

Poligénesis temática de la "Dark Woman": notas para un estudio

Carmen PÉREZ ROMERO
Universidad de Extremadura

ABSTRACT

In this paper I try to carry out a brief analysis of a specific motif: The "Dark Woman" such as she is portrayed —among others— in number 130 of Shakespeare's sonnets. The lady appears to be the counterpoint of the Petrarchan heroine, her appearance in Western literature is sporadic, and her qualities are opposite to Laura's or Stella's, etc., even in the cases when the formal schedule of the sonnet is apparently faithful to the traditional model. For the sake of fixing the polygenesis of this archetypal figure I searched, in retrospect, the Latin and Biblical sources and came back again through some Italian and Spanish items in which the motif is present, to finally reach Shakespeare's sonnets where the "Dark Woman" is outlined either from the external or the psychological point of view. The realistic approach is the most common feature of the type; and Shakespeare's "mistress" comes out from the lyrical voice in such a real way that, "when she walks treads on the ground", as the poet declares in line number twelve of the above-mentioned sonnet.

Con estas páginas he querido contribuir al merecido homenaje que se desea ofrecer al académico y profesor D. Emilio Lorenzo Criado. Su manifiesto interés por áreas de estudio interdisciplinar me ha sugerido contribuir con esta aproximación a un motivo que se halla disperso por la literatura europea y cuyo rastreo se inició promovido por los sonetos de la «Dark Woman», de Shakespeare. El poeta de Stratford, en el segundo bloque de sus sonetos, parece que quiere romper con la idealización de la amada tradicional cuando describe a su amante.

La tradición petrarquista establece unos cánones para la heroína de la poesía amorosa que se asentarán sólidamente a lo largo de los períodos re-

nacentista y barroco. En breves palabras su retrato responde a una dama rubia, de tez pálida, virginal, fría, etc. Esto ocurre tanto en Italia, España, Francia y Portugal, lo cual no sorprende por tratarse de países que, por su situación geográfica y condiciones etnográficas, favorecen esa idealización. Pero también se difunde en la literatura de países nórdicos en los que el color rubio y la tez pálida son comunes, y en los que, como consecuencia, lo exótico hubiera debido ser la mujer morena.

El soneto 130 de Shakespeare marcó, como digo, el inicio de una búsqueda prolongada de ejemplos que confirmaran los rasgos definitorios de la actante morena en la literatura europea, si bien apenas he sobrepasado aún el período barroco dada la escasez de muestras que se pueden recoger en cada lectura y el ingente número de lecturas que requiere. Asimismo, efectué una búsqueda retrospectiva para intentar establecer algunos puntos de soporte de su poligénesis.

Los trazos con los que se plasma esta figura son, en lo concerniente al retrato, muy pocos: la morenez y la imprecisión entre belleza y fealdad, si bien el desarrollo del motivo en épocas posteriores a los citados períodos apunta hacia una mujer morena de belleza inquietante y de gran poder de seducción. Una simple ojeada por la literatura contemporánea —y de modo muy especial en la producción dirigida al niño y al adolescente— permite confirmar que las madrastras, las mujeres traidoras o las seductoras suelen ser morenas. Otro tanto podría decirse de la producción cinematográfica. Ello pone de relieve, además, la pervivencia del motivo hasta nuestros días.

En la etopeya de este tipo femenino, por el contrario, se nos proporciona una serie generosa de cualidades: perjurio, lascivia, infidelidad, engaño, codicia, etc. Todos estos defectos se encuentran, en mayor o menor grado, expresados en aquellos poemas en los que aparece el citado arquetipo; y se localizan, desde luego, en la secuencia shakespeariana.

En el ámbito de la literatura, nada surge por azar y, como dice Frye (1990: XIII), «every human society possesses a mythology which is inherited, transmitted and diversified by literature.» Por ello, a la hora de intentar el rastreo de la poligénesis de un motivo o tema cualquiera en la cultura occidental, es preciso remontarse a dos fuentes incuestionables de lo que se considera en términos comparatistas como «Western Heritage»: 1) La cultura clásica y 2) la Biblia. El hallazgo de ejemplos en una y otra permitirá demostrar que el motivo que nos ocupa tiene la dimensión de *longue durée*, según la clasificación de Braudel.

He de indicar que no he encontrado alusión alguna de un estudio sistemático de este tema. Elizabeth Franzel, en su *Diccionario de motivos de la literatura universal*, dedica una amplia entrada a la mujer seductora en la que muy bien podría emplazarse la mujer morena, pero no alude para nada a la morenez. Vaya por delante que estas páginas tampoco pretenden ser el citado estudio, pero sí han de entenderse como apuntes de un trabajo en marcha para establecer el desarrollo de dicho motivo, así como sus implicacio-

nes en la literatura europea. Pese a la falta de precisión terminológica, me atrevería a aplicar —con ciertas reservas, bien es cierto— la diferenciación que Philippe Chardin (Brunel y Chevrel, 1989: 163-165), siguiendo la teoría de Raymond Trousson, establece. Según Chardin (165), denominaríamos «“thèmes” (les matériaux primaires de base)» y «“motives” (... une fonction d’emblée structurante)». Aplicados esos planteamientos al presente estudio, podríamos afirmar que el motivo se referiría preferentemente a la morenez en la mujer, el tema abarcaría las implicaciones negativas que la tradición literaria ha acumulado en torno a esa figura, y motivo y tema constituirían el tipo de la mujer morena. Ahora bien, me temo que las fronteras de cada una de estas nociones se solapan y distorsionan y a veces incluso se alejan entre sí según sea el sistema lingüístico del que hayamos tomado el término.

Como quiera que sea, era indispensable establecer esta mínima precisión terminológica dentro de los límites de su posibilidad, si bien, a efectos de simplificación, seguiremos mezclando muchas veces tales conceptos. Y, sin más preámbulos, pasaremos a rastrear algunas de las fuentes remotas en las que este tipo se encuentra a fin de ir configurando la poligénesis temática, sin pretender aportar un material exhaustivo —a todas luces inabarcable—, aunque sí una muestra significativa que permita sentar las bases de un estudio ulterior.

LA MUJER MORENA EN LA ROMA CLÁSICA

El ideal de belleza femenina en la Roma clásica es el de la mujer rubia (*flaua*) y de tez pálida (*candida*) (Pichon: 1966, *candidus*), especialmente apreciada ésta cuando contrasta con el rosado rubor. Así, Ovidio en su *epistulae* IV 72, escribe: «*flaua uerecundus tinxerat ora pudor*». Como consecuencia, y en claro contraste, la mujer de tez morena (*fusca*) no agrada en exceso. Así lo recoge Pichon (*fuscus*): «*His color non magnas laudes accipere solet*». Asimismo, percibimos cómo una joven se queja de haber sido preterida a otra por ser morena: «*ut puto, praeposita est fuscae mihi candida paelex*» (Ovidio, *Fasti* III 493). Este poeta incluso parece que se ve en la necesidad de disculparse cuando una morena le agrada, indicando que también puede tener el atractivo de Venus, con lo que se da por sentado que a Venus, ya en la Roma clásica, se le había asignado el color rubio: «*est etiam in fusco grata colore uenus*» (Ovidio, *Amores* II 4, 40).

El propio Ovidio nos proporciona otro dato curioso que sugiere que el color moreno se consideraba como un defecto. En un pasaje de *Ars amatoria* (II 657-662) enumera una colección de cualidades negativas de las mujeres entre las que destaca la morenez, y aconseja que se acuda a eufemismos a la hora de enunciar algunas de estas cualidades:

nomimbus mollire licet mala: «fusca» uocetur,
 nigrior Illyrica cui pice sanguis erit;
 si paeta est, «Veneris similis»; si raua. «Mineruae»;
 sit «gracilis», macie quae mala uiua sua est;
 dic «habilem», quaecumque breuis. quae turgida, «plenam»;
 et lateat uitium proximitate boni.

Catulo, a quien era pertinente acudir a la búsqueda de ejemplos, nos proporciona diversas muestras de esta particularidad. Veamos algunas de ellas:

1) Suele describir a su mujer ideal como *candida puella*, como vemos en dos ocasiones (XIII 4 y XXXIV 8). Sobre la primera, Fordyce (177) hace un comentario muy útil para el asunto de nuestro interés pues alude específicamente al gusto de los romanos por la mujer de rostro pálido (s.v. «candida»):

...like Fabullus' *puella* in 13.4. Strictly the word refers to complexion, but it is often more generally used for good looks. The use of *candidus* as a general term for beauty, the frequency of cliché-metaphors of roses and lilies, snow and milk (see on 61. 187), the convention which makes heroines (even the Phoenician Dido) blonde (cf. 64. 63), and the suggestions (e.g. Virg. Ecl. 2. 15-18) that dark beauty needs some apology, all raise interesting questions about pigmentation in ancient Rome.

Y es difícil de aceptar, desde el realismo de la literatura contemporánea, a Dido como mujer rubia, siendo fenicia. Con ello, comprobamos cómo ya en esos momentos la idealización de la mujer abarcaba el elemento del color como algo intrínseco.

2) También en Catulo (LXI 184-188) encontramos la exaltación de la tez clara cuando contrasta con el rojo del rubor. En uno de sus epitalamios, el poeta compara a la novia con una flor blanca (la camomila: *parthenice*) y otra roja (la amapola de la adormidera: *papauer*):

iam licet uenias, marite:
 uxor in thalamo tibi est,
 ore floridulo nitens,
 alba parthenice uelut
 luteumue papauer.

Fordyce (252) comenta sobre el pasaje lo siguiente al aludir al término «*parthenice*»:

presumably the white camomile which Pliny (N.H. xxi. 176) calls *parthenium*; the poppy is *luteum*, i.e. red (see on 10). Virgil similarly describes a white-and-red complexion, *Aen.* xii. 67-69 'Indum sanguineo ueluti uiolauerit ostro / si quis ebur, aut mixta rubent ubi lilia multa / alba rosa, tales uirgo dabat ore colores'. cf. [Tib.] iii. 4. 30 ff. 'color in niueo corpore purpureus, / ut iuueni primum uirgo deducta marito / inficitur teneras

ore rubente genas, / et cum contexunt amarantis alba puellae / lilia et autumnno candida mala rubent'. Prop. ii. 3. 11 ff. 'ut Maeotica nix minio si certet Hiberno / utque rosae puro lacte natant folia'. The cliché is a favorite one in Latin verse

Asimismo, cita el siguiente pasaje como ejemplo de que el color oscuro necesita una excusa:

... nonne fuit satius tristis Amaryllidis iras
atque superba pati fastidia? nonne Menalcan,
quamuis ille niger, quamuis tu candidus esses?
o formose puer, nimium ne crede colori:
alba ligustra cadunt, uaccinia nigra leguntur.

Con los ejemplos anteriores comprobamos que el rechazo al color moreno se percibe ya en la literatura clásica romana. Es más que probable que este fenómeno tenga mucho que ver con la teoría de la luz de la realidad platónica y su proyección de sombra y que dicha teoría haya contribuido a configurar ese tipo de mentalidad al asociar lo rubio con la luz y lo moreno con la sombra, pero es imposible detenerse en consideraciones filosóficas por razones obvias.

LA MUJER MORENA EN LA BIBLIA

El otro gran foco de influencia en nuestra cultura es, sin lugar a dudas, la Biblia. Hasta tal punto es así que se puede afirmar que son muy pocos los creadores occidentales que hayan escapado al influjo de dicha fuente. Ahora bien, si nos estamos refiriendo al género de la poesía y al subgénero de amorosa, el mejor lugar para encontrar algún ejemplo es sin duda el *Cantar de los cantares*. En efecto, en 1, 5-6, la sulamita se lamenta de su morenez y lo hace en estos términos:

Soy morena pero hermosa, hijas de Jerusalén,
como las tiendas de Cedar, como los pabellones de Salomón.
No miréis que soy morena;
es que me ha quemado el sol.
Los hijos de mi madre, airados contra mí,
me pusieron a guardar viñas;

Estos versículos, con uno de sus fragmentos convertido en *topos* ampliamente utilizado, el *nigra sum sed formosa*, han servido de hontanar nutricional para la canción popular española. Tanto Correas como Alín, Torner y Frenk ofrecen abundantes ejemplos en sus respectivas compilaciones del

cancionero popular español, del que puede ser un ejemplo significativo la cuarteta que ofrezco a continuación:

Negra tengo la cara,
negro el corazón,
como amor es fuego
volvióse en carbón. (Alín: 671)

En ella vemos el color moreno asociado a la negrura del espíritu. Asimismo, se pone de relieve la idea de lo negro asociado a la pasión mediante el símil de amor-fuego, que es otro de los rasgos que ayuda a trazar la etopeya de este arquetipo.

Pero no sólo encontramos el desarrollo del texto bíblico en la poesía popular. En la culta se nos ofrece un ejemplo de considerable valor dada la calidad intrínseca del texto tanto literaria como amatoria. Me refiero a una estrofa del *Cántico* de San Juan de la Cruz, una de las gemas de la poesía amorosa de todos los tiempos. La esposa manifiesta lo siguiente:

No quieras despreciarme
que si color moreno en mí hallaste,
ya bien puedes mirarme
después que me miraste
que gracia y hermosura en mí dexaste.

Tanto el cancionero como los versos sanjuanistas ponen de manifiesto el desdoro que significa el ser morena. Pero se da la circunstancia de que, en éste, aparece —no por implícita más evidente— la idea de la morenez no sólo equiparable a la fealdad, sino también al pecado, como corresponde a la actitud del gran místico. Una y otro sólo se redimen y se transforman en «hermosura» y «gracia» merced a la mirada del amado.

PETRARQUISMO Y ANTIPETRARQUISMO

Petrarca se convierte en el elemento axial en el estudio que nos ocupa porque, como indiqué más arriba, es su eco el que se oye con notable intensidad en el Renacimiento europeo y perdura hasta bien avanzado el Barroco. La heroína petrarquista sienta sus reales en la poesía amorosa de Camoens, de Du Bellay y Ronsard, de Sidney, Spenser y Shakespeare —aunque en este último las cualidades petrarquistas confluyan en el «Fair Friend»—, de Lope y de Quevedo y, cómo no, en la producción literaria italiana de los siglos XV y XVI. El tipo de mujer que recoge esta poesía es, ante todo, rubia y de tez blanca. Y cuando no es así, la crítica considera que el poeta trata de parodiar la actitud petrarquista.

Parodia o no, entre la ingente cantidad de composiciones amorosas fieles a los cánones de Petrarca, hay otras en las que aflora la figura de la que nos ocupamos en este momento, aunque sus apariciones son tan fugaces que, tal vez, ello explique la falta de referencias en torno al motivo. Un ejemplo puede explicar a qué me refiero. En la cuna del petrarquismo, y cuando todavía no se perciben las muestras de rechazo que surgirán en el Barroco, podemos situar el *Orlando furioso*, de Ariosto. En esta obra de marcado tono petrarquista, Angelica, como no podía ser menos, es rubia, y el poeta menciona reiteradamente «l'aurate/l'aure chiome.» Ahora bien, ¿por qué, nos preguntamos, el poeta alude a los ojos negros de Angelica cuando ésta trama una falsedad? Veamos un ejemplo: «all'aure chiome et a' begli occhi neri / de la donzella» (XII, 33: 399) «Di lor sí ride Angelica proterva / che non è vista, e i lor progressi osserva» (XII, 36: 400). Se refiere al momento en que la joven decide prescindir de Orlando y Sacripante después de haberlos utilizado y de haberlos hecho enzarzarse en una lucha de la que ella se ríe protegida con su anillo. Curiosamente, el poeta menciona los ojos negros justo cuando califica a la joven como «proterva».

En la literatura española, ya desde una producción temprana (s. XIV) nos topamos (y nunca mejor dicho) con la serrana que plasma el Arcipreste de Hita, ese «vestiglo», que describe en los siguientes términos:

Avía la cabeça mucho grande sin guisa;
 cabellos chicos e *negros* (sub. mio), como corneja, lisa;
 ojos: fondos, bermejós —poco e mal devisa—;
 mayor es que de yegua la patada do pisa;

(Gybbon: 322)

En las estrofas que siguen a ésta se completa la descripción, también mediante un recurso a modo de blazon semejante al que se usa por parte de los petrarquistas para la descripción de las cualidades físicas de la dama divinizada.

Las orejas: tamañas como de añal borrico;
 el su pescueço: negro, ancho, velludo, chico;
 las narizes: muy gordas, luengas, de çarapico. (1013)

su boca, de alana; grandes rostros e gordos;
 dientes anchos e luengos, cavallunos, moxmordos;
 las sobreçejas, anchas e más negras que tordos. (1014)

Es interesante detenerse un momento en la técnica usada por el de Hita en este fragmento para el retrato de la mujer. En la estrofa 1013 pone de relieve las tres partes más llamativas en la cabeza: orejas y nariz, como elementos más visibles y destacados del rostro; y, entre esos dos conceptos, en posición axial, como corresponde a la realidad, el «pescueço». Todo ello

adobado hiperbólicamente mediante el símil del que parte el primer verso de la estrofa «como de añal borrico». Idéntica estructura encontramos en la 1014: boca y sobrecejas se plasman separadas por otro verso central en el que se citan los dientes «cavallunos». El broche final de ese retrato lo constituye el siguiente verso de la estrofa 1015: «¡Mayores que las mías tiene sus prietas barvas!». En él se encuentra, sin duda, el elemento más llamativo cuando de una mujer se trata, «sus prietas barvas». El ser morena lleva aparejado ser velluda y, aunque este detalle tal vez pudiera explicarse desde el punto de vista de la fisiología, lo que importa es cómo lo recalcan los poetas cuando quieren manifestar su repulsa hacia ese tipo de mujer.

La figura de la serrana es la antítesis de Doña Endrina, cuyo retrato se percibe con nitidez a lo largo del *Libro de Buen Amor*, directamente descrita por el poeta o valiéndose de los consejos de Don Amor, pero del que no ofreceré ejemplos por tratarse de la figura de mujer idealizada, antitética a la que es objeto de este estudio. Según el Arcipreste, en los textos ofrecidos más arriba, los cabellos son negros, el cuello es negro, las sobrecejas negras e incluso el costado es negro. El negro cobra toda la intensidad de los semas negativos en este peculiar retrato. Por ese motivo, Don Amor asesora al Arcipreste, en «Aquí fabla de la respuesta que Don Amor dio al Arcipreste», de qué cualidades ha de buscar en la mujer: «busca mujer, de talla, de cabeça, pequeña; / cabellos amarillos...» (estr. 432). Y en la estrofa 448, le previene con estas palabras: «Guárdate que non sea bella ni barbuda:» (209). Y con esas dos consejas, es evidente que se está aludiendo a cualidades morales asignadas a la mujer en función de su color, y que el no ser rubia o el ser velluda lleva implícita la valoración negativa.

EL ANTIPETRARQUISMO DE SHAKESPEARE

Aunque hubiera sido posible remontarnos en la poligénesis hasta la tradición clásica griega, y aun cuando Trueman relaciona precisamente el soneto 130 con la *Eneida*, las dimensiones de estos trabajos imponen sus restricciones, por lo que, tras este breve recorrido de muestra pasaremos directamente al estudio más detallado tanto del retrato como de la etopeya que Shakespeare nos ha legado de la amante en una representación plástica con todo lujo de detalles por lo que al segundo de los factores se refiere. Nos hallamos, sin duda, *frente a la* «anti-heroína», tanto por lo que se refiere a su aspecto externo, como por lo que hace a sus cualidades morales. Es decir, descubriremos a una mujer como la que Correas (328) recoge en su refranero: «Mujer verdinegra y cejivuelta, más negra por dentro que por fuera».

En la poesía petrarquista de cualquiera de los países europeos, uno de

los recursos más frecuentemente utilizado para describir a la amada, sobre todo cuando se trata de proporcionar el retrato de la misma, es el *blazon*, como es sabido. Mediante este procedimiento, la voz lírica va presentando las excelencias de la amada —cabello, ojos, mejillas, labios, dientes, cuello, tez, etc.— con frecuencia mediante símiles o metáforas: el cabello es oro, los ojos tienen la luz del sol, las mejillas son rosas, coral los labios, los dientes perlas, el cuello y la tez, marfil. Al mismo tiempo, se sitúa a la mujer en un plano equivalente al de la divinidad —pagana o cristiana en diversos grados— y, siguiendo la idea de Virgilio, junto con la de Petrarca, la doncella, por ejemplo, parece flotar, cual una diosa, en lugar de andar.

Sin embargo, en el momento en que Shakespeare escribe sus sonetos, ya se ha producido una reacción hacia la actitud petrarquista, si bien podría decirse que tal punto de vista no llega a desaparecer en la poesía amorosa. Bermann (86) comenta sobre este punto lo siguiente:

A strong anti-Petrarchism had long flourished. From Berni in Italy to Du Bellay in France, to John Donne and Sir John Davies in England, it enlisted a healthy number of well-known writers. But more ably than others, Shakespeare managed to work a direct critique of sonnet clichés into a serious sonnet sequence and to use these parodic interludes to underscore his own originality.

Ejemplos que respetan las normas de Petrarca y el uso del *blazon* podrían citarse en abundancia, pero me limitaré a mencionar el soneto número 9 de *Astrophil and Stella*, de Sir Philip Sidney y el 39 de *Fidesa*, de Bartholomew Griffin, a quien Shakespeare consideran algunos que parodia². Dada la semejanza formal entre éste y el 130 de Shakespeare, parece oportuno transcribirlo.

My lady's hair is threads of beaten gold,
Her front the purest crystal eye hath seen,
Her eyes the brightest stars the heavens hold,
Her cheeks red roses such as seld have been;
5 Her pretty lip of red vermilion dye,
Her hand of ivory the purest white,
Her blush Aurora or the morning sky,
Her breast displays two silver fountains bright,
The spheres her voice, her grace the graces three;
10 Her body is the saint that I adore;
Her smiles and favours sweet as honey be;
Her feet fair Thetis praiseth evermore.
But oh, the worst and last is yet behind
For of a *griffin* (subr. mío) does she bear the mind.

El cotejo entre ambos pone de manifiesto sus evidentes concomitancias; incluso en el *pun* que Griffin monta en torno a su nombre, muy semejante

al que crea Shakespeare en los sonetos 135, 136 y 142 en torno a *will/Will*. Pese a las semejanzas, es notoria la diferencia de calidad estructural y rítmica entre uno y otro y, sobre todo, la actitud antinómica de las respectivas voces líricas.

Pues bien, si Shakespeare se ciñe con frecuencia a los dictados petrarquistas cuando del «Fair Friend» se trata, oigamos lo que opina de su amante, la «Dark Woman», quienquiera que ésta fuera. Son varios los sonetos en los que se proporcionan detalles físicos y psicológicos sobre la mujer morena, pero el soneto paradigmático en este sentido es el 130, que transcribo:

My mistress' eyes are nothing like the sun,
Coral is far more red, than her lips red,
If snow be white, why then her breasts are dun:
If hairs be wires, black wires grow on her head:
5 I have seen roses damasked, red and white,
But no such roses see I in her cheeks,
And in some perfumes is there more delight,
Than in the breath that from my mistress reeks.
I love to hear her speak, yet well I know,
10 That music hath a far more pleasing sound:
I grant I never saw a goddess go,
My mistress when she walks treads on the ground³.
And yet by heaven I think my love as rare
As any she belied with false compare.

La perfección formal del texto y el aparente respeto, desde el punto de vista conceptual, a los cánones más estrictos de la poesía petrarquista, exige un comentario de este sorprendente retrato. Aunque no es posible detenernos en análisis de rasgos estilísticos, parece oportuno incorporar alguna opinión sobre el uso de los recursos rítmicos por parte de Shakespeare: «The variety and vitality of Shakespeare's verse», escribe Wright (152), «depends substantially on the readiness with which they embed trochaic phrases, with or without punctuation or pauses, in the iambic line.» Y concluye con estas palabras: «In the plays, in the sonnets, in the metrical line we can trace a powerful continuing struggle between authority and rebellion, between law and impulse, between divine order and the beauty of particular evasions of it.» (158). A esa lucha podríamos añadir la que se plantea el poeta entre la idealización imperante, aunque ya en declive, y la realidad de la que era un observador de primera categoría. Porque, y eso es lo interesante, el citado soneto 130 tiene visos de ser realista, si entendemos el término en el sentido estricto que permite la poesía amorosa de esa época.

Empieza el soneto en cuestión por una alusión a los ojos con lo que puede inducirnos a creer que tenemos delante el clásico soneto con *blazon*⁴, sobre todo, si pasamos por alto el sustantivo con el que se alude a la dama: «mistress». Para el lector atento, sin embargo, este detalle debe servir de

llamada de alerta, puesto que los términos tradicionales de la poesía amorosa de la época serían «lady» o «beloved». La subsecuente lectura permite apreciar cómo los elementos del *blazon* están presentes y debidamente repartidos por los doce primeros versos —los correspondientes a la *propositio*, *ratio* y *rationis confirmatio*— y que el poeta establece una doble línea descendente en la descripción: ojos, labios y senos, en los tres primeros versos; cabello, mejillas, aliento, voz y modo de andar en los nueve siguientes. Todo ello se ciñe a la norma habitual, en el primer hemistiquio, en la mayoría de los versos —con algún caso invertido, que rompe la monotonía, como ocurre en los versos 2, 3 y 6—, pero el hemistiquio en el que se sitúa el segundo elemento de la comparación destruye las expectativas del lector que busca el soneto tradicional encomiástico. En opinión de Bermann (87):

Sonnet structure, rhetoric, and even lexicon conspire here to parody certain dated Petrarchan effects and, in the process, to strike a new, more humanistic note. In contrast to the usual lively pattern of oppositions, for instance, this Shakespearean sonnet works by a simple structural repetition. As each line proceeds, sounding this sonnet mistress' distance from the courtly ideal, the train of quatrains offers no refreshing digressions, but at most a slight modulation of what has come before.

Nos hallamos, pues, ante un retrato esperpéntico en el que los ojos de la amante nada tienen que ver con el sol, el coral es más rojo que sus labios, sus senos son pardos, en la cabeza le crecen alambres negros, en sus mejillas el yo lírico no encuentra ni rosas blancas ni rosas damasco, su aliento hiede, su voz no suena a música, y no se ve andar a una diosa, sino que pisa fuerte en el suelo cuando anda. De esta joya de retrato, destaca un detalle sorprendente dentro todavía de los doce primeros versos: «I love to hear her speak», del verso 9, aunque no es más que un atisbo de lo que veremos en el pareado final. En él, el poeta pone al cielo por testigo de la «rareza» —con el consiguiente «pun» en torno a «rare»— de su Amor, que puede empañar la belleza de cualquier otra dama al compararlas.

Pero, veamos algunas otras perlas desperdigadas aquí y allá en este mismo bloque de los sonetos. En el 127 (vv. 9-14) leemos:

10 Therefore my mistress' eyes are raven black,
Her eyes so suited, and they mourners seem,
At such who not born fair no beauty lack,
Slandering creation with a false esteem,
Yet so their mourn becoming of their woe,
That every tongue says beauty should look so.

Si antes los ojos nada tenían que ver con el color del sol, ahora se explica el color exacto, y de modo reiterativo, negro como el cuervo, negro

de luto. Aun así, y según el poeta, todo el mundo afirma que la belleza debe tener ese aspecto, con lo que, en su opinión, la actante se convierte en paradigma de belleza. Y aquí, la opinión generalizada también se da en los dos últimos versos. Pero deberemos tener en cuenta que en el soneto 144, uno de los más estudiados, la mujer se presenta como «a woman coloured ill», si bien esa referencia, aunque alusiva a una cualidad física de la mujer, entra más dentro de la sección de la etopeya, dado que el contexto de dicho soneto así lo sugiere.

¿Por qué, se pregunta el lector, puede el poeta, inmerso en un mundo de idealización de la mujer, amar a una «dama» semejante? Es probable que la explicación nos sea proporcionada mediante uno de los lugares comunes, no sólo de los períodos de que nos ocupamos sino de otras épocas. Me refiero al lugar común del amor ciego. Shakespeare, en el soneto 131, declara: «For well thou know'st to my dear dotting heart / Thou art the fairest and most precious jewel.» Y en el mismo número 148, confiesa quién es el causante de tal ceguera: «O cunning love, with tears thou keep'st me blind». Las lágrimas que el amor le hace verter, le impiden ver con claridad. Los ojos de la amante son responsables de tal ceguera que obligan al poeta a jurar lo que no cree, según afirma en el 132 — «Thine eyes I love, and they... Have put on black, and loving mourners be... Then will I swear beauty herself is black, / And all they foul that thy complexion lack.». A causa de esa falta de lucidez, y a pesar de insistir en la negrura de los ojos de la mujer, el yo lírico está dispuesto a jurar que la belleza ha de ser morena.

En el pareado final del soneto 147, ya no sólo habla de la negrura de los ojos, sino que ese color cubre por entero el retrato y la etopeya de la amante, aunque él haya jurado lo contrario: «For I have sworn thee fair, and thought thee bright, / Who art as black as hell, as dark as night.» Pese a todas las cualidades negativas, el poeta se pregunta: «Who taught thee how to make me love thee more, / The more I hear and see just cause to hate?» (150, 9-10). Con lo que nos aclara que ni las faltas físicas ni las morales le harán dejar de amar a la Mujer Morena por estar la voluntad del enamorado enajenada a causa del amor.

Hay un verso que se convierte en elemento significativo de cuanto pretendo demostrar: no son los cánones de belleza los que excluyen a la morena de esa cualidad; se trata de una tradición literaria actualizada por el petrarquismo la que impone a la mujer rubia como la heroína merecedora de la atención del artista. Por lo que llevamos visto de la «Mujer Morena» de Shakespeare parece que deberíamos deducir que es un monstruo, pero descubrimos que no es así, porque le oímos exclamar: «Her pretty looks have been mine enemies», lo que puede parecernos paradójico después del retrato que nos ha legado. Los «pretty looks», según declara la voz poética, han sido además la causa de que el amigo se enamore de la dama. Y si era fácil aceptar que un poeta, que se declara viejo y ciego, se enamore de semejante «beldad», no es tan comprensible que el joven noble y libertino

que se trasluce en el amigo se enamorara de una mujer carente de belleza. ¿Es hermosa, pues, o no lo es? Dejemos esta pregunta por el momento sin respuesta.

A lo largo de un nutrido número de versos, Shakespeare ha insistido en lo negro al referirse a la amante. Por ello, aun cuando nos haya quedado la duda de su hermosura o fealdad, no dudamos en cuál es el color de la misma. Ante tal convencimiento, no dejan de sorprendernos los dos versos que vienen a continuación, correspondientes al soneto 131: «Thy black is fairest in my judgement's place. / In nothing art thou black save in thy deeds». Si creemos lo que afirman —que sólo es negra en sus acciones, y con la descripción que tenemos de ella—, debemos sospechar que la «Dark Woman» debe reunir todo un cúmulo de cualidades negativas, que será preciso exponer en detalle.

Así es, en efecto: del propio texto se desprende que es *Codiciosa*, aunque sólo se aluda a este hecho en esta ocasión: «thou are covetous» (134, 6). Este detalle es sintomático: no es la codicia de la joven el defecto que más preocupa al poeta a juzgar por el número de veces que menciona otros vicios. Precisamente aquellos en los que los sentimientos del actante lírico se ven involucrados son los citados más veces.

También se nos presenta a la dama como *malvada*, ya que en el 144 establece un paralelismo entre sus dos amores. «Two loves I have of comfort and despair», empieza diciendo, y no es difícil intuir cuál de los dos le proporciona la desesperación. La amante se describe, a lo largo del mismo, con un nutrido número de alusiones dentro de lo que el marco permite. Así, se habla de ella como: «The worse spirit» (4); «my female evil» (5); «her foul pride» (8); «my bad angel» (14). Nótese que, en este caso, la voz adopta un tono moralizante que no se percibe en los ejemplos anteriores. Este dato confirma la trayectoria de la secuencia —bastante fiable en este bloque—, puesto que en el soneto 129 el poeta condena sin paliativos la lujuria.

De su *promiscuidad* nos ofrece un ramillete de ejemplos, que expongo a continuación:

—«thou whose will is large and spacious» (135, 5);

—«So thou being rich in will add to thy will / One will of mine to make thy large will more.» (135, 11-2);

—«Ay, fill it (thy will) full with wills, and my will one,... Among a number one is reckoned none. / Then in the number let me pass untold,» (136, 6-9);

—«Whereto the judgement of my heart is tied? / Why should my heart think that several plot, / Which my heart knows the wide world's common place? (137, 8-10).

De todas esas citas se infiere que la amante, que intuimos en los primeros casos como descocada y fácil en la concesión de sus favores, termina por descubrirse como una auténtica ramera, ya que es «the wide world's common place», es decir, predio al que el mundo entero tiene acceso. Pe-

se a ello, y una vez más vemos cómo aflora la enajenación, el poeta pide ser uno entre tantos: «in the number let me pass untold».

Otro de los defectos de que acusa a la dama es de ser *perjura* y, como en el caso anterior, se tiene la impresión de que el poeta es sensible a este hecho. Es decir, como la promiscuidad del párrafo precedente, el perjurio le hiere en lo más vivo. Recordemos de pasada que lo que más le duele no es que ella le haya traicionado, sino que haya hecho que el amigo le traicione con ella. En el soneto 42 (1-3) el poeta no deja lugar a dudas: «That thou hast her is not all my grief, / And yet it may be said that I loved her dearly, / That she hath thee (sub. mío) is of my wailing chief». Y, como antes, la abundancia de alusiones a este hecho confirma tal aserto:

—«those lips of thine, / That have profaned their scarlet ornaments, / And sealed false bonds of love» (142, 5-7);

—«Robbed other's beds' revenues of their rents» (142, 8);

—«But thou art forsworn to me love swearing, / In act thy bed-bow broke and new faith torn,» (152, 2-3).

—La acusa incluso de haber roto dos juramentos: «two oath's breach» (152, 5).

Tampoco aquí se queda corta la referencia hiperbólica de esta cualidad: la mujer ha sido infiel al compromiso del tálamo nupcial, ha invadido la propiedad privada de otros lechos y ha roto dos juramentos de amor a la vez.

La *mentira*, otra de sus «virtudes», también corona su etopeya, si bien tenemos la impresión de que el yo lírico está más dispuesto a aceptar este defecto que otros, como se desprende del hecho de que sólo aparece, como la codicia, una vez, aun cuando se desgrane a lo largo de todo el soneto 138. En él, mediante un conundrum montado en torno al verbo «lie», confiesa el amante que los dos se mienten (o yacen), aunque esta segunda lectura sería más discutible pero no descartable. De todos modos, la mentira enseñoorea el poema y en ella participa el poeta también.

Si el motivo de la mujer morena se mantiene desde la antigüedad, aunque sus apariciones sean esporádicas, Shakespeare demuestra, una vez más, su capacidad innovadora. El retrato y la etopeya de la actante femenina podría encuadrarse perfectamente en las imágenes distorsionadas de la pintura barroca o en una figura esperpéntica a la manera de Valle Inclán. Los trazos son firmes y la «anti-heroína» se nos presenta con un marcado realismo. Dejando a un lado la posibilidad de que sea una parodia de los retratos plasmados por otros sonetistas coetáneos o anteriores al de Stratford, no cabe duda de que la parodia se tiñe de realismo y la «Dark Woman», como afirma Bermann (87), se convierte en una mujer de carne y hueso: «And to the pointed ambiguity of "she", Shakespeare replies with a personalizing "my love", removing the lady from the dehumanizing shadow of outworn ideals as he turns his parody to positive praise of an altogether earthly mistress», palabras que puede suscribir cualquiera que se haya acercado con atención a los sonetos del poeta de Stratford.

NOTAS:

¹ Fordyce cierra este parlamento con los siguientes datos: «a long list of examples from Ennius to Claudian is given by H. Blümmer, *Philol.* xlviii (1889), pp. 157-8. For other examples of colour contrast see 10 and 64. 308-9».

² J. D. Wilson (CX) comenta que hay quien, como P. Cruttwell, considera que «My mistress' eyes are nothing like the sun» parodia un verso del «Passion», de Watson, pero entiendo que se trata de una lectura errónea. Para Wilson (249) «none of the ladies that Petrarch and the conventional sonneteers sing can compare with Sh's lady for beauty.»

³ Trueman (1974) comenta el contraste entre el andar de este personaje y el que se plasma por parte de Virgilio (*La Eneida*, I, 402-405) o Petrarca, que describe así el andar de la amada: «Non era l'andar suo cosa mortale / ma d'angelica forma...» (soneto 69). Shakespeare aplicará la deificación petrarquista a Miranda: «Most sure, the goddess / On whom these airs attend... Vouchsafe my prayer / May know if you remain upon this island, / And that you will some good instruction give / How I may bear me here...» (*The Tempest*, I, 2, 424-428). Esa es la salutación con que Ferdinand recibe a la joven. Cito por Quiller-Couch et al. (1971: 22).

⁴ A este respecto Bermann (1981: 87) dice: «In flagrant opposition to his usual dramatic syntax of imagery, Shakespeare mimics the Petrarchan device of the distanced, synecdochic anatomy of the lady. He even employs a recognizable Petrarchan lexicon for his parodic praise of each female feature. Eight idealizing metaphors and comparisons—all comparing the lady's «parts» with natural and supernatural beauties—are patently negated by as many variations of «not.»

BIBLIOGRAFIA:

- Alin, José María (1968): *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus.
- Arcipreste de Hita (1988): *Libro de Buen Amor*, ed. G. B. Gybbon, Madrid, Clásicos Castalia.
- Ariosto, Ludovico (1969): *Orlando Furioso*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese.
- Bermann, Sandra L. (1981): *The Sonnet Over Time. A Study in the Sonnets of Petrarch, Shakespeare, and Baudelaire*, Chapel Hill and Londres, The Univ. of North Carolina P.
- Brunel, P. y Chevrel, Y. (1989): *Précis de littérature comparée*, Paris, P.U.F.
- Correas, Gonzalo (1924): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales...*, Madrid, Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Dubrow, H. (1981): «Shakespeare's Undramatic Monologues: Toward a Reading of the Sonnets», en *Shakespeare Quarterly*, 32, 55-68.
- Fordyce, C. J. (1961): *Catullus. A Commentary*, Oxford, Oxford Clarendon Press.
- Frenk, Margit (1987): *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia.

- Frenzel, Elizabeth (1980): *Diccionario de motivos de la literatura universal*, trad. Manuel Albella Martín, Madrid, Gredos.
- Frye, Northrop (1990): *Words With Power*, New York, Harcourt Brace Jovanovitch.
- Jost, François (1974): *Introduction to Comparative Literature*, Indianapolis, Pegasus: A Division of the Bobbs-Merrill Co.
- Kayser, Wolfgang (1972): *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos.
- Kermode, F. (1971): *Shakespeare, Spenser, and Donne*, London, Routledge & K. P.
- Lever, J. W. (1966): *The Elizabethan Love Sonnets*, London, Methuen.
- Pérez Romero, Carmen (1987): *Monumento de amor. Sonetos de Shakespeare*, trad. int. y notas, Cáceres, Univ. de Extremadura.
- Pérez Romero, Carmen y Martínez Vázquez, Montserrat (1990): *Antología del soneto renacentista inglés: Sidney, Spenser y Shakespeare*, Cáceres, Univ. de Extremadura.
- Pichon, René (1966): *Index verborum amatoriorum*, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung.
- Shakespeare, W. (1969): *The Sonnets*, ed. J. D. Wilson, Cambridge U. (1971): *The Tempest*, ed. Sir John Quiller-Couch & J. D. Wilson, Cambridge U. P.
- Torner, M. (1966): *Lírica española. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, Castalia.
- Trousson, R. (1965): *Un problème de littérature comparée: les études de thèmes*, Paris, Lettres Modernes.
- Trueman, A. W. (1974): «Sonnet 130 and *The Aeneid*», en *Shakespeare Quarterly*, 25: 129-130.
- Wright, G. T. (1983): «The Play of the Phrase and Line in Shakespeare's Iambic Pentameter», en *Shakespeare Quarterly*, 34, 147-158.