

TRES MODOS DE ACERCAMIENTO  
A LA BELLEZA FEMENINA  
EN LA POESIA DEL MARQUES DE SANTILLANA

La disyuntiva entre misoginia o filoginia, tan común en la poesía medieval, se resuelve decididamente por la exaltación de la mujer en la poesía de Santillana. La presencia de la mujer está por todas partes en su obra poética: como añoranza, como actualización de mitos y ficciones, como presencia física. Aun en sus obras de carácter moral, la mujer abandera virtudes en grado de excelencia. Desde luego, es en las poesías de tipo cortesano — en las canciones y *dezires* — donde la presencia femenina señorea mejor el espacio poético, siempre en asocio de alguna forma de belleza: gracia, virtud, elegancia y dignidad, encanto físico puro.

Aunque en esta poesía la belleza física no excluye otras manifestaciones de la belleza femenina, puede decirse que es aquella la que predomina como desafío al arte del poeta, precisamente porque su presencia llena el ámbito lírico. El hecho de que la mujer aparezca como la morada natural de la belleza de la especie<sup>1</sup>, impone a un poeta de tan clara conciencia del oficio como Santillana ciertas dificultades esenciales de *métier*, que será preciso tratar de resolver. En este proceso, que él no ha ocultado, lo sorprendemos a veces esquivando el punto, andándose a vueltas con él en otras ocasiones, y aun haciéndole faena de frente.

Este problema, entre otros de importancia similar, debió de poner al poeta frente a cuestiones de complejo orden retórico y, por el mismo camino, ante dudas muy serias

---

<sup>1</sup> Una excepción, Hipólito, en *El infierno de los enamorados*, XIX, acaso por ser tradicional entre los temas de la mitología. Y en la *Com. de Ponza*, XXXV, "fermoso" al Infante don Pedro, pero es la reina madre quien tiene la palabra.

sobre el *modus agendi*. Constan estas preocupaciones del Marqués, afortunadamente<sup>2</sup>. Y por los testimonios resulta patente que él trabajaba según designios de laboriosa conciencia de su arte, tanto en el plano de las concepciones teóricas fundamentales como en el del quehacer minucioso de la composición. En cuanto al aspecto particular que ocupa estas cuartillas, sus propios versos expresan facetas que, puestas en debida relación, reflejan un sector de su estilo poético.

Queda dicho que la belleza física no excluye otras formas de belleza femenina en la poesía de Santillana. Pues no sólo no las descarta sino que las hace sus acompañantes necesarias. En tal manera que la belleza exterior y la interior se presuponen. Nos lo declara así el poeta mismo en la *Canción a la Reina* (dirigida a doña Isabel de Portugal, segunda mujer del rey don Juan II)<sup>3</sup>.

Siempre la virtud fuyó  
a la extrema fealdad,  
e creemos se falló  
en compañía de beldat;  
pues non es quistión dubdosa  
ser vos su propia morada,  
illustre Reyna fermosa.

(C. y D., pág. 192).

<sup>2</sup> Se hallan en el *Prohemio e carta quel marqués de Santillana envió al condestable de Portugal con las obras suyas*, en *Obras de don ÍÑIGO LÓPEZ DE MENDOZA, Marqués de Santillana*, ahora por primera vez compiladas de los códices originales e ilustradas con la vida del autor, notas y comentarios por don JOSÉ AMADOR DE LOS RÍOS, Madrid, 1852, págs. 1-18; en la carta *A la muy noble señora doña Violante de Pradas, condesa de Módice y de Cabrera*, en *Rimas inéditas de don ÍÑIGO LÓPEZ DE MENDOZA [et al.]*, recogidas y anotadas por EUGENIO DE OCHOA, París, 1844, págs. v-vii, y en el *Arte de trovar* de don Enrique de Villena, según los apuntes del humanista del siglo xvi, ALVAR GÓMEZ DE CASTRO, publicados con estudio preliminar por F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, Madrid, Victoriano Suárez, 1923, págs. 44-45, en donde se lee la dedicatoria del libro original por el propio Villena a Santillana. Acerca del uso que seguramente hizo Santillana de tal obra y del provecho que de ella extrajo, cf. la estupenda obra del profesor RAFAEL LAPESA, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957, pág. 135.

<sup>3</sup> Se dan con C. y D., más la paginación, las citas tomadas de *Canciones y decires*, del MARQUÉS DE SANTILLANA, edición de Vicente García de Diego, Col. Clásicos Castellanos, Madrid, 1942.

Donde hay virtudes que enaltecen la imagen global de una mujer, la belleza física se halla latente, como en elipsis poética. Es una declaración de pensamiento estético y moral que, aun con antecedentes medievales, se inclina fuertemente al pulso del Renacimiento<sup>4</sup>. Y en el *Soneto XVI* hallamos una confirmación de este impulso hacia adelante en el pensamiento de Santillana, unido a ciertos rasgos muy fuertes de la tradición:

El su grato hablar dulce, amoroso,  
es una maravilla ciertamente,  
é modo nuevo en humanidat;

El andar suyo es con tal reposo,  
honesto é manso, é su continente,  
que, libre, vivo en captividat.

Este grato y dulce hablar es, de veras, algo nuevo en las ideas estéticas. Lo hemos de hallar decenios adelante en aquel verso, ya plenamente renacentista, de Garcilaso: "Tu dulce habla en cuya oreja suena?" (127, *Egloga primera*); pero aquel continente manso y aquel andar honesto y reposado era más bien un recobro de valores tradicionales. Lo que importa allí es, sobre todo, la asociación axiomática de belleza física y belleza moral más otras cualidades de excelencia en las mujeres de la poesía de Santillana. Tal constante de su obra en verso hubo de requerir ciertas preferencias en el procedimiento para acercarse a la belleza femenina y tratar de aprisionarla en el poema.

El examen de la obra destaca, en primera instancia, dos modos de tratamiento: el de atribución y el de descripción; y, en segunda instancia, el procedimiento descriptivo se desdobra en *descriptio intrinseca* y *descriptio superficialis* — para emplear denominaciones conocidas de la retórica medieval<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> PÉREZ DE GUZMÁN, "De semblantes disformes" da algo semejante: "Los hombres mal facionados, / disformes e mal compuestos, / si miráis, los más destos / verés mal condicionados; / ..." (*Cancionero de Ramón de Llavía* (ca. 1489), Madrid, Bibliófilos Españoles, 1945, pág. 37).

<sup>5</sup> Cf. MATTHIEU DE VENDÔME, *Ars versificatoria*, No. 74: "cujuslibet personae duplex potest esse descriptio: una superficialis, alia intrinseca; superficialis,

Santillana utilizó la atribución — según las convenciones establecidas por la poesía cortesana — en aquellos poemas en que se unifican el corazón del hombre y su cantar; y empleó las dos formas de *descriptio* en las composiciones en que la mujer cantada ejerce su influjo sobre el artista, sin afectar el sentimiento erótico del hombre poeta. Puede decirse más aún — y esto en relación con el problema del quehacer poético —: Santillana usa la descripción con creciente tendencia hacia el retrato, hacia una representación predominantemente plástica de la belleza femenina, al paso que se vale de la atribución para las tonalidades predominantemente íntimas de su lírica.

La atribución se vierte en sintagmas nominales y construcciones comparativas, sobre todo; y el artificio va desde la adjetivación más elemental hasta la metáfora de fuerte carga conceptual o de huidiza irisación lírica. Un carácter hiperbólico fundado a veces en la selección léxica y a veces en la forma sintáctica de la figura, contribuye a que la expresión de la belleza femenina adquiera cierta especial eficacia en la poesía de Santillana.

He aquí ejs. de adjetivación: “angélico viso e forma excelente” (*Soneto XXI*); “la vuestra imagen e forma divina” (*Soneto IX*); “viso angélico, gracioso” (*C. y D.*, pág. 154); “angélica ffigura” (*C. y D.*, pág. 162); “el vuestro angélico viso” (*ibid.*, pág. 151); “vuestro gesto agraciado” (*ibid.*, pág. 175); “linda en parescer” (*ibid.*, pág. 212); “vide tres damas fermosas” (pág. 213); “una muy fermosa dama” (pág. 199); “vuestra catadura fermosa, neta criatura” (pág. 160). La repetición de estos adjetivos y lo limitado de su reperto-

---

quando membrorum elegantia describitur vel homo exterior, intrinseca, quando interioris hominis proprietas, scilicet ratio, fides, patientia, honestas, injuria, superbia, luxuria et cetera epitheta interioris hominis, scilicet animae, ad laudem vel ad vituperium exprimuntur” (en EDMOND FARAL, *Les arts poétiques du XIIIe. et XIIIe. siècle*; Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge, París, 1924, pág. 135). La vasta circulación de estas y otras nociones retóricas en la Edad Media deshace la objeción de que el Marqués no supiese latín. Otras referencias y una presentación sucinta de la retórica en el Medioevo, en F. LÓPEZ ESTRADA, *Introducción a la literatura medieval española*, 3ª ed., Madrid, Gredos, 1966, cap. iv.

rio los hace chocantes. Se les busca entre los coetáneos de Santillana, y ahí están igualmente. A. Álvarez de Villa Sandino, en poesías amorosas — ya sean de cuenta propia o por encargo —, ofrece tal cual muestra: “Lynda de buen paresçer / cumplida de alto saber” (*Canc. de Baena*, núm. 7)<sup>6</sup>, “claro visso angelical” (*ibid.*, núm. 8); en el núm. 50, Villa Sandino emplea este recurso como anáfora inicial de las seis estrofas del poema, conservando “Lynda” como nota tenida y agregándole variantes: “Lynda, desque bien miré / ...”, “Lynda, graçiosa, real, / ...”, “Lynda, muy fermosa flor, / ...”, etc. Villa Sandino recurre también a la sustantivación calificativa (*Canc. de Baena*, núm. 7):

Vuestra lindesa é beldat  
Fermosura é onestat  
Me fase seguir bondat

o como metáfora: “Señora, flor de açuçena” (*ibid.*, núm. 8), recursos que no se hallan sino de vez en cuando en la poesía de Santillana. Y si se esmera la búsqueda se halla uno, al revisar Cancioneros del siglo xv — el de Stúñiga y el de Palacio —, con muy pocas muestras y el mismo escasísimo repertorio de adjetivaciones. ¿Cómo explicar esta situación de pobreza en la poesía de una época? En parte, puede aceptarse la que da Gonzalo Sobejano<sup>7</sup>, refiriéndola a dos factores principales: I) el proceso incipiente de la poesía medieval y II) la sobriedad característica del espíritu hispánico, que se prolonga en los poetas del siglo xv. Sin embargo, la prolongada insistencia en este carácter de la poesía, incluso en otras zonas de la Romania como la provenzal y la catalana, exigen modificar la explicación. Tampoco se muestran propiamente ricos en adjetivación para la belleza femenina los cancioneros portugueses, y es conocida su prodigalidad sentimental en contraposición a la consabida sobriedad castellana. El problema queda en pie, aunque es posible apuntar una dirección crítica: en primer lugar, la estricta

<sup>6</sup> Cito por la edición de Madrid, Imprenta de la Publicidad, 1851.

<sup>7</sup> *El epíteto en la lírica española*, Madrid, Gredos, 1956, págs. 181 sigs.

adhesión de los trovadores al código del amor cortés, al menos en los aspectos formales del arte<sup>8</sup>; y en segundo lugar, las circunstancias sociales constantemente reflejadas en los propios versos de los trovadores, en donde la distancia del amante a la amada genera aquel dolor dilacerante, interminable y múltiple, en el alma del poeta y, a un mismo tiempo, ausencia de representación visual de la amada en el marco del poema<sup>9</sup>. De suerte que los trazos adjetivados o nominalizados de la figuración son apenas clisés que ni comprometían la identidad de la dama — precisamente por tratarse de clisés —, ni permitían a los poetas desarrollar procedimientos artísticos individuales en su estilo poético. Estos rasgos literarios fueron aceptados como herencia en la poesía cortesana del siglo xv en Castilla, y prevalecen, por condiciones que a mi entender no están estudiadas suficientemente, aun en los poetas influídos por la poesía toscana y por el movimiento innovador de los humanistas italianos. Por lo tanto, al enfocarse la adjetivación relativa a la belleza femenina, hay que restringir la validez de las afirmaciones de Sobejano acerca del Marqués de Santillana, los Manriques y Mena (*op. cit.*, pág. 205).

<sup>8</sup> El dodecálogo fue formulado por ANDREA CAPELLANUS en su *De Amore* libri tres, (ed. de E. Trojel, Havniae, MDCCCXCII; LVI + 370 págs.) y se halla al final del quinto diálogo. También puede consultarse en la edición bilingüe, incompleta, con la versión catalana medieval de MOSSÉN DOMINGO MASCÓ [?] (siglo XIV), con estudio a cargo de AMADÉU PAGES, Castelló de la Plana, 1930.

<sup>9</sup> Típica resulta de PEDR'ANNES SOLAZ, cuyas dos primeras estrofas pongo aquí:

*A que ui ontr'as amenas*

*Deus! como parece ben!*

*E mirey-la das arenas;*

*Des i penado me ten!*

[estribillo]

*A que ui ontr'as amenas*

*Deus! com'a bon semellar!*

*E mirey-la das arenas;*

*E des enton me fez penar!*

[estribillo]

Se halla en KIMBERLEY S. ROBERTS, *An Anthology of Old Portuguese*, [s. f.], Lisboa, N<sup>o</sup> 30, pág. 188, y corresponde al núm. 283 del *Canc. d'Ajuda*, al N<sup>o</sup> 825 del *Canc. da Vaticana*, y al N<sup>o</sup> 1220 del *Colochi-Branc*.

Es claro, pues, que Santillana no difiere de sus coetáneos en este modo particular de referencia poética a la belleza femenina. Se encuentra con una lengua poética balbuciente en adjetivaciones al respecto, y se contenta con ello, sin esforzar su ambición creadora como lo hace en otros aspectos de su poesía.

En el uso del símil acepta, en cambio, influjos renovadores, y acierta en sus propios desarrollos técnicos. De acuerdo con la tradición retórica, la comparación sirve para dar tratamiento de favor — cuando de ello se trataba — a la dama destinataria del poema. Es una tendencia que llega hasta disparar las calidades de la dama hacia un plano de unicidad muchas veces hiperbólica. Formalmente, el símil puede tener sus dos miembros, como en

Más clara que sale en mayo  
ell'alva sin su luzero  
(*Serranilla I*),

Moça tan fermosa  
non vi en la frontera  
como una vaquera  
de la Finojosa  
(*Serranilla V*),

Non creo las rosas  
de la primavera  
sean tan fermosas  
...  
como una vaquera  
de la Finojosa  
(*Serranilla V*)

u otros pasajes del mismo tenor, en que abundan las *Serranillas*. Allí, la sencillez de la figura, tanto en su construcción como en el vocabulario, tiende a velar, más bien que a resaltar, la variedad con que Santillana matiza la comparación: ['ella es más clara que el alba de mayo'], etc. En cambio, se echa de ver el adorno en símiles influídos por la estética italiana:

E qual paresçe flor de clavellina  
 En los frescos jardines de Florençia,  
 Vieron mis ojos en forma divina  
 La vuestra imagen e real presencia.

(*Soneto III*).

La vuestra imagen e forma divina (v. 11)  
 Tal como perla e claro rubí (v. 12)

(*Soneto IX*).

El efecto de unicidad de la dama suele darlo esfumando uno de los dos miembros de la comparación:

Doncella de tal aseo [= distinción]  
 Qual yo nunca vi ni veo

(*C. y D.*, pág. 15).

En toda la su montaña  
 De Trasmoz a Veratón  
 Non vi tan gentil serrana

(*Serranilla II*).

Después que nascí  
 Non vi tal serrana  
 Como esta mañana

(*Serranilla III*).

El lado desfavorecido sólo resulta insinuado por contraste con el que la figura destaca, y ello se logra mediante la composición sintáctica de la figura. Gradualmente avanza Santillana en esta elaboración del símil, hasta llegar a construcciones en que, sin dejar de ser símil, pierde ya la forma sintáctica de la comparación y pasa a sostenerse en soportes semánticos. Compárese una figura del tipo que venía mostrándose aquí atrás, como

los que verdad hablarán  
 tal navarra nin francesa  
 nunca vieron ni verán

(*C. y D.*, pág. 189).



con esta otra, en pág. 156:

Vuestra presencia,  
cuya imagen en ausencia  
vence a buenas y mejores.

Aquí la comparación es conceptual, no sintáctica. Y es en ese plano conceptual donde Santillana consigue algunos de sus mejores símiles. La comparación se sostiene semánticamente, por contexto, pues el vencer a buenas y mejores en ausencia, implica certamen, cotejo, y por eso el lector sabe que está ante un símil pero no siempre logra precisarlo.

De vez en cuando, la comparación implica un término que se da como perfecto por definición, y, entonces, el mérito de la figura consiste en elevar la dama poetizada a un nivel de igualdad con la perfección propuesta — por lo general de orden mitológico:

e con celíconas formas contiene  
en igual belleza, non punto sobrada,  
ca non es fallado qué en ella se emiende  
(*Comedieta de Ponza*, XXXVII).

Esta última dirección de la figura queda especializada para aquellos poemas de tono erudito o de corte alegórico, al paso que la otra, la de estructura semántica más que sintáctica evoluciona más hasta hacer vilo entre símil y metáfora, pero sin llegar plenamente a ser metáfora, y queda sirviendo a la expresión más puramente lírica, o sea aquella en que el corazón del poeta imprime su voz en el verso y en la estrofa:

[la lumbre de vuestra faz]  
a toda beldat excede  
expresando çertidumbre  
(*C. y D.*, pág. 152).

Ca vuestra filusomía  
el centro iluminaría  
do la lumbre se aborrece  
(*C. y D.*, pág. 155).

Para quienes están familiarizados con la poesía española anterior al Marqués, y aun la coetánea, resultará apenas natural ver en estos logros de Santillana pasos de serio progreso en el tratamiento del símil y en sus aplicaciones a la belleza de la mujer.

Los dos últimos ejemplos traen a primer plano un elemento simbólico de belleza femenina: la luz. Y con ese factor se abre el pasadizo hacia la metáfora en la poesía de Santillana, especialmente con la que aquí interesa, que es la que expresa hermosura de mujer.

Non es humana la lumbre  
que de vuestra faz procede;  
a toda beldad excede  
expresando çertidumbre,  
fuente de moral costumbre,  
donzella purificada,  
do quiso fazer morada  
la discreta mansedumbre.

(*C. y D.*, pág. 152).

La estrofa está montada sobre el símbolo *luz* para *belleza*, puesto en la cima, de suerte que pueda irradiar verticalmente los demás elementos constitutivos de la estrofa. Su función es, pues, no sólo dar sentido a cada verso de los que siguen al símbolo, sino unirlos de suerte que den un todo transparente, manso, juvenil, puro y triunfante: es el ser de una doncella. Y es la metáfora de luz la que realiza esta especie de magia a nuestros ojos. Hecha de la misma sustancia es la metáfora en que Santillana dice el más íntimo sentir de sus afectos religiosos:

flor de blanco lilio ciosa  
(*C. y D.*, pág. 132),

doncella de sol vestida  
(*ibid.*, pág. 130).

Son versos de sus himnos a la Virgen, que sorprenden por hallarse en medio de estrofas desafortunadas, y las salvan sin duda, por la esmerada factura de la frase y la certera

selección de las palabras. El resultado, una suave tonalidad de susurro, de grito secreto; algo así como el alma aielada y el corazón cantando. Y otra vez, hay que invitar al lector a pasearse por la poesía marial anterior y contemporánea; y si en verdad no puede decirse que supere con éstos algunos versos de Berceo, hay que convenir en que se hombrea con aquellos del riojano, tan traídos y llevados:

Vieron dues personas fermosas e luçientes,  
Mucho eran más blancas que las nieves reçientes  
(*Vida de San Millán*, 437cd).

Tenien sendas palombas en sus manos alçadas,  
Mas blancas que las nieves que non son coçeadas  
(*Vida de Sancta Oria*, 30bc).

Lo que sí puede decirse es que no hay en la literatura religiosa del siglo xv español otro poeta que compita en la fortuna de estas metáforas para dar una imagen visual de la Virgen.

Puede también recibir la metáfora funciones de significación compleja, como este conflicto entre tentación y contención:

... dona valerosa  
en cuyo aspecto contemplo  
casa de Venus, é templo  
donde su ymagen reposa.  
(*C. y D.*, pág. 161).

La carga semántica es demasiada. De un lado, el atractivo físico, encantador, que draga al hombre hacia la carne; de otro, el aire señorial de la mujer, casi majestuoso, como un templo, que suscita en el hombre temor y reverencia a un mismo tiempo. Se trata, pues, de una fuerza física, como la gravitación, que se ejerce desde ambos lados del dúo humano; es lo representado por *casa de Venus*; y juntamente, dos mallas sutiles y recias como muros de contención; la una, el porte digno de la castidad, un *templo*, y la otra las hondas convicciones del hombre poeta, que *contempla* en

la mujer algo sagrado, de valor casi religioso, ante cuya presencia el respeto condigno asegura el equilibrio moral y estético de las dos fases de la metáfora. Semánticamente, es el contraste entre *casa de Venus* y *templo* lo que decide el sentido de las cosas. Y, en conjunto, es interesante ver cuánto sugiere esta metáfora mediante su estructura dual. Sólo un siglo después se hallará algo semejante en la lírica española. Esta condición dual de la belleza en la mujer aparece con frecuencia en la poesía de Santillana; pero aquí obtiene la máxima tensión expresiva, pues resulta del empino en que se cortan dos fuerzas humanas de signo contrario.

No se puede decir que la metáfora de Santillana tenga una tonalidad característica ni una estructura definida. A veces es tan sofisticada como la que acaba de mostrarse, y en otras es tan sencilla que, por lo mismo, ni parece metáfora casi:

De guisa la vi  
que me fizo gana  
la fruta temprana.  
(*Serranilla III*).

Véase ahora un pasaje especial, en que Santillana se muestra en una pendiente de mucha inclinación. Lo forman estrofa y media de *El sueño*, que intentan presentar a Diana, la diosa:

XLV. Pero después la pureza  
de la su fulgente cara  
demostróseme tan clara  
como fuente de belleza.  
Sin duda naturaleza,  
si divinidad cesara,  
tal obra non acabara  
nin de tan gran soteleza.

XLVI. Abreviando mi tratado  
non descivo las facciones  
[ca] largas definiciones  
a pocos vienen de grado  
...

En XLV, la primera redondilla es un símil de estructura simple en cuanto presenta los dos miembros. No así los miembros, individualmente, en su factura poética. Por un procedimiento retórico conocido en Santillana — y desde que la retórica existe —, se condensa la cualidad sustantivándola, en *pureza*, y así se ha igualado con *cara*; ahora, *pureza clara* y *fulgente cara* reciben el complemento del símil: “fuente de belleza” — una metáfora. El desarrollo ha sido ascensional, ganando en intensidad momento por momento. Pero al llegar a la segunda cuarteta calla la poesía y entra la reflexión estético-religiosa: no puede ser ella obra de sola la naturaleza, pues ésta ha sido apenas instrumento de Dios para crear tamaña belleza. Ha habido un impulso del poeta seguido de una pausa introducida por el pensador. El artista hace vilo un momento entre los dos, y se descuelga en la estrofa siguiente en plena desbandada. Hace un quite, como dicen en tauromaquia, para engañarse a sí mismo. Se acoge para ello a un consejo muy socorrido en la retórica medieval: “Brevitas autem aperta sibi amicat audientiam” (Matthieu de Vendôme, *Ars versificatoria*, núm. 36, en E. Faral, *op. cit.*, pág. 118). No vale el pretexto. El poeta lo ha intentado, llevando su arco hasta la máxima tensión. Hubiera querido trasladar al poema, con tinsa selección de pormenores, las facciones de la diosa. De no ser así, ¿qué razón había para mencionarlo? Es claro, pues, que ha dado en duro; ha llegado al punto crítico de su habilidad técnica. Al fin y al cabo se trata nada menos que de una diosa. Se ha dado cuenta de que no llegará, por los procedimientos que ya le son suyos, al aprisionamiento de la figura femenina en su conjunto. Buscará otros caminos de acceso al corazón de su problema artístico.

En los modos estudiados hasta aquí, la voz del poeta está siempre guiando, dictando, digamos, lo que el lector debe ver y cómo debe hacerlo. Habrá que buscar medios que den al lector cierta libertad de apreciación: sea la *descriptio intrinseca*.

El *Deçir que fizo el Marqués de Santillana en loor de la reina de Castilla* (C. y D., págs. 149-151) es una muestra

apropiada para el estudio de un método diferente del que se ha examinado en las páginas anteriores. Será necesario transcribir tres estrofas y media, para escrutar algunos de los procedimientos nuevos que este poema ofrece en el tratamiento de la belleza femenina.

I. Calíope se levante  
 é con el harpa d'Orfeo  
 [las] vuestras virtudes cante,  
 dona de gentil asseo;  
 que yo fablo é sobreseo  
 é mi lengua no se atreve  
 a vos loar quanto deve  
 visto en vos lo que veo.

Que la musa de la poesía en persona, ayudándose del arpa de Orfeo, venga a cantar vuestras virtudes, señora de exquisita distinción, pues hablo y callo ("fablo e sobreseo") porque mi lengua, etc. La prosificación no busca aquí destacar lo poético sino la paladina confesión de insuficiencia que Santillana hace de su lengua poética. Lo más importante del caso es, pues, que él comprende el *quid* de la situación. No tenemos por qué poner en duda que su lengua no tiene los recursos necesarios para loar a la reina como sería debido; que su instrumento de expresión no tiene las gamas de plasticidad y sugerencia para llevar al poema cuanto el poeta ve como digno del canto en la figura de la reina<sup>10</sup>. Y no obstante, su ánimo aguerrido tampoco consiente la capitulación. Buscará aliados nuevos en la mitología para asediar la fortaleza:

II. Fortuna no discrepante  
 a sabia Naturaleça,  
 tales dos vuestro semblante  
 fabricaron sin pereça:

<sup>10</sup> No se trata del *topos* de falsa modestia, aunque el aspecto formal podría inducir a darlo por tal. El poeta no busca apaciguar censores y ablandar voluntades. Tal actitud es ajena a la obra de Santillana. Los rasgos distintivos de ese *topos* pueden verse en E. R. CURTIUS, *European Literature and the Latin Middle Ages* (New York, Harper & Row, 1963; trad. dir. del al. por W. R. Trask), págs. 83 y sigs.

de su perfecta belleza  
 con voluntad muy sincera  
 Venus vos hizo heredera,  
 e Palas de su destreça.

La perfecta belleza de Venus y la ponderada mente de Palas, en afortunada aleación natural, hacen el rostro de la reina.

El desfile tiene que continuar. Otras diosas aportarán sus virtudes descollantes para que escolten a la belleza dual de la reina:

III. Pues Diana concordante  
 quiso ser en vos obrar;  
 e como diestro mediante  
 pensó de vos procurar  
 honestat (que numerar  
 tal virtud no se podría);  
 pues Juno con alegría  
 vos dexó su buen hablar.

IV. De claridat emicante  
 Aurora dotar vos quiso  
 ca vivo sol coruscante  
 es centro de vuestro viso.

Aliado con deidades mitológicas, Santillana ha ido dirigiendo la arquería según su propio designio: obtener una composición de belleza física y belleza moral en una imagen vívida — la reina de Castilla. Y, efectivamente, nos deja esta lectura la impresión de un estudio afortunado, hecho de dignidad, gracia y belleza. Sin detalles descriptivos, adivinamos las facciones nítidas. Un aire de simpatía anima esta figura. Y si habla, su palabra es dulce y clara a un mismo tiempo. Gesto y habla reciben, desde dentro, una sosegada iluminación. Algo muy femenino en ella como que nos imanta, porque tiene los encantos de Venus; pero a impulsos contrarios, otro algo se interpone como un dique y nos guarda a distancia, porque hay en ella la castidad de Diana.

Pese al éxito, Santillana no ha prodigado esta forma de acercamiento a la belleza femenina. Pero que debió de sen-

tirse satisfecho con el tratamiento del asunto es patente. Lo veremos repitiendo los procedimientos aquí empleados, y eso significa algo.

Nótese, por lo demás, que aquí se ha desentendido de la cómoda fórmula de la brevedad en las definiciones, o sea descripciones<sup>11</sup>. Se ha extendido cuanto le fue necesario. Y volviendo a los procedimientos, obsérvese asimismo que Santillana utiliza de la mitología los nombres con sus asociaciones simbólicas, permitiendo, además, un ademán de simpatía de las divinidades a la reina, y punto. Las mantiene ahí, en su límite, en su condición de tributarias esenciales únicamente. El símbolo es, como si dijéramos, potencia; y si pasa al acto, ya es alegoría. El muro de contención está cuidadosamente hallado: es el pretérito. Y en esta forma, el objeto del poema, que es la reina, conserva la plenitud del primer plano. Luciendo juntas las virtudes de todas las diosas, la reina se destaca por adumbramiento de aquellas. Cuando reparamos en estos pormenores, o minucias si se quiere, podemos aceptar la idea de que el Marqués usa procedimientos retratistas en este *deçir*, aunque todavía esté lejos del uso consistente de los valores plásticos al servicio de la belleza femenina. En la descripción externa refinará las técnicas pictóricas que aquí se insinúan apenas. Con técnicas de paleta y caballete buscará representaciones más rebajadas de subjetivismo lírico pero con mucho mayor fuerza en las formas y colores. De esta manera librará su faena más denodada con la esquividad de la hermosura femenina, y, como en el verso de Juan Ramón Jiménez, "sólo queda en sus manos la forma de su huída".

Compartió Santillana la fascinación de su tiempo por la indumentaria, pero siempre asociándola con figuras femeninas. Quizás viera en ello un medio de captación de los

<sup>11</sup> La indicación existía en la retórica medieval para esa situación precisa: "Et quia cujuslibet personae proprietas constat in attributis personae, ad majorem hujus operis evidentiam ea breviter et succinte percurram, ut diligens auditor in versibus suis locum sive argumentum ab attributis negotio et personae possit evidentius assignare" (MATTHIEU DE VENDÔME, en E. FARAL, *Arts poétiques*, págs. 135-136).



elementos plásticos que le interesaban. De esta suerte, en su poesía el vestido relieves, sugiere, vela, cubre; indica la categoría, y la procedencia nacional o regional, y aun el gusto de las mujeres; adorna con la variedad de prendas y colores. No sorprende, pues, que la indumentaria se halle investida de funciones implícitas de estilo poético en la obra del Marqués. En tal forma le confía responsabilidades figurativas, que en ocasiones le permite excederse; le deja que se apodere del campo visual, dejando apenas leve espacio para los rasgos físicos. En *El sueño*, por ejemplo:

XXXVII. Vi hermosa montería  
de vírgenes que caçavan

...

XXXVIII. De cándidas vestiduras  
eran todas arreadas,  
en herizos aforradas  
con hermosas bordaduras;  
chapas e ricas çinturas  
sotiles e bien obradas;  
de gruesas perlas ornadas  
las ruvias cabelladuras.

(C. y D., págs. 74-75).

Las líneas omitidas describen el vocerío de la “fermosa montería”, o sea que es muy poco lo que ha quedado para dar una idea de las figuras de la acción, como no sean “las ruvias cabelladuras”. Lo demás es vestimenta. Y en la *Visión*, las facciones o el porte de las tres virtudes alegorizadas no cuenta para nada; en cambio la indumentaria lo es todo:

IV. La una dellas vestía  
de tapete negro hopa;  
la segunda una rropa  
que de çafir parecía;  
e la tercera traía,  
e de damasco bien fecha,  
una cota bien estrecha  
al lugar do se ceñía.

Ya nos dirá luego el poeta que se trata de Firmeza (la de negro), Lealtad (la de zafir) y Castidad (la de blanco). ¡Y había de ser Castidad, precisamente, aquella a quien la ceñida cota realizase atributos incitantes de la curiosidad óptica! El procedimiento es sutil; el resalte se hace por juego de luz y sombra, pues al rehundir la cota resalta necesariamente 'el lugar donde se ciñe'.

En estos pasajes, como en los que siguen, los elementos plásticos crean su propio ambiente dentro del poema. Van formando conjuntos con entidad propia, que buscan y fijan la atención del lector. Es, sobre todo, la atención visual la que estos conjuntos polarizan. Lo que, bien mirado, implica que el lector pasa, sin sentirlo, a observador, como quien mira un cuadro.

El deslumbramiento por la indumentaria sube al colmo en la *Comedieta de Ponza*, estrofas ochenta y siete y siguientes. Es cuando Fortuna llega para consolar a las reinas de España. El fastuoso ropaje de la diosa se lleva siete octavas de arte mayor. Y lo más chocante es que para hacerlo el poeta estropea un momento botticellino. Son seis versos en que va trazando, como con marcas de agua sobre el cristal del aire, un trasunto de Fortuna:

LXXXVI. Así como nieve por quien pasa yelo  
después comovida del vulturno viento,  
era su imagen e forma de cielo  
e todos sus actos e su movimiento.  
Así de mirarla estava contento  
que jamás quisiera de allí se alexara;  
pues voy al arreo, e basta su cara  
ser más que la luna fermosa sin cuento.

Alcanzamos a ver aquella forma etérea, translúcida, y sus movimientos suaves, majestuosos, y al poeta en trance de embelesamiento, y de repente sentimos un desgarramiento en la pupila; una figura extraña se interpone; es el poeta que nos dice 'pasemos a sus ropas'. ¡Y venga con las siete octavas! Sin duda alguna ha dado ahí al vestido una importancia desproporcionada.

Podría pensarse que el intento hecho en estas líneas por restituir la vivencia poética es impertinente, pues acaso no importaba al poeta la imagen de la diosa. Es posible que así sea la verdad. Pero podemos interpretar esa impaciente premura por pasar "al arreo" como un esguince al problema que mayormente preocupa al poeta: la imagen femenina de Fortuna, esta vez benévola. Pero sea lo que fuere en este caso, en otros ha sido suficientemente explícito el poeta; y en uno de éstos, ha dejado constancia, además, de su decisión de artista; vale decir, de su propósito de cantar la belleza femenina sin comprometer su fuero sentimental.

En el *Loor a doña Juana de Urgel* constan algunos de estos puntos fundamentales. En la primera estrofa retoma un modelo de situación poética ya visto en su alabanza a la reina de Castilla <sup>12</sup>:

I. No punto se discordaron  
el cielo y naturaleza,  
señora, quando criaron  
vuestra plaziente belleza;  
quisieron e demostraron  
su magnífica largueza,  
segunt vos proporcionaron,  
e ornaron de gentileza.

En la segunda proclama que, después de aquella "que es más divina que humana",

II. ...  
vos, señora doña Juana,  
sois la más gentil criatura  
de quantas actor explana  
nin poeta en escriptura.

Mas como las costumbres literarias podían dar pie a malentendidos frente a la letra entusiasta de esta estrofa, el poeta se adelanta a despejar todo equívoco:

<sup>12</sup> Igual composición de elementos emplea en el *Soneto I*, aunque reducido allí a los trazos esenciales:

Quando yo veo la gentil criatura  
quel cielo, acorde con naturaleza  
formaron, [...]

III. Non se piensen, ni pensedes,  
 que vos fablo por amores,  
 mas porque vos merecedes  
 muy más insignes loores<sup>13</sup>;

en donde es nítida la posición del poeta: el canto de la belleza de la dama por la belleza misma. Ahora bien, ¿por qué no intenta entonces aquellos “muy más insignes loores” que ella se merece? La respuesta no se hace esperar, en el mismo poema:

certas más vos loaría,  
 si bastase mi sciencia<sup>14</sup>.

Explicación que confirma luego al final del poema, ya con cierto aire de galantería:

perdonat, por cortesía,  
 la torpe e ruda eloquencia.

Es manifiesto que el poeta ve claramente la insuficiencia de su lengua para cantar como querría los objetos de su admiración como artista, y aun los del afecto religioso como creyente. Ello no puede sorprender cuando se piensa en la activa y plural tarea de innovador que se impuso para con la poesía castellana de su tiempo.

Dos hilos importantes convergen ahora, en la *Canción dirigida a doña Isabel de Portugal*: i) la independencia sentimental, y ii) la mira puesta hacia los procedimientos de la pintura.

<sup>13</sup> Don RAFAEL LAPESA cita esta estrofa para señalar la tendencia de la poesía española del siglo xv a separar la lírica amorosa de la meramente laudatoria (*op. cit.* en la nota 2 (*supra*), pág. 74).

<sup>14</sup> Obviamente hay en estos versos tanta sinceridad poética como en el *Soneto XXXV*, cuando dice a la Virgen:

Si de fablar de tí yo non soy dino  
 La graçia del tu fijo me provea:  
 Indotto soy é lasso peregrino;  
 Pero mi lengua tu loar dessea.

Dios vos fizo sin emienda  
 de gentil persona y cara,  
 e sumando sin contienda,  
 qual Giotto non vos pintara.

(*C. y D.*, pág. 192).

El prestigio del pintor florentino se iza como enseña del arte. No se puede subestimar el hecho de que el Giotto, como nombre insignia, está dado después de Dios, como segunda posibilidad. Ante la criatura bella, el arte re-crea. El artista tiene, pues, una posición vicaria con respecto a Dios. Y el arte tiene sus problemas de limitación. Giotto habría tenido que batallar consigo mismo, enmendando aquí, quitando ahí, poniendo allí.

Si esta interpretación es correcta, y si la mención del Giotto está vinculada interiormente a este y otros problemas de la poesía de Santillana, entonces será menos difícil verlo avanzar más aún hacia las técnicas de paleta y caballete para afinar con ellas la representación de la belleza femenina en el poema. Es lo que parece haberse propuesto en el *Cantar que fizo el Marqués de Santillana a sus fijas loando su fermosura*. Examinando este poema a la luz de las cuestiones anteriormente expuestas aquí, es decir por sus valores pictóricos, deja la impresión segura de estudio de taller. En la cabeza, como marco superior, apunta el fondo del retrato: "a pie de áspera montaña". Y en la estrofa semifinal — que en realidad es una hemistrofa —, se indica cómo *posan* las jóvenes damas: sentadas "en sus tapetes". Esta posición del modelo da una angulación suavemente inclinada para el enfoque global y para el inicial, que cae sobre el cabello y su tocado. El retrato se desenvuelve a la vista del lector por desplazamientos sucesivos del enfoque, hacia los rasgos faciales y el cuello, sobre el busto, y llega hasta la línea reducida de la cintura. Lo demás es ropaje y joyería. Un toque final rubrica el proceso visual que ha inspirado la composición del lienzo: los dos "blanchetes", perritos finos, que descansan sobre el regazo de los modelos.

El resultado final de esta angulación limpia es que entre el lector y el retrato se establece un espacio visual directo, de modo que la obra — identificada en este caso con el objeto poético — comunica, canta, por sí misma sus placenteros atributos al sentido del lector. Así, pues, esta obra marca un punto culminante de la poesía castellana del siglo xv, desde el punto de vista plástico y es, sin lugar a dudas, un triunfo de Santillana.

Dos puntos, sin embargo, requieren atención momentánea. Uno es el par de versos finales de la segunda estrofa:

Gargantas maravillosas,  
altas, lindas, al mi grado.

Precisamente cuando el lector ha logrado ya una visual segura, contempla las cabezas y caras del retrato y va llegando al cuello, un adjetivo de apreciación se antepone a los dos descriptivos — “altas, delgadas” —, y en seguida la voz del propio poeta diciéndole: “al mi grado”. Es como una empañadura que enturbia un momento la autonomía del lector. Podría pensarse que lo ha dejado allí como un gesto de confidencia al oído del lector, mediante el cual el poeta se asoma al retrato; pero esto lo hace en la última semiestrofa, a la ‘desfecha’, como decían entonces.

El otro, una interpolación de orden estético-moral en la estrofa tercera <sup>15</sup>:

Carmiso blanco e liso  
Cada cual en los sus pechos,  
Porque Dios todos sus fechos  
Dexó cuando fer las quiso;  
Dos pumas de paraíso

...

Puede decirse que es impropia en una obra que se acoge tan abiertamente a técnicas pictóricas; pero no puede darse como inoportuna. La cuestión se embrolla por venir esta

<sup>15</sup> Copio por la lección de Augusto Cortina (ed.), *Obras del MARQUÉS DE SANTILLANA*, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, núm. 552; págs. 163-165.

interpolación justamente en la mitad del lienzo. Y, sin embargo, es ahí donde podía ser más oportuna. Pasada la bahía de blanco róseo que desciende del cuello hasta el litoral superior del vestido, el poeta pintor hubo de hallarse a vueltas con las "pumas de paraíso". Obviamente el pintor tenía que dar frente al problema sin escrúpulos de orden distinto al puramente artístico, pero tal vez el padre sí los tuviese, recónditos. Hubo de optar, pues, por intercalar una convicción muy suya, que se halla reiterada en su obra: lo que el artista re-crea es la obra de Dios, de quien procura ser vicario fidedigno. En esta forma dio paso franco al pintor, a lo que parece<sup>16</sup>. Ha visto los modelos con mirada de arte y sin escrúpulos de parte. Así deja un poema que aventaja a cuanto conocemos de la poesía española del siglo xv, en cuanto alarde de calidades plásticas.

En rigor, aquí debería pasarse revista a los antecedentes tradicionales del retrato femenino, tanto en España como en las literaturas y autores que más directamente influyen sobre la poesía de lengua castellana en el siglo xv. Pero también en rigor, esto sería un estudio diferente. Hay tratados y artículos excelentes que se ocupan de este problema<sup>17</sup> y no

<sup>16</sup> Como se sabe, don JOSÉ AMADOR DE LOS RÍOS no incluyó este poema en su edición de SANTILLANA (cit. en la nota 2). DON VICENTE GARCÍA DE DIEGO (*Canciones y decires*, pág. 217, al pie) dice que Amador desconoció esta composición. CORTINA la incluye. El profesor LAPESA (*op. cit.*, pág. 63 y sigs.) la acepta sin reserva alguna, y como hecha a sus hijas. No se dudará de la autoría, pero en cuanto a las hijas, algunos interrogantes quedan zumbando — y no por afán de salvar el alma del Marqués —: ¿Quién habrá puesto ese título al "cantar"? ¿Algún copista a quien debemos suponer enterado de las cosas? Los dos versos iniciales,

Dos serranas he trobado  
a pie de áspera montaña,

¿serán un recurso de esfumino, una dilusión poética, del nexu familiar? ¿O será, más bien, una "serrana para nobles señoras, como parece desprenderse del título de don RAFAEL LAPESA? (*loc. cit.*).

<sup>17</sup> ITALO SICILIANO, *François Villon et les thèmes poétiques du moyen âge*, Paris, Armand Colin, 1934, Chap. v; EDMOND FARAL, *Les arts poétiques du XIIIe. et XIIIe. siècle*, Paris, Honoré Champion, 1924; E. FARAL, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge*, Paris, H. Champion, 1913; LEO SPITZER, *En torno al arte del Arcipestre de Hita*, en su libro *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1955, págs. 103-160.

se justifica rededir aquí lo ya más que trabajado. Quiero ofrecer una cita que muestra una actitud muy corriente entre los investigadores de este problema particular. Se halla en I. Siciliano (*op. cit.*, nota 17 *supra*), págs. 379 y 380:

Après le chef, le visage est détaillé avec méthode, sans variantes appréciables. La peau est claire et colorée comme rose d'été, le front large et blanc, les sourcils noirs et voûtés; les yeux séparés par un grand "entr'oeil" sont toujours "vairs" [glaucos] et luisants; le nez droit, ni grand ni petit, la bouche petite, le menton "fourchu", c'est à dire avec une fossette, les oreilles "droites et petites [...]". Après quatre siècles on retrouvera les mêmes mots, pour la même figure.

Es lo que Siciliano llama "la poupée luisante et incassable" (pág. 383). Como si dijéramos, el producto de una fórmula que se aplica con adhesión estricta. No obstante, una fórmula suele ser expresión de una generalización. En ella desaparecen los rasgos individuales. Y acontece que, en el análisis de la obra de arte, los detalles son insustituibles para encontrar los caracteres inmanentes. Estableciendo relaciones apropiadas entre pormenores de aquí y de allá, el estudioso recompone grupos de elementos dispersos y aparentemente desconectados, avista estructuras, demarca tramos y partes mayores. Para el historiador de problemas literarios, en cambio, los esquemas y las generalizaciones son necesarias. Ya podemos ver que sus esquemas hay que tomarlos *cum grano salis* al aplicar métodos analíticos. Insisto en referirme a la obra de Siciliano porque representa investigación de toda seriedad. Pues, si uno hace lo que debe, revisa por lo menos algunas de las obras que él ha consultado para llegar a la citada fórmula retratística. Los puntos que cita, correctísimos. Pero en esos mismos autores hay otros pasajes en que los rasgos taxativamente enunciados por Siciliano se hallan unas ocasiones dispersos, otras reducidos a muy pocos, y aun otras en que se excede la fórmula con elementos frecuentes que en ella se excluyeron. Sin embargo, el párrafo citado de Siciliano es justo, pues da un término medio entre el exceso y la parquedad de detalles. Por otra parte, ese linaje de



generalizaciones tiene importancia para la historia literaria por diversos conceptos.

Si se mira, a la luz de la esquematización dada por Siciliano, el grupo de procedimientos que utiliza el Marqués de Santillana para aproximarse a la belleza femenina y tratar de llevarla a sus poemas, sólo una composición puede adscribirse a la fórmula: el "cantar ... a sus fijas loando su fermosura".

Es muy posible que Santillana conociera una fórmula que, dato más o dato menos, andaba por los cenáculos literarios de entonces. De modo que sin disminuírle vigencia, hay que verla dentro del proceso en que el poeta se mueve. Es el proceso de una aspiración ascendente, si se acepta así, hacia la expresión plástica de la belleza de la mujer, procurando que entre esa expresión y el lector exista un plano de visión directa. Entonces la fórmula tiene un sentido de experimento controlado, digamos. Obedece a un designio, a una convicción estética, a una técnica escogida adrede para regir los pasos de elaboración del retrato, con una angulación explícitamente propuesta que va ordenando los enfoques sucesivos y con una decisión intrépida ante las exigencias plásticas que el experimento implicaba. La fórmula no hace aquí de norma sino de ingrediente poético.

Discutida esta cuestión fundamental, queda por ventilar otro punto espinoso. Consiste en la posible relación entre el cumplimiento del proceso señalado en estas páginas y la cronología de la obra de Santillana. Sería muy aventurado afirmar que haya una correlación demostrable. Pero no es desorbitado pensar que otros estudios tendientes a encontrar la cohesión interior de esta obra poética podrán ayudar en la tarea de fechar la producción de Santillana. Mientras tanto, queda como método más fiable el que ha seguido el profesor Lapesa (*op. cit., passim*). El ha establecido una periodización relativa de grupos de poemas, fundándose en los datos biográficos y en los datos de las crónicas del tiempo.

Resumiendo los problemas mayores, se ve que Santillana profesa a la mujer una admiración indeficiente. La asocia siempre con la belleza, y casi siempre esa belleza es di-

námica: atrae y refrena a un mismo tiempo. La belleza física y la moral se acompañan, y ello por convicción de principio. Hay ordinariamente un faro de inteligencia que ilumina la faz de las mujeres en su poesía, y que se hace cristal y cascabel en el habla de las 'donas'. Su eterno femenino es joven. Por ninguna parte se hallan elementos caricaturescos de la senilidad. Este carácter constante de su poesía lo divorcia de la poesía medieval muy claramente, y también de casi todos los poetas castellanos de su siglo.

El problema que se ha examinado en este escrito puede formularse así: ¿cómo acercarse, cómo captar y cómo trasladar al poema la belleza de la mujer? Se ha visto que utilizó tres procedimientos generales, según que el poema fuera expresión de su corazón enamorado o de su visión de artista admirador. Quedan también apuntados algunos de los problemas de quehacer poético, y la forma como el Marqués hubo de manejarlos. En esta dirección hay todavía pormenores de estilo poético, que habrán de ser estudiados con mayor detenimiento. De todas suertes, parece evidente que en la solución que dio a algunos de estos difíciles pasos, se anotó Santillana varios triunfos con respecto a la poesía de su tiempo. Y en algunos casos, sólo decenios después se vuelven a encontrar aciertos de expresión poética como los suyos.

ARISTÓBULO PARDO.

The Ohio State University.