

EL RETRATO FEMENINO
EN LA POESÍA MEDIEVAL CASTELLANA
CÁNONES RETÓRICOS Y RASGOS POÉTICOS

M^a PILAR MANERO SOROLLA
Universidad de Barcelona

Lugar común en el arte de todos los tiempos, tópico literario que se remonta a los albores mismos de las letras occidentales, tal vez género, evidentemente descriptivo y en apariencia menor¹, el retrato femenino lo es en especial en el entramado de la disposición retórica de una poesía como la lírica española, realizada preponderantemente por poetas, y en la que por ello mismo, los retratos de mujer forman verdadera galería poética.

Femenino o masculino, el retrato literario, la antigua *effictio* de la *De inventione* ciceroniana², se halla debidamente regulado por las leyes retóricas que le asignan un espacio como figura del discurso con un desarrollo variable en la línea de la *amplificatio*, junto a la *expolitio*, topografía, cronografía, prosopografía, etopeya; espacio próximo, cuando no coincidente, con la moderna noción de *tableau* de la no tan antigua retórica de Fontanier (1830)

Considerado, teóricamente, en su amplitud máxima, la mentada *De inventione* ciceroniana había preceptuado, en relación al retrato como descripción pormenorizada de la persona, once atributos de entre los

¹CH. BAUDELAIRE, *Salon* de 1859, ahora en *Curiosités esthétiques, L'Art romantique*, Paris, Garnier, 1962, pp. 305-396.

²I, 24-25. Citamos por la ed. de H.M. HUBBELL, Cambridge, Harvard University Press, 1959. Ver también H. LAUSBERG, *Manual de Retórica Literaria*, trad. de J. Pérez Rioseco, Madrid, Gredos, 1976, 3 vols.

argumentos de la *confirmatio*: nombre, naturaleza, crianza, fortuna, hábito, afectos, estudios, consejo, hechos, casos y oraciones. Y dentro de la circunstancia *naturaleza* contemplaba el sexo, la nación, la patria, el parentesco, la edad y la dignidad³, a la que Horacio (65-8 a.C.) en su *Arte Poética*⁴ añadirá la noción de *decoro*, para él consistente en la necesidad de acomodar el lenguaje del retratado con su estado correspondiente. Obviamente, se tratan de normas pensadas desde una idea de retrato de marcado desarrollo amplificativo que hace pensar en un género más discursivo y argumentativo que el lírico.

En este sentido, Quintiliano (s.I d.C.) había retomado en su *Institutionis Oratoriae* las ideas y categorías relativas al retrato fijadas por Cicerón, eliminando, sin embargo, el género naturaleza, aunque incluyera, individualmente, todos los elementos comprendidos en esta categoría ciceroniana⁵, preceptiva que, ya conocida y difundida en el siglo XV, hallaremos, en el siglo XVI en tratadistas españoles como Fray Miguel de Salinas⁶ o Fray Luis de Granada⁷, en lo que concierne al tratamiento de la descripción de la persona, entre otras cosas.

Si bien no tan ampliamente conocido como Cicerón, pero mucho antes que él, Teofrasto de Éresos (327-287 a.C.), discípulo de Aristóteles y siguiendo pautas marcadas, aunque no desarrolladas, por el Estagirita, había subrayado en sus *Caracteres*⁸ la idea de retratar a los personajes en gestos y actitudes; en una palabra: en movimiento; *manera* (y doy a la palabra manera deliberado énfasis) que luego recogerán los poetas y artistas manieristas del Renacimiento y del Barroco y antes Luciano de Samosata (125-192 d.C.). Este, siguiendo igualmente a Cicerón, nos propone un canon, que traduce las imágenes de las pinturas, formado a partir de la variación y de la complejidad de las obras maestras, pero que traspasa los

³*De inventione. De optimo genere oratorum. Topica cit.*, 70-72.

⁴*Obras Completas*, ed. de A. CUATRECASAS, Barcelona, Planeta, 1992.

⁵*Institutionis Oratoriae*, ed. de J. PÉREZ y M. DOLÇ, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1987, I, 279-281.

⁶*Retórica en Lengua Castellana* en E. CASAS, *La retórica en España*, Madrid, Editoria Nacional, 1980, IX, 76-77.

⁷*Los seis libros de la retórica eclesiástica*, *Obras*, Madrid, BAE, IX, 1849-51, XI, 514-515; rpr. Madrid, Atlas, 1945.

⁸TEOFRASTO DE ERESOS, *Caracteres*, ed. de E. RUIZ, Madrid, Gredos, "Biblioteca Clásica", 119, 1988, 53-123.

límites del arte figurativo, pues aspira a expresar la belleza integral, corporal y moral: la de la sabiduría, la inteligencia y el espíritu⁹. Y prescripciones parecidas sobre el tema bajo el mismo nombre de *effictio* y *notatio* pueden hallarse también en las *Praeexercitamina* de Prisciano, en *De laude* y *De descriptione*¹⁰.

El desarrollo de estas reglas retóricas en la preceptiva medieval llevó a la formulación de esquemas rígidos que, aplicados a la descripción de personas, producía figuras literarias convencionales y desprovistas de individualidad. Los retratos no se presentaban como imitación de seres reales sino como variaciones de tipos que resumían categorías físicas o morales determinadas. En este sentido, los retratos de la literatura medieval con su descripción física detallada aparecen centrados en una de las circunstancias, *naturaleza*, marcada por el *De inventione*, siguiendo los ejemplos de poéticas como el *Ars versificatoria* de Matthieu de Vendôme y la *Poetria nova* de Geoffroi de Vinsauf¹¹. Si bien en el siglo XV aparece otro tipo de retrato que Francisco López Estrada ha llamado "humanístico" porque, aunque ateniéndose a las reglas del *De inventione* ciceroniano, "quiere expresar lo humano, lo individual de cada personaje"¹². Dejando de ser una enumeración de rasgos físicos modelada en una canon poético, pues en él el pormenor físico pierde importancia al aumentar el de otros atributos.

Por lo que se refiere al retrato femenino, la retórica clásica y especialmente las derivaciones y remodelaciones de la misma en época medieval asignaban a éste leyes estrictas que en la práctica literaria se obedecían más o menos rigurosamente, según el grado o el cariz culto del escritor, del poeta. Se hacían elogios a Dios o a la Naturaleza, artífices de la hermosura de la bella, para luego derivar a la enumeración de las partes del cuerpo, de arriba a abajo (descripción descendente), dejando a la

⁹LUCIANO DE SAMOSATA, *Los retratos y En pro de los retratos*, Obras I y III, ed. de J.L. NAVARRO y J. ZARAGOZA, Madrid, Gredos, "Biblioteca Clásica", 113 y 138, 1988-1990, III, 429-442.

¹⁰VII, III y IX respectivamente. Ver el *op. cit.* de H. LAUSBERG, I, 223 y 354.

¹¹Ver E. FARAL, *Les Arts poétiques du XI^e et du XIII^e siècle*, Paris, Champion, 1971.

¹²*La retórica en las "Generaciones y Semblanzas" de Fernán Pérez de Guzmán*, "Revista de Filología Española", 30 (1946), pp. 310-352. Y ahora también M. LÓPEZ CASAS, *La técnica del retrato en las "Generaciones y Semblanzas" de Pérez de Guzmán y las "Artes poéticas" medievales*, "Revista de Literatura Medieval", IV (1992), pp. 145-162.

imaginación las partes escondidas por el ropaje o aprovechando este pasaje para notas licenciosas¹³.

A este código tan estricto se sumó en la Edad Media la idea de que la Naturaleza, bajo la autoridad de Dios, inició la modelación de la mujer por la cabeza para terminarla por los pies. Edmond Faral recuerda esta teoría de Bernardo, autor de *De Universitate Mundi: Megacosmus y Microcosmos*¹⁴. Se describían primero los cabellos, después la frente, luego las cejas y el entrecejo, los ojos, las mejillas y su color, la nariz, la boca, los dientes, la barbilla, el cuello, la nuca, las espaldas, los brazos, las manos, el pecho, el talle, el vientre, las piernas y los pies. Y la dictadura de esta imposición poética, que no licencia, no es difícil verificarla en la poesía y aun, en general en la literatura de la Romania¹⁵.

Pero, a decir verdad, en la práctica poética la teoría fue presentando, al correr el tiempo, según las áreas románicas, variantes y matizaciones. Félix Lecoy¹⁶ y María Rosa Lida¹⁷ insisten sobre el modelo propuesto por Faral desde el estudio de las poéticas medievales, añadiendo o esclareciendo algunos aspectos. Para María Rosa Lida, por ejemplo, el esquema del retrato vertical, descrito en forma descendente, se formó en la época de la decadencia de la literatura latina, pero dejó profunda huella, pues desde el de la reina Talectrix del *Libro de Alexandre*¹⁸ hasta Garcilaso, pasando por

¹³Ver E. FARAL, *op. cit.*, pp. 53-87.

¹⁴Ver E. FARAL, *op. cit.*, pp. 75-81.

¹⁵Lo ejemplifica ya en algunos casos, el clásico libro de R. RENIER, *Il tipo estetico della Donna nel Medio Evo*, Ancona, Morelli, 1885.

¹⁶*Recherches sur "Le libre de buen amor" de Juan Ruiz*, Paris, Droz, 1938; rpr. con prólogo de A.D. DEYERMOND, Farnborough, Gregg International, 1974, 301-302.

¹⁷*Notas para la interpretación, influencia, fuentes y texto del Libro de buen amor*, "Revista de Filología Hispánica", II/2 (1940), pp. 267-324.

¹⁸"Veni apuestament Talestris la reina./ vistié preçiosos paños, todos de seda fina./ un açor en su mano, que fue de la marina./ serié a lo de menos de siet mudas aina./ Avié müy buen cuerpo, era bien estilada./ correa de tres palmos la çañía doblada./ nunca fue en est mundo cara tan bien tajada./ non podrie por mul preçio seer más mejorada./ La fruent'avié muy blanca, alegre e serena./ plus clara que la luna quand es düodena./ non avié çerca della mul preçio Filomena./ de la que diz'Ovidio una grant cantilena./ Avié las sobreçejas como listas de seda:/ eguales, bien abiertas, de la nariz hereda:/fazié una sombriella tan mansa e tan queda/ que non serié comprada por ninguna moneda./ La beldat de los ojos era fiera nobleza./ las pestañas iguales, de comunal grandeza./ quando bien las abrié era fiera fadeza./ a christiano perfecto tolrie toda pereza./ Tant'avié la nariz a razon afeitada/ que non podría Apelles reprenderla en nada;/ los labros abenidos, la boca mesurada,/ los dientes bien iguales, blancos como cuajada./ Blanca era la dueña, de muy fresca color./ avié y grant entrega a un emperador:/ la rosa del espino, que es tan genta flor./ al maitín al ruçio non pareçrié mejor./ De la su fermosura non quiero más contar./ temo la voluntad fer alguno pecar:/ los sus enseñamientos nos los sabriá

la loa de la *Razón de Amor*¹⁹, según Menéndez y Pelayo el retrato más antiguo de la literatura española²⁰, el tradicionalmente canónico de María Egipciaca²¹, el de la dueña del *Libro del buen Amor*²², las serranillas del marqués de Santillana²³... hasta el de Melibea²⁴, simplemente se continúa

fablar/ Orfeus el que fizo los árboles cantar". *Libro de Alexandre*, ed. de J. CAÑAS, Madrid, Cátedra, 1988, 1872-1879.

¹⁹"E quis cantar de fin amor,/ mas ui uenir una doncela/ pues naçi non ui tan bella./ blanca era e bermeia,/ cabelos cortos sobr'ell oreia./ fruen blanca e loçana./ cara fresca como mançana;/ naryz equal e dereyta,/ nunca vistes tan bien feyta;/ Oios negros e ridientes,/ boca a razon e blancos dientes;/ Labros vermeios non muy delgados/por verdad bien mensurados;/ por la çentura delgada/bien estant e mensurada./ [...]" Cito por la ed. de M. BARRA JOVER, "Revista de Literatura", I (1989), p. 128, vv. 55-69.

²⁰*Antología de poetas líricos castellanos*, ed. de E.S. REYES, Santander, Aldus, 1944, I, p. 199.

²¹"De la beltat de su figura./ como dize la escriptura./ ante que siga adelante./ direvos de su semblante:/ de aquel tiempo que fue ella,/ después no nasció tan bella;/ nin reina nin condessa;/ non vistes otra tal como essa./ Abié redondas las orejas./ blanquas como leche d'ovejas;/ ojos negros, e sobreçejas./ alba fruenta, fasta las çerçejas./ La faz tenie colorada,/ como la rosa cuando es granada;/ boca chica e por mesura/ muy fermosa la catadura./ Su cuello e su petrina,/ tal como la flor dell espina./ De sus tetiellas bien es sana/ tales son como mançana Braços e cuerpo e tod'lo al/ blanco es como cristal./ En buena forma fue tajada,/nin era gorda nin muy delgada;/ nin era luenga nin era corta./ mas de mesura bona./De su beltat dexemos estar./ que non vos lo podria contar./ [...]" Cito por la ed. de M. ALVAR, *Vida de Santa María Egipciaca*, Madrid, CSIC, 1972, II, pp. 55-56, vv. 205-231. Ver ahora además, *Tres retratos de María Egipciaca interpretados por Alfonso Reyes*, "Estudios dedicados al profesor Juan Martínez Ruiz", Universidad de Granada, 1991, pp. 31-36. Para M.R. LIDA, *op. cit.*, p. 322, es éste retrato el más antiguo. Ver también *La dama como obra maestra de Dios*, "Romance Philology", XXVIII/3 (1915), pp. 267-324. Ahora en *Estudios sobre literatura Española del Siglo XV*, Madrid, Turanzas, 1977, pp. 179-290.

²²"Cata muger donosa é fermosa é loçana./ Que no sea muy luenga, otrosí nin enana;/ Sy podieres, non quieras amar muger villana./ Ca de amor non sabe é es como bausana./ Busca muger de talla,/ de cabeça pequeña./ Cabellos amariellos, non sean de alheña./ Las çejas apartadas, luengas, altas en peña./ Ancheta de caderas: esta es talla de dueña./ Ojos grandes, someros,/ pyntados, relucientes./ E de luengas pestañas byen claras é reyentes./ Las orejas pequeñas, delgadas; paral'mientes/ Sy ha el cuello alto: atal quieren las gentes./ La naryz afylada, los dientes menudillos./ Eguales é bien blancos, un poco apretadillos./ Las ensía bermejas, los dientes agudillos./ Los labros de su boca bermejós, angostillos./ Su boquilla pequeña asy de buena guisa./ La su faz sea blanca, syn pelos, clara é lysa;/ Puna de aver muger, que la veas syn camisa./ Que la talla del cuerpo te dirá esto a guisa./ [...]" Cito por la ed. de J. CEJADOR Y FRAUCA, Madrid, Espasa Calpe, "Clásicos Castellanos", 1970, I, pp. 163-164.

²³"Dos serranas he trovado/ [...]/ De espinas trahen los velos/ e de oro las crespinas,/ sembradas de perlas finas,/ que le aprietan sus cabellos;/ e las trufas bien posadas,/ a más, de oro arracadas./ rruvios, largos cabellos/ segund doncellas d'estado./ Fruentes claras e luzientes./ las çejas en arco alçadas,/ las narizes afiladas,/ chica boca e blancos dientes,/ ojos prietos e rientes,/ las mexillas como rosas,/ gargantas maravillosas,/ altas, lindas al mi grado./ Carnoso, blanco e liso/ cada cual en los sus pechos,/ porque Dios todos sus fechos/ dexó quando fer las quiso;/ dos pumas de paraíso/ las sus tetas ygaladas,/ en la su çinta delgada/ con aseo adonado./ Blancas manos e pulidas e los dedos no espigados./ a las juntas no afeados,/ uñas de argent guarñidas,/ rrubies e margaridas./ çafires e diamantes./ axorcas ricas,

la tradición medieval, que Santillana y Fernando de Rojas conectan con el mundo renacentista.

No podemos olvidar en este punto la posible incidencia de convicciones provenientes de la estética de raíz árabe en las concepciones del retrato femenino del medioevo español. Los musulmanes, en opinión de Emilio García Gómez y por lo que se desprende de su poesía²⁵, parece que adoraron el mismo tipo de mujer. Las antologías y los libros de todos los tiempos la definirán constantemente con las mismas palabras: "Serán largas cuatro cosas: las extremidades, la estatura, el pelo y el cuello. Serán gruesas la pierna, la muñeca y la cadera... Sólo variará en ejercicio retórico la preferencia por la tez blanca o morena. Tema eterno..." Precisamente en la línea de esta tradición y en relación a las declaraciones del citado Félix Lecoy hechas sobre los retratos del *Libro de buen amor*, Dámaso Alonso precisa que en la bella de Juan Ruiz, retrato vertical, en sentido descendente, aparecen detalles como los dientes "apartadillos", los labios delgados, las

sonantes./ todas de oro labrado./ [...] "Cantar que fizo el Marqués de Santillana a sus hijas loando la su fermosura". *Poesías Completas* I, ed. de M. DURÁN, Madrid, Castalia, 1975, I, pp. 60-62.

²⁴Calisto. Comienço por los cabellos. ¿Vees tú las madexas del oro delgado que hilan en Aravia? Más lindas son y no resplandecen menos; su longura hasta el postrero assiento de sus pies; despues crinados y atados con la delgada cuerda, como ella se los pone, no ha más menester para convertir los hombres en piedras [...]. Los ojos verdes, rasgados, las pestañas luengas, las cejas delgadas y alçadas, la nariz mediana, la boca pequeña, los dientes menudos y blancos, los labrios colorados y grossezuelos, el torno del rostro poco más luengo que redondo, el pecho alto, la redondeza y forma de las pequeñas tetas ¿quién te la podría fiurar? Que se despereza el hombre quando las mira. La tez lisa, lustróza, el cuerpo suyo escureçe la nieve, la color mezclada, qual ella la escogió para sí. [...] Las manos pequeñas en mediana manera, de dulce carne acompañadas, los dedos luengos, las uñas en ellos largas y coloradas, que parecen rubíes entre perlas. Aquella proporción que veer yo no pude, no sin dubda por el bulto de fuera juzgo incomparablemente ser mejor que la que Paris juzgó entre las tres diesas. [...]". Cito por la ed. de D.S. SEVERIN, Madrid, Cátedra, 1987, 100-101. De este famosísimo retrato se han ocupado principalmente A.S. MICHALSKI, *Description in Medieval Spanish Poetry*, Princeton University, Ph. D. diss. 1964, p. 96; O.H. GREEN, *On Rojas' Description of Melibeia*, "Hispanic Review", XIV (1946), pp. 254-256; S. GILMAN, *La España de Fernando de Rojas: panorama intelectual y social de La Celestina*, Madrid, Taurus, 1978, pp. 332-333, quien conecta la descripción con la de Helena en la *Crónica Troyana* "de la que sólo se aparta en dos ocasiones: Melibeia tiene *labrios grossezuelos* en vez de delgados y *uñas coloradas* en lugar de uñas de marfil". Pero hay que señalar también que los ojos verdes de Melibeia tampoco se hallan en el retrato de Helena de Troya. Especula sobre su procedencia L. SLETSJÖE, *Sobre el tópico de los ojos verdes*, "Strenae: estudios de filología e historia dedicados al Profesor Manuel García Blanco, Acta Salmanticensia", XVI (1962), pp. 445-459. Y se ocupa de las distintas descripciones de Melibeia, Pierre HEUGAS, *Variation sur un portrait: de Mèlibée a Dulcinée*, "Bulletin Hispanique", LXII (1969), pp. 5-30.

²⁵*Diwan al-sababa; Tazyn al aswag*, citados por E.G. GÓMEZ, *El sentimiento de la belleza física en la poesía árabe*, "Cuadernos de Adán", I (1944), pp. 91-98.

encías rojas y la estatura alta de procedencia árabe²⁶. Pero para John K. Walsh²⁷ estos rasgos más bien proceden de ejemplos medievales de la Literatura latina; concretamente de la Leyenda de Troya y, en particular, de la loa a la hermosa Elena²⁸. Es más que posible que se traten de concomitancias, pero sin duda potenciadas en el conocimiento e intercambio por parte de los poetas de las peculiaridades retóricas propias del retrato literario de la tradición occidental y árabe.

Si ordenáramos los rasgos de la mujer ideal del denominador común que nos ofrecen los retratos considerados más antiguos en la literatura española, es decir, el que aparece en la loa de la *Razón de Amor*, el de la reina Talectrix del *Libro de Alexandre*, el de María Egipciaca, los del *Libro de buen amor* y los de las serranillas del marqués de Santillana, tendríamos el paradigma de una mujer de ojos *negros, fieros, pintados, relucientes*. La frente, siempre *blanca y luciente*; las cejas *negras y en arco* y la nariz a menudo *afilada*; los dientes *blancos*; el rostro, *cara, faz o semblante, blanco y rosa*. En cuanto a los cabellos, en el *Libro de buen Amor* son *rubios* y en la *Razón de amor* son *cortos*. Los labios son *bermejós y avenidos o mesurados*. El *cuello* de las hermosas del marqués de Santillana es blanco y el pecho o *petrina* es alto o carnoso. El cuerpo debía ser esbelto, de cintura estrecha y de estatura ni alta ni baja; los pechos que son *tetiellas... como mançana* o *dos pumas de paraiso las sus tetas ygaladas*; las orejas de María Egipciaca son *redondas* y en el retrato de la dueña del *Libro de buen amor*, *pequeñas y delgadas*.

La facilidad de palabra, el *bon falar* es cualidad que se admira en la hermosa Talectrix del *Libro de Alexandre* y en María Egipciaca como, en general, en la lírica cancioneril tanto galaico portuguesa como castellana. Ello evidencia que la bella medieval, especialmente la del llamado otoño de la Edad Media, hablaba y que el hablar bien fue cualidad bastante preciada

²⁶D. ALONSO, *La bella de Juan Ruíz toda problemas*, "De los siglos oscuros al de oro", Madrid, Gredos, 1958, pp. 86-99. Ver, además, los estudios de M.E. LACARRA, *Notes on Feminist Analysis on Medieval Spanish Literature and History*, "La Corónica", 17/1 (1988-1989), pp. 14-22 y de V. REYNAL, *Las mujeres del Arcipreste de Hita. Arquetipos femeninos medievales*, Barcelona, Puvill, 1991, pp. 65-72.

²⁷*More on Arabic vs Western descriptive modes in Hispanic literature: Brantôme's Spanish formula*, "Kentucky Romance Quarterly", XVIII (1971), pp. 3-16.

²⁸Precisamente ésta aparece en *La Cronica Troyana* descrita con "labios, delgados quanto cumple" y "muy coloradas enzjas" como en el *Libro de buen amor*. Ver ed. de F. PELLETIER NORRIS II, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1970, pp. 110-112.

en el ámbito de las literaturas románicas y que, por ejemplo, constaba en los célebres retratos-blasones de los *rhétoriciens* franceses, vigentes todavía en época renacentista²⁹. Otra cosa es que la mujer, como objeto de deseo del varón, no tuviese voz propia, pero la prestada debía utilizarla con mesura y esmero.

Los trajes y el tocado se mencionan también en tales descripciones. Los vestidos de las bellas son costosos, guarnecidos con oro y rica pedrería, pues, en general, la mujer descrita, la considerada realmente hermosa y digna de ser amada, es noble, de clase alta o recibe un tratamiento idealizado. Cierta relevancia reviste también el tocado, pues las damas aparecen con sus cabezas cubiertas con sombreros o redecillas³⁰. Los zapatos son de oro y piedras preciosas, si nos orientamos por el único retrato que los describe, el de María Egipcíaca³¹.

Mayor vaguedad reviste la descripción del físico femenino en la poesía cancioneril de la propia Edad Media, tanto galaica cuanto castellana, especialmente en sus manifestaciones áulicas. Contrariamente a las modalidades propias de la lírica coetánea medio latina, italiana, francesa o provenzal, los trovadores galaico portugueses, como de manera pormenorizada señaló Jean Marie d'Heur³², no adoptaron en su conjunto la clásica y tradicional *descriptio mulieris*³³ y, así, el retrato del ideal femenino en su representación física no se orienta por la tradición comentada. Lo que no impide que la lírica galaica haya aplicado convenciones propias para caracterizar, aunque haya sido de manera general, la belleza femenina esbozada a grandes rasgos en términos totalizadores, huyendo del detalle y del matiz y decantándose hacia la apreciación de lo universal³⁴: *fremosa, boa, ben talhada, ben feita, fremoso parecer, fremoso semelhar, bon reir, bon falar*...., con concesiones más que esporádicas a la concreción, por lo

²⁹Ver M. RAYMOND, *Baroque et renaissance poétique*, Paris, José Corti, 1955, p. 83.

³⁰Ver el "Cantar que fizo el Marqués de Santillana a sus hijas...", vv. 5-12; 37-43.

³¹Ed. cit., vv. 233-244. En general, C. BERNIS, *Indumentaria medieval española*, Madrid, CSIC, "Instituto Diego Velázquez". 1956.

³²*Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XII-XIV siècles)*, Paris, CNRS, 1975, pp. 439-469.

³³E. de BRUYNE, *La belleza femenina, Estudios de Estética Medieval*, Madrid, Gredos, 1958, II, p. 182 y ss.

³⁴J.M. d'HEUR, *Recherches*, p. 469.

demás relativamente individualizadora: *peyto branco*³⁵, *olhos verdes*³⁶, *bon rubi*³⁷. Se crea así, más que una apariencia física, un compuesto simbólico que, repetido sin apenas variantes, salvo aquellas que suscita la distinta cuantificación o permite la variabilidad sintáctica, reconocía fácilmente el auditorio cortesano que, también con facilidad, podía esbozar en su imaginación el conato de un retrato igualmente modélico.

En relación al retrato femenino de cuerpo inarticulado y rostro apenas entrevisto que emerge de las cantigas de amor de los trovadores galaico portugueses, la canción castellana ensancha su paradigma de rasgos caracterizadores, conservando, sin embargo, del modelo anterior su vaguedad y escasa concreción. Si el rostro es bello, no sabemos en qué consiste tal belleza; si los ojos enamoran, no se da la explicación. Y sólo ocasionalmente se puede hallar mención de alguna parte del cuerpo que no sea el rostro o las manos. El rostro de la dama presenta varias denominaciones: cara, semblante, viso, pero como en el caso galaico portugués, difícilmente va acompañado de una concreción descriptiva: el semblante es *fermoso*, el rostro *lindo*. En él los elementos que destacan son generalmente el color *blanco* o *matysado*; los ojos y con menos frecuencia la nariz. En algún que otro caso, el cabello, las pestañas, cejo y mucho más ocasionalmente la garganta³⁸. También, ocasionalmente, el referente descriptivo se amplía al cuerpo, al talle *fermoso*, al *cuerpo estrecho*, *lisso*, muy *enviso*; y en casos muy excepcionales a los pechos, indefectiblemente albos y/o de cristal.

Evidentemente, estas son las características señeras en la descripción de las damas. Para las mujeres que no sean de la nobleza, la alusión a las partes del cuerpo que acabo de aludir, y como contraposición a las calificaciones efectuadas en relación a las damas de alcurnia, muestran casi siempre el propósito de efectuar una comparación ridiculizante, presentando así el contramodelo tanto físico como moral de las mujeres cortesanas en el

³⁵Vidal, judío d'Elvas. Ver L.S. PICCHIO, *Le poesie d'amore di Vidal, giudeo di Elvas*, "Cultura Neolatina", XXII (1962), pp. 50-63.

³⁶Johan Garcia de Guilhade. Ver J.M. d'HEUR, *Recherches*, p. 451.

³⁷Roy Paez de Ribela. Ver J.M. d'HEUR, *Recherches*, p. 457.

³⁸T. IRASTORTZA, *La caracterización de la mujer a través de su descripción física en cuatro cancioneros del siglo XV*, "Anales de Literatura Española", 5 (1986-1987), pp. 198-200, con ejemplares extraídos del *Cancionero de Stúñiga*, *Cancionero de Roma*, *Cancionero de Baena* y *Cancionero de Palacio*.

que puede darse descripciones peyorativas ya de los órganos sexuales, ya de otras partes del cuerpo con connotación sexual³⁹. Siempre, naturalmente, haciendo excepción de pastoras y serranas idealizadas y teniendo en cuenta que, a veces, una mujer noble puede ser descrita como una villana, pero cuando esto sucede la intención del poeta es burlesca o difamatoria, como sucede en algunos poemas de Villasandino⁴⁰. En realidad, la distinción entre unas y otras se puede incluso percibir en el terreno de la imaginería: a las damas se las compara con el *sol*, la *luna*, las *flores*, las *pedras preciosas*. Las villanas se dice que son *vergajo*, *carajo*, *postigo*, *cabalgadura*⁴¹. Pero las metáforas, ya sean tendentes a la loa, ya al vituperio, nunca se refieren a un rasgo físico concreto sino más bien a la belleza en general o a la virtud de la dama. Entre éstas son importantes el *firmamento* que se ajusta con su lejanía y altura a la posición elevada de la dama descrita y al que acompaña las imágenes siderales: *sol*, *luna*, *estrellas*⁴². Otras veces, como una diosa, ésta puede aparecer sobre un pedestal o, debido a su intachable castidad, puede asemejarse a un *castillo* inexpugnable⁴³. Merece subrayarse, además, que en una línea francamente prerrenacentista, la dama en su *descriptio* caracterizadora puede aparecer comparada a personajes mitológicos o de la historia antigua: *Penélope*, *Camilla*⁴⁴... Representa éste un paso importante en su dignificación que se rubrica con una voluntad de divinización que, como contrapartida, conlleva la deshumanización del personaje; también de su retrato. La dama única y rara como el *fénix*⁴⁵ entre todas las mujeres, se presenta como la obra maestra de Dios⁴⁶, quien

³⁹Ver T. IRASTORTZA, *op. cit.* p. 198.

⁴⁰*Cancionero de Baena*, 29 r: 79. Citamos por la ed. de J.M. AZÁCETA, Madrid, 1966. I, p. 269.

⁴¹Ver T. IRASTORTZA, *op. cit.*, p. 199.

⁴²Ver, en general, la imaginería de los cancioneros en relación o coincidencia con la imaginería petrarquista en M.P. MANERO, *La configuración de la dama en la lírica española del Renacimiento. La tradición petrarquista*, "Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo", LXVIII (1992), pp. 5-71.

⁴³Ver T. IRASTORTZA, *op. cit.*, p. 201.

⁴⁴Ver T. IRASTORTZA, *op. cit.*, p. 202.

⁴⁵Ver M.P. MANERO, *La imagen del ave fénix en la poesía de cancionero*, "Anuario de Estudios Medievales", 21 (1991), pp. 291-305.

⁴⁶Ver también y especialmente para la lírica de cancionero el estudio citado de M R. LIDA, *La dama como obra maestra de Dios*, p. 235 principalmente.

la elige entre las demás para manifestarse a través de su imagen en su bondad, poder y sabiduría.

No muy alejada del denominador común que emerge de los retratos medievales anteriores se alinea el paradigma de la bella del Romancero: mujer *fortaleza* y también *ciudad* en los romanceros fronterizos⁴⁷, pero con rasgos semejantes a los de sus coetáneas literarias. Un retrato que nos transmiten los *Cancionerillos de Praga*, vertical y descendente, puede ser muestra, tanto de insistencia en lugares comunes (*cara de rosa, cejas en arco, ojos garzos, labios de coral, dientes blancos*, pero insólitamente sin cabello), como de imaginería específica de indudable entronque con la altanería (*ojos de gavián; cuello de garza*) y de indiscutible sello cortesano y tardo medieval. Como en tantas otras ocasiones, el anónimo ¿en nombre del decoro? se maravilla y extasía pero no acaba de describir, dejando adivinar, las partes más recónditas del cuerpo de la bella. El retrato se trunca a merced de la técnica peculiar del fragmentarismo propio de la mejor poética romanceril. Se suscita la evocación del cuerpo que no se describe pero se valora al suscitar deseos prolongados y nocturnos de contemplación:

Las facciones que ella tiene / yo vos las quiero contar: / tal tenía la su cara / como rosa en el rosal, / las cejas puestas en arco, / color de un fino conray / los sus ojos tenía garzos, / parecen de gavián, / la nariz afiladica / como hecha de metal, / los labios de la su boca / como un fino coral, / los dientes tienen muy blancos, / menudos como la sal, / parece la su garganta / cuello de garza real, / los pechos tenía tales / que es maravilla mirar, / y contemplando su cuerpo / el día viera asomar⁴⁸.

¿Hasta qué punto las formas canónicas del retrato femenino medieval permanecen actantes e influyentes en la literatura de los siglos siguientes, la nueva Edad, ya no Media sino de Oro? Romanceros y sobre todo cancioneros continúan transmitiéndose y publicándose, atraviesan el siglo XVI y se adentran en el XVII, transmitiendo gustos poéticos y modelos formales que conviven, compiten o dan paso a nuevas modas y marcadas dictaduras poéticas. El *Cancionero General*, publicado por primera vez en

⁴⁷Ver J. VICTORIO, *La ciudad-mujer en los romances fronterizos*, "Anuario de Estudios Medievales", XV (1985), pp. 553-560.

⁴⁸Ed. De R. FOULCHÉ-DELBOSC, *Extrait de la Revue Hispanique*, LXI, New York-Paris, 1924, p. 176.

Valencia en 1511, pero reeditado hasta 1573 nueve veces⁴⁹, hizo perdurar más allá de la Edad Media una imagen de mujer, un retrato con su *effictio* y *notatio* de raigambre trovadoresca pero debilitado sensiblemente en su peculiar manera hispánica de *ekphrasis* que transcurrió, paralelamente, sin apenas evolucionar, al de otra forma cancioneril: la de la canción popular española, la otra cara del díptico cancioneril medieval (de la que por razones de espacio no podemos ocuparnos en este homenaje) y que sobrepasando la Edad Media, igualmente recorre el Renacimiento y, renovada, se adentra en el entramado de las corrientes poéticas del Barroco⁵⁰.

RÉSUMÉ

Le développement des règles rhétoriques anciennes, comme celles de Cicéron, Horace, Quintilien ou Priscien dans la poétique médiévale (Vendôme, Vinsauf, Garlande), fixèrent les théories du portrait littéraire au Moyen Âge dans des lois canoniques très strictes. En ce qui concerne le portrait féminin, on commençait par faire des éloges à Dieu ou à la Nature, antérieurs de la beauté de la femme, pour, décrire et énumérer, par la suite, les parties du corps féminin dans un sens descendant...car la Nature, suivant l'autorité divine, modéla le corps de la femme de la tête aux pieds. Et l'article montre comme dans la Littérature médiévale espagnole les portraits de la reine Tolectrix du *Libro de Alexandre*, celui de l'éloge de la *Razón de amor*, celui de María Egipcíaca... comme celui de la "dueña" du *Libro del buen amor* et les différents portraits des "serranillas" du Marquis de Santillana jusqu'à la description de Melibea de *La Celestina* de Fernando de Rojas suivent le canon cultivé des rhétoriques et poétiques latines du Moyen Âge. Mais les variantes textuelles d'origine italienne introduites par ces derniers approchent le portrait féminin médiéval du monde de la Renaissance, dans un contexte littéraire plus large et moins cultivé (*Cancioneros* y *Romanceros*) qui ne suit pas, systématiquement, les règles canoniques anciennes de l'énumération descendente.

⁴⁹1511, 1514, 1517, 1520, 1527, 1535, 1540, 1557 y 1573.

⁵⁰De su *corpus* e impronta en cancioneros, desde el *Cancionero musical de Palacio* (ed. musical a cargo de H. ANGLÉS y literaria a cargo de J. ROMEU FIGUERAS, Barcelona, 1947-1951), pliegos sueltos y transmisión oral y escrita, nos ofrece amplia muestra M. FRENK en *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* (siglos XV a XVII), Madrid, Castalia, 1987 y 1992.

SUMMARY

The development of the old rhetoric rules like those of Cicero, Horace, Quintilian or Priscian in the medieval poetics (Vendôme, Vinsauf, Garlande), established very strict canonic laws for the literary portrait theories in the Middle Ages. As far as the feminine portrait is concerned we should begin by praising God and Nature, creators of female beauty, and, after that pass on to describe and enumerate the parts of feminine body from head downwards, because Nature, following the divine authority, moulds the woman's body from the head to the feet. The article demonstrates how in medieval Spanish Literature the portrait of queen Telactrix in the *Libro de Alexandre* and the hymn of praise to woman in the *Razón de Amor*, the portraits of María Egipcíaca and the "dueña" in the *Libro del buen amor* and also the different portraits in the Marquis of Santillana's "serranillas" or that of Melibea in Fernando de Rojas's *La Celestina* follow the cultural canon of medieval latin rhetorics and poetics. However, the Italian textual variants introduced in the last portraits (Marqués de Santillana, Fernando de Rojas) bring the medieval feminine portrait closer to the Renaissance world, in a broader but less culture literary context (*Cancioneros* and *Romanceros*) that does systematically follow the descending order of the old canons.