



Apostillas cancioneriles: De Vidal de Elvas a Álvarez de Villasandino

Carlos Alvar

Universität Basel y Seminario de Filología Medieval y Renacentista. Alcalá de Henares.

Es bien sabido que la *descriptio* es una de las formas habituales de la amplificación retórica, y que aparece con frecuencia en los textos narrativos. Un capítulo especial, dentro de las descripciones, lo constituyen las referidas a personas y más en concreto a las muchachas, doncellas y mujeres en general; aunque no faltan casos de retratos masculinos, y de seres feos, deformes y contrahechos, los autores suelen aplicarse con más esmero a describir la belleza, ponderando de este modo las excelencias de una joven y practicando, a la vez, uno de los preceptos más estimados por las Artes Poéticas¹.

Las posibilidades que se abren a los escritores a partir de la *descriptio puellae* son muchas, pues la hermosura juvenil puede arrastrar a la comparación con la pesada carga de la vejez, o puede dirigir la mirada hacia el interior de la joven: el juego de contrastes siempre resulta enriquecedor para el texto y enormemente sugestivo para el público. No tendremos que esforzarnos demasiado en recordar algunos ejemplos, como el de María Egipcíaca o el de Alda, la serrana del Arcipreste de Hita, y otros tantos.

Siempre, el mismo orden descriptivo, pausado, moroso, que va apreciando con delicadeza cada uno de los detalles relevantes, si están a la vista, o que sugieren mediante reticencias aquellas partes que el pudor mantiene ocultas...

También es sabido cómo la poesía lírica se muestra menos proclive a estos retratos, sobre todo a partir de las innovaciones impuestas por el *Dolce Stil Novo* y sus seguidores, y desarrolladas con una vuelta a la pureza original, por Petrarca y quienes le imitaron²; lo que no impidió, sin embargo, que se produjeran algunos excesos, resultado de la vehemencia de los autores que con sus hipérbolos daban muestra de la incapacidad de sus corazones para retener tan fuertes sentimientos amorosos; y ése es el resultado cuando se habla *ex abundantia cordis*. Pero si escuchamos un momento a Don Quijote nos ahorraremos otras muchas consideraciones:

Yo no podré afirmar si la dulce mi enemiga gusta, o no, de que el mundo sepa que yo la sirvo; sólo sé decir [...] que su nombre es Dulcinea; su patria, El Toboso, un lugar de la Mancha; su calidad, por lo menos ha de ser de princesa, pues es reina y señora mía; su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que sólo la discreta consideración puede encarecerla[s], y no compararlas.

(*Quijote I, XIII*)

Es cierto que Cervantes escribe cuando la tradición petrarquista ha recorrido ya un largo camino³, pero a pesar de todo, no resulta difícil apreciar numerosos tópicos presentes en autores plenamente medievales: el oro de los cabellos o las rosas de sus mejillas, y el color blanco en general (dientes, cuello, manos...) que hacen a la dama de perlas, alabastro, marfil y nieve, remiten a un ideal de belleza de larga tradición, y que puede resumirse en los magníficos versos de Chrétien de Troyes (s.XII) en el episodio de *Perceval* en el que el protagonista contempla en la nieve las gotas de sangre de un ganso silvestre, víctima momentánea de un halcón⁴. Resulta imposible no ver que se trata de una escena de caza, y el amor es así: *halcón que se atreve con garza guerrera, peligros espera*.

Pero a Chrétien, o a Perceval, la asociación de ideas se le produjo no tanto por el combate desigual, como por los colores de la sangre y la nieve mezclados (las rosas y azucenas del Poeta); es decir, la blanca tez de la amada y el tenue rubor de sus mejillas⁵.

El blanco es el color de la piel de la amada y de ahí todas las justificaciones de las que son morenas, y que se distancian del canon establecido⁶

Duelos me hizieron negra,
que yo blanca me era.

(Frenk, *Corpus*, 142A)

Aunque soi morena,
blanca io nascí:
guardando el ganado
la color perdí.

(Frenk, *Corpus*, 139)

Aunque puede pensarse que es, también, el color de la juventud; el contraste resulta especialmente relevante en la *Vida de María Egipciaca*, donde se retrata a la joven pecadora y a la vieja penitente; frente al blanco color juvenil, en la vejez:

Tan negra era la su petrina,
como la pez e la resina⁷.

(vv. 735-36)

Sin embargo, en la belleza de Dulcinea se apunta un motivo que he dejado al margen, pues puede inducir a equívocos o a ambigüedades: entre el cuello de alabastro y el marfil de las manos está el mármol de su pecho. El mármol

puede ser frío y duro, lo que metafóricamente lleva a pensar en la dama despiadada, pues la dureza no debe ser considerada como una comparación física; es obvio que don Quijote no ponderaría la frialdad de su dama, rasgo que había hecho protestar a Garcilaso y que moverá también a Góngora, por ejemplo. La piedra puede ser lisa (tampoco creo que le interese resaltar a nuestro hidalgo ese rasgo demasiado físico); pero el mármol más apreciado es el blanco, deslumbrante. Así que Dulcinea se nos muestra con el pecho blanco, y habrá que entender por pecho una de esas partes que quedan a la vista, o, para decirlo con don Quijote, que no han sido ocultadas a la mirada humana por la honestidad; pensemos, pues, en el escote.

Los excesos de los poetas, sus libertades e hipérboles, fueron objeto de las críticas de muchos autores, que sin embargo en ocasiones, como Quevedo, no dudaron en recurrir a los tópicos para ponderar y encarecer, que no comparar, la beldad de sus amadas. Todos ellos, de Garcilaso a Góngora, de Cervantes a Quevedo, son sólo unos pocos representantes de una tradición que recorre el Renacimiento y el Barroco, y que es el resultado de muchas transformaciones lentas, titubeantes.

Los *stilnovisti*, como ya he indicado, prescindieron de casi todos los rasgos físicos al referirse a la belleza de las damas; apenas son algo más que una idea, un concepto. No podía ser de otro modo, habida cuenta del elemento metafísico que hay presente en la poesía de Guinizzelli y de sus seguidores: el amor se convierte en una virtud que se identifica con la nobleza del espíritu, a la vez que la dama y su belleza son hitos necesarios en el camino de perfección que lleva a Dios y a la felicidad eterna. Y del mismo modo que los ángeles ni participan de la naturaleza humana, ni están continuamente presentes, así la dama apenas aparece en momentáneas visiones, con las que se alivia todo tipo de dolor, con las que brotan los más nobles sentimientos y con las que nace un incontenible deseo de cantar las alabanzas de la amada, aun a sabiendas de que en ningún momento se podría llegar a enumerar todas las gracias que adornan a tan extraordinaria criatura. Es, ante todo, una poesía de la alabanza, del elogio de la dama y sus virtudes, en la que la belleza física, por sobreentendida, apenas despierta el interés⁸.

Nuestros poetas de Cancionero no participan de los planteamientos stilnovistas, sino que son herederos de la tradición gallego-portuguesa, en la que la dama tampoco es representada con excesivos detalles, aunque no faltan las referencias más vulgares, obscenas a veces, en las cantigas de escarnio. Sin embargo, la tendencia habitual es manifestar el amor a la dama sin mayores precisiones, sin describir rasgos físicos que puedan identificarla. Es, siempre, una alabanza estereotipada: hermosura, gentileza; perfección, en definitiva. Cualidades físicas y virtudes espirituales⁹. Cuando se habla de los cabellos es puro símbolo de virginidad, y si un poeta como Johan Garcia de Guilhade

alude a los ojos verdes de su amada, sin duda causa gran sorpresa entre sus colegas, y tal vez dará lugar a alguna burla¹⁰.

Por eso llaman la atención los versos fragmentarios, pero elocuentes, de una de las dos composiciones conservadas de Vidal, judío de Elvas, de quien nada más sabemos:

Moyr', e faço dereyto,
por hûa Dona d'Elvas
que me trage tolheyto,
como a quen dam as hervas.
Des que lh'eu vi o peyto
branco, dix'aas ssas servas:

«A mha coyta non á par,
ca ssey que me quer matar,
e quero eu morrer por ela,
ca me non poss'ém guardar»¹¹.

[Muero, y tengo motivo, por una Dona de Elvas que me tiene destruido como a quien dan hierbas. Desde que le vi el pecho blanco, dije a sus siervas: «Mi cuita no tiene par, pues sé que me quiere matar y quiero yo morir por ella, pues no lo puedo evitar».]

La rúbrica que introduce los dos textos de Vidal es elocuente:

Estas duas cantigas fez hûu judeu d'Elvas, que avia nome Vidal, por amor d'ûa judia de ssa vila que avia nome Dona. E pero que é ben que o ben que home faz sse non perça, mandamo-lo screver; e non sabemos mais d'ela[s] mais de duas cobras, a primeira cobra de cada hûa¹².

[Estas dos cantigas hizo un judío de Elvas, que se llamaba Vidal, por amor a una judía de esa villa que se llamaba Dona. Y como es bueno que lo que se hace bien no

se pierda, mandamos ponerlo por escrito; y no sabemos más de ellas, sólo dos estrofas, la primera de cada una.]

Escasos datos, que además encierran una justificación del antólogo (D. Pedro de Barcelos?). Una justificación, ¿por qué? Sin duda porque el autor era judío y su dama también. Es el único ejemplo en la poesía gallego-portuguesa, a pesar de referencias a personajes como Samuel de Leiria, *trobador*, en algunos documentos del siglo XIII, además del D. Jusep, antagonista de Estevam da Guarda.

Vidal era de Elvas, tierra fronteriza con el reino de León; no creo que pueda considerarse de alto rango: sería seguramente burgués o artesano, pues de lo contrario habrían sobrado las explicaciones; en todo caso, era ajeno a la sociedad de la corte, como su dama. Y sin embargo, sus composiciones intentan imitar un modelo trovadoresco¹³.

Como Dulcinea, también Dona, la linda de Elvas, tiene el pecho blanco y Vidal se lo ha visto, acercándose con su indiscreción a la muerte misma. Quizás habrá que considerar que en este caso la mirada ha ido más allá que la honesta apreciación de don Quijote.

El pecho blanco -escaso fragmento salvado del olvido- destaca con fuerza como causa del apasionado sentimiento de Vidal. ¿Hasta dónde llega la sinceridad? Es problema de difícil solución, si es que la tiene.

En la poesía árabe no se suele aludir al pecho como elemento de la descripción femenina; y la Biblia también se muestra parca ante este tipo de consideraciones, en contra de lo que cabría pensar; apenas si se pueden aducir más testimonios que la estatua del sueño de Daniel (2, 30), que tiene cabeza de oro puro, pecho y brazos de plata, vientre y caderas de bronce, piernas de hierro y pies de hierro y barro: obviamente, no se puede establecer relación alguna con la belleza de la amada. Y cuando el *Cantar de los cantares* elogia el pecho de la esposa, no se refiere exactamente a su color, aunque no está ausente la idea de la blancura:

Tus dos pechos son dos mellizos de gacela
que triscan entre azucenas.

o bien en una descripción algo más pormenorizada (7, 2-6):

¡Qué bellos son tus pies con las sandalias,
 hija de príncipe!
 El contorno de tus caderas es una joya,
 obra de manos de orfebre.
 Tu ombligo es un ánfora
 en que no falta el vino;
 tu vientre, acervo de trigo,
 rodeado de azucenas.
 Tus senos, dos cervatillos,
 mellizos de gacela.
 Tu cuello, torre de marfil;
 tus ojos, dos piscinas de Hesebón,
 junto a la puerta de Bat-Rabin.
 Tu nariz, como la torre del Líbano,
 que mira hacia Damasco.
 Tu cabeza, como el Carmelo;
 la cabellera de tu cabeza es como púrpura real,
 entretejida en trenzas.

Otras veces, el talle es una palmera y los senos, sus racimos (7, 8-9). Pero, en todo caso, Fray Luis de León sólo ve en la comparación «la terneza que tienen por ser cabritos» y «la igualdad por ser mellizos, y demás de ser cosa linda y apacible, llena de regocijo y alegría, tienen consigo un no sé qué de travesura y buen donaire». Y por lo que respecta a las azucenas, es la belleza de las flores, no el color, lo que le resulta más significativo: «con ser ellos [los pechos] lindos de suyo, allí lo parecen más; y queda así más encarecida y más loada la belleza de la esposa en esta parte».

Inútilmente se buscará en la Biblia el equivalente a ese pecho blanco tan ponderado por Vidal en su corregionaria; y sin embargo, hay una fuerza que lleva en esa dirección.

A finales del siglo XII, un trovador provenzal llamado también Vidal, Peire Vidal, peletero de Tolosa, uno de los más originales y curiosos autores del mediodía francés, vinculado por diversas razones a Tierra Santa, elogia a

su dama en la que posiblemente es la cansó más antigua del trovador, pues se podría fechar antes de 1184:

Sei enemic son caitiu
e sei amic ric e sors.
Olh, front, nas, boch'e maissela,
blanc peitz ab dura mamela,
del talh dels filhs d'Israel
et es colomba ses fel¹⁴.

[Ed. Anglade XVI]

[Sus enemigos son desdichados y sus amigos, ricos y poderosos. Ojos, frente, nariz, boca y barbilla, blanco pecho con duras tetas, con el aspecto de los hijos de Israel, y es paloma sin hiel.]

Toda la composición es una curiosa mezcla de temas , pero llama la atención la presencia en rima de los arcángeles Gabriel y Rafael, junto con otros nombres del Antiguo Testamento como Abel, Raquel, Daniel, e Israel, además de Jacob, que inmediatamente hacen pensar en una tradición cercana al Judaísmo; sin embargo, no se puede ir más allá en las deducciones, a pesar de la llamada a los cristianos para que se unan contra los turcos que les han arrebatado «los valles y el riachuelo al que iban los pecadores»: las alusiones de Peire Vidal pueden ser una servidumbre de la rima, y la homonimia del trovador provenzal y el poeta judío de Elvas, pura coincidencia.

En cuanto al pecho blanco, nada más podemos decir, o casi nada¹⁵. Lo encontramos de nuevo en el *Cancionero de Baena*, en una composición de Alfonso Álvarez de Villasandino dedicada a una mora, del linaje de Agar y de la línea de Ismael:

Quien de linda se enamora
atender deve perdón
en caso que sea mora.
[...]
Mahomad el atrevido

ordenó que fuese tal,
de asejo noble cumplido,
alvos pechos de cristal;
de alabastro muy broñido
devié ser con grant razón
lo que cubre su alcandora¹⁶.

En los 38 versos de que consta este poema, el único rasgo físico de la hermosa mora al que se alude de forma explícita son esos «alvos pechos de cristal», con el valor intensificativo de los dos adjetivos que funcionan como sinónimos, pues no es la fragilidad del cristal lo que se pondera, sino su pureza, su blancura, en definitiva: así también en el retrato de María Egipciaca, cuyo cuerpo «blanco es como cristal» (v. 225).

Y sorprende más aún que, como en los casos anteriores, la blancura parezca ser un atributo de las mujeres semíticas, pues los casos citados hasta ahora remiten invariablemente al mismo contexto cultural o religioso, lo que podría llevarnos a pensar en una tradición vinculada al Antiguo Testamento; sin embargo, debe tratarse de puras coincidencias, una vez más.

Cuando los poetas arábigo-andaluces alaban los pechos femeninos aluden más a la forma o al tamaño, que al color; y así serán granadas o lanzas¹⁷, en profundo contraste con la idea de mujer que se impone a los poetas de Cancionero y que llega desde época muy temprana: frente al aspecto físico exclusivamente con que se contempla la belleza femenina en los autores andalusíes, la tradición trovadoresca y cancioneril remite hacia consideraciones más espirituales.

La tradición hispánica compara el pecho a un cofre o a una arca, con una referencia implícita a su contenido, el corazón; mientras que los pechos se suelen comparar con limones, como ocurrirá también en los cantos de boda judeo-españoles. Es evidente que Vidal de Elvas, Peire Vidal y Villasandino (además de Don Quijote) piensan en otras cualidades.

En todo caso, en contra de lo previsible, el pecho blanco no forma parte de los atributos explícitos de belleza femenina en la tradición semítica, por lo que tendremos que dirigir nuestras miradas hacia las muchachas cristianas.

También entre éstas hay jóvenes doncellas que se muestran felices por el color de sus pechos. Es posible que en la ingente masa de la poesía cancioneril encontremos más referencias, pero es mucho el tiempo necesario para revisar tantos versos; basten ahora testimonios procedentes de otros dominios.

En textos de diversa índole aparecen algunas alusiones significativas, que quiero revisar ahora, antes de llegar al final de esta exposición.

El «Anónimo Enamorado» del *Cancionero de Ripoll* (h. 1170) alaba a su amiga mediante una minuciosa descripción de su belleza, de acuerdo con los cánones que recogen las Artes Poéticas de los siglos XII y XIII. Naturalmente, el poeta no desaprovecha la ocasión de aludir al tamaño y color de los pechos:

Et tuarum
papillarum
forma satis parvula
non tumescit,
sed albescit
nive magis candida¹⁸.

Al «Anónimo Enamorado», seguidor de una larga tradición le gustan los pechos pequeños y blancos de su amiga, en lo que coincide con Joanot Martorell, que escribe trescientos años más tarde.

En el *Tirant lo Blanc*, Plaerdemavida intenta convencer a la princesa Carmesina en la divertida escena que precede al primer encuentro amoroso de los jóvenes, mientras que el caballero protagonista contempla, escondido en el arca, cómo su amada se va desnudando antes de tomar el baño. Plaerdemavida describe, acaricia y besa el cuerpo de su señora, y al llegar al pecho dice:

Vet aci les sues cristal·lines mamelles, que tinc cascuna
en sa mà: bése·les per tu: mira com són poquetes, dures,
blanques e llises¹⁹.

El traductor castellano (Valladolid, 1511), vertió el texto con gran fidelidad:

Cata aquí sus cristalinas tetas, que tengo cada una en su
mano; mira cómo son chiquitas, duras, blancas y lisas²⁰.

Parece una exaltación de la juventud, además de una consideración estética y, con la alegría juvenil queda impregnada de sensualidad toda la obra. El ambiente «oriental» presente en gran parte de las aventuras de Tirant -no olvidemos que se encuentra en el Imperio Griego- vuelve a llevarnos hacia una tradición distante; pero también debe considerarse pura casualidad.

Carácter completamente distinto tiene la *Sevillana medicina* (1381-1418), y no obsta para que también allí se aprecien los pechos blancos:

La leche de la muger de veynte años fasta veynte e cinco,
blanca e buena e gruessa de los pechos e ancha, y las tetas
blancas e de buenas condiciones...²¹

Es obvio que en este caso se trata de una apreciación técnica y que el color debe hacer referencia a la salud o la juventud, y no puede ser considerado como una concesión a la belleza o a la estética. Al anónimo autor del texto médico le interesa la lactancia, tema del que ya se ocupó Juan Manuel Cacho Blecua, por lo que bastará remitir a su documentado estudio²².

Al comienzo de esta exposición he aludido a la blancura como canon de belleza femenina, y a las protestas de las muchachas que por una u otra razón se ven morenas.

Nada más natural que una mujer de piel blanca tenga del mismo color los pechos, independientemente de que sea soltera o casada, madre en período de lactancia o monja de hábito negro:

No me las enseñes más,
que me matarás.

Estávase la monja
en el monasterio,
sus teticas blancas
de so el velo negro.
Más,
que me matarás.

Es Diego Sánchez de Badajoz quien recoge el villancico a mediados del siglo XVI, pero ya el *Cancionero musical de Palacio* cita el primer verso en su índice. Señala M. Frenk²³ que Íñiguez de Medrano incluye en su colección de cosas curiosas y útiles (por cierto, publicada en París en 1608, por César Oudin, el traductor del *Quijote*) un diálogo en italiano entre una monja enamorada y un mancebo virtuoso:

Giovanne: -A me non piace questa vesta nera, però ch'io fuggio il nero e seguio il bianco.

Monaca: -Soto la vesta nera ho carne bianche; se fuggi il ner segui le bianche membra.

Ahora la alusión tiene un doble valor: por una parte, pone de manifiesto una transgresión; por otra, no deja de ser un juego de contrastes entre el negro y el blanco. No creo, sin embargo, que se esté ponderando la belleza de una parte concreta del cuerpo de la monja, y al parecer tampoco lo entendía así el autor italiano que no alude a los pechos, sino a los miembros en general (posiblemente a los brazos).

Creo que ya hemos visto suficientes referencias; sin duda se podrán encontrar muchas más. Recapitulemos.

En textos que reflejan un ambiente árabe o judío se encuentran alusiones a pechos blancos con valor ponderativo de la belleza femenina. Los testimonios se suceden desde el siglo XII (Peire Vidal) hasta el siglo XVII (*Quijote*), en Cancioneros (*Baena* o *Musical de Palacio*) y en novelas (*Tirant*), en el dominio lingüístico del provenzal, del catalán, del gallego-portugués o del castellano... Bien se puede considerar, pues, que se trata de un tópico literario y que, como tal, debe tener una tradición, quizás semítica, habida cuenta del contexto en el que se producen los testimonios más antiguos; sin embargo, ni el *Cantar de los Cantares*, ni la poesía andalusí, ni los cantos de boda judeo-españoles reflejan la existencia de semejante tópico, por lo que se hace necesario consultar la tradición occidental.

Las Artes Poéticas insisten en la importancia de la *descriptio pulchritudinis* o *puellae* como forma de la *amplificatio*, y tanto los tratados de Matthieu de Vendôme²⁴, como Geoffroi de Vinsauf²⁵ aluden a la blancura de los pechos. El primero, establece una comparación con la nieve de los montes:

Colla polita nivem certant superare, tumorem
increpat et lateri mamilla sedet.

Vinsauf opone la nieve del pecho a las piedras preciosas de los pezones:

Pectus, imago nivis, quasi quasdam collaterales
gemmas virgineas producat utrimque papillas.

No cabe duda de que todos nuestros autores siguen la tradición occidental y cuando hablan del pecho blanco están añadiendo eslabones a una cadena que se encuentra ya -sirva de desilusión final- en Sidonio Apolinar, que describe el pecho blanco

recedente alvo pectus excedens

del emperador Teodorico²⁶.

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

