

ÁLVARO LLOSA SANZ

**EL CANON DE BELLEZA FEMENINA EN TIEMPOS DE LA CELESTINA
a través de textos de la época**

“Vuestro es el gesto y el mirar es mío”
Juan Boscán, Canción LII, v.39

El canon de belleza femenina es quizá uno de los aspectos más destacables en nuestra época: la hermosura de una mujer y los criterios para considerar esa hermosura como perfecta es algo a lo que se alude normalmente en numerosos ámbitos sociales. En este sentido, no puedo hablar de la situación real e histórica de la mujer en la época que nos ocupa, finales del siglo XV y principios del XVI, pero sí haré un esbozo de lo que los poetas del período consideraban, inmersos en una corriente estético-filosófico-poética muy definida que trascendió a nuestras letras, el canon de belleza femenino ideal. Y me referiré estrictamente al aspecto físico, externo, paso previo para un conocimiento interior; tiempo habrá en otra ocasión de tratar las virtudes de la Dama, que han de ser muchas y variadas. Por lo tanto, nuestras cuestiones fundamentales serán las siguientes: ¿Había un solo modelo de belleza? ¿Se produjo alguna lucha entre distintos cánones? ¿Responde, al fin, la descripción de Melibea a algún canon o se inscribe en distintas tradiciones? Los ejemplos literarios nos servirán de hilo conductor para responder a estas preguntas.

De fermosura

El poeta Juan de Mena, en su breve *Tratado de Amor*, declara la “fermosura como la primera virtud para el amor”¹. Y es que el amor es uno de los grandes temas de su época, cuyo tratamiento se hacía indispensable para cualquier poeta que se preciase. Asimismo, en el mejor manual sobre la sociedad ideal de su tiempo, Baltasar de Castiglione hace declarar a uno de sus personajes de *El Cortesano* “que ciertamente a la mujer que no es hermosa no podemos decir que no le falte una muy gran cosa”². Pero, ¿en qué reside la hermosura, cuáles son los criterios básicos que la definen? De nuevo recurrimos a *El Cortesano*, donde el personaje Pietro Bembo nos explica el concepto que del cuerpo humano se forja en el renacimiento:

“Considerá tras esto la figura del hombre, el cual se puede llamar pequeño mundo: hallaréis en él todas las partes de su cuerpo ser compuestas necesariamente por arte y no a caso, y después toda la forma junta ser her-

¹ Juan de Mena, *Obra completa*, Madrid, Turner, 1994, p. 643.

² Libro III, Capítulo I. En Baltasar de Castiglione, *El Cortesano*, Madrid, Austral, 1994.

mosísima, de tal manera que con dificultad se podría juzgar cuál es mayor, o el provecho o la gracia que al rostro humano y a todo el cuerpo dan los miembros, como son los ojos, la nariz, la boca, las orejas, los brazos, los pechos, y así las otras partes”³.

Este ser humano que es reflejo del universo como un pequeño mundo ha de contar con la perfección –fabricada según el *artificex*– de todas sus partes, y de la totalidad de la composición surge la hermosura concorde. Se destaca así la importancia de la armonía global lograda a través de la combinación de las partes: ahí están los ojos, nariz, boca, orejas, brazos y pechos. Es importante considerar que estos miembros citados serán utilizados casi sistemáticamente en las descripciones de mujeres, amén de incluir también “otras partes”⁴.

Veamos un completo y prolijo ejemplo que nos ofrece Juan del Enzina⁵, en un poema de alabanza de antigua tradición retórica en el que describe, de arriba abajo, parte por parte, a su amiga. Es importante destacar cómo el poeta insiste en la idea de partes concordes que ya hemos visto en los planteamientos de Castiglione. Y veremos además su propuesta de belleza canónica para la más hermosa dama, de “poca edad, / que no pasa de veinte años”.

³ Libro IV, Capítulo VI. En Baltasar de Castiglione, *El Cortesano*, Madrid, Turner, 1998, p. 1002. Sobre el hombre como microcosmos existe un buen libro de Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, Alianza Editorial.

⁴ Incluso en un ejemplo medieval como lo es el *Libro de Buen Amor* ya es importante la alusión a la hermosura de la amada junto con la citación de algunos de sus miembros, como en estos versos acerca de Doña Endrina: “¡Ay, Dios, e quán fermosa viene doña endrina por la plaça! / ¡Qué talle, qué donaire, que alto cuello de garça! / ¡Qué cabellos, qué boquilla, qué color, qué buenandaça! / con saetas de amor fiere cuando sus ojos alça.” (653) *Libro de Buen amor*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 164.

⁵ “Juan del Enzina alabando a su amiga porque le preguntavan quién era”. En Juan del Enzina, *Obra completa*, Madrid, Turner, 1996, pp. 553-555.

(...)
su presencia
de gentil cuerpo mediano:
de ningún lado contrecha,
muy derecha
la cabeça por compás,
no de menos ni de más
y bien hecha,
no muy redonda ni estrecha.

Tiene crecidos cabellos
y tan bellos
como finas hebras de oro,
(...)
y tiene nidia la frente
reluziente,
sin ninguna ruga y alta,
que perfección no le falta
ni le miente
para ser más conveniente.

Tiene pequeñas orejas,
bien parejas
y al casco muy apegadas;
en arco las sobrecejas
y las cejas negras y bien perfiladas;
los ojos no muy salidos
ni sumidos,
grandes y resplandecientes,
en mirar muy ecelentes,
no torcidos,
y en todo muy escogidos.

La nariz tiene polida,
bien medida
y muy bien proporcionada,
derecha, toda seguida,
bien partida
la crencha sin torcer nada;
las mexillas muy hermosas
y vistosas,
no postizas ni afeitadas,
de suyo muy coloradas
como rosas,
muy perfetas y graciosas.

Tiene boca de loar,
singular,
hecha por medida cierta,
(...)
los labros muy concertados,
colorados
como de fino coral;
los dientes como cristal
y apretados,
menudos y no mellados.

Y la barva, qual conviene
tal la tiene:
un hoíco en medio della,
(...)
otros dos hoícos haze
y deshaze
en las mexillas reyendo
(...)

Tiene el rostro compasado,
mesurado,
de muy lindo parecer;
el cuello muy bien sacado
y esmerado,
que mejor no puede ser;
altos y grandes los pechos
y no estrechos,
muy blancos sin poner mudas;
las tetas tiestas y agudas
y bien hechos
los hombros y muy derechos.

Los braços (...) los tiene bien fornidos;
las manos angelicales,
celestiales,
delgadas largas y blancas.
(...)
Tiene de gentil hechura
la cintura
delgada, de muy buen talle;
(...)

La descripción de una mujer joven, de cabellos dorados, cara ovalada, frente blanca, cejas negras y perfiladas, nariz rectilínea y armónica, mejillas y labios colorados, dientes prietos y pequeños, cuello largo y firme, grandes pechos blancos, manos angelicales y gentil cintura, delgada, no es un invento del Enzina, no es una descripción original. Es hija de una tradición que está penetrando en la España prerrenacentista a través del Humanismo italiano, que tampoco la inventó, sino que la extrajo de la recuperación que estaba realizando de los clásicos griegos. En nuestro caso, del modelo de belleza femenina que enfrentó a dos ciudades e inspiró la más famosa obra de la antigüedad griega: hablamos de Helena, la bella Helena de Troya. Sin duda, otras tradiciones han ido sumando elementos a una descripción básica, pero siempre sobre el patrón de la hermosura blanca y rubia de Helena. En Italia, la importancia que el *dolce stil novo* (procedente de la lírica cortés provenzal) había concedido a la mujer como símbolo de la amada perfecta e ideal –divinizada– por cuyo amor imposible sufre el poeta es acogida por el Humanismo en la voz poética de Petrarca, que establece definitivamente el canon que habrá de seguir posteriormente la principal corriente amorosa de la literatura española del siglo de oro y que no es otro, con ligeras variaciones, que el que nos ha descrito pormenorizadamente del Enzina⁶. Incluso Juan de Mena reconoce la deuda que los poetas comienzan a tener con Petrarca al asumirlo como modelo y, tras alabar a su dama, concluye que “cuanto bien dixo Petrarca / por vos lo profetizó”⁷.

Este modelo fue reiterándose en los principales poetas de finales de la Edad Media y comienzos del Renacimiento⁸: desde Juan del Enzina pasamos al Marqués de Santillana, de él a Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, y de ellos a Jorge de Montemayor. Todos ellos nos muestran retazos de este canon, bien aludiendo a los claros ojos, los rubios cabellos, la delicada mano... Sin embargo, dos poetas como Jorge Manrique y Ausias March no hacen especiales referencias al canon físico de su dama, y es ésta mujer sin rostro, casi espíritu puro, confundándose con el mismo Amor. En este sentido, es importante hacer notar que la generalidad de los poetas tiende a obviar los detalles corpóreos de la amada y detalla y destaca siempre el aspecto espiritual, la descripción moral de la mujer, pues como *donna angelicata* exige que la atención del amante ascienda rápidamente de la belleza corporal a la espiritual, auténtica radiografía del alma y fin del amor. Quedarse en la contemplación del cuerpo es pecar contra el más puro amor.

⁶ Por ejemplo, compárese la anterior descripción con la que Petrarca hace en la Canción XXXVII de su *Canzoniere*.

⁷ En Juan de Mena, *op. cit.*, p. 306.

⁸ Para el estudio de la poesía del período, resulta de gran interés por su síntesis el manual de Carlos Alvar y Ángel Gómez Moreno, *La poesía lírica medieval*, Madrid, Taurus, 1987. Para el Renacimiento existe el completo estudio en dos volúmenes de Antonio Prieto, *La poesía del siglo XVI*, editado por Taurus.

Desarrollo del canon

¡O hermosura sobre'l ser humano,
o claros ojos, o cabellos d'oro,
o cuello de marfil, o blanca mano!⁹

Así nos da la bienvenida Garcilaso, en su égloga segunda, al mundo del canon de belleza renacentista. Y con él reunimos ahora a algunos de los poetas importantes de la época, que con gran sentimiento evocan aquellos retazos del cuerpo de la amada, unas veces los ojos, otras los cabellos, otras la mano o el pie, y “otras mil gracias” que provocan la pasión del poeta, “haziendo'star atentos mil sentidos”¹⁰. A menudo ante la ausencia del cuerpo robado a la vista, el poeta canta a esa belleza perdida, como de nuevo Garcilaso en los siguientes versos:

Tus claros ojos ¿a quién los bolviste?¹¹
(...)
¿Dó están agora aquellos claros ojos
que llevaban tras sí, como colgada,
mi alma, doquier que ellos se bolvían?
¿Dó está la blanca mano delicada,
llena de vencimientos y despojos
que de mí mis sentidos l'ofrecían?
Los cabellos que vían con gran desprecio al oro
como a menor tesoro
¿adónde están, adónde el blanco pecho?
¿Dó la columna que'l dorado techo
con proporción graciosa sostenía?
Aquesto todo agora ya s'encierra,
por desventura mía,
en la oscura, desierta y dura tierra¹².

El pastor Nemoroso canta y repasa los rasgos de su amada y se pregunta *ubi sunt*. Esta misma referencia, menos amplificadora, la evoca también Jorge Manrique, al universalizar el tópico de la belleza caduca engañadora:

Dezidme: la hermosura,
la gentil frescura y tez
de la cara,
la color e la blancura,
cuando viene la vejez,
¿cuál se para?¹³

⁹ Égloga II, vv. 19-21. En Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, *Obras completas*, Madrid, Turner, 1995, p. 428.

¹⁰ Juan Boscán, *Leandro*, v.138, en Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, p. 206.

¹¹ Égloga I, v. 128. En Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, p. 418.

¹² Égloga I, vv. 267-281. En Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, p. 422-423.

E incluso en los sonetos se dedica en ocasiones atención a los rasgos de la amada, como en el famoso soneto XXIV de Garcilaso:

En tanto que de rosa y d'açucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
con clara luz la tempestad serena;
y en tanto que'l cabello, que'n la vena
del oro s'escogió, con buelo presto
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparze y desordena¹⁴.

Y es muy común encontrar referencias al cabello, los ojos, el cuello en consonancia con la claridad, blancura, transparencia. Quizás porque, como para Boscán en su *Octava Rima*, la diosa Venus se nos presenta también como “esta reina de’amor y d’hermosura, / su rostro blanco y blancos sus vestidos”¹⁵. Garcilaso hace numerosas referencias a la “blanca mano”, al “blanco pie”, a “los ojos, cuya lumbre bien pudiera / tornar clara la noche tenebrosa / y escurecer el sol a mediodía”¹⁶ o habla con hermosísimas metáforas cómo, al fin, “de los cabellos de oro fue texida / la red que fabricó mi sentimiento”¹⁷.

Incluso un poeta del temprano humanismo español como lo es el Marqués de Santillana hace uso del canon cuando quiere referirse a sus propias hijas¹⁸ y así, la propia vida familiar se hace poesía para estos hombres del renacimiento.

De espinas trahen los velos
e de oro las crespinas,
sembradas de perlas finas,
que le aprietan sus cabellos,
e las frutas bien posadas,
amas de oro arracadas,
rrubios, largos, primos, bellos,
segund donçellas de estado.

Fuentes claras e luzientes,
las çejas en arco alçadas,
las narizes afiladas,
chica boca e blancos dientes,
ojos prietos e rientes,
las mexillas como rosas,
gargantas maravillosas,
altas, lindas, al mi grado.

Carmiso blanco e liso

Blancas manos e pulidas,

¹³ “Coplas a la muerte de su padre”, IX. En Jorge Manrique, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 152.

¹⁴ Soneto XXIV. En Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, p. 377.

¹⁵ “Octava Rima”, vv.226-227. En Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, p. 332.

¹⁶ Canción XXXII, vv. 61-63. En Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, p. 387.

¹⁷ Canción XXXII, vv. 101-102. En Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, p. 388.

¹⁸ “Cantar que fizo el Marqués de Santillana a sus fijas loando su fermosura”. En Marqués de Santillana, *Obras*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, pp. 162-165.

cada cual en los sus pechos,
porque Dios todos sus fechos
dexó cuando fer las quiso;
dos pumas de paraíso
las sus tetas ygualadas,
en la su çinta delgadas
con aseó adonado

e los dedos no espigados,
a las juntas no afeados,
uñas de argent guarnidas,
rrubies e margaridas,
çafires e diamantes,
axorcas ricas, sonantes,
todas de oro labrado.

Así, llegamos a Jorge de Montemayor, que recogió gran parte de la poesía de su época y fue traductor de Ausias March al castellano. En su *Cancionero* de 1554 encontramos una descripción retórica completa en la que asistimos a la creación, por parte de la naturaleza, de la figura de la mujer amada. Inmerso en la tradición trovadoresca y *stilnovista*, a la que une los tópicos neoplatónicos ya bien desarrollados junto con el idealismo bucólico, Montemayor compone aquí unos versos que bien podrían dar completo culmen y sentido a la elaboración de un modelo de belleza renacentista, con una descripción completa llena de implicaciones filosóficas y estéticas, mediante la elevación de la mujer a obra perfecta de Natura-Dios . Conozcamos la creación divina de la pastora Vandalina¹⁹.

En claro y frezco día
tomó naturaleza
en su mano derecha su pinzel,
y allí lo que podía
mostró con tal biveza,
que de sí dio experiencia sólo en él.
Allí concurrió aquel
pintor muy estremado,
que con divino intento,
pintando el firmamento
en solo su concepto fue acabado.
Y después desto todo
pintó su hermosura deste modo.

Estando ya metida
en la obra estremada
de su primor, haziendo allí reseña
al rostro dio medida
tan bien proporcionada,
que no hubo cosa grande ni pequeña.
La cara fue aguileña,
la fente, en su hechura,
dexó el mundo confuso,
y tal color le puso,
que allí perdió la nieve su blancura.
Después de unos cabellos,
que el oro queda atrás, y passan ellos,

¹⁹ Égloga, vv. 392-482. Jorge de Montemayor, *Obra*, Madrid, Turner, 1996, pp.116-118.

hazer los ojos quiso
debaxo desta frente,
y en tanta proporción fueron traçados,
que luego de improviso
los suyos hechos fuente
quedaron de su obra enamorados,
muy claros y adornados
de ceja tan perfecta,
qual vía que convenía.
Y ved qué tal sería,
pues fue naturaleza tan subjecta
de su misma hechura,
que fue más avivando la pintura.

Y como desseava
passar tan adelante,
temió lo por hazer, según lo hecho.
Nariz muy afilada
le puso en un instante,
en un compás medido y muy derecho;
debaxo poco trecho
la boca soberana
le hizo, y como parte
subió allí tanto el arte,
que ya no parecía cosa humana:
pequeña, colorada,
de cristallinos dientes adornada.

Para estas maravillas
materia vio oportuna
la gran naturaleza, pues haziendo
las blancas dos mexillas,
de un cabo está la luna,
y de otro el claro sol resplandeciendo.
La barba componiendo
estava, y contemplando
su forma delicada
quedó tan estremada,
el transparente rostro rematando
que no az cosa en el suelo
que tanto manifieste lo del cielo.

La nuestra gran pintora
estava tan sutil,
que dava de sí exemplo en este día,
haziendo a mi pastora
un cuello de marfil
tan blanco, que la aurora escurescía,
do casi parecía,
quando hombre lo mirava,
difficultosamente
una vena excelente
azul, que la garganta matizava,
tan prima, tan derecha,
que puso admiración después de hecha.

En el derecho punto
ygual compás echando,
conforme a lo demás que' stava hecho,
sin otro algún trasunto
por do fuesse sacando,
le hizo d'alabastro el blanco pecho,
ygual y muy derecho.
El cuello se assentava
sobr'el pecho divino.
Lo más que sobrevino
assí naturaleza lo traçava,
que puede ser juzgada
su estraña perfición por la pasada

Por medio de esta hermosísima pintura con palabras *–ut pictura poiesis*, decía Horacio– se instaura y se da un sentido al canto poético de la belleza femenina, cuan-

do ésta es concebida como obra perfecta de Dios creada mediante arte sobre la naturaleza –rayo divino que informa la materia–, y genera un ser de superior humanidad que Dante denominó *donna angelicata*, digno de la más alta admiración y de ser loado mediante la palabra, eco de la divina. Y así, Juan del Enzina, al completar la descripción física de su amiga y a modo de tránsito hacia la posterior descripción moral de sus virtudes, declara que:

lo demás de su figura
mi ventura
desde aquí manda que calle;
mas las gracias infinitas
y finitas
que Dios le quiso poner,
pues gelas quiso hazer
tan benditas,
razón es de ser escritas²⁰.

Se establece así en los albores del renacimiento una intrínseca relación entre belleza femenina y perfección divina. Y aquellos rasgos que se consideren perfectos se considerarán no sólo hermosos, sino de indudable origen divino, puesto “que a tal alma, tal cuerpo se devía”, según Boscán. Y viceversa. Juan de Mena, siguiendo la incipiente influencia que las nuevas interpretaciones de Platón está realizando el Humanismo, nos dice sobre la relación perfección-belleza:

...“toda cosa perfecta es más noble e mejor que la imperfecta; e toda fermosura es más allegada a la perfección e más lexos que lo imperfecto. E por lo contrario faze la fealdad. Demás desto, los cuerpos celestiales, si fermosura no fuera más noble cosa e más de amar que fealdad, no fueran criados fermosos como son. Ay otra cosa que es indicio e señal en qualquier que cabe fermosura: que los elementos de que es elementada su forma estavan concordes e amigables quando le dixieron bien compasada proporción. Por ende, fermosura cabsa es grande para estimular en amor;”²¹ ...

En última instancia, y al extenderse las ideas de Platón, se acabará identificando el trío belleza-perfección-bondad, rasgos que caracterizarán tanto a Dios como a su obra creada. Pietro Bembo lo resume muy bien en su excursu sobre el amor y la belleza, de nuevo como personaje contertulio de *El Cortesano*:

...“la hermosura, digo que de Dios nace ella, y es como un círculo del cual la bondad es el centro²². Por eso, como no puede ser círculo sin cen-

²⁰ “Juan del Enzina alabando...”, vv. 124-132. Juan del Enzina, *op. cit.*, p. 555.

²¹ “Tratado de amor”, Juan de Mena, *op. cit.*, p. 644.

²² Unas páginas antes, Bembo peroraba y argumentaba este aspecto, clave para entender la imbricación absoluta de estos conceptos en el renacimiento: “Mas hablando de la

tro, así tampoco puede ser hermosura sin bondad; y con esto acaece pocas veces que una ruin alma esté en un hermoso cuerpo, y de aquí viene que la hermosura que se vee de fuera es la verdadera señal de la bondad que queda dentro; (...) así que los feos comúnmente son malos, y los hermosos buenos; y puédesse muy bien dezir que la hermosura es la cara del bien: graciosa, alegre y aparejada a que todos la deseen; y la fealdad, la cara del mal: oscura, pesada, desabrida y triste”²³.

Esta idea básica y simple resume, no obstante, el esquema tópico de los valores que se adscribirán a la belleza frente a los que adquirirá la fealdad. Veamos un ejemplo²⁴ extraído del *Libro de Buen Amor*, en el que se realiza una descripción detallada contraviniendo cada uno de los elementos de un canon que ya estaba en formación. Todo lo que aquí se dice es una burla, al tomar como referencia un canon que ahora se invierte.

Sus miembros e su talla non son para callar,
ca bien creed que era grand yegua cavallar;
quien con ella luchase non se podria bien fallar:
si ella non quisiese, non la podría aballar.

En el Apocalipsi Sant Johan Evangelista
non vido tal figura nin de tan mala vista;
a grand hato daría lucha e grand conquista:
non sé de cuál diablo es tal fantasma quista.

hermosura de que nosotros agora tratamos, la cual es solamente aquella que parece en los cuerpos, y en especial en los rostros humanos, y mueve aquel ardiente deseo que llamamos amor, diremos que es un lustre o un bien que mana de la bondad divina, el cual, aunque se estienda y derrame sobre todas las cosas criadas como la luz del sol, todavía cuando halla un rostro bien medido y compuesto, con una cierta alegre y agradable concordia de colores distintos, y ayudados de sus lustres y de sus sombras y de un ordenado y proporcionado espacio y término de líneas, infúndese en él y muéstrase hermosísimo, adereçando y ennobleciendo aquel sugeto donde él resplandece acompañándole y alumbrándole de una gracia y resplandor maravilloso, como rayo de sol que da en un hermoso vaso de oro muy bien labrado y lleno de piedras preciosísimas.”

²³ Libro IV, Capítulo VI. Baltasar de Castiglione, *op. cit.*, p. 1001.

²⁴ Libro de buen amor (1001-1026), *cit.*, pp. 251-253.

Avía la cabeça mucho grande, sin guisa,
cabellos chicos, negros, más que corneja lisa,
ojos fondos, bernejos, poco e mal devisa;
mayor es que de osa la patada do pisa;

las orejas mayores que de añal burrico,
el su pescueço negro, ancho, velloso, chico,
las narizes muy gordas, luengas, de çarapico;
bevería en pocos días caudal de buhón rico.

Su boca de alana e los rostros muy gordos,
dientes anchos e luengos, asnudos e moxmordos,
las sobreçejas anchas e más negras que tordos:
los que quieren casarse, aquí no sean sordos!

Mayores que las mías tiene sus prietas barvas;
yo no vi en ella ál, mas si tú en ella escarvas,
creo que fallarás de las chufetas darvas;
valdríase más trillar en las tus parvas.

Mas, en verdat, sí, bien vi fasta la rodilla:
los huesos mucho grandes, la çanca non chiquilla,
de las cabras de fuego una grand manadilla;
sus tivillos mayores que de una añal novilla.

Más ancha que mi mano tiene la su muñeca,
vellosa, pelos grandes, pero, non mucho seca;
boz gorda e gangosa, a todo omne enteca,
tardía, como ronca, desdonada e hueca.

(...)

La desproporción en la forma y la oscuridad en el color caracterizan toda la descripción conformando un anti-canon de belleza, una ironía sobre las beldades. Y los elementos que la relacionan con algo maldito y demoníaco acentúan la percepción negativa de estos rasgos. Todo es demasiado grande o demasiado pequeño, demasiado ancho, demasiado velloso; el pelo negro, y los ojos son rojizos, símbolo del diablo y la mala suerte, ojo al mal de ojo. Casi punto por punto da la vuelta al canon ideal propuesto por del Enzina y, en consecuencia, se invierten sus valores espirituales. Además, la mujer descrita pertenece al tipo de serranilla medieval, a menudo víctima de este tipo de consideraciones, mujer de campo, basta y bruta, de carácter lascivo e irrefrenable ante los viajeros de la sierra; poco a poco sobre esta figura prevalecerá un aspecto más amable, hasta cumplirse su idealización en el bucolismo renacentista, metamorfoseada en la bella pastora, otra forma de la dama.

Sin duda alguna, el éxito del modelo petrarquesco y su inevitable ligazón con la división platónica belleza/bien-fealdad/mal va a lograr finalmente desprestigiar un

posible modelo de belleza relacionado, si no con la desproporción, sí con rasgos de color oscuro, como son los cabellos, los ojos o la tez negra. Especialmente en España esto podría ser difícil de asimilar, ya que el típico carácter físico de la española y la larga relación con la cultura musulmana hacían prodigar un afecto hacia las bellezas morenas. ¿Se produjo, en este sentido, una vacilación o lucha entre dos cánones?

El canon moreno

Parte de la respuesta podemos encontrarla en la poesía amorosa popular, de gran tradición en España y considerada como una de las grandes vertientes de la poesía de los siglos XV y XVI. Así, los numerosos *Cancioneros* de la época dan pequeñas pinceladas acerca de las amadas. Por supuesto que en ellos aparecen rasgos del canon culto petrarquista; sin embargo, asistimos a la aparición de otro canon, que quiere tratarse a la altura del anterior. Por ejemplo, en el *Cancionero Musical de Palacio*, de principios del XVI, se nos canta:

Míos fueron, mi corazón,
los vuestros ojos morenos.
¿Quién los hizo ser ajenos?²⁵

Unos ojos morenicos
que por mi desdicha vi,
me hacen vivir sin mí.²⁶

Y los ejemplos se reiteran durante toda la primera mitad de siglo, como en estos dos casos:

Vuestros ojos negros
por mi mal los vi.
¡Ay de mí, que en verlos
no fui más de mí!²⁷

²⁵ No. 95. *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia, 1991.

²⁶ No. 123. *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia, 1991, p. 150.

²⁷ N°. 229. Cancionero de Velázquez de Ávila. En *Cancionero tradicional*, Castalia, 1991, p. 201.

Morenica, ¿qué te pones,
que me matan tus amores?²⁸

Lo moreno se defiende como perfecto canon de belleza en este tipo de poesía, e incluso, con el tiempo, se justifica y defiende su existencia ante el canon de ojos claros y rubios cabellos.

Yo me soy la morenica,
yo me soy la morená.
Lo moreno, bien mirado,
fue la culpa del pecado,
que en mí nunca fue hallado
ni jamás se hallará.²⁹

En este texto, unos versos más adelante se cita incluso a una autoridad, Salomón, para consumir esta defensa argumentada, cuando dijo: “nigra sum sed ferrosa”. Morena pero hermosa, sin duda. Y al menos de tanta pureza y bondad espiritual como una luminosa Laura: así se rompe, como en los siguientes versos, el maleficio destinado al canon moreno.

Morenica, no desprecies
tu color morena,
que aquesa es la color buena.³⁰

El caso de Melibea

Dentro de todo este contexto, ¿dónde situamos la descripción que Calisto hace de Melibea en las primeras páginas de *La Celestina*? Para empezar, por el rango de Calisto y el tipo de persona a que representa, en representación del amor cortés, Melibea queda situada dentro de los límites de la mujer creada como obra perfecta de Dios³¹, divinizada y cantada su hermosura a través de los ojos del amante.

CALISTO. En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.

MELIBEA. ¿En qué, Calisto?

CALISTO. En dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotase, y hazer a mí, inmérito, tanta merced que verte alcançasse, y en tan conveniente lugar, que mi secreto dolor manifestarte pudiesse. (...)

²⁸ No. 278. Cancionero de Ana Yañez. En *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia, 1991, p. 221

²⁹ N°390. Cancionero de Upsala. En *Cancionero Tradicional*, Castalia 1991, p. 268.

³⁰ N°459. Cancionero sevillano. En *Cancionero Tradicional*, Castalia, 1991, p. 296.

³¹ Este aspecto, con su desarrollo histórico, lo trata ampliamente María Rosa Lida de Malkiel en su clásico trabajo “La dama como obra maestra de Dios”, en *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1977, pp. 129-290.

Y así, cuando queda a solas con su criado Sempronio, comienza su canto a la belleza de Melibea, tras prometer que seguirá los pasos de la más perfecta retórica, pues, dice, “yo lo figuraré por partes mucho por estenso”.

CALISTO. Comienço por los cabellos. ¿Vees tú las madexas del oro delgado que hilan en Aravia? Más lindas son y no replandecen menos; su longura hasta el postero asiento de sus pies; después crinados y atados con la delgada cuerda, como ella se los pone, no ha más menester para convertir los hombres en piedras. (...) Los ojos verdes, rasgados, las pestañas luengas, las cejas delgadas y alçadas, la nariz mediana, la boca pequeña, los dientes menudos y blancos, los labrios colorados y grossezuolos, el torno del rostro poco más luengo que redondo, el pecho alto, la redondeza y forma de las pequeñas tetas, ¿quién te la podría figurar? Que se despereza el hombre cuando las mira. La tez lisa, lustroza, el cuero suyo escureçe la nieve, la color mezclada, qual ella la escogió para sí. (...) Las manos pequeñas en mediana manera, de dulce carne acompañadas, los dedos luengos, las uñas en ellos largas y coloradas, que parecen rubies entre perlas. Aquella proporción que veer no pude, no sin dubda por el bulto de fuera juzgo incomparablemente ser mejor que la que Paris juzgó entre las tres diosas.³²

De nuevo la descripción nos remite al canon de la mujer rubia, delicada y perfectamente proporcionada, como evolución del canon medieval que había comenzado con la divinización de la mujer mediante la devoción mariana y la primera poesía provenzal, al que ahora se une la influencia del clasicismo griego con la bella Helena. Sin embargo, hay en esta descripción algunos elementos distintos que responderían a otros orígenes. Por ejemplo, los ojos de Melibea no son claros, son verdes³³, lo que parece provenir de la tradición francesa. Incluso podría relacionarse esta variación con una lectura judaica de *La Celestina*. Además, otro elemento nos llama la atención. Mientras que normalmente la dama suele tener unos labios finos, Melibea los tiene *grossezuolos*, es decir, carnosos, al igual que sus manos, “de dulce carne acompañadas”. Y es que Melibea está divinizada, pero Melibea caerá en el loco amor, y abandonará su pureza porque un elemento fuerte de sensualidad y carnalidad impregna todo el ambiente que la rodea, y sucumbe al pecado y la tragedia. Quizá estos detalles sean indicios textuales que apoyan la solución futura, pues desde esta descripción se

³² *La Celestina*. Primer Auto. En Fernando de Rojas, *La Celestina*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 100-101.

³³ Sobre este aspecto de los ojos verdes, existe un artículo al respecto que no he podido consultar: Leif Sletsjõe, “Sobre el tópico de los ojos verdes” en *Strenae: estudios de filología e historia dedicados al profesor Manuel García Blanco*, Acta Salmanticensia XVI, Salamanca, 1962, pp. 445-459. Por otra parte, en el Cancionero General de 1557 también aparece al menos una cancioncilla sobre los ojos verdes: “Ay, ojuelos verdes, / az, los mis ojuelos! / Ay, hagan los cielos / que de mí te acuerdes!”. En *Cancionero tradicional*, No. 392, cit., p. 275.

está gestando el conflicto y la tragedia, y así aquéllos responden a la recreación de la naturaleza contradictoria y ambivalente del ser humano, tan fundamental en *La Celestina*. La *donna angelicata* tiene fisuras, el modelo no puede cumplirse, y tampoco el modelo de amor que le corresponde por divina naturaleza.

Apenas puedo decir nada más, salvo lo sugerido respecto al canon de belleza femenino a través del hilo de estos textos. Lo dejo a la posterior consideración e investigación del lector, y así, me despido, como Juan Boscán,

Con esto, y con aquello que emos dicho,
y con lo más que mi' scrivir no alcança³⁴

³⁴ Juan Boscán, *Leandro*, vv. 268-269, en Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, p. 210.