología colectiva señalada a lo largo del análisis anterior. Es decir, la mujer continuó viéndose transfigurada en su atuendo, convertida en las prendas y accesorios que *hablaban* por ella. Pero también hay que agregar que, en cierta medida, el hombre también se veía constreñido por una indumentaria sobrecargada y que, a decir de las autoridades en el asunto, no era aún tan dramática la diferenciación sexual a partir del vestido.

Un par de siglos más tarde, con la llegada de la Revolución Industrial, este presupuesto colectivo se habría de radicalizar aún más. Junto con la omnívora ideología industrial y la difusión de la ética protestante —exaltación del avance económico y la modernización— sobrevino un cambio trascendente en la historia del vestido. Si hasta entonces se había permitido en el traje masculino el uso de colores vivos y los hombres habían cedido a los caprichos de moños, encajes, terciopelos, lazos, maquillajes, pelucas y demás preciosidades, a partir del XIX se dio el fenómeno que puede llamarse “la gran renuncia masculina” al atuendo seductor. Los varones adoptaron el sencillo traje

monócromo —generalmente negro—, confeccionado en tres piezas de la misma tela. Esa forma austera, sin adornos ni detalles, que disimulaba casi por completo el cuerpo y eliminaba toda ambigüedad, comunicaba los nuevos valores colectivos: la eficiencia y la productividad, enmarcadas en un contexto de puritanismo y utilitarismo. En una sociedad que hacía suya la premisa de que “el tiempo es dinero” (*time is money*), los engranajes de la maquinaria productiva no podían gastar minutos valiosos en preocuparse por su atuendo<sup>2</sup>, de ahí que la indumentaria masculina se tornara sencilla, funcional y fácil de ponerse, apta para el imperio masculino por excelencia: el mundo exterior.

En cambio, el papel de la mujer como seductora —que con su atuendo atrapa al hombre— y, más tarde en su vida, como esposa-madre, fue subrayado por el vestido: “La clase burguesa [...] que] considera[ba] de buen gusto los exteriores austeros [...] da[ba] prueba de su menosprecio hacia la mujer, ya que el hombre, al renunciar a cualquier coquetería exterior, le dej[ó] este campo a ella, convertida en ama de cría y de casa. [...] Jamás su papel de objeto había sido definido tan claramente, y sorprende que el traje refleje lo más fielmente posible su papel en la vida” (Deslaurdes, 1998: 158-159). La indumentaria reveló el recluimiento femenino decimonónico: con miriñaques, corsés de talle de avispa<sup>3</sup> y sombreros anudados bajo el mentón, las mujeres de las clases altas europeas dedicaban sus días a dar paseos, tomar té y vigilar el cuidado del hogar,

<sup>2</sup> Foucault dice que la represión sexual iniciada en el siglo XVII también fue consecuencia del desarrollo capitalista: “[...] si el sexo es reprimido con tanto rigor, se debe a que es incompatible con una dedicación al trabajo general.” (1994: 12).

<sup>3</sup> Lurie abunda sobre los efectos del corsé: atrofiaba los músculos dorsales hasta el punto de que a las mujeres se les dificultaba sentarse o estar de pie sin apoyarse, deformaba los órganos

además de consagrar horas a su arreglo, convertidas en muebles que embellecían los hogares burgueses como los más lujosos sillones<sup>4</sup>.

Conviene transcribir una cita que descompone en partes esta nueva imagen psicológica, sociológica y cultural de mujer:

More than identifying each sex, clothing defined the role of each sex. Men were serious (they wore dark colors and little ornamentation), women were frivolous (they wore light pastel colors, ribbons, lace, and bows); men were active (their clothes allowed them movement), women [were] inactive (their clothes inhibited movement); men were strong (their clothes emphasized broad shoulders and chests), women delicate (their clothing accentuated tiny waists, sloping shoulders, and a softly rounded silhouette); men were aggressive (their clothing had sharp definite lines and a clearly defined silhouette), women were submissive (their silhouette was indefinite, their clothing constricting). (Roberts, citada por Kaiser, 1997: 79)

Los estudiosos de la historia del vestido sostienen que, desde entonces, la moda se asocia a la mujer porque la valoración cultural que la sociedad da al atuendo es similar a la que otorga al sexo femenino.

En efecto, dado que históricamente la mujer occidental no ha desempeñado funciones políticas, religiosas o sociales trascendentes y, en consecuencia, no ha portado condecoraciones de rango, para compensar la cultura masculina le *ha concedido* una virtual participación en las áreas *poco importantes* del arreglo, el vestido y la moda: ella se ha concentrado en el uso de joyas y vestidos que le confieren significados

---

internos —provocando falta de apetito y molestias digestivas— y hacía imposible respirar hondo —por lo que las mujeres se sonrojaban y desmayaban con facilidad—.

<sup>4</sup> En contraposición a esta lectura del vestido decimonónico, Kunzle y Steele afirman que la compresión del vientre y los escotes en el pecho eran medios de erotización del cuerpo victoriano. Si los corsés desaparecieron, argumentan, fue porque se encontraron otros medios de expresión sexual femenina: "The Victorian woman played many often contradictory and ambiguous roles, but she cannot be characterized as a prude, a masochist, or a slave. Her clothing proclaimed that she was a sexually attractive woman, but this had a particular meaning within the context of her culture." (citado por Davis, 1992: 98).

cambiantes, siempre adecuados al contexto social. El cuidado del atuendo le ha suplido necesidades de valoración colectiva.

Dicho de otro modo, aun en nuestros días el perfil de la mujer y, en general, los valores femeninos se siguen viendo metafóricamente transferidos al vestido y a la moda: o se les adora a ultranza o son vistos como prescindibles (Barnard, 1996: 22). Pareciera como si arreglarse y ataviarse a la moda fuera la obligación profesional de las amas de casa de la clase pudiente contemporánea. Esto se dejó entrever en la recientemente exitosa campaña publicitaria lanzada por la cadena mexicana de tiendas departamentales El Palacio de Hierro, uno de cuyos eslogans rezaba algo como: "Un psicoanalista jamás entenderá el poder curativo de un vestido nuevo" y otro: "Por suerte somos el sexo débil. El fuerte es el que carga las compras" (de ropa, se entiende). La mujer burguesa sigue identificándose de manera importante con su atuendo, por lo que ante la imposibilidad de renovar de cuerpo o rostro, la frustración bien puede verse paliada por la actualización del guardarropa. Con pocas excepciones, el género femenino parece seguir desempeñando a gusto el papel que se le asignara hace siglos: ser la muñeca del hombre.

La relación cuerpo femenino-vestido, manifestada con varios matices en el fecundo Renacimiento inglés resulta, hoy por hoy, más cercana de lo que en primera instancia pudiera imaginarse.

## **BIBLIOGRAFÍA**

*All the Rage* (1992), Virginia: Time-Life Books.

ALTAMIRANO, Magdalena (1993), "La presencia de la camisa en la antigua lírica popular hispánica", en Concepción Company, Aurelio González, Lilian von der Walde, et. al (eds.), *Voces de la Edad Media (Actas de las Terceras Jornadas Medievales)*, México, D.F.: UNAM, págs. 123-137.

ALVAH PARSONS, Frank (1921), "The Renaissance in France and England", *The Psychology of Dress*, Nueva York: Doubleday, Page and Company, págs. 95-148.

ANDRÉS EL CAPELLÁN (1992), *Tratado del amor cortés*, México, D.F. Porrúa.

ARIÈS, Phillipe y Georges Duby (eds.) (1991), *Historia de la vida privada. Volumen 5: El proceso de cambio en la sociedad de los siglos XVI-XVIII*, trad. de Ma. Concepción Martín Montero, Madrid: Taurus.

ASHELFORD, Jane (1996), *The Art of Dress. Clothes and Society 1500-1914*, Londres: National Trust Enterprises Limited.

AZUELA, Arturo (1995), *La ciencia renacentista*, México, D.F.: IPN-SEP.

BAERT, Barbara (1997), "Caliban as a Wild-Man", en Nadia Lie y Theo D'haen (eds.), *Constellation Caliban. Figurations of a Character*, Amsterdam, Atlanta: Rodopi, págs. 43-59.

BÁEZ CAMARGO, Gonzalo (1992), *Genio y espíritu del metodismo wesleyano*, México, D.F.: CUPSA.

BAJTIN, Mijail (1998), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. de Julio I'orcat y César Conroy, Madrid: Alianza Editorial (Alianza Editorial Ensayo: Historia y Geografía, 57).

BARNARD, Malcolm (1996), *Fashion as Communication*, Londres y Nueva York: Routledge.

BARTHES, Roland (1967), *Système de la Mode*, París: Éditions Seuil.

\_\_\_\_\_ (1995), *El placer del texto y Lección inaugural*, trad. de Nicolás Rosa, México, D.F.: Siglo XXI.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BELL, Ilona (1997), "Women in the Lyric Dialogue of Courtship", en Claude J. Summers y Ted-Larry Pebworth (eds.), *Representing Women in Renaissance England*, Columbia y Londres: University of Missouri Press, págs. 76-92.
- BERNIS, Carmen (1962), *Indumentaria española en tiempos de Carlos I*, Madrid: Instituto Diego Velázquez.
- \_\_\_\_\_ (1978), *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. Volumen I: Las mujeres*, Madrid: Instituto Diego Velázquez.
- \_\_\_\_\_ (1988), "El traje de la Duquesa Cazadora tal como lo vio Don Quijote", en *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 43, págs. 59-66.
- BRUNEL, Pierre e Yves Chevrel (eds.) (1994), *Compendio de literatura comparada*, trad. de Isabel Vericat Núñez, México, D.F. y Madrid: Siglo XXI.
- CHAUCER, Geoffrey (1928), *Canterbury Tales*, introd. y notas de John Matthews Manly, Nueva York: Henry Holt & Company.
- CHRÉTIEN DE TROYES (1993), *Yrec y Enid*, ed. de Victoria Cirlot, Antoni Rosell y Carlos Alvar, Madrid: Siruela (Selección de lecturas medievales, 22).
- CICERON, Marco Tulio (1949), *De Inventione, De Optimo Genere Oratorum, Topica*, trad. al inglés de H. M. Hubbell, Cambridge y Londres: Harvard University Press.
- CORTÉS, Hernán (1992), *Cartas de Relación*, México, D.F.: Porrúa (Sepan cuantos, 7).
- COSNER, Madeleine Pelter Cosner (1982), "Costume, Western European", en Joseph R. Strayer (ed.), *Dictionary of the Middle Ages, Volumen III*, Nueva York: Charles Scribner's Sons, págs. 621-622.
- CURTIS, Ernst Robert (1975), "La anciana y la moza", *Literatura-europea y Edad Media latina*, trad. de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México, D.F.: FCE (Lengua y estudios literarios), págs. 153-159.
- DAVIS, Fred (1992), *Fashion, Culture, and Identity*, Chicago y Londres: University of Chicago Press.
- DEBUS, Allen G. (1995), *El hombre y la naturaleza en el Renacimiento*, trad. de Sergio Lugo Rendón, México, D.F.: FCE-CONACYT (Breviarios, 384).
- DESLANDRES, Yvonne (1998), *El traje, imagen del hombre*, trad. de Lola Gavarrón, Barcelona: Tusquets Editores (Los 5 sentidos, 22).

BIBLIOGRAFÍA

- Diccionario de la Lengua Española* (1992), Madrid: Real Academia Española.
- DOLAN, Frances E. (1993), "Taking the Pencil out of God's Hand: Art, Nature, and the Face-Painting Debate in Early Modern England", en *PMLA*, 108:2, págs. 224-239.
- DONNE, John (1996), *The Complete English Poems*, ed. de A.J. Smith, Middlesex: Penguin.
- \_\_\_\_\_ (1986), *Poesía completa, edición bilingüe, I*, ed. y trad. de E. Caracciolo-Trejo, Barcelona: Ediciones 29.
- DORRA, Raúl (1997), "El cuerpo ausente. (Sor Juana y el retrato de Lisarda)", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, El Colegio de México, XLV:1, págs. 67-87.
- DRIVER, Paul (ed.) (1995), *Seventeenth-Century Poetry*, Middlesex: Penguin Books.
- ECO, Umberto (1976), "El hábito hace al monje", en Francesco Alberoni (ed.), *Psicología del vestir*, trad. de Carlos Manzano, Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_\_ (1994), *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, trad. de Antonio Vilanova, Barcelona: Lumen Palabra en el Tiempo, 176).
- El Pequeño Larousse Ilustrado 1997*, México, D.F.: Larousse.
- ELTON, G.R. (1991), *England under the Tudors*, Londres y Nueva York: Routledge.
- FERGUSON, Margaret, Mary Jo Salter y Jon Stallworthy (eds.) (1970), *The Norton Anthology of Poetry*, Nueva York y Londres: W.W. Norton & Company.
- FIGUEROA, Luis Fernando (1994), "Woven Words: A Semiology of Clothing", *Dissertations Abstracts International*, 54:8.
- FLEMING, Juliet (1993), "The ladies' man and the age of Elizabeth" en James Grantham Turner (ed.), *Sexuality and Gender in Early Modern Europe. Institutions, texts, images*, Cambridge, Nueva York y Melbourne: Cambridge University Press, págs. 158-181.
- FOUCAULT, Michel (1996), *Historia de la sexualidad. Volumen 1: La voluntad de saber*, trad. de Ulises Guñazú, México, D.F. y Madrid: Siglo XXI.
- FUCHS, Eduard (1996; 1ª. ed. 1909), *Historia ilustrada de la moral sexual. Volumen 1: Renacimiento*, trad. de Juan Guillermo Gómez, Madrid: Alianza.

BIBLIOGRAFÍA

- GARDNER, Helen (ed.) (1972), *The New Oxford Book of English Verse*, Oxford, Nueva York: Oxford University Press.
- GARIN, Eugenio (1981), *Medioero y Renacimiento*, Madrid: Taurus (Ensayistas, 188).
- GARRET, Helen F. (1941), *Clothes and Character. The Function of Dress in Balzac*, Philadelphia: University of Pennsylvania.
- GONZÁLEZ, Aurelio (1991), "De amor y matrimonio en la Europa medieval. Aproximaciones al amor cortés", en Concepción Company Company (ed.), *Amor y cultura en la Edad Media*, Mexico, D.F.: UNAM, págs. 29-42.
- GRANTHAM TURNER, James (ed.) (1993), *Sexuality and Gender in Early Modern Europe. Institutions, texts, images*, Cambridge, Nueva York y Melbourne: Cambridge University Press.
- HARRISON, William (1994; 1ª. ed. 1587), *The Description of England. The Classic Contemporary Account of Tudor Social Life*, Washington y Nueva York: The Folger Shakespeare Library y Dover Publications, Inc.
- HILL, Christopher (1980), *Los orígenes intelectuales de la revolución inglesa*, trad. de Alberto Nicolás, Barcelona: Crítica.
- HOLLANDER, Anne (1993), *Seeing Through Clothes*, Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press.
- HURFORD, Christopher (ed.) (1996), *Erotic Verse*, Nueva York: Carroll & Graf Publishers, Inc.
- HURLOCK, Elizabeth B. (1984), *The Psychology of Dress. An Analysis of Fashion and its Motive*, New Hampshire: Ayer Company.
- HUSSEY, Maurice (ed.) (1964), *Jonsón and the Cavaliers*, Londres: Heinemann (The Poetry Bookshelf).
- JONES, Emrys (ed.) (1991), *The New Oxford Book of Sixteenth Century Verse*, Oxford, Nueva York: Oxford University Press.
- KAISER, Susan B. (1990), "Fashion as Popular Culture: The Postmodern Self in the Global Fashion Marketplace", en *The World as I*, julio, págs. 520-529.
- \_\_\_\_\_ (1996a), "The Social Meanings of Textiles and Clothes: A Contextual Approach", en Ulla Suojanen (ed.), *Clothing and its Social, Psychological, Cultural and*

#### BIBLIOGRAFÍA

- Environmental Aspects. Proceedings to a Symposium of Textiles., Clothing and Craft Design*, Helsinki: Universidad de Helsinki, págs. 5-20.
- \_\_\_\_\_ (1996b), "Gender, Ethnicity, and Sexuality: Styles, Subjectivities and Communities", en Ulla Suojanen (ed.), *Clothing and its Social, Psychological, Cultural and Environmental Aspects. Proceedings to a Symposium of Textiles., Clothing and Craft Design*, Helsinki: Universidad de Helsinki, págs. 21-36.
- \_\_\_\_\_ (1997, 2ª. ed. revisada), *The Social Psychology of Clothing. Symbolic Appearances in Context*, Nueva York: Fairchild Publications.
- KAISER, Susan B., Carla M. Freeman y Joan Chandler (1993), "Favorite Clothes and Gendered Subjectivities: Multiple Readings", en *Studies in Symbolic Interaction*, 15, págs. 27-50.
- KERMODE, Frank y John Hollander (eds.) (1973), *The Oxford Anthology of English Literature. Volume 1*, Nueva York, Londres, Toronto: Oxford University Press.
- KÖNIG, René (1972), *Sociología de la moda*, trad. de Juan Godó Costa, Barcelona: A. Redondo, editor.
- KUCHITA, David (1993), "The semiotics of masculinity in Renaissance England", en James Grantham Turner (ed.), *Sexuality and Gender in Early Modern Europe. Institutions, texts, images*, Cambridge, Nueva York y Melbourne: Cambridge University Press, págs. 233-246.
- LAVER, James (1995; 1ª. ed. 1969), *Costume and Fashion. A concise history*, Nueva York: Thames and Hudson.
- LE GOFF, Jacques (1994), "Algunas observaciones sobre los códigos de la vestimenta y las comidas en el *Erec et Enide*", en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*, trad. de Alberto L. Bixio, Barcelona: Gedisa.
- LEWIS, C.S. (1958; 1ª. ed. 1936), *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*, Nueva York: Oxford University Press.
- LURIE, Alison (2000), *The Language of Clothes*, Nueva York: Henry Holt & Co, LLC.
- MARLOWE, Christopher (1931), *Marlowe's Poems*, ed. de L. C. Martin, Nueva York: Lincoln Mac Veagh.
- MASERA, Mariana (1996), "'Que non sé filar / ni aspar, ni devanar'. Erotismo y trabajo en la canción tradicional medieval española", México, D.F.: Seminario de Poética, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM (*mimeo*).

BIBLIOGRAFÍA

- \_\_\_\_\_ (1997), "El simbolismo en la lírica tradicional hispánica: un recurso poético", *"Quién hubiese tal ventura."* *Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, Andrew M. Beresford (ed.), Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, págs. 387-397.
- MAZZIO, Carla y David Hillman (1997), *The Body in Parts: Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, Londres y Nueva York: Routledge.
- MILTON, John (1996), *Paradise Lost*, Middlesex: Penguin Books.
- MORÁBITO, Fabio (1995), *Los pastores sin ovejas*, México, D.F.: CONACULTA-El Equilibrista.
- NAGASAWA, Richard H., Sandra S. Hutton, Susan B. Kaiser (1991), "A Paradigm for the Study of the Social Meaning of Clothes: Complementarity of Social-Psychological Theories", en *Clothing and Textiles Research Journal*, 10:1, págs. 53-62.
- NEAD, Lynda (1992), *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, Londres y Nueva York: Routledge.
- NORRIS, Herbert (1997, 1ª. ed. 1938), *Tudor Costume and Fashion*, Mineola, Nueva York: Dover Publications, Inc.
- O'KEEFE, Linda (1997), *Zapatos. Un tributo a las sandalias, botas, zapatillas...*, trad. de Ana Alcaina Pérez, Barcelona: Könemann.
- OVIDIO (1979), *Heroidas*, ed. y trad. de Iarsicio Herrera Zapicón, México, D.F.: UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).
- \_\_\_\_\_ (1985), *Metamorfosis*, 2 vols., ed. y trad. de Rubén Bonifaz Nuño, México, D.F.: SEP (Cien del Mundo).
- PANOFSKY, Erwin (1962), *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Nueva York y Evanston: Harper and Row.
- PARDO, Mary (1993), "Artifice as Seduction in Titian", en James Grantham Turner (ed.), *Sexuality and Gender in Early Modern Europe. Institutions, texts, images*, Cambridge, Nueva York y Melbourne: Cambridge University Press, págs. 55-89.
- PASTOUREAU, Michel (1990), *La vida cotidiana de los caballeros de la Tabla Redonda*, trad. de Armando Ramos García, Madrid: Temas de Hoy (Colección Historia, 7).

BIBLIOGRAFÍA

- PATCH, Howard Rollin (1922), "The Tradition of the Goddess Fortuna in Medieval Philosophy and Literature", *Smith College Studies in Modern Languages*, III:4, págs. 179-235.
- PELNER COSNER, Madeleine (1982), "Costume, Western European", en Joseph R. Strayer (ed.), *Dictionary of the Middle Ages, Volume 3*, Nueva York: Charles Scribner's Sons, págs. 621-622.
- PEÑA, Margarita, (1995), prólogo a Carlos de Sigüenza y Góngora, *Paraiso occidental*, México, D.F.: CONACULTA (Cien de México), págs. 13-32.
- PERNIOLA, Mario (1991), "Entre vestido y desnudo", en Michel Feher (ed.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano, Volumen II*, trad. de José Casas, José Luis Checa, et. al., Madrid: Taurus.
- PETRARCA, Francesco (1996), *Cancionero*, 2 vols., ed. y trad. de Atilio Pentimalli, Barcelona: Ediciones 29.
- QUILLIGAN, Maureen (1993), "Staging gender: William Shakespeare and Elizabeth Cary", en James Grantham Turner (ed.), *Sexuality and Gender in Early Modern Europe. Institutions, texts, images*, Cambridge, Nueva York y Melbourne: Cambridge University Press, págs. 208-232.
- REVEL, Jacques (1991), "Los usos de la civilidad", en Philippe Ariès y Georges Duby (eds.), *Historia de la vida privada. Volumen 5: El proceso de cambio en la sociedad de los siglos XVI-XVIII*, trad. de Ma. Concepción Martín Montero, Madrid: Taurus, págs. 169-209.
- RODRÍGUEZ AGUILAR, Juan Carlos (1994), *Vistiéndose para el conflicto. La indumentaria literaria puertas afuera y puertas adentro en Sir Gawaine and the Grene Knight*, México, D.F.: FFYL-UNAM mimeo.
- \_\_\_\_\_ (1996), "La indumentaria literaria en *Sir Gawaine and the Greene Knight*", en Lilian von der Walde, Concepción Company y Aurelio González (eds.), *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media (Actas de las V Jornadas Medievales)*, México, D.F.: UNAM y El Colegio de México.
- ROLLIN, Roger B. (1997), "Robert Herrick's Housekeeper. Representing Ordinary Women in Renaissance Poetry", en Claude J. Summers y Ted-Larry Pebworth (eds.), *Representing Women in Renaissance England*, Columbia y Londres: University of Missouri Press, págs. 201-215.
- RUBIAL GARCÍA, Antonio (1994), "La sociedad novohispana de la ciudad de México", en Isabel Tovar de Arechederra y Magdalena Mas, *La muy noble y leal*

BIBLIOGRAFÍA

- ciudad de México*, México, D.F.: DDF Universidad Iberoamericana-CONACULTA, págs. 67-84.
- RUBIAL GARCÍA, Antonio (1999), *La santidad controvertida*, México, D.F.: UNAM-FCE.
- SALINERO CASCANTE, María de Jesús (1992), "El cólico vestimentario caballeresco de Lanzarote del Lago de Chrétien de Troyes", en *Cuadernos de Investigación Filológica*, 18:1-2, págs. 149-158.
- Santa Biblia* (1986), antigua versión de Casiodoro de Reina (1569) revisada en 1602, 1862, 1909 y 1960, México, D.F.: Sociedades Bíblicas Unidas.
- SANTIBÁÑEZ ESCOBAR, Julia (1996), *El laberinto de Fortuna. Una alegoría política del siglo XVI. Claves de lectura del poema de Juan de Mena*, México, D.F.: JGH Editores (Krinem, I).
- SAVATER, Fernando (ed.) (1993), *Filosofía y sexualidad*, Barcelona: Anagrama (Argumentos, 91).
- SAWDAY, Jonathan (1994), "Reading Renaissance Poetry", en Marion Wynne-Davies (ed.), *The Renaissance. From 1500 to 1660*, tomo I de la colección *Bloomsbury Guides to English Literature*, Londres: Bloomsbury, págs. 15-36.
- SHAKESPEARE, William (1988), *The Complete Works*, ed. de Stanley Wells y Gary Taylor, Oxford: Oxford University Press.
- Sir Gawain and the Green Knight* (1972), ed. de J.A. Burrow, Middlesex: Penguin
- SMITH, A.J. (ed.), John Donne (1996), *The Complete English Poems*, Middlesex: Penguin.
- SQUICCIARINO, Nicola (1990), *El vestido habla. Consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*, trad. de José Luis Aja Sánchez, Madrid: Cátedra (Signo e Imagen, 20).
- STRAYER, Joseph R. (1982), *Dictionary of the Middle Ages, Volume 3*, Nueva York: Charles Scribner's Sons.
- STUBBES, Philip (consultado enero 2000; 1ª. ed. 1583), *Anatomic of Abuses in Shakespeare's England*, <http://www.dnaco.net/~alced/corsets/stubbes.html#women>.
- SUMMERS, Claude J. y Ted-Larry Pebworth (eds.) (1997), *Representing women in Renaissance England*, Columbia y Londres: University of Missouri Press.

#### BIBLIOGRAFÍA

- The New Lexicon Webster's Dictionary of the English Language* (1988), Nueva York: Lexicon Publications.
- The Oxford English Dictionary, XX Volumes* (1989), Oxford: Clarendon Press.
- TILLYARD, E.M.W. (s/f), *The Elizabethan World Picture*, Nueva York: Vintage Books.
- VARELA, Julia (1993), "De las reglas de urbanidad a la ritualización y domesticación de las pulsiones", en Fernando Savater (ed.), *Filosofía y sexualidad*, Barcelona: Anagrama (Argumentos, 91), págs. 73-91.
- VIGARELLO, Georges (1991), "El adiestramiento del cuerpo desde la edad de la caballería hasta la urbanidad cortesana", en Michel Feher (ed.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano, Volumen II*, trad. de José Casas, José Luis Checa, et. al., Madrid: Taurus, págs. 149-199.
- VON DER WALDE MOHENO, Lilian (1998), "El amor cortés. Marginalidad y norma", en Aurelio González y Lilian von der Walde Moheno (eds.), *Edad Media: marginalidad y oficialidad*, México, D.F.: UNAM, págs. 11-32.
- WASHINGTON, Peter (ed.) (1994), *Erotic Poems*, Nueva York, Toronto: Everyman's Library Pocket Poets.
- WEIR, Alison (1998), *The Life of Elizabeth I*, Nueva York: Ballantine Books.
- WILLIAMS, Perry (1964), *Life In Tudor England*, Londres: B. T. Batsford Limited (English Life Series).
- YAVNEH, Naomi (1993), "The Ambiguity of Beauty in Tasso and Petrarch", en James Grantham Turner (ed.), *Sexuality and Gender in Early Modern Europe. Institutions, texts, images*, Cambridge, Nueva York y Melbourne: Cambridge University Press, págs. 133-157.

## *APÉNDICE*



(1) EL GUARDAINFANTE

A la izquierda, la variante española del guardainfante o verdugado, un refajo normalmente hecho de lino y en el cual se insertaban bandas de ballena, bambú o metal con el fin de dar volumen a la falda. Sobre él se colocaba un refajo cuya función era esconder las *costillas* de la prenda; encima se ponían el vestido y la sobrefalda. Puede apreciarse cómo, por su efecto, la falda caía horizontalmente desde la cintura y su circunferencia aumentaba a medida que se acercaba al borde inferior. El guardainfante se introdujo en Inglaterra a principios del siglo XVI y fue indispensable hasta el reinado de Jacobo I. A la derecha se aprecia la variante "de rueda", llegada a la isla hacia 1580 y de corta popularidad. En éste, las bandas tenían la misma circunferencia: la falda salía de la cintura en ángulo recto y caía verticalmente al suelo. Varios fondos ocultaban la rigidez de la estructura y encima se colocaban las faldas exteriores.



(2) EL CORSÉ

Este dibujo reproduce un corsé auténtico que data de 1530. Realizado en metal delgado, se componía de dos partes (la del frente y la de atrás, unidas por ganchos) y se recubría de seda, piel u otro material para evitar que lacerara la carne.



### (3) LOS CHAPINES

El alto tacón de estos chapines venecianos (ca. 1600) se elaboró uniendo muchas láminas de corcho y tapizándolas con el lujoso terciopelo. La base de la plataforma, muy similar a las usadas en Inglaterra en el periodo, está labrada en filigrana de plata brillante y tachonada con alfileres de cabeza grande, mientras el borde de la punta luce una tira decorativa que enmarca la gran roseta del empeine. Los chapines llegaron a alcanzar los 70 cm de altura y eran tan pesados que se decía que los maridos los habían puesto de moda para evitar que sus mujeres se *descarriaran*. La misma Iglesia aprobó su uso porque desalentaba la práctica de actividades pecaminosas, como el baile.



#### (4) LOS LUNARES

En esta ilustración del siglo XVIII se aprecia a una dama colocándose *marcas de Venus* en el rostro. Estos pequeños parches hechos de terciopelo, seda o piel muy fina (importada de España) eran usados por ambos sexos y aprovechados para disimular cicatrices de viruela, lesiones menores causadas por la sífilis o imperfecciones del cutis. Esta moda nacida en Francia se extendió a casi toda Europa y duró del siglo XVI al XVIII, cuando la invención de la vacuna contra la viruela desmotivó su uso.



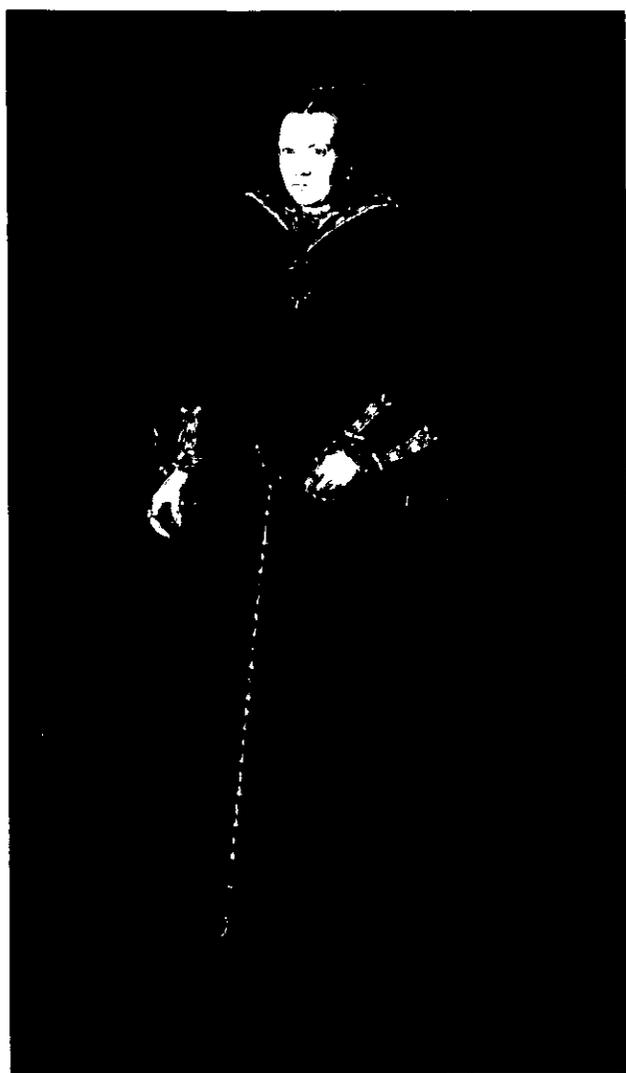
(5) EL MAQUILLAJE

El maquillaje blanco con base de plomo de Lady Frances Fairfax acercaba el color de su piel a la imagen de juventud y belleza de la época, ajena al trabajo al aire libre; sin embargo, de manera paradójica, dañaba de manera irreversible el cutis (ver también Lámina 8). Muy probablemente esta dama también usaba compuestos abrasivos y enjuagues perfumados para lavar sus dientes, además de cargar consigo esencias que disimulaban el fétido olor de las calles inglesas, poco menos que alcantarillas abiertas. Nótese el cuello alzado, variante de la gorguera.



(6) EL VESTUARIO DE ENRIQUE VIII (CA. 1537)

A diferencia de sus contemporáneos Carlos I de España y Francisco I de Francia, Enrique VIII no tuvo mayor influencia en el vestido europeo. En este retrato de la Escuela de Holbein "el Joven" se puede apreciar la línea horizontal de su ropa, el derroche de joyas y la impresionante bragueta que asoma al frente. Ésta, desarrollada en el siglo XVI, tuvo una corta vida y pronto desapareció del guardarropa masculino, eclipsada por los jubones largos y los pantalones muy bombachos llamados *melons*.



(7) EL VESTIDO FEMENINO DE LA CORTE BAJO ENRIQUE VIII (1555)

Este vestido sobrio, que sigue la moda española en su preferencia por el color negro, también manifiesta su filiación en el cuello alto del corpiño, vuelto hacia fuera para mostrar el forro. El marcado triángulo del corpiño se equilibra con el triángulo invertido de la falda. La *camisa* blanca (prenda interior) asoma por los puños y por las mangas con tajos terminados en ojales de metal, haciendo juego con el cuello. La variedad y calidad de las joyas del pendiente del pecho, los anillos y el largo cinto incrustado de gemas indican el estatus de su portadora.



(8) EL VESTIDO ISABELINO: *THE ARMADA PORTRAIT* (1588)

La desmesurada exhibición de joyas podría eclipsar el rostro de la soberana, por lo que éste es enfatizado por el elaboradísimo cuello de encaje (probablemente de origen italiano). El corpiño se abrocha sobre el pecho y se abre en dos en el frente de la falda. La unión de las mangas y el corpiño está decorada con bandas de perlas –símbolo de virginidad– y moños rematados por joyas, mientras que las mangas de satén blanco y la falda llevan bordados con estrellas doradas e incrustaciones de perlas y gemas. También sobre el pecho la reina lleva ocho collares de perlas y en el cabello luce perlas y un broche de oro con piedras. La hierática impresión que causa un atuendo tan sobrecargado es de inmovilidad e inaccesibilidad.



(9) ISABEL I DE INGLATERRA (ca. 1599)

En este retrato, las perlas dominan la escena, pues incluso los guantes y zapatos de la reina las llevan, además de incluir joyas engastadas en oro. Una gema enorme —con siete diamantes sobre una base dorada terminada en perlas— está suspendida de un moño rojo, prendido de la falda. El guante que la soberana sostiene con la mano derecha tiene el borde de oro, mientras que en la izquierda lleva un abanico de pluma de avestruz, cuya base es de oro y rubies. También porta la gorguera abierta, el cuello alzado y, por debajo, un guardainfante *de rueda*. Nótese que el corsé termina en un triángulo que apunta hacia los genitales de su portadora, en un movimiento similar al de exaltación sexual de la bragueta masculina.



(10) EL VESTIDO DURANTE EL REINADO DE JACOBO I (1610)

Lady Mary Curzon lleva un corpiño y falda de seda dorada y roja, que contrasta con la falda interior, roja y con bordados en oro. Aunque casi se pierden en el piso rojo, los zapatos deben haber resaltado al hacer juego con la falda interior. La breve cintura se enfatiza con el escote amplio de forma ovalada, así como por el vuelo del guardainfante. Los tres cuellos superpuestos de encaje —seguramente muy caros—, el adorno azul del brazo y el enorme abanico de plumas de avestruz son accesorios comunes de las damas de la corte de Jacobo.



(11) EL DISEÑO DEL VESTIDO BAJO CARLOS I (1638)

El vestido de esta dama revela el relajamiento del reinado posterior al de Jacobo I. Como se aprecia, hay un cambio importante con respecto del atuendo de años anteriores, pues aquí el énfasis está en dejarse llevar por la imaginación, sin ceñirse a lo estricto de las reglas. En el vestido de pliegues que imita la forma clásica, el bajo escote de Lady Borlase es resaltado por los broches metálicos —seguramente rematados con joyas— y las anchas mangas se detienen de la cintura con broches. Por debajo de ellas sobresale el borde de encaje de la camisa interior. También el peinado resulta bastante menos rígido y, en general, la impresión es de mayor naturalidad.

## CRÉDITO DE LAS ILUSTRACIONES

LÁMINA 1 (Norris, 1997: 199)

LÁMINA 2 (Norris, 1997: 222)

LÁMINA 3 (O'Keeffe, 1997: 354)

LÁMINA 4 (*All the Rage*, 1992: 43)

LÁMINA 5 (*All the Rage*, 1992: 42)

LÁMINA 6 (*All the Rage*, 1992: 82)

LÁMINA 7 (Ashelford, 1996: 25)

LÁMINA 8 (Ashelford, 1996: 34)

LÁMINA 9 (Ashelford, 1996: 42)

LÁMINA 10 (Ashelford, 1996: 62)

LÁMINA 11 (Ashelford, 1996: 70)