
*EL TEXTO INFINITO
TRADICIÓN Y REESCRITURA
EN LA EDAD MEDIA
Y EL RENACIMIENTO*



SALAMANCA
2014

EL TEXTO INFINITO

PUBLICACIONES DEL SEMYR

actas

8

Director

Pedro M. Cátedra

Coordinación de publicaciones

Eva Belén Carro Carbajal

CONSEJO CIENTÍFICO

Vicente Beltrán Pepió (Università degli Studi di Roma, La Sapienza)

Mercedes Blanco (Université Paris-Sorbonne)

Fernando Bouza (Universidad Complutense)

Juan Carlos Conde (Magdalen College, University of Oxford)

Inés Fernández-Ordóñez (UAM & Real Academia Española)

Juan Gil (Real Academia Española)

Antonio Gargano (Università degli Studi di Napoli Federico II)

Fernando Gómez Redondo (Universidad de Alcalá)

Víctor Infantes (Universidad Complutense)

María Luisa López-Vidriero Abelló (IHLL & Real Biblioteca)

José Antonio Pascual Rodríguez (Real Academia Española)

Jesús Rodríguez-Velasco (Columbia University)

Christoph Strosetzki (Westfälische Wilhelms-Universität, Münster)

Bernhard Teuber (Ludwig-Maximilian-Universität, Munich)

Forman también parte de oficio del Consejo Científico las personas que, en corriente mandato, integren el consejo directivo del Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (Juan Miguel Valero Moreno,

Francisco Bautista Pérez, Bertha Gutiérrez Rodilla, Elena Llamas Pombo),

así como también quienes ostenten o hayan ostentado la presidencia de la

Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas:

Alberto Montaner Frutos (Universidad de Zaragoza)

Fernando Baños Vallejo (Universidad de Oviedo)

María José Vega Ramos (Universidad Autónoma de Barcelona)

EL TEXTO INFINITO
TRADICIÓN Y REESCRITURA
EN LA EDAD MEDIA
Y EL RENACIMIENTO

edición al cuidado de Cesc Esteve
con la colaboración de Marcela Londoño, Cristina Luna & Blanca Vizán
e índice onomástico de Iveta Nakládalová



SALAMANCA
Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas
Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas
MMXIV

La publicación de este volumen se ha realizado con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (ref. FFI2011-15119E).

COMITÉ DE SELECCIÓN

José Aragiés (Universidad de Zaragoza)
Amaia Arizaleta (Université de Toulouse-Le Mirail)
Emilio Blanco (Universidad Rey Juan Carlos)
Francisco Bautista (Universidad de Salamanca)
Juan Carlos Conde (Oxford University)
Juan Miguel Valero (Universidad de Salamanca)
María José Vega (Universitat Autònoma de Barcelona)
Lara Vilà (Universitat de Girona)

© *la SEMYR* & *el SEMYR*

© *los autores*

Maquetación: Jásyer proyectos editoriales

Impresión: Nueva Graficesa, S.L.

I.S.B.N.: 978-84-941708-3-6

Depósito legal: S. 383-2014

TABLA

Presentación

[17-18]

PRIMERA PARTE PONENCIAS PLENARIAS

VICENÇ BELTRAN

*Estribillos, villancicos y glosas en la poesía tradicional: intertextualidades
entre música y literatura*

[21-63]

ROGER CHARTIER

La mano del autor. Archivos, edición y crítica literaria

[65-81]

ANTONIO GARGANO

Reescrituras garcilasianas

[83-111]

MARÍA JESÚS LACARRA

Las reescrituras de los cuentos medievales en la imprenta

[113-149]

MARÍA DE LAS NIEVES MUÑIZ
Muñiz a descriptio puellae: tradición y reescritura
[151-189]

ROSA NAVARRO DURÁN
Curial e Güelfa, «mélange de gothique et de renaissance»
[191-225]

SEGUNDA PARTE
COMUNICACIONES

RAFAEL ALEMANY FERRER
Las reescrituras de un franciscano islamizado: Anselm Turmeda
[229-242]

ANA PATRÍCIA R. ALHO
Sistema hidráulico Superior na arquitectura gótica em Barcelona. Casos de Estudo
[243-256]

ÁLVARO ALONSO
Poesía pastoril entre Encina y Garcilaso
[257-270]

PEDRO ÁLVAREZ-CIFUENTES
*Sobre copia y reescritura: Las diferentes versiones de la Crónica do Imperador
Beliandro*
[271-284]

FILIPE ALVES MOREIRA
*Tradicón y reescritura: de la Crónica de Alfonso XI a la
Crónica de Afonso IV*
[285-297]

JOSÉ ARAGÜÉS ALDAZ

Los discípulos de Santiago: tradiciones, equívocos, fabulaciones (II)
[299-311]

CARMEN BENÍTEZ GUERRERO

La transmisión de la Crónica de Fernando IV: estado de la cuestión e hipótesis de trabajo
[313-325]

ALFONSO BOIX JOVANÍ

La aventura del toro en Peribáñez, ¿un ritual iniciático?
[327-339]

EVA BELÉN CARRO CARBAJAL

La Glosa peregrina de Luis de Aranda: tradición, intertextualidad y reescritura
[341-358]

MARÍA CASAS DEL ÁLAMO

Viola Animae: itinerario y particularidades tipográficas de una edición pinciana del siglo XVI
[359-368]

MARTÍN JOSÉ CIORDIA

Letras y humanidades en textos de Poggio Bracciolini
[369-380]

ANTONIO CONTRERAS MARTÍN

La versión catalana del Decameron (1429): algunas consideraciones sobre el jardín
[381-393]

ISABEL CORREIA

La corte, la clausura y la buena caballería: del Lancelot en prose al Palmeirim de Inglaterra
[395-407]

CECILIA A. CORTÉS ORTIZ

*El catálogo de sermones impresos novohispanos del siglo XVII de la
Biblioteca Nacional de México*

[409-424]

MARÍA DEL PILAR COUCEIRO

El paso del trasmundo en los Sonetos de Gutierre de Cetina

[425-440]

FRANCISCO CROSAS

Tradición y originalidad en la Historia de Troya de Ginés Pérez de Hita

[441-448]

MARÍA DÍEZ YÁÑEZ

*Las virtudes de la liberalidad, magnificencia y magnanimidad en la tradición
aristotélica en España a través de las traducciones al castellano del De Regimine
Principum de Egidio Romano*

[449-466]

CESC ESTEVE

*Reescriure i popularitzar la història al Renaixement. Les traduccions de Claude de
Seysel*

[467-478]

EDUARDO FERNÁNDEZ COUCEIRO

La recepción del Humanismo en Bohemia a través de los prólogos y las dedicatorias

[479-492]

NATALIA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

*La reescritura hagiográfica de motivos folclóricos: sobre el trasfondo edípico de la
leyenda de San Julian el Hospitalario en las versiones castellanas*

[493-509]

MANUEL FERREIRO

*Apostilas ao texto da cantiga Don Beeito, ome duro [B 1464, V 1074]
de Joan Airas de Santiago*

[511-527]

LEONARDO FUNES

Letras castellanas en tiempos de Fernando IV: esbozo de una historia literaria

[529-542]

LUIS GALVÁN

Ars longa, uita breuis: tiempo, retórica y política

[543-557]

FOLKE GERNERT

La textualización del saber quiromántico: la lectura de la mano en Lope de Vega

[559-575]

LUCÍA GÓMEZ FARIÑA

Atlas: la reescritura de un mito a través de los siglos

[577-590]

ALEJANDRO HIGASHI

*Pautas prosódicas de la variante editorial en la transmisión del
Cancionero de Romances*

[591-605]

JOSÉ HIGUERA

*La reescritura de la «philosophiam supernaturalem» en las ediciones lulianas de
Lefèvre d'Étaples: phantasia, ciencia y contemplación*

[607-621]

PABLO JUSTEL VICENTE

El motivo de la despedida en la épica medieval castellana

[623-637]

IOANNIS KIORIDIS

*Hermano reconoce a hermana: variantes del motivo en el romancero
y las baladas tradicionales griegas*

[639-653]

EVA LARA ALBEROLA

*¿Los delirios de una moribunda...? La conformación definitiva de la hechicera
celestinesca en el Testamento de Celestina, de Cristóbal Bravo*

[655-668]

ANA SOFIA LARANJINHA

*A matéria de Bretanha na Istoría de las bienandanças e fortunas de
Lope García de Salazar: modalidades e estratégias de reescrita*

[669-682]

MARCELA LONDOÑO

*La condena de la oración supersticiosa en el siglo XVI.
El ejemplo de San Cipriano*

[683-694]

ANA M^a MALDONADO CUNS

«Puesto ya el pie en el estribo» como excusa para López Maldonado et alii

[695-711]

CLARA MARÍAS MARTÍNEZ

*La vida cotidiana en las epístolas poéticas del Renacimiento:
tradición clásica y reescritura autobiográfica*

[713-730]

LLÚCIA MARTÍN PASCUAL

*Lecturas divergentes y correcciones de copistas en los manuscritos F y N
de las poesías de Ausiàs March*

[731-747]

NURIA MARTÍNEZ DE CASTILLA MUÑOZ
«Hacer libros no tiene fin». Los moriscos y su patrimonio manuscrito
[749-758]

MARÍA DEL ROSARIO MARTÍNEZ NAVARRO
*Reescritura anticortesana de la tradición bíblica y romancística
en Cristóbal de Castillejo*
[759-776]

MARTA MATERNI
*Reescritura y tradición sapiencial de un Speculum principis en cuaderna vía:
los castigos de Aristóteles en el Libro de Alexandre (cc. 51-84)*
[777-785]

LAURA MIER PÉREZ
Adulterio y comicidad en el teatro renacentista
[787-801]

RUTH MIGUEL FRANCO
El tratamiento de las citas en la parte gramatical del Catholicon de Juan Balbi
[803-816]

JOSÉ LUIS MONTIEL DOMÍNGUEZ
La impronta leonesa de la Crónica de veinte reyes
[817-830]

ISABEL MUGURUZA ROCA
*De alegorías y maravillas: reescritura, intertextualidad y auto-plagio
en la obra de Antonio de Torquemada*
[831-843]

SIMONA MUNARI
Vari gradi di riscrittura nei Colloqui di Erasmo
[845-858]

IVETA NAKLÁDALOVÁ

El árbol del conocimiento: la reescritura de los topoi gnoseológicos en la obra de Juan Amos Comenio

[859-872]

JOSÉ LUIS OCASAR

La atribución del Lazarillo a Arce de Otálora. Una perspectiva geneticista sobre los problemas de autoría

[873-888]

ALICIA OIFFER-BOMSEL

Fray Luis de Granada, traductor del Contemptus Mundi de Tomás de Kempis: de la noción de translatio a la reelaboración conceptual en la obra del humanista granadino

[889-903]

GEORGINA OLIVETTO

*«Si quid deterius a me perscriptum est, emendationis tuae baculo castigues».
Cartagena, Decembrio y la República de Platón*

[905-917]

MARÍA DEL PILAR PUIG-MARES

Pues de ti solo es mandar (figuras reales en autos del siglo XVI)

[919-934]

JOSÉ ANTONIO RAMOS ARTEAGA

Entradas teatrales en el contexto colonial: reinventiones sobre el modelo medieval

[935-945]

ROSA MARÍA RODRÍGUEZ PORTO

De tradiciones y traiciones: Alfonso X en los libros iluminados para los reyes de Castilla (1284-1369)

[947-962]

AMARANTA SAGUAR GARCÍA

Los libros sapienciales y Celestina: el caso paradigmático de Eclesiástico
[963-975]

SARA SÁNCHEZ BELLIDO

Inversión de tópicos en un diálogo renacentista: los Coloquios
de Baltasar de Collazos
[977-989]

PAULO SILVA PEREIRA

El Libro de Job y la cultura portuguesa de la Edad Media al Renacimiento:
traducción, tradición y transgresión
[991-1006]

MARIANA SVERLIJ

La razón y el absurdo: diálogos con la antigüedad en la obra de
Leon Battista Alberti
[1007-1017]

JUAN MIGUEL VALERO MORENO

Denis de Rougemont: La invención del amor
[1019-1045]

BLANCA VIZÁN RICO

La influencia de Savonarola en la «Devota exposición del Salmo Miserere mei
Deus» de Jorge de Montemayor
[1047-1062]

Índice onomástico

[1063-1089]

PRIMERA PARTE
PONENCIAS PLENARIAS

LA DESCRIPTIO PUELLAE:
TRADICIÓN Y REESCRITURA

MARÍA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ
Universitat de Barcelona

1. UNA CUESTIÓN DE MÉTODO

LA *descriptio puellae* OCUPA un lugar *sui generis* en la tónica literaria. Me refiero al hecho de que su estructura se asemeja a un mosaico de *loci* menores (cabellos de oro, labios de rubí, dientes de perlas, por citar algunos de los más popularizados)¹, cuya selección, *dispositio*, metáforas y engarce son susceptibles de infinitas variaciones.

1. Apelo a la memoria de mis coetáneos para la letra del bolero *Muñequita linda*, que recoge precisamente estos tres estereotipos. Aclaro desde ahora que seguiré criterios de cita diversos, según la variada casuística a la que me enfrento. Así, en la cita de textos cuyas partes internas estén numeradas (capítulos, libros, cantos, actos, composiciones), omitiré por lo general la indicación de página, sin perjuicio de citar en la Bibliografía la edición de referencia utilizada (cuando haya ediciones de obras distintas pertenecientes a un mismo autor, la referencia de cabecera seguirá este orden: nombre del autor, título abreviado, año de edición; si se mencionara una sola obra, aparecerá solo el nombre del autor seguido del año de la edición consultada; y en las obras anónimas o de varios autores, el título abreviado seguido del año de la edición consultada; en el caso de traducciones antiguas y en el de ediciones críticas de particular notoriedad, se citará por el nombre del traductor o del editor, seguido del año). Para las *descripciones* concentradas en pasajes compactos, ofreceré la referencia de páginas en la primera mención.

Pese a ello, mientras proliferan aproximaciones genéricas a los arquetipos femeninos, escasean los estudios filológicos encaminados a reconstruir la morfología del *topos* a lo largo del tiempo, del mismo modo que, a despecho de la informática, faltan bases de datos capaces de suplir a los viejos repertorios de motivos². Paradójicamente, otros avances científicos, como la divulgación de los patrones del *ars dictandi* por Edmond Faral³, han contribuido al retroceso metodológico obviando análisis diferenciales en nombre del código común; algo semejante a lo ocurrido con el *locus amoenus*, que desde el memorable libro de Curtius, se reconduce a un esquema virtual sean cuales sean sus variantes. La excepción que confirma la regla —aparte casos singulares, como el suscitado por la «dueña» de Juan Ruiz—⁴ la representa Giovanni Pozzi, que en los años setenta del siglo xx llevó a cabo un examen sistemático de la poesía renacentista italiana conjugando la historia de las formas con un enfoque comparativo y semiológico. Ello le permitió descubrir variantes allí donde parecía haber solo inertes repeticiones, y reconducir esa multiforme casuística a constantes significativas. Resultado de sus pesquisas fue, como él mismo resumía, la identificación de los rasgos distintivos del canon petrarquesco frente a otras soluciones anteriores y coetáneas: «[Petrarca] contrasse il canone perentoriamente e lo strutturò secondo rigide corrispondenze interne: infatti / 1. ridusse il numero dei membri nominati ad alcune parti scelte del viso (capelli, occhi, guance, bocca) più una parte anatomica selezionata fra collo, seno, mano; / 2. accentuò l'uso di metafore ben definite, preferendole all'impiego del nome proprio designante i membri elogiati; / 3. ridusse il numero delle motivazioni all'alternativa di splendore e colore e per quest'ultimo ai tre dati di giallo, rosso e bianco, con rarissime eccezioni (nero per le ciglia una volta sola); / 4. ridusse il numero dei comparanti alla sola rosa per il rosso, ad oro ed ambra per il giallo, lasciando invece un più ampio ventaglio di possibilità per il bianco», etc.⁵. Se añadía la constatación de

2. Recordaré el todavía útil Renier (1885).

3. Faral ([1961] 1982).

4. En este último caso, siendo la bibliografía sobreabundante, me limitaré a recordar las aportaciones más significativas acerca de las fuentes de la *descriptio*: Lecoy (1938); Alonso ([1958], 1970: 86-99); Alarcos (1973: 171-174); Lida (1973); Blecua (1992: 115-116 y 513-515); Morros (2004: 69-104).

5. Pozzi (1979: 313).

que este viraje expulsó de la poesía alta el «canon largo» boccacciano⁶, cuyos modelos medievales superaban la frontera del pecho e incluían partes del rostro ausentes en el *Canzoniere* (nariz, orejas, barbilla)⁷. Luego, el triunfo del petrarquismo habría impuesto un esquema simétrico con rasgos fuertemente seleccionados y sujetos a limitadas combinaciones⁸, aunque en ambigua coexistencia con soluciones menos estructuradas: «Nell'ultimo quattro e primo cinque due diverse e opposte tendenze si delineano nell'uso del canone breve. Da una parte quella di disperderne i costituenti fino all'affievolirsi dei rapporti oppositivi che li legano in una struttura coerente; dall'altra quella di ristrutturare i rapporti correnti tra i figuranti mediante la sostituzione di uno schema a pianta centrale allo schema asimmetrico 2:1 adottato dal Petrarca. Esempio tipico della dispersione è Boiardo, della ricostruzione il Bembo»⁹.

Cierto es que las «diverse e opposte tendenze» a las que alude Pozzi implican que el proceso fue más complejo y menos claro el triunfo de la simetría canónica. De hecho, quien someta la tesis de Pozzi a la prueba de los textos, descubrirá que la práctica del *Canzoniere* fue menos homogénea de lo que su descripción haría esperar¹⁰, y que, por contra, el hibridismo

6. Ello sobre todo a través del retrato de Emilia en el *Teseida* (XII, 53-63) y de las seis ninfas en la *Comedia delle ninfe fiorentine* (V, 3-4; IX, 13-25; XII, 3-16, 17-31; XV, 13-17), para cuyo texto y numeración de párrafos remito a Boccaccio (1964).

7. Pozzi (1979: 314).

8. Pozzi (1979: 315-316): «Nel canone breve si assiste al ritorno delle rigide forme petrarchesche: rinasce l'attenzione verso le motivazioni secondarie di natura tattile; ne consegue che il bianco delle guance venga rappresentato dai figuranti di *latte, neve*, e fiori vari, *giglio, ligustro, viola*, mentre i figuranti del tipo *avorio, marmo, cristallo* vengono dirottati a rappresentare membri ai quali conviene la motivazione secondaria di durezza (fronte, collo, seno, mano). Sul versante del rosso, con simmetria assoluta, si affievolisce l'uso di *rubino* e di *corallo* (dato che non esistono parti anatomiche rosse motivate secondariamente secondo la durezza) per cedere il posto a *rosa, ostro, porpora*. Di conseguenza si fanno più esclusivi i legami tra singoli comparanti e singoli comparati, inducendo un'ulteriore forma di stereotipizzazione: per es. *perla* si lega esclusivamente a denti, *rosa*, nonostante non vi contraddica la motivazione secondaria, cessa di designare le labbra e così via».

9. Pozzi (1979: 316).

10. Los *Rerum vulgarij fragmenta*, para cuyo texto remito a Petrarca (1996), ofrecen, de hecho, una notable variedad de modelos en cuanto al número y la combinación de elementos elencados: cuatro composiciones rozan el «canon largo» sin respetar el orden descendente (200, 292, 325, 348); seis abarcan entre tres y cinco rasgos, ya sea limitados al rostro: cabellos, tez, cejas, ojos, labios-dientes (157); tez, ojos, labios-dientes (131),

cuatrocentista respondió al coherente intento de recuperar el modelo boccacciano para reinsertar el cuerpo femenino en la naturaleza idealizada¹¹. En cualquier caso, reconstruir la historia del *topos* requeriría ampliar la *recensio* en sentido cronológico, geográfico y lingüístico si se aspira a conocer los recovecos de su largo y enmarañado camino. No podemos olvidar que Petrarca y Boccaccio se habían nutrido de variadísimas fuentes latinas y romances y que ese cauce de aguas turbias siguió fluyendo una vez mezcladas sus aguas con las del *Canzoniere*.

2. SOBRE LA CONTINUIDAD DEL CANON

De la continuidad entre tópica antigua y moderna, hay, por lo demás, ejemplos tan conocidos como poco valorados en la *descriptio puellae*¹². Recordaré el peso que tuvieron en la formación del estereotipo algunos apuntes homéricos no siempre referidos a la belleza femenina, entre otros, la púrpura y el marfil como símil del contraste rojo/blanco (*Iliada*, IV, v.

cabellos, mejillas, labios-dientes-palabras, frente (220); ya sea con el añadido de alguna parte del cuerpo, casi siempre bajo forma etérea: cabellos, ojos, tez, modo de caminar, palabras (son. 90), cadera-pierna, seno, cabellos (126), ojos, seno, cabellos (160). Otras seis se atienen a dos únicos elementos: cabellos-ojos (30 y 359), cabellos-cuello (127) tez, cabellos (196, 209), frente, cabellos (291). Por último, el grupo más numeroso (diez), se limitan a un solo elemento: cabellos (12, 159, 189, 227), mano (40, 42, 43, 199), ojos (73) cuello (185). Los elementos del cuerpo más aludidos son –además del cuello por su contacto con la cabellera–, manos, brazos, seno, pie, este último nombrado una sola vez pero aludido otras a través del caminar y las huellas dejadas por su paso. Se confirma, en cambio, la constatación de Pozzi según la cual Petrarca «accentuò l'uso di metafore ben definite, preferendole all'impiego del nome proprio designante i membri elogiati». No solo, sino que las palabras boca, labios, dientes, tez o mejillas faltan por completo en el vocabulario petrarquesco, mientras que cabellos, frente, ojos, cuando aparecen, cuando no son sustituidos por metáforas, suelen carecer de atributos fuera del genérico 'bello'. En términos generales, abundan más de lo previsto los casos en los que la metáfora suplanta *in toto* la parte del cuerpo aludida. Valgan como ejemplo; «L'oro, i robin, le perle e 'l terso avorio» (68, v. 4); «L' oro et le perle e i fior' vermigli e i Bianchi» (46, v. 1); «o rose sparse in dolce falda / di viva neve» (146, vv. 5-6); «Amor fra l'erbe una leggiadra rete / d' oro et di perle tese sott' un ramo» (18, vv. 1-2); «Muri son d' alabastro e 'l tetto d' oro, / d'avorio uscio, fenestre di zaffiro» (325, vv. 16-17).

11. Cf. Muñiz (2011).

12. Así, Pozzi (1979: 312) despacha el asunto apelando al hecho de que «l'antichità non fissò mai quei dati in schemi fissi di contenuto e di forma».

141), luego aplicado por Virgilio al rostro ruborizado de Lavinia con la ayuda de las rosas y los lirios: «subiecit rubor et calefacta per ora cucurrit. / Indum sanguineo veluti violaverit ostro / si quis ebur aut mixta rubent ubi lilia multa / alba rosa» (*Aen.*, XII, 64-69). Igualmente conocida es la coincidencia entre algunas imágenes bíblicas y otras griegas, desde la comparación de la mujer hermosa con la aurora («¿Quién es esta que aparece como la aurora, bella como la luna, pura como el sol...?», *Cantar de los Cantares*, 6, 10; «La aurora alzándose, muestra su bello rostro... / así también Helena toda ella de oro se mostraba ante nosotros», Teócrito, *Epitalamio de Helena*), hasta la asimilación de la boca a flores y frutos (la grana en el *Cantar de los Cantares*, 4, 11; la rosa en la poesía erótica griega), por no hablar de los cabellos de oro, presentes en las más diversas épocas y géneros. Esta continuidad se extiende en la tradición grecolatina a la mayoría de los rasgos, incluido su orden descendente, prescrito como norma retórica a finales del siglo IV por Aftonio de Antioquía (*Progymnasmata* XII 46 Sp.), pero ya imperante *de facto* en la práctica poética. Recordaré el retrato de su amada trazado por Anacreonte, que anticipa en buena parte el canon largo medieval: espléndida cabellera, frente de marfil, cejas negras, ojos cerúleos, nariz delicada, mejillas de rosa y leche, labios turgentes que invitan al beso, barbilla suave, cuello blanco, desnudez confiada a la imaginación (oda 17)¹³, el autorretrato del hermoso pastorcillo en el Idilio XX de Teócrito (cabellos rubios, cándida frente, negras cejas, ojos brillantes, dulce boca), y las descripciones ovidianas de Narciso (ojos como estrellas, cabellos abundantes y fúlgidos, suaves mejillas, cuello ebúrneo, hermosa boca, tez nívea y sonrosada)¹⁴, Dafne (cabellos sobre el cuello, ojos, labios, dedos, manos, brazos, fórmula de reticencia sobre la desnudez imaginada)¹⁵, Cídipe (ojos, cabellos, manos, pies, resto del

13. Me atengo a la numeración de West (1984). Convendrá también recordar que el retrato del joven Batillo sigue el orden: cabellos, frente, cejas, ojos, nariz, mejillas, labios, cuello, pecho, manos, hombros.

14. «Spectat humi positu geminum, sua lumina, sidus / et dignos Baccho, dignos et Apolline crines / inpubesque genas et eburnea colla decusque / oris et in niveo mixtum candore ruborem» (*Met.*, III, 420-423).

15. «Spectat inornatos collo pendere capillos / et quid, si comatur? ait; videt igne micantes / sideribus similes oculos, videt oscula, quae non / est vidisse satis; laudat digitosque manusque / brachiaque et nudos media plus parte lacertos: / siqua latent, meliora putat» (*Met.*, I, 497-502).

cuerpo confiado a la imaginación)¹⁶. En cuanto al retrato virgiliano de Eneas, centrado en ojos y cabellos de áureo esplendor¹⁷, ofrece un claro precedente de la Laura petrarquesca en su versión más sintética: «Erano i capei d'oro a l'aura sparsi /.../ e 'l vago lume oltra misura ardea / di quei begli occhi...» (*Rerum vulgariū fragmenta*, 90, 1-4, en adelante *Rvf*).

Volver atrás la mirada significa, en suma, topar a cada paso con fuentes del código romance, ya sea transmitidas por vía directa o a través de una larga cadena; en hilo continuo o saltando tramos intermedios. Lo dice la comparación de la bella con la Aurora, aplicada por Petrarca a Laura («Quand'io veggio dal ciel scender l'Aurora / con la fronte di rose et co' crin d'oro...», *Rvf*, 291, 1-2), por Barahona de Soto a Angélica («Mas cual la Aurora entre las flores suele aparecer / [...] / tal pareció la Reyna de Catayo / entre las damas», *Las lágrimas de Angélica*, IV 134, 1-8; 135, 1-2), y por Lope de Vega a Brazayda («Vino Brazayda... / [...] / tan bella como suele por el cielo / romper el alua de la noche el velo», *Jerusalén conquistada*, X, 50, 1-8)¹⁸. Lo dice el motivo de los cabellos esparcidos por el cuello, que conecta el ovidiano «sparsos per colla capillos» (*Met.*, III, 169)¹⁹ con el «Intonsi crines longa ceruice fluebant» de Tibulo (III, 4, 27), hasta llegar nuevamente —pasando por el «comam diffundere ventis» de Virgilio (*Aen.*, I, 319)²⁰—, a Petrarca: «Erano i capei d'oro a l'aura sparsi» (*Rvf*, 90, 1), «de bionde treccie sopra 'l collo sciolte» (*Rvf*, 127)²¹, no sin haber transitado antes por Pablo Silenciarario («el oro no tiene el fulgor de tus cabellos esparcidos al

16. «Tu facis hoc oculique tui, quibus ignea cedunt / sidera, qui flammae causa fuere meae; / hoc faciunt flavi crines et eburnea cervix / quaeque, precor, veniant in mea colla manus, / et decor et motus sine rusticitate pudentes, / et, Thetidis qualis vix rear esse, pedes; / cetera si possem laudare, beatior essem, / nec dubito, totum quin sibi par sit opus» (*Her.*, XX, 55-63).

17. «Restitit Aeneas claraque in luce refulsit / os umerosque deo similis: namque ipsa decoram / caesariem nato genetrix lumenque iuventae / purpureum et laetos oculis adflarat honores: / quale manus addunt ebori decus, aut ubi flavo / argentum pariusve lapis circumdatur auro» (*Aen.*, II, 588-593).

18. Lope de Vega (1951: I, 405-406).

19. *Cf.* también «inornatos collo pendere capillos» (*Met.*, I, 497).

20. Sin olvidar otras reelaboraciones ovidianas: «impulsos retro dabat aura capillos» (*Met.*, III, 169); «nisi quod levis aura capillos / moverat» (*Met.*, IV, 673-674).

21. Pero ya en el retrato de Sofonisba: «Fulgentior auro / quolibet, et solis radiis factura pudorem, / caesaries spargenda leui pendebat ab aura / colla super, recto que sensim lactea tractu / surgebant, humerosque agiles effusa tegebat / tunc, olim substricta auro certamine blando / et placidis implexa modis» (*Africa*, V, 25-31); *cf.* Petrarca (2002).

viento», *Antologia palatina*, epigrama 270), el *Anticlaudianus* de Alain de Lille («Colla pererrat / aurea cesaries», 271-272), y la María Egipcíaca francesa («En som le col blanc com ermine / li undoit le bloie crine», vv. 175-177).

No hay lugar aquí para recorrer el flujo de recurrencias que atraviesa Virgilio, Ovidio, Tibulo, Catulo, Luciano y Filóstrato con sus descripciones de Pantea, Aristéneto (retrato de Laide), la antología Palatina y los epigramas de Marcial, hasta llegar a Aquiles Tacio (*Leucípa y Clitofonte*, cap. I, 4), Maximianus (Elegía I), Sidonius Apolinaris (descripción de Teodorico en *Epistulae*, I, 2), la *Frigii Daretis Ylias*, o los tratados de fisionómica. Tan vasto terreno predispuso la sedimentación del *topos* en la literatura neolatina y francoprovenzal durante los siglos XII y XIII, época en la que, pese a producirse una rígida codificación escolástica, los hilos no cesaron de entrecuzarse dando lugar a descripciones largas, breves y mixtas. De esta madeja citaré al menos, siguiendo en lo posible un orden cronológico, el retrato de Constanca trazado por Baudri de Borgueil (1099 ca.; *Carmina*, 200, vv. 55-66), la *puella* de Jean de Hauteville (1184 ca.; *Architrenius*, liber I, cap. 14, *De descriptione puelle*; Liber II, cap. 1), la Camille del *Roman d'Enéas* (1160 ca.; vv. 3997-4000), la Polixena y la Elena del *Roman de Troie* de Benoît de Sainte Maure (1160-1170, vv. 5119-5140 y 5541-5550), *Floire et Blancheflor* (1160 ca.; vv. 2875-2912), el *Carmines Burana* (en particular las poesías de Petrus Brixensis, muerto hacia 1204), las novelas de Chrétien de Troyes (*Erec et Enide*, vv. 424-436; *Cligés*, vv. 800-844; *Perceval*, vv. 1753-1783), la *Philomena*, a él atribuida (1165-1170 ca; vv. 132-162), ciertos pasajes de la lírica occitánica –con alguna *descriptio* más larga como la de Arnaut de Mareulh en *Domna genser, que no sai dir* (1195 ca.)²², la *Chevalerie Ogier de Danemarche* (1192-1200; vv. 1269-1278), la *Vida de Santa María Egipcíaca* con sus múltiples versiones a partir del relato griego atribuido a Sophronios; el *Roman de la violette* (1227-1229 ca.; vv. 864-874), *Le Jeu de la Feuillée* de Adam de la Halle (1235-1285 ca.; vv. 122-136), *Aucassin et Nicolette* (finales del s. XII-inicios del XIII ca.; XII, 19-28), el *Roman de la Rose* de Lorris (1225-1230 ca.; retrato de Biauté, vv. 990-1016) y el poema pseudo ovidiano *De vetula* (1250 ca.; parte II, 243-336). Una verdadera avalancha cuyo ápice se sitúa entre finales del XII y la primera mitad del XIII, y en la que se insertaron las codificaciones del *ars dictandi* y sus doctas secuelas, recibiendo el aporte de la literatura de ficción o alimentándola a su vez:

22. Para este y otros textos, remito a Ricketts (2001).

fueron las de Matthieu de Vendôme (retrato de Elena en el *Ars versificatoria*, 1170 ca.)²³, Alain de Lille (descripción de la Naturaleza en el *Liber de Planctu Naturae*, 1168-1172 ca.²⁴ y de la Prudencia en el *Anticlaudianus*, 1181-1184 ca.; I, vv. 270-297), Joseph de Exeter (descripción de Elena en el poema *Phrygii Daretis Iliados libros*, 1188-1190 ca.; vv. 172-207), Geoffroi de Vinsauf (*Poetria nova*, 1208-1213 ca.)²⁵, Brunetto Latini (retrato de Iseo en el *Tresor*, 1260 ca.; III, I, 13)²⁶, Guido delle Colonne (retrato de Elena en la *Historia destructionis Troiae*, 1272-1287)²⁷.

De este magma extrajeron Petrarca y Boccaccio sus modelos, al igual que otros escritores italianos de los siglos XIII y XIV: el maestro de retórica *Boncompagno da Signa con su Rota veneris* (1250 *ante quem*), el autor del poema didáctico *L'Intelligenza* (finales del XIII, descripción de Cleopatra), Fazio degli Uberti (canc. *I' guardo i crespi e i biondi capelli*, comienzos del XIV), Francesco da Barberino (*Reggimento e costumi di donna*, 1318-1320), Dante o quienquiera que fuese el autor de *Mare amoroso* (vv. 90 ss.) y del *Detto d'amore* (vv. 167 ss.), y, ya en tiempos de Petrarca, Brizio Visconti con su canción *Mal d'amor parla chi d'amor non sente*²⁸.

Lo dicho hasta aquí vale, obviamente, para la literatura española, cuya *descriptio puellae* más antigua –sin contar algunos versos latinos del *Cancionero de Ripoll* reconducibles a la tradición goliárdica– data de la *Vida de Santa María Egipcíaca* (1215 ca.), o mejor, de la traducción anónima de una de sus versiones francesas²⁹, para proseguir con la *Razón*

23. Cf. I, 56, 1-30 y Faral (1982: 129-130).

24. La descripción en prosa se encuentra casi al comienzo de la obra; cf. Alanus de Insulis, *Patrología latina*.

25. Cf. vv. 554-594, y Faral (1982: 214-215).

26. Chabaille (1863: 488-489); Beltrami (2007: 666). La edición de Chabaille sigue siendo indispensable por el alto número de manuscritos consultados para conocer algunas variantes.

27. Griffin (1936: 71-73).

28. Omito la *Fiorita* de Antonio Pucci por seguir pedestremente el retrato de las ninfas de Boccaccio, en particular IX, 2. Fuera de la tradición quedaron los poetas del *Dolce stil novo*, que, incluido Dante, adoptaron formas rarefactas, simbólicas y abstractas para expresar la belleza femenina. Para estas y otras *descripciones* italianas, vid. Maffia Scariati (2008: 437-490).

29. Para la traducción castellana, cf. Alvar (1970-1972: 77-78, vv. 205 ss. y 720 ss.). Para el texto francés y castellano, cf. Rutebeuf (2006).

de amor (1205-1250)³⁰, el *Libro d'Alexandre* (1240-1250; descripción de Talectrix)³¹, y el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita (1330-1343 ca.; retrato de la «dueña», vv. 431 ss.)³². Casos a los que han de añadirse las versiones del *Trésor*³³, del *Roman de Troie* y de la *Historia destructionis Troiae*, esta última divulgada como *Crónica troyana* e impresa a través de caminos poco claros³⁴.

3. LA RED DE FUENTES Y VARIANTES

Esta maraña de literatura alta y baja, clásica y medieval, neolatina y romance, original y traducida, ha de ser, pues, tenida en cuenta no solo cuando se analizan los estereotipos medievales, sino también cuando se atiende a sus más refinadas continuaciones renacentistas y barrocas. Bastará como ejemplo la Alcina ariostesca, cuya tela, tejida con hilos de Petrarca, Boccaccio, Poliziano y Piccolomini, incluye detalles de más baja extracción como la «candida man» donde «né nodo appar, né vena escede» (*Orlando furioso*, VII, 15, 2-4), un detalle reconducible a la tersa garganta descrita por Brizio Visconti en *Mal d'Amor*: «che corda o vena sola / li non appare overo altro difetto» (vv. 100-101)³⁵.

30. *Razón de amor* (1996: 128).

31. *Libro de Alexandre* (1988: 456).

32. Blecua (1992: 455-456).

33. Para la primera traducción castellana, debida a Alonso de Paredes y a Pascual Gómez, citaré por *El libro del Tesoro* (1989: 85), edición basada en el ms. 685 de la Biblioteca Nacional de España; para la traducción catalana de Guillem Copons, seguiré el texto de Wittlin, Copons (1976-1989: IV, 29-30).

34. Como es sabido, la primera edición impresa de la *Crónica troyana* se debió a Juan de Burgos y vio la luz en 1490 (*Crónica Troyana*, 1490), pero el texto derivaba de la tradición anterior, probablemente a través del Ms. 20262-19 conservado en la Biblioteca Nacional de España. El propio Burgos reutilizó el fragmento correspondiente a la descripción de Elena en el *Tristán de Leonís* por él editado en 1501, atribuyendo el retrato a Iseo, cf. Cuesta Latorre (1993), y más en general para los avatares de la *Crónica*, Gilman (1978). En lo sucesivo citaré por la edición de 1490 (retrato de Helena, lib. VII en ff. E6v-7r; retrato de Brazayda en libro VIII, f. F8r; retrato de Policena en lib. XXI, f. M6v). Véase asimismo Prince (1993).

35. La fuente de Brizio fue a su vez el *De vetula*: «Collum tam planum quam plenum, non ibi nervi / corda riget, non vena tumet, cuius cutis omni / asperitate caret nec fedat eam maculosa / Menda» (*De vetula*, vv. 304-306).

Todo se repite, en suma, pero nada coincide en la trilladísima *descriptio puellae*. De ahí la importancia de atender a las variantes para desenredar el ovillo de su intrincada tradición. Citaré dos casos reveladores:

1. El epíteto «afilada» referido a la nariz, pasó del *Tesoretto* de Brunetto Latini («do naso afilato») ³⁶, al poema *L'Intelligenza* («naso affilato e bocca picciolella», 205, v. 7), antes de llegar a las *ninfas florentinas* de Boccaccio («vede affilato surgere l'odorante naso», «di bella lunghezza... affilatto») ³⁷, lo cual traza una línea claramente diferenciada respecto a las dos mayoritarias, en las que los rasgos dominantes —dejando a un lado el genérico «bien hecha»— fueron «recta» ³⁸ y «proporcionada», este último preferido por las codificaciones doctas y reforzado a menudo con la fórmula «ni poco ni mucho» ³⁹. La «nariz afilada» puede considerarse pues, a todos los efectos, como una variante disyuntiva a la que reconducir desviaciones presentes en las traducciones castellanas del *topos*. Fue el caso de la versión del *Tresor*, donde la fórmula «si par mesure» de Brunetto pasó a ser «así afiladas et así limadas», o el del traductor anónimo de la *Historia destructionis Troiae*,

36. La descripción de Natura en el *Tesoretto* ocupa los vv. 244-265 (el v. cit. es el 259), cf. *Poeti del Duecento* (1960: 175-277).

37. *Comedia delle Ninfe florentine*, IX, 15 y 23 respectivamente.

38. Cf.: «droit et estandu» (Chrétien de Troyes, *Perceval*, v. 1780); «bien fet» (Id., *Cligés*, v. 808), «Le nés ot bien fait à droiture» (*Roman de la rose*, retrato de la *puelle*, v. 532), «de nes or haut et lonc et droit» (*Philomena*, v. 149), «Nares directe» (Boncompagno da Signa), «dricto naso» (Fazio degli Uberti), «exstensum nasum» (Boccaccio en el *De Casibus*, I, XVIII: *In mulieres*).

39. Cf.: «Ab utriusque luminis confinio moderati libraminis iudicio naris eminentia producitur venuste quadam temperantia nec nimis erigitur nec premitur iniuste» (Petrus Brixensis, *Carmina Burana*, 67, 4a); «Linea procedit naris non ausa iacere / aut inconsulto luxuriare gradu» (Matthieu de Vendôme, vv. 21-22); «castiget regula nasi / ductum, ne citra sistat vel transeat aequum» (Geoffroi de Vinsauf, vv. 567-568); «une petite voie de lait les dessevire parmi la ligne dou neis, et est si par mesure que il n'i a ne plus ne mains» (Brunetto, *Tresor*); «Nasus in excesum nullum se transvehit, ut sit / longus vel curtus, aquilus simusve nec ullam / tractus in obliquum portendit prodicionem. / Nec stillas cerebri naris cava pandit hiatu, / nec libertatem negat halitui neque ricta / passibiles auras tristi fetore minatur» (*De vetula*, vv. 274-278); «qui maxillas diuidens in geminas partes equales nec multa longitudine uergebat ad ymum nec nimia breuitate correptus superioris labii sedem indecenter suspendebat in altum. Sic nec nimia grossicie tumefactus se in multa latitudine diffundebat, dum compositarum narium termini non multa uaccacione se iungerent nec in multe aperture patefactione uulgarent» (*Historia destructionis Troiae*).

que transformó la expresión «...pulchritudinis nasi sui lineam regularem» en «la grand fermosura de su afilada nariz» (*Crónica troyana*)⁴⁰, allí donde otros siguieron la letra del original (Pedro de Chinchilla: «aquella estraña fermosura de su nariz, que parecía una linea regular que sus mexillas en dos iguales partes dividía»⁴¹; Jaume Conesa: «la linea retglada del seu nas, de meraueylosa ballea»)⁴². ¿Cómo no ver una coincidencia entre estas soluciones y la «nariz afilada» de Juan Ruiz (434a)⁴³, las «narices afiladas» de Santillana (*Cantar que fixo el Marqués a sus fijas loando su fermosura*)⁴⁴, o el «nas prim e aflat» de Martorell (*Tirant lo Blanc*, cap. CXX)⁴⁵. Añadiré que aún a finales del siglo xv, la anónima traducción de la *Historia de duobus amantibus* de Piccolomini⁴⁶ convirtió el «Nasus in filum directus» en «nariz en proporcion afilada», ejemplo seguido por Luis de Lucena al plagiar la misma epístola en su *Repetición de amores* («nariz afilada»)⁴⁷, pese a seguir en lo demás el texto latino⁴⁸. Cerraré la lista con el *Crotalón*, donde la bella Saxe luce una «nariz pequeña y afilada» (canto VII)⁴⁹, apartándose del texto base (la versión alcoceriana del *Orlando furioso*, donde se lee: «la pequeña nariz»)⁵⁰, y con Rey de Artieda, que en 1605 asignaba todavía una «afilada nariz» a la Virgen⁵¹.

2. Otra variante significativa la constituye el empleo del «cristal» como comparante, un símil que el medioevo había heredado de las hipérbolas ovidianas «splendidior vitro» y «lucidior glacie» (*Met.*, XIII, 800, 804),

40. Cap. VII, cf. *Crónica Troyana*, 71-72.

41. Cf. Chinchilla (1999: 182).

42. Lib. VII, cf. Conesa (1916: 101).

43. *Libro de buen amor* (1992: 115-116).

44. Cf. Santillana (1988: 15-16).

45. Cf. Martorell (1999: I, 222).

46. La traducción de la *Historia de duobus amantibus* (1444) fue publicada en 1496 con el título de *Estoria muy verdadera de dos amantes*; para el pasaje en cuestión, cf. Ravasini (2004: 304-305).

47. *Repetición de amores* (1496 ca.: 5v-6r). Para la edición moderna de esta obra, vid. *Tratados de amor* (2001: 95-160).

48. Para este plagio, cf. Morros (2003: 299-309).

49. *Crotalón* (1990: 172).

50. Sobre la deuda del *Crotalón* con Alcocer, cf. Vian Herrero (1998 y 2007: 273-315).

51. Rey de Artieda (1955: 251).

bien aplicándolo a los dientes⁵², bien al rostro, la barbilla, la frente o la garganta: *Flore et Blancheflor*: «Sa face de color tres fine, / plus clere que n'en est verrine» (vv. 2885-2886); Alain de Lille: «Menti expolita planities crystallina luce circumspetior, argenteum induebat fulgorem» (*De planctu Naturae*); «Clarior argento, fuluo conspectior auro / lucidior glacie, cristallo gracios omni, / menti planicies roseo non derogat ori» (*Anticlaudianus*, vv. 284-286); Geoffroi de Vinsauf: «Ex cristallino procedat gutture quidam / splendor, qui possit oculos referire videntis / et cor furari» (vv. 582-584); Brunetto: «ne cristal ne resplandit à sa gorge» (*Tresor*); Guido delle Colonne: «totus ambitus faciei mentum, modica in medio concauitate solcatum, forma sperica concludebat, dum thorus sub menti ualle modice duplicatus fulgorem uidebatur effundere crystallinum» (*Historia destructionis Troiae*); Chrétien de Troyes: «El front que Dex a fet tant cler / que nule rien n'i feroit glace, / ne esmerade, ne topace?» (*Cligés*, vv. 800-802)⁵³. De ahí que el anónimo traductor castellano de la *Historia destructionis Troiae* modificase la frente láctea y nívea del original («Sub quibus subsidebat frontis lactea et niuosa planicies ad eius fulgencia tempora usque distensa...»), interpretando: «tenia la espaciosa frunte entre blanca y resplandeciente a modo de un fino cristab», y que transfiriese al cuello el fulgor cristalino de la barbilla al traducir «colli culumpnulam niueum presenare nitorem» como «su afilado cuello e garganta que parencia ser vna pequeña coluna de fino cristab»⁵⁴. Más llamativa aún es la continuidad de esta tradición en el Siglo

52. «li dent sont petit et sezé et plus blanc d'argent esmeré» (*Floire et Blancheflor*), «des dens blancs et menus» (*Aucassin et Nicolette*); «Les dens petits et serrés et tenant, / qui plus estoient de nule ivoire blanc» (*Chevalerie Ogier*, vv. 12074-12075); «las dentz paucas e menudetas», poema anónimo, ms. di Cheltenham, cit. por Renier (1888: 20); «denz plus blancas c'us cristals» (Uc de Saint Circ); «las dens de cristal» (Bertran de Born). Una tradición que recogería Piccolomini en su retrato de Lucretia: «dentes parvuli et in ordinem positi ex crystallo videbantur, per quos tremula lingua discurrens non sermonem sed armoniam suavissimam movebat», Piccolomini (1973: 54-56), y que reencontramos en Martorell (1999: I, 222): «des dents molt blanques, menudes e espesses que parien de crestall», y en Juan del Encina: «como cristal y apretados menudos y no mellados».

53. Boncompagno da Signa utilizó en cambio esta imagen para designar el brillo de las uñas: «Manus longe, digiti exiles, nodi coequales et ungue sicut cristallum resplendentes».

54. Chinchilla (1999: página) se había ceñido al original, salvo suprimir la leche como comparante: «que parencia una colupna pequeña de blancura de nieve conpuesta».

de Oro, atestiguada por Cervantes («el cristal de su cuello», *Galatea*, III)⁵⁵, por Góngora («triumfa... / del luciente cristal tu gentil cuello», *Mientras por competir con tu cabello*, 7-8)⁵⁶, y por Lope de Vega, que añadió la transparencia de las venas como signo de tersura:

El cuello de las manos embidioso
El crystalino torno enlustrecia,
Y las azules venas el hermoso
Campo en sendas zelosas diuidia
(*Jerusalén conquistada*, 1609, Libro X)⁵⁷.

Un detalle extraído directamente de la *Crónica troyana*, de la que también proviene el nombre de la bella Brazayda:

su afilado cuello e garganta que parescia ser una pequeña coluna de fino cristal non encorbado Mas derecho. E bien compasado. E qual en su blancura non demostraua diferencia de nieve. El qual demostraua por la espaciosa garganta *las delgadas venas que bien se esmerauan en la blancura*.

Otras veces las desviaciones de traducción e imitación podrían explicarse por cambios de gusto y preferencias nacionales. Es el caso de la introducida por Pero López de Ayala cuando vertió «oculos longos graves atque ceruleos» del *De casibus* (cap. «In mulieres») como «ojos luengos e vergonçosos» (*Cayda de príncipes*)⁵⁸, fórmula modificada a su vez por Luis de Lucena en «ojos negros y vergonçosos» (*Repetición de amores*)⁵⁹, al igual que siglos antes había hecho el anónimo traductor de la *La vie de Marie l'Egyptienne* convirtiendo en «ojos negros» los «iex clairs» del texto francés.

Más claro aún es el caso de los ojos verdes, presentes solo en la *Poetria nova* de Geoffroi de Vinsauf («Excubiae frontis, radiant utrimque gemelli / luce smaragdinea, vel sideris instar, ocelli», vv. 569-570) y, tras sus pasos, en el *Tresor* de Brunetto («ses iauz qui sormontent toutes esmeraudes reluisent

55. Cervantes (1999: 340).

56. Góngora (1605: 123r).

57. Lope de Vega (1951: I, 406).

58. Cf. López de Ayala (1995: 36r).

59. *Repetición de amores* (1496 ca.: 24v). El plagio de la *Cayda de príncipes* por Luis de Lucena ya fue señalado por Thompson (1977: 337-345).

en son front come .ii. estoilles»⁶⁰), pero sobreabundantes en la literatura española a partir de los ojos de Melibea «verdes y rasgados, las pestañas luengas» (*La Celestina*, acto I)⁶¹. De ahí el reguero de ojos esmeraldinos en la literatura posterior⁶²: «dos ojos verdes rasgados, las pestañas negras y largas» (Villaumbrales)⁶³, «fresca, rubia y ojos verdes» (Timoneda)⁶⁴, «Aquellos ojos verdes contemplava» (Jorge de Montemayor)⁶⁵, «debaxo de las cejas hermosas... se vian las esmeraldas muy preciosas / que tales eran bien sus verdes ojos» (Zapata, *Carlo famoso*, II 43); «Son ojos verdes, rasgados» (Gálvez de Montalvo, *El Pastor de Fílida*, parte V, canc. de Siralvo, v. 9)⁶⁶, «serrana de los ojos verdes» (Lope de Vega, *La Arcadia*)⁶⁷, «Traen del baile a tu choza / mil almas tus ojos verdes» (Lope de Vega, *La Dorotea*)⁶⁸, «dos esmeraldas» (Góngora, *Fábula de Píramo y Tisbe*, 4)⁶⁹, «Hermosos ojos verdes y rasgados» (Bernardo de Balbuena, *Siglo de Oro en las selvas de Erifile*)⁷⁰, y un largo séquito en el que desfilan Rey de Artieda, Castillo Solórzano, Salas Barbadillo, Vicente Espinel, el Conde de Villamediana, los anónimos autores de romances.

Pistas para orientarse en el laberinto de fuentes ofrecen, como es obvio, las innovaciones de autor. Citaré al respecto la descripción ariostesca de la nariz de Alcina: «il naso per mezzo il viso scende, / che non truova l'Invidia ove l'emende» (*Orlando furioso*, VII, 12, 7-8), reutilizada

60. Copons sustituirá, en cambio, las esmeraldas por zafiros: «sos ulls qui sobrepujen tots safirs d'orient reluen sots son front axí com dues stelles», cf. Copons (1976-1989: IV, 29-30).

61. Ciertamente es que ya Clemente Sánchez de Vercial entre 1400 y 1421 escribía: «Una dueña de Inglaterra cobdiciava aver los ojos verdes e varios por ser mas fermosa», Sánchez de Vercial (1961: 286).

62. Con todo, cf. Fray Inigo de Mendoza (1968: 185): «¿que se fizo la verdura de tus claros ojos verdes...?».

63. Villaumbrales (1986: 318).

64. Timoneda (1948: 345).

65. Montemayor (1996: 459).

66. Montalvo (1907: 462). El retrato de Fílida tiene su contrapunto en el de la bella Pastora, cuyos ojos: «eran negros, rasgados», Montalvo (1907: 450), que será variante adoptada por Barahona de Soto al describir a Medoro: «rasgados ojos negros y lucientes» (*Lágrimas de Angélica*, XI, 37, 8), cf. Barahona de Soto (1981: 504).

67. Lope de Vega (1975: 334).

68. Lope de Vega (1988: 118).

69. Góngora (1998: 150).

70. Balbuena (1821: 63-64).

por Gálvez de Montalvo en *El pastor de Filida* («El alinde que divide las dos florestas reales, / con frescuras celestiales los rayos del sol despidе; / a la misma invidia impide su proporción aguileña»)⁷¹, no sin pasar por la anterior imitación de Zapata, que omitía la «envidia» pero incorporaba el símil mejillas=flores: «la nariz agradable descendía, / y por medida y término excelente / *d'entre unas y otras flores* se ponía, / de sus mexillas donde parecía / ser el asiento real de la alegría» (*Carlo famoso*, II, 44, 4-8).

De innovación cabe también hablar a propósito del *topos* de los ojos resplandecientes, comparados por lo general con las estrellas y de forma subsidiaria con piedras preciosas, hasta que Piccolomini acuñó la fórmula «Oculi tanto splendore nitentes, ut in solis» al describir a Lucretia, asentando en el Cuatrocientos la equivalencia ojos=sol⁷², lo que permitió luego a Giusto de' Conti elaborar la hipérbole: «Miran quegli occhi vaghi, anzi quel sole» (*La bella mano*, XXXV, 2) con la ayuda de otra fórmula de Boccaccio: «due, non occhi, ma divine luci più tosto» (*Comedia delle Ninfe fiorentine*, IX 14)⁷³. De ahí los «duo negri occhi, anzi duo chiari soli» con los que Ariosto rizó el rizo en el retrato de Alcina (*Orlando furioso*, VII, 12, 2).

Por supuesto, numerosos otros *loci* llevan la marca de Petrarca, aunque no tanto porque el poeta aretino los hubiera inventado, cuanto porque su influencia les dio rango de *topos* en el Renacimiento. Entre múltiples ejemplos, elegiré dos: los ojos serenos, que, tomados de Alain de Lille («Oculorum serena placiditas amica blandiens claritate», *De planctu Naturae*), pasaron a ser rasgo distintivo de Laura: «gli occhi sereni et le stellanti ciglia» (*Rvf*, 200, v. 9), «Dal bel seren de le tranquille ciglia / sfavillan sí le mie due stelle fide» (*Rvf*, 160, 5-6), dando lugar a las imitaciones de Boiardo («occhi sereni», *Innamoramento di Orlando*, III, II, 41), Cariteo («bel sereno sguardo»); «Occhi più chiari assai che 'l dì sereno», *Endimione*, canc. 18, v.

71. Montalvo (1907: 436).

72. Recordaré a Lorenzo de' Medici, en el *Commento* a sus sonetos: «Veggio quale Aurora rende a Clizia el suo sole, ma non so quale altra Aurora renda al mondo questo altro Sole, cioè gli occhi di cole» (comentario al son. II, y lugares semejantes a lo largo de la obra); Sannazaro («I begli occhi col sole invidia fanno», *Sonetti e Canzoni*, son. 72, 1) y Angelo Galli («Ma poi ch'io la retrovo in pensier, lasso, / che per mio fren tèn forse gli occhi chini, / li quali aperti fan men chiaro el sole», *Canzoniere*, son. 212, 9-11; «Remasta è obscura et vedova la terra / di più lucenti, vaghi et honesti occhi / che mai el sole invidia portasse», son. 225, 9-11).

73. Repararía en ella también Poliziano: «non ocellus, ... sed faces» (*In puellam suam*).

13 y son. 55, v. 5 respect.), Giusto de' Conti: «Quegli occhi chiari, più che il ciel sereni» (*La bella mano*, 133, v. 1), hasta llegar al célebre «Ojos claros, serenos» de Gutierre de Cetina.

El segundo *topos* petrarquesco lo constituye la imagen de labios y dientes asociada a la sonrisa o a la palabra, con su representación metafórica de las perlas o el marfil entre rosas, y subsidiariamente del binomio perlas-rubíes: «roseis tectumque labellis Splendet ebur serie mira» (retrato de Sofonisba en el *Africa*, V, 20-64), «Non sono più rubin, non perle ed oro / i capelli, le labbia, i denti» (*Rvf*, 113, vv. 41-42); «le rose vermiglie infra la neve / mover da l'òra, et discovrir l'avorio / che fa di marmo chi da presso 'l guarda» (*Rvf*, 131, vv. 9-11), «perle et rose vermiglie, ove l'accolto / dolor formava ardenti voci et belle» (*Rvf*, 157, vv. 12-13), «la bella bocca angelica, di perle / piena et di rose et di dolci parole» (*Rvf*, 200, vv. 10-11), «onde le perle, in ch'ei frange et affrena / dolci parole, honeste et pellegrine?» (*Rvf*, 220, vv. 5-6). Un caso del que no faltan precedentes —aparte el símil perlas del *Tresor*: «les dens plus blanches que perles et son establis par ordre et par mesure»— desde la Pantea de Luciano, que al reír muestra el brillo de perlas y marfil entre los rojos labios⁷⁴, hasta el Teodorico de Sidonio Apolinar con su nívea y ordenada dentadura reluciente a intervalos («Si casu dentium series ordinata promineat, niueum protinus repraesentat colorem», *Epistulae*, I, 2), el *Carmina Burana* («Micat ebur / dentium per labium», *Carmina amatoria*, 60, 6b), el *De Vetula* («Sed domina ridente loquenteve seve cibante, / intus cuiusdam spectabilis ordo cathene / clarior argento vivo se visibus offert. / Dispositis ibi dentibus in serieque locatis / firmis, consertis, equalibus atque minutis», vv. 296-300), Guido delle Colonne, aunque refiriéndose al conjunto encías-dientes («Sic miratur dentes eburneos [...] quorum ordine gingiue rosee linealiter amplectentes uere describere uidebantur lylia mixta rosis»), Cino da Pistoia («lo dolce riso / per lo qual si vedea la bianca neve / fra le rose vermiglie d'ogni tempo», *Oimé, lasso*, 9-10), y Boncompagno da Signa («labra crossula et rubencia cum dentibus eburneis comparebant», *Rota Veneris*)⁷⁵.

74. «Reía y mostraba los dientes más bellos del mundo. ¿Cómo describir su blancura, igualdad y simetría? Has visto alguna vez un collar de perlas resplandecientes, todas del mismo tamaño? [...]. Dos labios rojos daban realce a su candor. Se pueden comparar esos dientes al terso marfil de que habla Homero», cf. Luciano (1999: 267-277).

75. Boncompagno (1996: 40-41).

Pese a ello, solo a partir de Petrarca el *locus* adquirió carta de naturaleza en el canon breve y largo, como muestra su proliferación posterior. Sus imitaciones, sin embargo –y es lo que aquí más interesa–, contaminaron y variaron el modelo añadiendo incluso nuevos comparantes, en lugar de atenerse supinamente a él. Veamos alguna muestra significativa: «fra bianchissimi gigli vermiglie rose» (Boccaccio, *Comedia delle Ninfe fiorentine*, XII 25); «Candide perle, orientali e nuove, / sotto vivi rubin chiari e vermigli, / da' quali un riso angelico si muove» (Boccaccio, *Rime*, I, 9, 1-3); «lampeggiò d'un sì dolce e vago riso, [...] / poi formò voce fra perle e viole» (Poliziano, *Stanze per la giostra*, I, 50, 2-5); «Quid margaritas dentium / praecandidorum proloquar? / Linguam perplexabilem / vtcunque iuncto anhelitu / amanti amantem copulans / festinat ad calcem Venus, / cum suave olentem spiritum / semiulca sugunt oscula, / lenocinante gaudio, / subinde murmurantia» (Poliziano, *In puellam suam*, vv. 45-54)⁷⁶; «Le labra erano tali che le matutine rose avanzavano; fra le quali, ogni volta che parlava o sorrideva, mostrava alcuna parte de' denti, di tanto strana e maravigliosa leggiadria, che a niuna altra cosa che ad orientali perle gli avrei saputo assomigliare» (Sannazaro, descripción de Amaranta, *Arcadia*, prosa IV, 16)⁷⁷, «I labri son coralli e i denti perle»; «tra bianche perle in bel coral conteste», «Tu dolce, vaga e legiadretta bocca, / che frangi perle in sì dolce parole» (Niccolò da Correggio, *Rime*, 179, v. 9; 258, v. 9; 331, vv. 9-10); «Parole udii, che altrui ascoltar non lice, / fra perle et rose mosse con silentio»; «Dolci coralli et perle, onde escon molti / dolci sospiri, e 'l parlar dolce et adorno» (Giusto de' Conti, *La bella mano*, 33, vv. 10-11; 164, vv. 5-6); «Qual perle, qual coragli al riso breve!» (Angelo Galli, 260, v. 29); «rubini e perle, ond'escono parole sì dolce» (Bembo, *Rime: Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura*, v. 5); «...sta, quasi fra due vallette, / la bocca sparsa di natio cinabro; / quivi due filze son di perle elette, / che chiude et apre un bello e dolce labro: / quindi escon le cortesi parolette / da render molle ogni cor rozzo e scabro; / quivi si forma quel suave riso, / ch'apre a sua posta in terra il paradiso» (Ariosto, *Orlando furioso*, VII, 13, 1-8); «quella

76. Fuente a su vez de Piccolomini, que suprimió el contraste con los labios: «dentes parvuli et in ordinem positi ex crystallo videbantur, per quos tremula lingua discurrens non sermonem sed armoniam suavissimam movebat» (*Historia de duobus amantibus*).

77. Para el texto de la *Arcadia* y la numeración de párrafos me atengo a Erspamer (1990).

bocca, che perle e rubini / avanza di vaghezza e di colore, / quanti ne mandan gl' Indi pellegrini, / ... ond' escono pensieri alti et eletti, / in sì soavi, in sì leggiadri detti» (Bernardo Tasso, *Rime*, lib. III: *Per la Signora Donna Iulia Gonzaga*, vv. 137-144); «da un fil di perle orientali steso / sotto coralli di natio colore»; «coralli schietti e belli, / vago uscio a vere perle orientali»; «da' coralli e da neve calda e fresca, / u' perle orientali scopre un riso»; «quel riso / ch'un rubin parte in oriente colto, / e perle scopre» (Bandello, *Rime*, I, 55, vv. 7-8; 95, vv. 49-50; 123, vv. 6-8); «e la bocca che spira un dolce odore / fra perle orientali e fra rubini» (Torquato Tasso, *Rime d'amore*, 65, vv. 3-4), «quella bocca gentil che può ben dirsi / conca d'Indo odorata / di perle orientali e pellegrine» (Guarini, *Pastor fido*, acto II, esc.1). Extensísimo repertorio en el que pescaron los poetas del Siglo de Oro, y sobre el que volveré más adelante.

Este catálogo bastará, creo, para instarnos a afinar el método de análisis, no solo si se quiere descubrir las fuentes de un escritor, sino también entender su *modus operandi* y su capacidad de innovación, casi siempre cifrada en matices y leves desplazamientos.

No es posible atar todos los cabos, ya sea por exceso de fuentes, ya sea por falta de ellas, pero los ejemplos hasta aquí citados confirman la arraigada tendencia a contaminar *loci* heterogéneos antes que a atenerse a un modelo único, y la posibilidad de identificar filones pese a la diseminación laberíntica de estereotipos y variantes.

4. TRADICIÓN E INNOVACIÓN EN LA «DESCRIPTIO PUELLAE» ESPAÑOLA

Por ese camino será dado reconstruir el mapa de lecturas subyacente a autores singulares. Citaré al respecto una breve reseña de *loci* entresacados de la tradición medieval, renacentista y barroca españolas, comenzando por la frente «muy blanca, alegre e serena, plus clara que la luna» del *Libro d'Alexandre*, donde, si la comparación con la luna remite a la Biblia no menos que a la lírica árabe, el epíteto «alegre» apunta al «*leta frons tam nivea*» de Petrus Brixensis (*Carmina Burana* 69, 3); seguiré con la reina de las Amazonas de la *Razón de amor*, alineable en el surco de Maximianus y de la literatura franco-provenzal, a través de los «ojos negros e rientes», «los labios bermejados no muy delgados... bien mesurados» y la «cintura delgada» («*Lumina nigra*», «*modicumque tumentia labra*», *Elegía* I de Maximiano;

«iex vairs et riants», «Bouce bien faite par mesure», *Floire et Blancheflor*; «des levretes vermelletes», «estoit graille par mi les flans», *Aucassin et Nicolette*)⁷⁸.

El disputadísimo caso de la dueña de Juan Ruiz podría recibir alguna luz considerando la propensión a formar puzzles con variantes de distinta procedencia. Ya he mencionado la posible fuente de la «nariz afilada», ahora añadiré, para la «boquilla pequeña», la «boca pequeña» en el *Tresor* castellano, mientras que para «ancheta de caderas» (432c), además del estereotipo árabe aducido por Dámaso Alonso (el talle estrecho, las caderas opulentas), convendría tener presentes fórmulas similares de la literatura francesa: «par flans deliie et estroite, / hance ot basse sous la chainture» (*Roman de la violette*); «Grailles les flans, basses les hances» (*Flore et Blancheflor*); «gresles les flans, basses les hanches» (*Philomena*, v. 164). En cuanto a «dos labros... bermejós, angostillos», no será inútil recordar que nuestro autor bebía en el cauce de Sidonius Apollinaris (*labra subtilia*), a quien también podrían remontarse las «luengas pestañas» que embellecen los ojos (433b)⁷⁹. Los versos 434a-c, dedicados a los dientes «menudillos / iguales e bien blancos, un poco apartadillos, / las enzivas bermejas, los dientes agudillos», parecen contaminar fuentes diversas: para «menudillos, iguales», el *De vetula* («Dispositis ibi dentibus in serieque locatis / firmis, consertis, equalibus atque minutis», vv. 299-300); para «bien blancos», además de la *Razón de amor* («boca a razón e blancos dientes»), una larguísima tradición neolatina y franco-provenzal, que incluye a Mareulh: «petita boca e blancas dens» y el retrato de Nicolette, cuyos dientes «blanc et menus» recuerdan muy de cerca los «menudillos ... e bien blancos» de la dueña. La *vexata quaestio* de «apartadillos», que Dámaso Alonso resolvió apelando al retrato de Mahoma, halla otro precedente en el Tholomeo de los *Bocados de oro* («avíe los dientes ralos, e avíe pequeña boca») ⁸⁰, que se remonta a los «dentes raros et exiguos» de Augusto descritos por Suetonio (*De vita*

78. *Aucassin et Nicolette* (1968: XII, 19-28).

79. Las de Teodorico lo son de forma llamativa. Me conforta en esta hipótesis María Rosa Lida que, para otras figuras del *Libro de Buen Amor*, señala «coincidencias parciales con el retrato de Teodorico», Lida (1973: 174-175).

80. Esta recopilación anónima de relatos (1250 ca.), contiene un «Capítulo de los fechos de Tholomeo» donde se lee la siguiente *descriptio personae*. «E fue Tholomeo de buen talle, de blanco color, en la su mexilla diestra avíe una señal bermeja, e avíe los dientes ralos, e avíe pequeña boca, e buena palabra e sabrosa», cf. *Bocados de oro* (1971: 139).

Caesarum, 2, 79-80); mientras que las también discutidas «enzivas» no son tan insólitas como parece, si se recuerdan las «gingiue rosee» de Guido delle Colonne («las muy coloradas enziás que parecían ser de color de rosa», en la *Crónica troyana*)⁸¹. Añadiré aún las cejas «apartadas, luengas, altas en peña» con su apéndice «angosta de cabellos»⁸², para las que sobreabundan las fuentes, desde Matthieu de Vendôme («Blanda supercilia via lactea separat, arcu / dividui prohibent luxurie pilos», vv. 13-14), hasta Alain de Lille («Ordo superciliū, iusto libramine ductus, / nec nimis exhaustus nec multa nube pilorum / luxurians, sese geminos exemplat in arcus», *Anticlaudianus*, vv. 274-276), y Guido delle Colonne («Miratur... gemina supercilia, que manufacta sic decenter *elevata* flauescere ut geminos exemplata uelud *in arcus non in multa nube pilorum* tenebrositatis horrendè nigrescerent»); en la *Crónica troyana* («las tan bien obradas sobre cejas que parecían ser gran sotleza fecha per mano a manera de dos *leuantados arcos* tendidos por la espaciosa frunte. *Las quales no eran muy pobladas de cabellos* antes eran tan delgadas en parescer que representaua dos filos puestos en arco»)⁸³. El augurio de ver el cuerpo desnudo como colofón («Puna aver muger que la vea sin camisa») apunta con seguridad al *De vetula*: «Et puto quod nullus cultus nullusque paratus / aptior esset ei quam si sine vestibus esset. / O utinam nudam videam, si tangere nudam / non est fas, saltemque semel, si non datur ultra! / Parua locutus sum, quia sufficientia verba / non sunt ad tantam speciem, descriptio nulla / notificare potest quantis, si vele amari, / deliciis quantisve iocis se redderet aptam» (vv. 329-336). En fin, cerraré el círculo con la imagen que abre la *descriptio*: «Que non sea muy luenga, otrosí nin enana» (431b), a cuyas espaldas está el retrato de María Egipcíaca: «Non era luenga nin corta» (en francés: «n'iert trop grant ne trop petite»), la Briseida de Benoît de Sainte Maure («ne fut petite ne trop grant») y la de Guido delle Colonne («nec longa nec brevis», que suena así en la *Crónica troyana*: «no luenga ni pequeña»), variantes todas deudoras en

81. Confieso no haber hallado, en cambio, precedentes romances para «agudillos».

82. Coincido con la lectura de Blecua, que remite, sin embargo, para este y otros casos, a una tradición demasiado genérica, amparándose en el repertorio quinientista de Agostino Nipho (*De Pulchro*, 1520).

83. Otros autores —entre ellos el del *De vetula*— prefirieron destacar el color negro (rasgo predilecto de la *puella* griega que Maximianus había popularizado) o la delgadez del trazado (detalle caro a la literatura francoprovenzal), si bien hubo cruces de frontera: «des sorcis bruns et large antr'oiel» (Chrétien de Troyes, *Perceval*, v. 1777).

última instancia de Sidonio Apolinar: «Si forma quaeratur: corpore exacto, longissimis breuior, procerior, eminentiorque mediocribus»⁸⁴.

En cuanto a la *descriptio puellae* de Juan del Encina⁸⁵, apunta a un conjunto heteróclito en el que la *Crónica troyana* se mezcla con la *Philomena*, el *Tresor*, el *De vetula*, Boccaccio, Piccolomini, y la ya incipiente tradición nacional: para las fórmulas «por compás... ni de menos ni de más», la *Crónica troyana* («parecía ser hecha por regla y por compás») y el *Tresor* («si par mesure qu'il n'i a ne plus ne mains»); para los cabellos «crecidos... como finas hebras de oro», el *Tresor* («son chevol resplandissent con fin aur»), la *Caída de príncipes* («Los cabellos hebras de oro») y la *Crónica troyana* («en grand longura e copia»), sin descartar a Piccolomini («copiose et aurei laminis similes»); para «la frente reluziente, sin ninguna ruga, muy alta», la *Crónica troyana* («la espaciosa fruenta entre blanca y resplandeciente... no era ni punto arrugada»), Santillana («frentes claras e luzientes»), Chrétien de Troyes («de front ot haut», *Perceval*); para las sobrecejas y las cejas «negras y bien perfiladas», el *Tresor* («ses noir sorcils») y la *Crónica troyana* («las tan bien obradas sobrecejas»); para «la nariz... derecha toda seguida, bien partida la crencha sin torcer nada... las mejillas... como rosas», Piccolomini («Nasus in filum directus roseas genas equal mesura discriminabat», a partir de Guido delle Colonne: «pulchritudinis nasi sui lineam regularem qui maxillas dividens in geminas partes equales», cf. la *Crónica troyana*: «la gran fermosura de su afilada nariz... bien compasada, que parecía hecha por regla y por compás ... E sus maxillas parecían ser rosas de bivo color»); para «la boca hecha por medida», el *Libro d'Alexandre* («la boca mesurada») y la *Razón de amor* («los labros... bien mesurados»); para «la barva qual conviene... un hoýco en medio della», Guido delle Colonne («modica in medio concavitate solcatum») o la Emilia de Boccaccio («nel mezzo ad esso avea un forellino», *Teseida*, 60, 3)⁸⁶; para los hombros «bien hechos... y muy derechos», el *Tresor* («ses droites espalles»), la *Crónica troyana* («las yguales y derechas espaldas») y

84. Incluso de Gengis Khan se lee en el libro de Marco Polo: «di bella grandezza, né piccolo né grande, ma è di mezzana fatta».

85. *Juan del Encina alabando a su amiga porque le preguntavan quién era*, cf. Encina (2003: 74v-75r).

86. Menos probable la tardía versión interpolada del *Roman de la Rose* transcrita por Bourdillon: «Entre le nez et la bouchette / eut une petite fossette» (vv. 67-68), cf. Bourdillon (1906: 182).

el Boccaccio de la *Comedia delle ninfe fiorentine* («gli omeri diritti e eguali», IX 17); para «altos y grandes los pechos, muy blancos... las tetas tiestas y agudas», nuevamente la *Crónica troyana* («en su blanco y espacioso pecho... eran dos pequeñas *tetillas... agudas*»); para «la cintura delgada», el *Tresor* («si est graille par la centure») y Santillana («la çinta delgada»); para las manos «delgadas, largas y blancas», la *Philomena* («mains ot gresles, longues et blanches», v. 163); para la fórmula final de reticencia: «lo demás de su figura / mi ventura desde aquí manda que calle», el *Tresor* («je me tairai des autres parties dedans», a partir de Vinsauf: «Taceo de partibus infra»). Obviamente, nos movemos dentro de la aproximación, pero no faltan variantes conjuntivas que limitan el margen de duda. En particular el detalle de los hoyuelos en las mejillas («otros dos hoycos haze y deshaze en las mexillas reyendo»), presente solo en el *De vetula* («Conficiunt etenim niveus roseusque colorem / ... / In quibus et quedam, domina ridente, creantur / fossicule», vv. 282-285), y en la imitación de Piccolomini («roseas genas equali mensura discriminabat ... cum mulier risit, in parvam utrimque dehiscabant foveam»), un lugar así traducido por el anónimo castellano: «las coloradas mexillas con yqual medida dellas apartadas... la qual, como reya, en cada una de aquellas un hoyo hendía». Lo confirman *a fortiori* otras dos concordancias significativas: «dos labros... colorados como de fino coral» (Piccolomini: «labia corallini coloris») y «los dientes como cristal» (Piccolomini: «dentes ... ex crystallo»), si bien los atributos añadidos: «apretados, menudos y no mellados», apuntan a la Emilia de Boccaccio («spessi e ordinati e piccolini», *Teseida*, 59, 7-8), más que a la Lucretia de Enea Silvio («parvuli et in ordinem positi»).

No puedo detenerme con igual pormenor en descripciones posteriores. Extraeré solo algunos apuntes significativos de Santillana, Martorell y la *Celestina*, antes de apuntar algunas novedades aportadas por el Siglo de Oro.

De Santillana comentaré la descripción de los velos y cabellos sujetos por finas perlas («De [esfilas] trahen los velos / e de oro las crespinas, / senbradas de perlas finas / que le aprietan sus cabellos, / ruvios, largos, primos, bellos»), porque las pistas parecen conducir a las bellas de Boccaccio, ya sean las vanidosas del *De casibus*, con los «cavellos rubjos» asomando «entre los velos» o tendidos «sobre las tocas en los quales pongan rosas e flores e sus gujrnaldas e coronas de piedras preçiosas» (*Cayda de principes*, XVIII), ya sean las ninfas florentinas, una de las cuales sujeta sus trenzas

«con un fregio d'oro lucente e caro di *margherite* [perlas]» y las deja traslucir bajo «un velo sottilissimo» (*Comedia delle ninfe*, XII, 18-19).

Otro indicio lleva, en cambio, y con total seguridad, al *Tresor*: el de los pechos como «dos pumas de paraíso» («Dos pumas de paraíso / las [sus] tetas igualadas»), que traduce *pedem litteram* la fórmula «.ij. pomes de paradís».

A Boccaccio y al *Tresor* remite nuevamente Martorell, cuya Carmesina muestra «en los pits *dues pomes de paradís* que crestallines parien» (*Tirant lo Blanc*, cap. CXVIII), mientras que la requesta de amores dirigida por la reina Maragdina a Tirant: «E los teus cabells resplandents, *sens maestrívol* mà ornats, e los teus ulls, qui parien *dues esteles matutines*» (cap. CCCXXII)⁸⁷, deja traslucir a otra ninfa florentina de «biondi capelli», sueltos «sanza niuno maestrerio» (*Comedia*, XII, 7), y con «duo occhi chiarissimi come *matutine stelle* scintillanti» (XII, 10)⁸⁸. Añádase la reina de Etiopía, sobre cuyos cabellos hay «una coroneta feta de perles molt grosses e de diverses pedres fines que llançaven molt gran resplendor; e en lo front, un fermall de molt gran estima» (cap. CDLXIII), que, como en el caso de Santillana, conduce al «fregio d'oro lucente e caro di *margherite*» (*Comedia delle ninfe*, XII, 19). Y, sea dicho de paso, el «fregio d'oro lucente», o mejor, el «fermall de molt gran estima» vertido como «un joyel de inestimable precio» por el anónimo traductor castellano del *Tirant* (1511), adornará también los cabellos de Saxe en el *Crotalón*, «trañcados con un cordón de oro que venía a hazer una ingeniosa laçada sobre el lado derecho de donde colgaba *un joyel de inestimable valor*»⁸⁹, salvo que el nudo «sobre el lado derecho» remite directamente a las trenzas de Boccaccio («*l'una verso la destra parte e l'altra verso la sinistra incrocicchiate, ... con fregio d'oro lucente e caro di margherite istrette*», *Comedia*, XII, 18-19). Gnofoso había reconocido, en suma, la fuente de Martorell.

Llegamos así a *La Celestina*, donde el Boccaccio del *Filocolo* y de las *Ninfe fiorentine* despunta en el retrato de Melibea⁹⁰ al lado de la *Crónica troyana*, el *Tresor* y otras fuentes romances menos seguras, entre ellas un Petrarca apenas reconocible bajo la hipérbole «para convertir los hombres

87. Martorell (1999: II, 195).

88. El mismo detalle, que remite al «Matutini sideris» de los *Carmina Burana* («Carmina amatoria», 60a, 6a), aparece repetido por Boccaccio en el *Filocolo*, III, 11, 6: «I loro occhi pareano matutine stelle». Han escapado estas fuentes boccaccianas a Josep Pujol (2002).

89. *Crotalón* (1990: 171).

90. *Celestina* (1991: 230-231).

en piedras» (*cf. Rnf*, 131, v. 11: «che fa di marmo chi da presso 'l guarda»). Aquí, para no alargarme más, citaré solo «la redondez y forma de los pequeños pechos», un motivo, el de la redondez, tan poco frecuente en la tradición —más proclive a resaltar, junto con el juvenil tamaño, la dureza y la blancura, con o sin la similitud de las manzanas— como abundante en Boccaccio, *cf.* «pomi ...tondi» (*Teseida*, XII, 61, 6); «ritondi pomi» (*Filocolo*, III, 11); «tondi pomi» (*Comedia delle Ninfe*, XII, 14).

La reescritura medieval del *topos* había ido actualizando sus modelos en España sin dejar de contaminarlos. Examinar ese tejido supone reconstruir con mayor fidelidad la evolución de nuestra cultura literaria en la dialéctica de continuidad y cambio que la acercó al humanismo. De hecho la *Celestina* mostraba ya en su paródico elenco de bellezas una distancia irónica del esquema franco-provenzal.

5. VARIANTES E INNOVACIONES DEL SIGLO DE ORO

Hacer un balance de la aportación de Garcilaso a la *descriptio puellae* sería aquí impensable. Diré solo que su modelo supuso un raro equilibrio entre la rarefacción petrarquesca, ulteriormente despojada de epítetos, y el experimento cuatrocentista de reinsertar el cuerpo en el paisaje. Para el esquema y los detalles me limitaré a citar las siguientes características: Garcilaso prescindió no solo de partes eliminadas en el *Canzoniere* (nariz y orejas), sino también de otras allí admitidas (dedos) e incluso centrales (labios-dientes); para el resto se atuvo petrarquescamente a cuello y manos, con mención esporádica de pecho y pies (los brazos solo como nudo y cadena amorosos), y redujo el espectro de comparantes a una restringida paleta dominada por el blanco (marfil, azucena, nieve, leche, salvo rosa para las mejillas y el consabido oro para el cabello); tiñó, en fin, la belleza de bucolismo elegíaco conjugando Virgilio y Sannazaro con Poliziano, Ariosto, Bernardo Tasso, Cariteo, Tansillo, Alamanni, Tebaldeo, Bembo. En cualquier caso, aunque sometido a contaminaciones, Petrarca prevaleció como fuente prioritaria⁹¹, mientras que el petrarquismo bucólico, y

91. Citaré, entre los muchos casos conocidos, este ejemplo de contaminación: «De los cabellos de oro fue tejida / la red que fabricó mi sentimiento», Garcilaso, Canc. IV, vv. 101-102 < «Amor fra l'erbe una leggiadra rete / d'oro e di perle tesse sull'un ramo»,

en especial Sannazaro, le proporcionó la capacidad de enlazar las partes del cuerpo en un fluyente *continuum*. Todo ello no impidió que entre tantos petrarquismos, persistiese algún residuo medieval, como el símil cuello=columna («¿Do la columna que'l dorado techo⁹² / con proporción graciosa sostenía?», Égl. II, vv. 277-278).

El modelo aquí descrito no llegó a imponerse en la literatura posterior⁹³, sino que ofreció soluciones aisladas además de difundir tópicos petrarquescos con su inconfundible impronta. Me refiero, por ejemplo, a la hipérbole de la victoria de bellezas femeninas sobre sus comparantes metafóricos⁹⁴, un *topos* que contaba con precedentes antiguos y modernos, pero que llegó a ser inequívocamente petrarquesco en su variante 'cabellos que vencen al oro': «de chiome... sovra or terso bionde» (*Rvf*, 196, vv. 7-8), «de chiome... vincono il sole» (200, vv. 13-14), «[i bei capei] che faccan l'oro e 'l sol parer men belli» (328, v. 3). De su reutilización por parte de Garcilaso no interesa tanto el calco «los cabellos, que vencer solían / al oro fino» (Égl. III, 163-164), cuanto dos innovadoras *variationes* que incrementan el desafío de la hipérbole: «los cabellos que'l oro escurecían» (son. XIII, v. 4), «los cabellos que vían / con desprecio al oro» (Égl. II, 273-274); ambas, sobre todo la segunda, tuvieron un reguero de imitaciones en el Siglo áureo. Recordaré algunas por orden cronológico: Gálvez de Montalvo: «sus cabellos... despreciaban al sol y al oro» (*El pastor de Fílida*)⁹⁵, Herrera: «Ardientes hebras do s'ilustra el

Rvf, 181, vv. 1-2 (fuente propuesta por Herrera) + «Tra le chiome de l'or nascose il laccio / al qual mi strinse Amore...», *Rvf*, 59, vv. 4-5 (fuente propuesta por Lapesa) + «l'aureo crine ond'Amor fece quella / rete che mi fu tesa d'ogni canto», Ariosto, soneto 35, vv. 7-8 (fuente añadida por mí). Para el texto de Garcilaso y sus comentarios, tengo en cuenta Rivers (1974) y Morros (1998).

92. Cf. Petrarca: «Muri eran d' alabastro, e 'l tetto d' oro» (*Rvf*, 325, v. 16), y Cariteo: «Allhor vegg'io nei rai del flavo Apollo / rutilare i crin d'oro intorno al collo. / Quando s'accende l'alta sommitate / del celeste aureo tetto» (*Endimione*, canc. 18, vv. 31-34).

93. Incluso hubo una cierta restauración del canon largo como en esta eikoiné intentada por Francisco de Figueroa en su *Oda I*: cabello de oro crespo ondado, frente y mano de nieve y marfil, cejas en arco, ojos que enamoran, nariz bien compasada, boca, dientes, mejillas de alabastro y leche con roja sangre mezclada, barbilla perfecta, blanco cuello de nieve, pecho aljofarado, cf. Figueroa (1989: 17-19).

94. Un tópico asentado en la tradición al menos desde el «Candidior folio nivei, Galatea» (*Met.*, XIII, 789 ss.) del que es muestra el «manus vincentes lilia» de Petrus Brixensis (*Carmina Burana*, 69, 3).

95. Montalvo (1907: 450).

oro» (son. XXXIII, v. 1); Barahona de Soto: «las mejillas que a la grana vencieron» (*Las lágrimas de Angélica*, II, 31, 1), Lope de Vega: «Esparcido el cabello por la espalda / que fue del sol desprecio y maravilla» (son. intercalado en *La Arcadia*, vv. 1-2)⁹⁶. Pero destacaré sobre todo el original desarrollo a que dio lugar bajo forma de un sistema de victorias encadenadas del que ofreció un notable ejemplo el propio Lope en *La Arcadia* («¿A qué puedo igualar tu boca hermosa, / si no la igualo a tus mejillas rojas, / que siempre están forzándose a vencella? / Del carmesí clavel las frescas hojas / y el encarnado vivo de la rosa / aun no merecen competir con ella. / ¿Cuál azucena bella, / por cándida que sea, limpia y pura, / iguala a tu blancura? / ¿Qué aljófares y perlas serán tales, / que a tus dientes iguales / se puedan comparar, ... /... / Vence al marfil tu cuello hermoso y liso», etc., *Canc. de Brasildo*, vv. 27 ss.)⁹⁷, y otro aún más refinado en la *Jerusalén conquistada* al describir a Brazayda, cuyas cejas vencen al «dorado clavel», los áureos cabellos a las cejas, la boca al rubí, el cuello a la «nieve en copos» de las manos⁹⁸. Es dentro de esta original innovación, y en el contexto de las competiciones poéticas contemporáneas, donde ha de insertarse el soneto de Góngora *Mientras por competir con tu cabello*, cuyos dos cuartetos no será, por ello, ocioso recordar:

Mientras por competir con tu cabello,
oro bruñado el Sol relumbra en vano,
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente al lilio bello;
mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
de el luciente cristal tu gentil cuello;
(Góngora, *Mientras por competir*, vv.)⁹⁹.

Tras la fortuna de esta solución se halla otro rasgo propio de nuestro Renacimiento tardío y de nuestro Barroco temprano: la acumulación de los comparantes y su colocación anticipada con respecto al referente, un

96. Lope de Vega (1975: 182).

97. Lope de Vega (1975: 214).

98. Lope de Vega (1951: 405-406).

99. ¿Góngora (1968:)?

procedimiento utilizado de forma aislada por Petrarca («Non sono più rubin, non perle ed oro / i capelli, le labbia, i denti e rose / non più le guancie, o 'l petto il mio tesoro», *Rvf*, 113, 41-43) e imitado por Bembo («Gigli, caltha, viole, acantho et rose / et rubini et zaphiri et perle et oro / scopro, s'io miro nel bel vostro volto», *Asolani*, III, 9, vv. 61-63), pero llevado por Lope y Góngora a sus últimas consecuencias:

No queda más lustroso y cristalino
 por altas sierras el arroyo helado
 ni está más negro el ébano labrado
 ni más azul la flor del verde lino;
 más rubio el oro que de Oriente vino,
 ni más puro, lascivo y regalado
 espira olor el ámbar estimado
 ni está en la concha el carmesí más fino,
 que frente, cejas, ojos y cabellos
 aliento y boca de mi ninfa bella,
 angélica figura en vista humana;
 que puesto que ella se parece a ellos
 vivos están allá, muertos sin ella,
 cristal, ébano, lino, oro, ámbar, grana.
 (Lope de Vega, *La Arcadia*, son. en boca de Olimpio, vv.)¹⁰⁰.

La cándida azucena,
 la tersa plata y el marfil bruñido,
 la limpia y blanca arena
 al cuerpo que has tenido comparadas,
 dejaron ofendido.
 (Lope de Vega, *La Arcadia*, canc. de Gaseno, vv. 41-45)¹⁰¹.

fue una bebida compuesta de oro, esmeraldas, corales y perlas, y para el corazón, que toda esta confeción hacían sus cabellos, ojos, labios y hermosos dientes.
 (*La Arcadia*)¹⁰².

100. Lope de Vega (1975: 92-93).

101. Lope de Vega (1975: 179).

102. Lope de Vega (1975: 372).

goza cuello, cabello, labio y frente,
 antes que lo que fue en tu edad dorada
 oro, lilio, clavel, cristal luciente.
 (Góngora, *Mientras por competir*, vv. 9-11)

Ciertamente, el manierismo favoreció el incremento y la audacia de las variaciones a menudo con la ayuda, o bajo el disfraz, de la parodia. Cervantes, por ejemplo, sustituyó en *La Galatea* el oro con el sol al describir los cabellos («tomó del sol los cabellos», II, canc. de Silerio, v. 21; «el sol de sus cabellos», III)¹⁰³, para luego, en el *Quijote*, someter la *variatio* a un desarrollo insólito que innovaba de paso el trilladísimo «a l'aura sparsi»: «los cabellos, sueltos por las espaldas, que son otros tantos rayos del sol que andan jugando con el viento» (II, 10)¹⁰⁴. Otro motivo petrarquesco, el de la frente «più che 'l ciel serena» (*Rvf*, 220, v. 8), ya parodiado por Aretino en el *Ragionamento della Nanna e dell' Antonia* («la mia fronte era più serena che il cielo», dirá la Nanna en la *Giornata prima*), sería reelaborado por él en una nueva hipérbole: «Del sesgo cielo la frente» (*Galatea*, canc. de Silerio, v. 22), y sometido a una doble reescritura irónica en el *Quijote*: «su frente Campos Elíseos» y «sus cejas arcos de cielo» (*Don Quijote*, I, 13)¹⁰⁵.

La misma creatividad se aprecia en las imitaciones españolas de petrarquistas italianos menos ortodoxos, como Ariosto o Bernardo Tasso. Del primero citaré la comparación de los pechos de Olimpia con la leche fresca: «le poppe ritondette parean latte / che fuor dei giunchi allora allora tolli» (*Orlando furioso*, XI, 68, 3-4), recreada por Góngora en el soneto *A una dama muy blanca, vestida de verde*: «cuajada leche en juncos exprimida» (v. 7)¹⁰⁶; del segundo el soneto *Mentre che l'aureo crin*, que, además de inspirar sugestivas emulaciones a Garcilaso, Góngora y Balbuena, ofreció imágenes sueltas preferidas a las de Petrarca y Bembo. Fue el caso de los versos «Mentre che l'aureo crin v'ondeggia intorno / a l'ampia fronte con leggiadro errore», palmariamente reutilizados por Góngora en el soneto *Al tramontar del*

103. Cervantes (1999: 288 y 340). Gálvez de Montalvo había aunado oro y sol en *El pastor de Filida*: «Sus cabellos, cogidos en ellos mismos, despreciaban al sol y al oro», Montalvo (1907: 450).

104. Cervantes (2005: 768-769).

105. Cervantes (2005: 155).

106. Góngora (1968: 297).

sol: «Ondeávale el viento que corría / el oro fino *con error galano*» (1-2)¹⁰⁷, frente a la fórmula más estática y simétrica de Bembo: «Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura, / ch'a l'aura su la neve ondeggi e vole» (*Rime*, son. 2, vv. 1-2).

5.1. EL MOTIVO DE LOS DIENTES ENTRE LOS LABIOS

Concluiré mi viaje a través de los textos con el rastro dejado por el motivo de los dientes entre los labios y su asociación a la sonrisa y la palabra. Aquí el Siglo de Oro ofrece un catálogo sobreabundante desde Zapata: «labrada / de brasil colorado era la boca, / se vian de marfil fino, alla los dientes / mas qu'es el rocío blancos, y excelentes» (*Carlo famoso* II, 45, 5-8), y Gálvez de Montalvo: «la boca y dientes excedían al rubí y á las finas perlas orientales» (*El Pastor de Filida*)¹⁰⁸, hasta la traducción ariostesca de Alcocer retomada por el *Crotalón*: «la chica boca de coral muy fino, y dentro della... dos hilos de perlas orientales» (descripción de Saxe), Fernando de Herrera: «Purpúreas rosas, perlas d'Oriente, / marfil terso, i angélica armonía» (son. XXXIII, 7-10), el *Romancero* de Pedro de Padilla: «Con una dulce risa, que mostraua, / entre, el rojo coral, un paraíso / cuando al velo las perlas le quitaua» (*Carta del Alférez Liranço a Pedro De Padilla*)¹⁰⁹, Cervantes: «De marfil y de coral / formó los dientes y labios, / do sale rico caudal de agudos dichos y sabios, / y armonía celestial» (*Galatea*, III, canc. de Silerio, vv. 31-34), Barahona de Soto: «un hermoso coro, / de aljófar y coral, por labio y diente» (*Las lágrimas de Angélica*, X 25, 3-4), Lope de Vega: «¿Qué ajófares y perlas serán tales / que a tus dientes iguales / se puedan comparar, si de tu boca / la risa los descubre alegre y poca?» (*La Arcadia*, canc. ya citada de Brasildo, vv. 36-39)¹¹⁰, y Góngora: «En dos labios dividido / se ríe un clavel rosado, / guarda joyas de unas perlas / que envidia el mar Indiano» (romance *Aunque entiendo poco griego*, vv. 137-140)¹¹¹.

107. Góngora (1968: 113).

108. Montalvo (1907: 450).

109. Padilla (1880: 360).

110. Lope de Vega (1975: 214).

111. Góngora (1998: 308).

Este laberinto de repeticiones y variaciones recibirá mayor luz si recordamos que en el petrarquismo italiano había triunfado el emparejamiento de rubíes y perlas (con predominio de la fórmula «perlas orientales»)¹¹², frente al modelo más propiamente petrarquesco de las rosas-perlas y las rosas-marfil, además de producir alguna otra innovación. Podríamos reducir, pues, la casuística a dos salidas: por un lado la de los «rubini e perle», adoptada por Bembo («rubini e perle, ond'escono parole sì dolce», *Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura*, 5), Bernardo Tasso («quella bocca, che perle e rubini / avanza di vaghezza e di colore, / quanti ne mandan gl'Indi pellegrini, / ... ond'escono pensieri alti et eletti, / in sì soavi, in sì leggiadri detti», *Per la Signora Donna Iulia Gonzaga*), Matteo Bandello («quel riso / ch'un rubin parte in oriente colto, / e perle scopre») y Torquato Tasso («e la bocca che spira un dolce odore / fra perle orientali e fra rubini»). Por el otro, la de la pareja coral-perlas, atestiguada por Niccolò da Correggio («I labri son coralli e i denti perle»; «tra bianche perle in bel coral conteste»), Giusto de' Conti («Dolci coralli et perle, onde escon molti / dolci sospiri, e 'l parlar dolce et adorno»), Angelo Galli («Qual perle, qual coragli al riso breve»), y sobre todo por Bandello («da un fil di perle orientali steso / sotto coralli di natìo colore»; «coralli schietti e belli, / vago uscio a vere perle orientali»; «da' coralli e da neve calda e fresca, / u' perle orientali scopre un riso»).

Ambos filones, junto al de la rosas/perlas-marfil, formaban, pues, el depósito del que nuestros poetas extrajeron su propio repertorio. Así Zapata, al seguir la pauta de la Alcina ariostesca tramutó las «due filze... di perle elette» en petrarquesco «marfil», mientras que para «natio cinabro» halló el equivalente del «brasil colorado», siguiendo un camino distinto al de los dos traductores del *Furioso* que prefirieron recurrir al «coral»¹¹³; Gnofoso combinó «coral muy fino» y «perlas orientales» al igual que el autor de la ya citada epístola a Padilla: «Con una dulce risa, que mostraua, / entre, el rojo coral, un paraíso / cuando al velo las perlas le quitaua», donde «dulce risa» y «paraíso» remiten asimismo a la Alcina de Ariosto («quivi si

112. Petrarca aplicó este sintagma solo a los dedos, cf. *Rvf*, 199, 1-4: «O bella man, che mi destringi 'l core, / e 'n poco spatio la mia vita chiudi; / man ov'ogni arte et tutti loro studi / poser Natura e 'l Ciel per farsi honore; / di cinque perle oriental colore».

113. Cf. «da boca, de un coral precioso y fino», Urrea (2002: 403).

forma quel suave riso, / ch'apre a sua posta in terra il paradiso»¹¹⁴. Por contra, a la línea de Boccaccio, probablemente a través de Bernardo Tasso, se acogió Gálvez de Montalvo emparejando rubíes y «perlas orientales», mientras que el más genérico «aljófar y coral» de Barahona de Soto tiene numerosos candidatos. A coral-perlas se atendería también Cervantes en el *Quijote* («sus labios corales, perlas sus dientes», I, 13), variando el par coral-marfil presente en *La Galatea*. Frente a estas opciones destaca por su soledad Herrera, el único en recurrir a las rosas-perlas de Petrarca, si bien con el añadido del epíteto «purpúreas» («purpúreas rosas») conforme a Bernardo y Torquato Tasso, Ariosto, Minturno¹¹⁵.

En cuanto al motivo de la risa y las palabras, la «angélica armonía» de Herrera y la «armonía celestial» de Cervantes no tienen su modelo en Petrarca, sino en Boiardo: «chi non vide fiorir quel vago riso / che germina de rose e de viole; / chi non audi *le angeliche parole* / che sonan *d'armonia di paradiso*» (*Amorum libri*, I, 42, 5-8), «candide perle e purpura vermiglia, / che fanno una *armonia celeste e diva*» (*Amorum libri*, I, 49, 5-6), Giusto de' Conti: «O labre mie vermiglie, o perle bianche, / di rose et *d'armonia celeste piene*» (*La bella mano*, 141, 3-4) y Bembo: «cantar, che sembra *d'armonia divina*» (son. *Crin d'oro crespo*, 9)¹¹⁶. En cuanto a la fórmula de Lope: «si

114. Según la traducción de Urrea (2002: 403): «allí formava una suave risa / que abre un paraíso acá a su guisa».

115. Recordaré solo: «Tra le purpuree rose e i bianchi gigli» (*Orlando furioso*, VI, 22, v. 1), e «il viso era di viva neve, sparsa di *porporee rose*» (Antonio Minturno, *Amore prigioniero*, parte IV).

116. Este tópico sería incluido por Francesco Berni en el célebre soneto parodia *Chiome d'argento fino, irte ed attorte*: «labbra di latte, bocca ampia celeste / denti d'ebeno rari e pellegrini / inaudita ineffabile armonia» (vv. 9-11), y cuyo verso 5: «occhi di perle vaghi, luci torte» parodiaría a su vez Cervantes: «Bastaros debiera, bellacos, haber mudado las perlas de los ojos de mi señora en agallas alcornoqueñas, y sus cabellos de oro purísimo en cerdas de cola de buey bermejo», Cervantes, *Don Quijote* II, 10, cf. Cervantes (2005: 773). Para «armonía» no olvido la traducción anónima de la historia de Eurialo y Lucrecia, que, sin embargo, se aparta de la línea petrarquesca de comparantes emparejando coral y cristal: «su boca pequeña en lo conuenible: delos beços como corales assaz codiciosos para morder. Los dientes pequeños y en horden puestos, semejaun de cristal: entre los quales la lengua discurriendo, no palabras mas suauae armonía parecia mouer» [*armoniam suavissimam movebat*]. Tampoco ofrece novedades la versión de Lucena: «La boca muy conuenible y los labios de color de coral muy aptísimos para morder; los dientes chicos y en orden puestos, que parecían de cristal, por los quales la lengua discurriendo, os pareciera la pronunciaci3n della antes una dulce armonía que razones que acá todos comúnmente hablamos».

de tu boca la risa los descubre», vuelve nuevamente la espalda a Petrarca para acercarse a Bandello: «da' coralli... / u' perle orientali *scopre un riso*» (*Rime* 95). Con todo, el más original resultó ser Cervantes: «do sale rico caudal de agudos dichos y sabios», que, entre tantas opciones limitadas a la eufonía y la dulzura, prefirió la de Bernardo Tasso, más escorada hacia sustancia conceptual: «ond' escono *pensieri alti* et eletti, / in sì soavi, in sì *leggiadri detti*», aunque la despojó del compromiso entre belleza y sabiduría echando todo el peso de la balanza sobre los «agudos dichos y sabios». Variaciones sin fin de imitaciones: ese fue el sistema de reescritura renacentista, la forma propia de su sistema inventivo.

Se equivocaba, pues, Lope, no menos que los tratadistas italianos de la belleza¹¹⁷ y los críticos actuales, cuando suponía la existencia de un canon fijo de rasgos tiránicamente respetados. Me refiero al excursus de *La Arcadia* en el que el pastor Olimpio contrapone a la ortodoxia de la *descriptio puellae*, el criterio renacentista de la armonía entre las partes:

[...] con este propósito le tuvieron los pastores de que aquella noche se tratase de cómo se haría una mujer perfeta; donde Olimpio, en todas ciencias universal y de ingeniosa naturaleza, disculpó la canción diciendo que por aventajar la dama por quien se había escrito hizo su autor semejante manera de comprender la verdadera hermosura, como quiera que no puede ser comprendida ni tenga ley particular; y así, rogado de Belisarda, que deseaba saber si era tan perfetamente hermosa como Anfriso le encarecía, tocando su instrumento cantó así:

OLIMPIO

Reducir la hermosura a que, no siendo
negros los ojos, cejas y cabellos,
nieve el rostro gentil y grana aparte,
ni son perfetos ni se llaman bellos,
es ir el instrumento reduciendo
del gran poder de Dios a flaca parte.

117. Cf. al menos *Della eccellenza e dignità delle donne* de Galeazzo Flavio Capra (1525); *De pulchro* de Agostino Nifo (1530); el *Dialogo delle bellezze delle donne* de Agnolo Firenzuola (1548), *Il libro della bella donna* de Federico Luigini da Udine (1554), *Gli ornamenti delle donne*, de Giovanni Marinello (1562). Véase, para algunos de estos textos, la recopilación *Trattati del Cinquecento sulla donna* (1913).

En lo que muestra el arte,
es una unión de miembros la hermosura,
que sin la nieve pura,
sin ojos negros y sin ceja en arco,
el garzo, el verde, el zarco,
hace, conforme a las demás faciones,
en varios rostros varias perfecciones.
Unirse bien las partes que componen
el rostro y cuerpo de la hermosa dama
forma la perfección que agrada tanto;
de diferentes unidad se llaman¹¹⁸.

No fue así: ni la armonía entre las partes supuso cambios sustanciales,
ni el código llegó a aplicarse nunca con rigidez machacona.

118. Lope de Vega (1975: 215-216).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alanus de Insulis, *Anticlaudianus*, Robert Boussat ed., Paris, Vrin, 1955.
- , *De Planctu Naturae*, Nikolaus M. Haring ed., Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1978, 798-879 y Alanus de Insulis, *Patrología latina*, v. 210, col. 430-482, col. 432.
- Alarcos Llorach, Emilio, «*Libro de buen amor*, 432d, ¿ancheta de caderas?», *Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita. El Arcipreste de Hita: el libro, el autor, la tierra, la época*, al cuidado de Manuel Criado de Val, Barcelona, Seresa, 1973, 171-174.
- Alonso, Dámaso, «La bella de Juan Ruiz, toda problemas» [1958], *De los siglos oscuros al de Oro: notas y artículos a través de 700 años de letras españolas*, Madrid, 1970, 86-99.
- Alvar, Manuel, *Vida de Santa María Egipciaca*, Madrid, CSIC, 1970-1972, 2 vols.
- Angelo Galli, *Canzoniere*, Giorgio Nonni ed., Urbino, Accademia Raffaello, 1987.
- Aucassin et Nicolette, chantefable du XIIIe siècle*, Mario Roques ed., Paris, Champion, [1925] 1968.
- Balbuena, Bernardo de, *Siglo de Oro en las selvas de Erifile*, Madrid, Imprenta Ibarra, 1821.
- Bandello, Matteo, *Rime*, Massimo Danzi ed., Modena, Panini, 1989.
- Barahona de Soto, Luis, *Las lágrimas de Angélica*, ed. de José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1981.
- Baudri de Borgueil o Baldricus Burgulianus, *Carmina*, K. Hilbert ed., Heidelberg, 1979 (Editiones Heidelbergenses, 19).
- Beltrami, vid. Brunetto Latini, *Tresor*.
- Bembo, Pietro, *Rime, Prose e rime*, Carlo Dionisotti ed., Turín, Utet, 1966.
- , *Asolani*, Giorgio Dilemmi ed., Florencia, Accademia della Crusca, 1991.
- Bleuca, vid. Ruiz, *Libro de buen amor*.
- Bocados de oro*, Mechthild Crombach ed., Bonn, Romanisches Seminar der Universität Bonn, 1971.
- Boccaccio, Giovanni, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. II, Antonio Enzo Quaglio ed., Milán, Mondadori, 1964.
- Boncompagno da Signa, *Rota veneris*, P. Garbini ed., Roma, Salerno, 1996.
- Bourdillon, Francis William, *The Early Editions of The Roman de la Rose*, London, Bibliographical Society, 1906 (Genève, Slatkine Reprints, 1974).
- Brizio Visconti, «La canzone 'Mal d'Amor parla', di Brizio Visconti», *Studi di Filologia Italiana*, LXII (2004) 91-127.
- Brunetto Latini, *Tresor*, Pietro Beltrami et alii eds., Turín, Einaudi, 2007.

- Cariteo, *Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo secondo le due stampe originali*, Napoli, Tipografia dell'Accademia delle Scienze, 1892.
- Carmina Anacreontea*, al cuidado de Martin L. West, Leipzig, Teubner, 1984.
- Carmina Burana mit Benutzung der Vorarbeiten*, Alfons Hilka & Otto Schumann eds., vol. I, Heidelberg, Winter, 1930.
- Celestina. La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, Peter E. Russell ed., Madrid, Castalia, 1991.
- Cervantes, Miguel de, *La Galatea*, Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy eds., Madrid, Cátedra, 2ª ed., 1999.
- , *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico ed., Barcelona, Círculo de Lectores, 2ª ed. corregida, 2005.
- Chabaille, vid. *Li livres dou Tresor*
- Chinchilla, Pedro, *Libro de la Historia Troyana*, María Dolores Peláez Benítez ed., Madrid, Complutense, 1999.
- Chrétien de Troyes, *Les romans de Chrétien de Troyes édités d'après la copie de Guiot (Bibl. nat., fr. 794)*, vol. I: *Erec et Enide* publié par Mario Roques, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1955; vol. II: *Cligés*, publié par Alexandre Micha, ibid., 1957; *Le conte du Graal ou le roman de Perceval. Édition du manuscrit 354 de Berne*, ed. de Charles Méla, Paris, Librairie Générale Française, 1990.
- Conesa, Jacme, *Les Histories troyanes de Guiu de Columpnes traduides al catalá en el XIVèn segle per en Jacme Conesa y ara per primera volta publicades per Ramon Miquel y Planas*, Barcelona, Miquel-Rius, L'Avenç, 1916.
- Copons, Guillem de, *Llibre del Tresor: versió catalana de Guillem de Copons*, Curt J. Wittlin ed., Barcelona, Barcino, 1976-1989, 4 vols..
- Crónica troyana. La cronica troyana compuesta e copilada por el famoso poeta e ystoriador guido de coluna*, en Burgos, por Juan de Burgos, 1490, 12 de marzo (Biblioteca Nacional de Lisboa, Inc. 113).
- Crotalón. El Crótalon de Cristóforo Gnofoso*, Asunción Rallo ed., Madrid, Cátedra, 1990.
- Cuesta Latorre, Luzdivina, «La transmisión textual de Don Tristán de Leónís», *Revista de Literatura Medieval*, V (1993) 63-93.
- Daretis Phrigii de excidio Troiae historia recensuit Ferdinandus Meister* [Lipsia, Teubner, 1873], Stuttgart, Teubner, 1991.
- De vetula*, Paul Klopsch ed., Leiden, Brill, 1967.
- De vetula*, Dorothy M. Robathan ed., Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 1968.
- Encina, Juan del, *Cancionero*, ed. de Óscar Perea, Madrid, Universidad Complutense, 2003.
- Erspamer, vid. Sannazaro
- Estoria muy verdadera*, vid. Piccolomini

- Faral, Edmond, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Champion [1961], 1982.
- Figuerola, Francisco de, *Poesía*, Mercedes López Suárez ed., Madrid, Cátedra, 1989.
- Floire et Blancheflor*, Margaret Pelan ed., Paris, Les Belles lettres, 1937
- Fray Iñigo de Mendoza, *Cancionero* (1507), Julio Rodríguez Puértolas ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1968.
- Garcilaso de la Vega, *Obras completas*, Elías L. Rivers ed., Madrid, Castalia, 1974.
- , *Obra poética y textos en prosa*, Bienvenido Morros ed., Barcelona, Crítica, 1998.
- Gilman, Stephen, *La España de Fernando de Rojas*, Madrid, Taurus, 1978.
- Giusto de' Conti, *Il Canzoniere*, Leonardo Vitetti ed., Lanciano, Carabba, 1933.
- Góngora y Argote, Luis de, *Primera parte de las flores de poetas ilustres de España, ordenada por Pedro Espinosa*, en Valladolid, por Luis Sánchez, 1605.
- , *Sonetos completos*, Biruté Ciplijauskaitė ed., Madrid, Castalia, 1968.
- , *Romances*, Antonio Carreira ed., Barcelona, Quaderns Crema, 1998.
- Griffin, vid. Guido de Columnis
- Guarini, Battista, *Il pastor fido*, Ettore Bonora y Luigi Banfi, Milán, Mursia, 1977.
- Guido de Columnis, *Historia destructionis Troiae*, Nathaniel Edward Griffin ed., Cambridge, The Mediaeval Academy of America, 1936.
- Herrera, Fernando de, *Poesía castellana original completa*, Cristóbal Cuevas ed., Madrid, Cátedra, 1997.
- Joseph de Exeter, *L'Iliade: Épopée du XII^e siècle sur la guerre de Troie*, trad. francesa con texto latino al frente, Francine Mora *et al.* eds., Turnhout, Brepols, 2003.
- Lecoy, Felix, *Recherches sur le «Libro de buen amor»*, Paris, Droz, 1938.
- Li Livres dou Tresor*, Polycarpe Chabaille ed., Paris, Collection de documents inédits sur l'histoire de France, 1863.
- Libro de Alexandre*, Jesús Cañas ed., Madrid, Cátedra, 1988.
- Libro del tesoro: versión castellana de Li Livres dou Tresor*, Spurgeon Baldwin ed., Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1989.
- Lida, María Rosa, *Selección del «Libro de buen amor» y estudios críticos*, Buenos Aires, Eudeba, 1973.
- López de Ayala, Pero, *Cayda de principes (1402). HSA327/1326*, Eric Naylor ed., Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995.
- Lucena, Luis de, *Repetición de amores y Arte de ajedrez*, Salamanca, Leonardo Hutz y Lope Sanz, 1496 ca.
- Luciano, *Philostratus the Elder, the Younger, Images; Callistratus, Descriptions, with an English translation by Arthur Fairbanks*, texto griego y trad. al frente [1931], London, W. Heinemann; Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1969.
- , *The works of Lucian*, London, Harvard University Press (1925), 1999, vol. IV, *Essays in Portraiture*, 267-277.

- Maffia Scariati, Irene, «La *Descriptio puellae* dalla descrizione mediolatina a quella umanistica: Elena, Isotta e le altre», *A scuola con ser Brunetto. Indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal Medioevo al Rinascimento*, I. Maffia Scariati ed., Florencia, Edizioni del Galluzzo, 2008, 437-490.
- Martorell, Joanot, *Tirant lo Blanc i altres escrits*, edición de Martí de Riquer con la colaboración de M. Josepa Gallofré, Barcelona, Edicions 62, 1999, 2 vols.
- Montalvo, Luis Gálvez de, *El Pastor de Fílida*, Marcelino Menéndez y Pelayo ed., Madrid, Bailly-Baillière, 1907.
- Montemayor, Jorge de, *Cancionero*, Juan Bautista Avallé-Arce y Emilio Blanco eds., Madrid, Turner, 1996.
- Morros, 1998, vid. Garcilaso de la Vega, 1998
- Morros, Bienvenido, «Piccolomini y la *Repetición de amores*», *Revista de Filología Española*, vol. 83, n. 3-4 (2003) 299-309.
- , «Las fuentes del 'Libro de buen amor'», *Juan Ruíz Arzobispo de Hita y el 'Libro de buen amor'*, Francisco Toro Ceballos y Bienvenido Morros eds., 2004, 69-104.
- Muñiz Muñiz, María de las Nieves, «Sulla tradizione della 'descriptio puellae' e sull'Amaranta di Sannazaro», *Rinascimento meridionale*, 2 (2011) 21-57.
- Niccolò da Correggio, *Opere*, Antonia Benvenuti Tissoni ed., Bari, Laterza, 1969.
- Ogier de Danemarque. La Chevalerie Ogier de Danemarque*, par Raimbert de Paris. Poème di XIIe siècle, publié par la première fois d'après la Ms. de Marmoutier et le Ms. 2729 de la Bibliothèque du Roi, Joseph Barrois ed., Paris, Techener, 1842.
- Padilla, Pedro de, *Romancero*, edición de Feliciano Ramírez de Arellano, marqués de la Fuensanta del Valle, Madrid, Bibliófilos Españoles, 1880.
- Pelletier Norris, Frank ed., *La corónica troyana. A Medieval Spanish Translation of Guido de Colonna's «Historia destructionis Troiae»*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1970.
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, Marco Santagata ed., Milán, Mondadori, 1996.
- , *L'Afrique*, edición bilingüe de Rebecca Lenoir, Grenoble, Jérôme Millon, 2002.
- Philomena. Conte raconté d'après Ovide*, Charles Boer ed., Genève, Slatkine Reprints, 1974.
- Piccolomini, Eneas Silvio, *Historia de duobus amantibus*, Maria Luisa Doglio ed., Turín, Utet, 1973.
- , *Estoria muy verdadera de dos amantes*, Ines Ravasini ed., Roma, Bagatto libri, 2004.
- Poeti del Duecento*, Gianfranco Contini ed., Milán-Nápoles, Ricciardi, 1960, t. 2.
- Pozzi, Giovanni, *La rosa in mano al professore*, Friburg, Edizioni Universitarie, 1974.

- , «*Codici, stereotipi, topoi e fonti letterarie*», *Intorno al codice, Atti del III Convegno della Associazione Italiana di Studi Semiotici* (Pavia, 26-27 settembre 1975), Florencia, La Nuova Italia, 1976, 37-76.
- , «Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione», *Lettere italiane*, 1 (1979) 309-341.
- Prince, Dawn ed., *La coronica troyana, a medieval Spanish translation of Guido de Colonna's Historia destructionis Troiae: BNM Mss. 1733*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993.
- Pujol, Josep, *La memòria literària de Joanot Martorell. Models i escriptura en el «Tirant lo Blanc»*, Barcelona, Curial i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002.
- Ravasini, vid. Piccolomini, 2004
- Razón de amor*, Fernando Gómez Redondo ed., *Poesía española 1. Edad Media: Juglaría, Clerecía y Romancero*, Barcelona, Crítica, 1996, 221-235.
- Renier, Rodolfo, *Il tipo estetico della donna nel medioevo* [1885], Bologna, Forni, 1972.
- Rey de Artieda, *Vida y costumbres de Nuestra Señora conforme San Epiphanio*, Antonio Vilanova ed., *Selecciones Bibliófilos*, 1955.
- Ricketts, Peter, *Concordance de l'occitan médiéval*, diretta da Peter T. Ricketts, Turnhout, Brepols, 2001 (CD-ROM).
- Rivers, vid. Garcilaso de la Vega, 1974
- Roman de la Rose*, E. Langlois ed., New York-London, Johnsons Reprints, 1965, 5 vols. (1ª ed. Paris, Firmin-Didot, 1914-1924).
- Roman de la violette. Le roman de la violette ou de Gérard de Nevers*, par Gerbert de Montreuil, Douglas Labarée Buffum ed., Paris, Société Anciens textes français, 1928.
- Roman de Troie, Benoît de Sainte-Maure, Le Roman de Troie*, Léopold Constan ed., Paris, Firmin-Didot, 1904-1912, 6 vols.
- Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Alberto Blecua ed., Madrid, Cátedra, 1992.
- Rutebeuf, *La Vida de Santa María Egipcíaca / La Vie de Sainte Marie l'Égyptienne*, Miguel Ángel García Peinado y Ricardo Redoli Morales eds., Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- Sánchez de Vercial, Clemente, *Libro de los exemplos por A. B. C.*, John Esten Keller ed., Madrid, CSIC, 1961.
- Sánchez González, Nieves, «Testimonios medievales de la versión castellana del 'Libro del Tesoro' de Brunetto Latini», *A scuola con ser Brunetto. Indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal Medioevo al Rinascimento*, I. Maffia Scariati ed., Florencia, Edizioni del Galluzzo, 2008, 177-184.
- Sannazaro, Iacopo, *Arcadia*, Francesco Erspamer ed., Milán, Mursia, 1990.

- Santillana, Marqués de (Íñigo López de Mendoza), *Serranillas*, Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. Kerkhof eds., Barcelona, Planeta, 1988.
- Tasso, Bernardo, *Rime*, Turín, RES, 1995.
- Thompson, B. Busell, «Another source for Lucena's *Repetición de amore*», *Hispanic Review*, 45 (1977) 337-345.
- Timoneda, Juan de, *Comedia llamada Cornelia*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1948.
- Torquato Tasso, *Rime d'amore (secondo il cod. Chigiano L VIII 302)*, Franco Gavazzeni et alii eds., Modena, Panini, 1993.
- Tratados de amor en el entorno de «Celestina» (Siglos XV-XVI)*, Pedro M. Cátedra ed., Madrid, España Nuevo Milenio, 2001.
- Trattati del Cinquecento sulla donna*, a cura di Giuseppe Zonta, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1913.
- Urrea, Jerónimo de, Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, texto bilingüe con la trad. de Jerónimo de Urrea de 1549, Cesare Segre y Nieves Muñoz eds., Madrid, Cátedra, 2002, 2 vols.
- Vega Carpio, Lope de Vega, *Jerusalén conquistada*, Joaquín de Entrambasaguas ed., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951.
- , *La Arcadia*, Edwin S. Morby ed., Madrid, Castalia, 1975.
- , *La Dorotea*, Edwin S. Morby ed., Madrid, Castalia, 1988.
- Vian Herrero, Ana, *Disfraces de Ariosto: (Orlando Furioso en las narraciones de El Crotalón)*, Manchester, Dept. of Spanish and Portuguese, University of Manchester, 1998.
- , «Ariosto, Hernando de Alcocer y «Cristoforo Gnofoso»: versiones y visiones», *Traduzione e tradizione del testo. Dalla filologia all'informatica*, edición de María de las Nieves Muñoz Muñoz, con la colaboración de Laura Calvo y Ursula Bedogni, Florencia, Franco Cesati, 2007, páginas.
- Villaumbrales, Pedro Hernández de, *Peregrinación de la vida del hombre: novela alegórica del siglo XVI*, H. Salvador Martínez ed., Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986.
- West, vid. *Carmina Anacreontea*
- Wittlin, Curt, «Les traduccions catalanes medievals del Tresor de Brunetto Latini», *A scuola con ser Brunetto. Indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal Medioevo al Rinascimento*, I. Maffia Scariati ed., Florencia, Edizioni del Galluzzo, 2008, 167-176.
- Zapata, Luis, *Carlo Famoso de donn Luys Çapata*, Valencia, Ioan Mey, 1566; ed. facsímil de M. Terrón Albarrán, Badajoz, Institución Pedro de Valencia, 1981.

