Piedras y metales preciosos en el *Cantar a sus fijas loando su fermosura* (c. 1445) de don Íñigo López de Mendoza (marqués de Santillana)*

Precious stones and metals in don Íñigo López de Mendoza (marqués de Santillana's) *Cantar a sus fijas loando su fermosura* (c. 1445)

Santiago Vicente Llavata
Universitat de València
ORCID: 0000-0001-8846-2434

* Grupo de Investigación HISLEDIA (Historia e historiografía de la lengua castellana en su diacronía), reconocido por la Universitat de València (GIUV2013-080), y dirigido actualmente por la Dra. María José Martínez Alcalde.

RESUMEN: El objetivo fundamental de esta contribución es el de describir la presencia e integración del vocabulario referido a las piedras y metales preciosos en una de las composiciones más emblemáticas de la obra literaria de Santillana: el *Cantar a sus fijas loando su fermosura*, datado hacia 1445. Si bien en el conjunto de su producción artística se puede rastrear un extenso y variado vocabulario en torno a los elementos mencionados, se ha considerado conveniente centrar la atención de forma monográfica en una sola composición poética, con el fin de ofrecer una descripción exhaustiva de dicho léxico. Para tal fin, se abordará el análisis de las voces documentadas desde las herramientas que nos ofrece la Filología y, en especial, la lexicología y lexicografía históricas. Los resultados obtenidos nos muestran que el empleo de estas voces activan en el poema un valor estilístico orientado a evocar elegancia y exuberancia expresivas.

Palabras clave: Literatura española del siglo XV; historia del léxico hispánico; platería; joyería; Íñigo López de Mendoza (marqués de Santillana)

ABSTRACT: The main objective of this contribution is to describe the presence and integration of the vocabulary referring to precious stones and metals in one of the most emblematic compositions of Santillana's literary work: the *Cantar a sus fijas loando su fermosura*, dated around 1445. Although an extensive and varied vocabulary can be traced around the aforementioned elements in his artistic production as a whole, it has been considered convenient to focus attention in a monographic way on a single poetic composition, in order to offer a exhaustive description of mentioned lexicon. For this purpose, the analysis of the documented words will be approached from the resources that Philology offers us and, especially, historical lexicology and lexicography. The results obtained show us that the use of these words activates in the poem a stylistic value oriented to evoke expresive elegance and exuberance.

Keywords: Castilian literature of the fifteenth century; history of the Hispanic lexicon; silverwork; jewelry; Íñigo López de Mendoza (marqués de Santillana)

1. DESCRIPCIÓN LITERARIA DEL *CANTAR A SUS FIJAS LOANDO SU FERMOSURA*

En 1908, a propósito de la publicación de *La bibliothèque du Marquis de Santillane* de Mario Schiff, Menéndez Pidal (1908: 406-411) había dado a conocer en esa reseña dos poesías inéditas de don Íñigo López de Mendoza.[1] Una de ellas se titulaba *Cantar a sus fijas loando su fermosura* y el mismo Menéndez Pidal la clasificó como "serranilla cortesana". La otra poesía, con título *el cuco*[2], se inicia con el verso "Por un valle deleitoso…". Tras el estudio de Lapesa Melgar (1957) sobre la obra literaria del marqués de Santillana, hay unanimidad en la crítica literaria contemporánea a la hora de clasificar estas dos composiciones poéticas. Así, la composición poética que nos ocupa, *el cantar a sus fijas loando su fermosura*, se incluye con las serranillas y el villancico,[3] mientras que el poema iniciado con el verso "Por un valle deleitoso" se corresponde con un decir narrativo menor,[4] también olvidado en aquel manuscrito de la Biblioteca Universitaria de Salamanca.

En *Poesía árabe y poesía europea*, Menéndez Pidal incluyó en forma actualizada el trabajo que publicó sobre las poesías inéditas de Santillana en *Bulletin Hispanique*. En ese estudio, describe Menéndez Pidal (1941: 118) el *Cantar a sus fijas loando su fermosura*:

> Es bien corta; una verdadera miniatura: nos pinta dos hijas del Marqués, sentadas en tapices sobre el verde prado, acariciando en la falda sendos perrillos blanchetes, tan de moda en la Edad Media; nos describe la belleza corporal de las doncellas, hasta en el afeite de sus uñas guarnecidas de plata; nos pormenoriza la riqueza de las ropas, el oro y la pedrería con que las jóvenes están ataviadas. El padre, embelesado con tanta hermosura, se llega a saludar a las hijas, haciendo ademán de arrodillarse, y ellas le levantan. Esta es toda la poesía, preciosa sobre todo por su vocabulario del lujo y aun por el uso de alguna palabra, hoy demasiado vulgar, que desde el siglo XVI salió del uso literario. El principio del «cantar» es de serranilla.

Por su parte, Lapesa Melgar (1957: 65) valora la composición del poema en estos términos:

> Poema quintaesenciado y artificial, no muestra, sin embargo, elaboración primorosa. A diferencia de casi todas las serranillas del autor, no se ajusta a la más exigente estructura estrófica de la dansa y de la muwaššaha, sino a la más laxa con vuelta de un solo verso. Hay algún descuido en las rimas y alguna estrofa con más versos que las demás. Todo parece denunciar que el Marqués dio poca importancia a este poema circunstancial, destinado a la intimidad familiar: lo dejó sin retocar en su redacción primera; y no lo recogieron después los principales manuscritos que coleccionaron sus obras.

---

1 No recogidas por Amador de los Ríos (1852) por no haber tenido en cuenta el manuscrito *SA1* (ms. 1865 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca), pues el *Cantar a sus fijas* (63v-64v) solamente se conserva en dicha fuente manuscrita. Para un estudio de la transmisión textual de la obra de Santillana, véase Pérez Priego (2002).

2 Es el título que transcribe Menéndez Pidal (1908) en su edición.

3 Menéndez Pidal (1941: 114) observa diferencias entre el "cantar" y el villancico en estos términos: "Bien se ve que nada de común tienen estas dos poesías, fuera de los personajes y el espíritu; ambas nos traen un eco de la ternura que hacia sus hijas sentía aquel gran señor, que para sus contemporáneos, como Juan de Mena o Juan de Lucena, pasaba como el tipo de la felicidad doméstica. Pero el villancico conocido es mucho más delicado, más poético, más interesante, para el folklorista; la Serranilla cortesana tiene más valor descriptivo, es más curiosa para el arqueólogo".

4 Lapesa Melgar (1957: 96-98) clasifica los decires narrativos en virtud de su creciente complejidad narrativa y estructural. Precisamente, el decir "Por un valle deleitoso", junto con "En mirando una ribera" y *Querella de amor* son los que presentan menor extensión y rasgos más primitivos. En cuanto a sus fuentes, su modelo proviene de las *cantigas* de los poetas gallego-castellanos, tanto por su brevedad como por la mezcla de motivos líricos.

Tanto por su brevedad como por su indudable interés para la historia del léxico hispánico, reproduciremos, en su versión íntegra, el *Cantar a sus fijas loando su fermosura*,[5] con el fin de ofrecer el marco literario y argumental en que se basará nuestro análisis:

Dos serranas he trovado
a pie de áspera montaña,
segund es su gesto e maña,
non vezadas de ganado.

De espinas trahen los velos
e de oro las crespinas,
senbradas de perlas finas
que le aprietan sus cabellos,
ruvios, largos, primos, bellos,
e las trufas bien posadas,
amas de *oro* arracadas,
segund doncellas d'estado.

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

Carmiso alto e liso
cada qual en los sus pechos,
porque Dios todos sus fechos
dexó, quando fer las quiso.
Dos pumas de paraíso
las [sus] tetas igualadas;
en la su çinta delgadas
con aseo adonado.

Blancas manos e pulidas,
e los dedos no espigados,
a las juntas no afeados,
uñas de *argén* guarnidas;
rubíes e *margaridas*,
çafires e *diamantes*,
axorcas ricas, sonantes,
todas de *oro* labrado.

Ropas trahen a sus guisas,
todas fendidas por rayas,
do les paresçen sus sayas
forradas en peñas grisas;
de martas e ricas sisas
sus ropas bien asentadas,

5 Texto procedente de la edición crítica de Pérez Priego (1983: 84-87).

de azeituní, quartonadas,
de filo de *oro* brocado.

Yo las vi, sí Dios me vala,
posadas en sus tapetes,
en sus faldas los blanchetes[6],
que demuestran mayor gala.
Los finojos he fincado,
segund es acostumbrado
a dueñas de grand altura:
ellas, por la su mesura,
en los pies m'an levantado.

El poema, escrito mediante el modelo estrófico de la copla castellana, se articula en torno al tópico de la *descriptio puellae*, de larga tradición literaria. En él se articula una descripción exhaustiva de las hijas de don Íñigo López de Mendoza, doña Mencía y doña María, en la que, pese a predominar la caracterización física, se incluyen también noticias indirectas sobre su estado social, como el hecho de no estar avezadas con el cuidado del ganado o la *mesura*, demostrada ante el galante saludo del padre.

En lo que respecta a la caracterización física, se destacan, siguiendo las convenciones de la lírica cortesana, ciertas partes del cuerpo, que resultan paradigmáticas a la hora de representar la belleza femenina. En ese recorrido estratégico, que se orienta hacia una posición descendente, se destaca en primer término el cabello, caracterizado como "ruvios, largos, primos, bellos", conceptualizado como un poderoso elemento de sensualidad. Seguidamente, el gesto se describe detalladamente mediante el epíteto y la comparación ("fruentes claras e luzientes, […] / las narizes afiladas, […] / las mexillas como rosas", etc.), incidiendo sobre todo en la perfección y proporción de sus rasgos físicos.[7] En esa orientación descendente, el poeta se centra finalmente en dos atributos físicos de gran sensualidad en la conceptualización física de la mujer en la lírica cortesana: los pechos y las manos. En la descripción de los primeros hay evocaciones a la aurora de los tiempos con sus referencias al paraíso, mientras que en la descripción de las manos, entendidas también como un elemento de sensualidad, se combina la cualidad de la blancura junto con las numerosas joyas, que resulta un claro indicador del estado social de las damas, y de cuyo estudio nos ocuparemos ahora.

2. ESTUDIO DEL LÉXICO SOBRE PIEDRAS Y METALES PRECIOSOS EN EL *CANTAR A SUS FIJAS LOANDO SU FERMOSURA*

En una contribución anterior (Vicente Llavata, 2017), analicé de forma monográfica la forma participial *quartonadas*, registrada en la penúltima estrofa de esta bella composición poética:[8] "de martas e ricas sisas / sus ropas bien asentadas, / de azeituní, *quartonadas*, / de filo

6 El perro *blanchete*, definido en el *DLE* (*s.v. blanchete*) como "perro faldero", y con marca diacrónica "desusado", resultó una moda importada de Francia en la época en que don Íñigo López de Mendoza escribe esta composición, por lo que dicha tendencia se aviene con su procedencia etimológica del fr. *blanchet* ' blanquecino'.

7 Es interesante observar la descripción de la *garganta* como "maravillosa, alta y linda".

8 En Vicente Llavata (2011 y 2013) ya se había puesto el foco en otra forma lingüística afín desde el punto de vista etimológico como es la combinación locucional *a quarteles*, registrada en la *Comedieta de Ponça* (vv. 62-63), y que adscribimos

de oro brocado" [vv. 41-44] (Pérez Priego, 1983: 87). En aquel estudio llegué a la conclusión de que el adjetivo de base participial *quartonadas* tenía su origen en la voz prestada del catalán medieval *quartonar-se* 'ajarse, henderse',[9] y que en el marco descriptivo del poema que nos ocupa hace referencia a la forma de hacer visibles dos telas de diferente color en un vestido mediante la técnica del acuchillado[10].

Más allá de la presencia de esta voz, pueden localizarse otras pertenecientes al ámbito de la indumentaria, cuyos rasgos más destacables son —en vista de la información representada en esos versos— el lujo, la calidad de las materias primas con que están confeccionados dichas vestimentas, así como la diversidad cromática que exhiben[11]. En la órbita, pues, del lujo y de la calidad como muestras inequívocas de ornamentación y de estatus social elevado, otro campo semántico muy representativo en el conjunto del poema es, precisamente, el léxico referido a las piedras y metales preciosos, cuyo estudio abordaremos seguidamente.

En una primera aproximación a vista de pájaro, se puede constatar que la nómina de metales preciosos se concentra en las referencias al oro, que se menciona a lo largo del poema hasta en tres ocasiones, y a la plata, representada léxicamente mediante la voz *argén*. En cuanto a las referencias al oro, estas se vinculan con diferentes complementos de vestir, como *crespinas*[12], *arracadas*[13], *axorcas*[14] o las propias *ropas*.

Según el *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico* (*DCECH*. *s.v. crespa*. II: 240-241), la voz *crespina* podría resultar una voz prestada en castellano, de procedencia catalano-aragonesa. Sin embargo, el diccionario académico (*s.v. crespina*) la hace remontar de la forma desusada *crespa* (*s.v. crespo, -pa*), definida como 'melena o cabellera'[15]. Por su parte, las primeras documentaciones del *Corpus diacrónico del español* (CORDE) se concentran en diferentes cancioneros colectivos (*Cancionero de Juan Fernández de Íxar*, *Cancionero castellano y catalán de París*, *Cancionero castellano de París*), dentro de una cronología oscilante entre el segundo tercio del siglo XV y el primero del XVI. Inmediatamente seguidas a estas, afloran los primeros casos en autores de referencia en el Cuatrocientos, como son Alfonso Martínez de Toledo y nuestro autor, don Íñigo López de Mendoza, quienes estuvieron vinculados, de un modo

---

también al catalán medieval *a quarters*. Con todo, es esta una discusión abierta por el hecho de que el occitano, el francés o el italiano presentan también cognados léxicos y fraseológicos derivados del lat. QUARTARĬU. Con dichas lenguas, al igual que con el catalán como resultado de su estancia en la corte de Alfonso V de Aragón (Lapesa Melgar, 1957; Pérez Priego, 2003b), estuvo vinculado don Íñigo López de Mendoza.

9 Colón (2002), dentro de su amplísima obra filológica, dedicó un trabajo a explicar la voz *rozagante*, documentada en el *Planto de la reina doña Margarida* (1430), y en él demuestra que está tomada del catalán *rossegant/rocegant*.

10 El *Diccionario de la lengua española* (*s.v. acuchillado. DLE*[23]) define dicha técnica en estos términos: "Dicho de un vestido o de un calzado antiguos: Con aberturas semejantes a cuchilladas, bajo las cuales se veía otra tela distinta".

11 Como es el caso de las voces *marta* y *azeituní*. En el caso de *marta*, se hace referencia a un tipo de piel muy escasa en la península, pero muy frecuente en Francia, cuyo étimo remite al fr. *marte*. No olvidemos la querencia de don Íñigo por las novedades culturales provenientes del país vecino. En cuanto a la voz *azeituní* 'color verde oliváceo', el *DLE* (*s.v. aceituní*) la define como "Tela rica traída de Oriente y muy usada en la Edad Media", y apunta el étimo procedente del árabe *azzaytūnī*, conformado a partir de la adaptación del nombre de la ciudad china de Tsö-Thung.

12 En el *DLE*[23] (*s.v. crespina*): "Cofia o redecilla que usaban las muejres para recoger el pelo y adornar la cabeza".

13 Definida en *DLE*[23] (*s.v. arracada*) como "Arete con adorno colgante".

14 En el *DLE*[23] (*s.v. ajorca*), definida como "Especie de argolla de oro, plata u otro metal, usada para adornar las muñecas, brazos o tobillos".

15 Es importante anotar que, si bien en la última edición del diccionario académico se restringe con la marca "desusada", en la edición vigesimoprimera se marcaba como "antigua" (s.v. *crespa*. *NTLLE*).

u otro, con el ambiente cultural y literario de la corte aragonesa. Estos datos nos orientan, pues, en la dirección marcada por Corominas-Pascual (1980-1991).[16]

El caso de la voz *arracada* es similar. Con tan solo 18 ocurrencias, y con una línea cronológica discontinua, también pudo tomarse del catalán, si bien como lengua de intermediación, pues las diferentes propuestas etimológicas convergen en el árabe como étimo remoto.[17] Si se obvia el primer caso del *CORDE*, que presenta otra designación, el ejemplo siguiente corresponde al año 1494, por lo que parece responder a una incorporación relativamente tardía.

Paralelamente a *arracada*, también la voz *axorca* se documenta tardíamente en la historia del español, con un primer registro en 1511, que se corresponde con la traducción de *Tirante el Blanco de Joannot Martorell*. De acuerdo con el *Diccionario de la lengua española* (*s.v. ajorca. DLE*[23]), su étimo se corresponde también con el árabe hispánico *aššúrka*, procedente del árabe clásico *šuruk*, plural de *širāk*, con el significado de 'correa'. En un ejercicio de sinestesia y de virtuosismo verbal, se describen dichas ajorcas como de *oro labrado*[18], así como *sonantes*.

Además de hacer referencia a estos objetos de indumentaria, caracterizados por estar elaborados con oro, se cierra la descripción con la alusión a las ropas: "sus ropas bien asentadas, / de azeituní, quartonadas, de filo de *oro brocado*"[19]. Tal como se codifica en el *DLE*[23] (*s.v. brocado*), la primera acepción de la voz *brocado*, restringida mediante la marca "desusado", se refiere a una tela 'entretejida con oro o plata'. También la acepción tercera recoge un significado muy próximo a la realidad material que evoca el poema: 'tela de seda entretejida con oro o plata, de modo que el metal forme en la cara superior flores o dibujos briscados'.

Si bien la voz *oro* nos ha permitido ofrecer un bosquejo lexicológico de los objetos de la indumentaria con que se asocia, el sustantivo *argén* se limita a señalar el material con que se han ornamentado las uñas de las hijas del marqués, aunque su historia léxica ofrece un mayor interés y complejidad. Así, el *DLE*[23] (*s.v. argento*) recoge esta designación del metal, la restringe mediante la marca diafásica "poético", y la hace remontar del lat. ARGENTUM. Se incluye a su vez el compuesto terminológico *argento vivo*, adscrito al campo de la química, marcado como "poco usado", y con remisión a *mercurio*. El *Diccionario de la Ciencia y de la Técnica del Renacimiento* (*s.v. argén*. *DICTER*) codifica la variante léxica *argén* con entrada propia, y registra asimismo el compuesto *argén vivo*, con primera documentación en el corpus manejado en la *Historia natural y moral de las Indias* (1590) del P. José de Acosta,[20] y con indicación de las formas sinónimas *argento vivo*, *azogue*, *azogue vivo* y *mercurio*. Por su parte, Corominas-Pascual (1980-1991, I: 329) indican que el latinismo *argén* se incorporó a la lengua

16 Además de lo descrito, hay que destacar la baja frecuencia de la forma *crespina*, con tan solo 18 apariciones, y con una línea cronológica concentrada en los siglos XV y XVI.

17 El *DLE*[23] (*s.v. arracada*) propone la etimología del árabe hispánico *'arraqqáda* 'la que duerme constantemente', mientras que el *DCVB* (*s.v. arracada*) la hace remontar del árabe *al-qarraṭ*. El *DCECH* (*s.v. arracada*. I: 346) propone el étimo del hispanoárabe **qarrat*, y la registra en las *Memorias de Fernando IV*, fechado entre 1295 y 1317.

18 El *DLE*[23] (*s.v. labrado*) define *labrado* en su primera acepción en estos términos: "Dicho de una tela o de un género: Que tiene alguna labor".

19 De acuerdo con la información cronológica del CORDE, resulta curioso constatar que, frente a los 74 casos que se registran de la secuencia /*oro labrado*/, en el caso de la secuencia /*oro brocado*/ tan solo ofrece el CORDE el contexto de la poesía que nos ocupa en este estudio.

20 "El azogue, que por otro nombre se llama *argén vivo*, como también le nombran los latinos, porque parece plata viva según bulle y anda a unas partes y otras velozmente".

castellana a través del francés, occitano o catalán.[21] En este sentido, es importante destacar que en el *Diccionario del castellano del siglo XV en la Corona de Aragón* (*s.v. argento. DiCCA-XV*) se recogen 19 casos de *argent* frente a 4 de la variante *argento*. En vista de los datos ofrecidos por la lexicografía histórica, es muy posible que Santillana emplease dicha unidad léxica con la conciencia de estar usando una voz prestada del catalán, del occitano o del francés.

Una vez analizados los contextos en que se registran reflejos léxicos directamente vinculados con ambos metales preciosos, es el momento ahora de centrar nuestra atención en las piedras preciosas, en la joyería con que aparecen ataviadas en el poema las hijas del marqués. En total, se dan cinco referencias directas a piedras preciosas con las voces *perlas*, *rubíes*, *margaridas*, *çafires* y *diamantes*.

Volvamos de nuevo a las crespinas, porque, aparte de detallar que son objetos elaborados con oro, su remate en la ornamentación se completa con la inclusión de *perlas finas*, las cuales están "senbradas", creando así una metáfora de base racional resuelta con la simulación del cabello como un campo en el que se siembran semillas (perlas). El *DLE*[23] (*s.v. perla*) no ofrece una propuesta etimológica, sino que se limita a apuntar que se trata de una etimología discutida, lo que ya supone, dicho sea de paso, una información valiosa.[22] Corominas (1961: 426) la deriva del latín vulgar *PĔRNŬLA, diminutivo del lat. PERNA 'especie de ostra', y añade lo siguiente: "La forma castellana se tomó de otro romance (catalán, francés o italiano, en todos los cuales ya se halla desde el s. XIII)", corroborado en Corominas-Pascual (1980-1991, IV: 493-495).

La primera documentación que ofrece el CORDE se corresponde con la obra *Tratado de plantar o enjerir árboles o de conservar el vino* (BNM. Ms. 10211), fechada entre 1385-1407.[23] El *Diccionario de la Ciencia y de la Técnica del Renacimiento* (*s.v. perla*. *DICTER*) ofrece como primera datación en su corpus la fecha de 1512 con la obra *Conpusición de la arte de la Arismética y de Geometría*, de Juan de Ortega,[24] y añade como sinónimo la voz *margarita*. Ofrece asimismo el compuesto terminológico *perla perfecta*, definida como 'perla redonda de color blanco homogéneo y brillo rojizo'[25]. Por su parte, El *Diccionario del castellano del siglo XV en la Corona de Aragón* (*s.v. perla. DiCCA-XV*) documenta la voz por primera vez en 1458-1467, y ofrece como sinónimos *aljofar* y *margarita*.

Más allá de ofrecer esta información de tipo cronológico en torno a la voz *perla*, será importante también trazar tanto la frecuencia como la historicidad de la secuencia nominal /*perla fina*/ en su condición de combinación léxica que se registra en el poema que nos ocupa. Así, el CORDE ofrece 14 casos en que se documenta dicho segmento, con una primera datación hacia 1400 en la obra *Viaje de Juan de Mandevilla* (Escorial M.III.7).[26] Sorprende la escasa frecuencia de esta

---

21 Más allá de la discusión etimológica, Corominas-Pascual describen la voz *argento* como "latinismo ocasional que no ha arraigado nunca", y ofrecen algunas variantes históricas como *argent* y *argén*, registradas en la *Vida de Santo Domingo de Silos* de Berceo y en el *Libro de Alexandre*, o la variante castellanizada *argente*, también en *Alexandre*.

22 En lo que se refiere a sus diferentes acepciones, el *Diccionario del español actual* (*s.v. perla. DEA*) codifica un sentido que no está presente en la obra académica. Así, restringida con la marca "literario", se apunta: "Se usa en construcciones de sentido comparativo para designar algo que por su brillo, su forma o su blancura recuerda a la perla, especialmente gotas o dientes" [se han desarrollado las abreviaturas].

23 "E sea çerrado el forado con cuñyo del dicho arbol. E guarda que el forado que faras en el arbor non pase la meolla o el coraçon del arbor. Si quieres que en peral o mançano sea fallada perla o piedra presçiosa. girofle meaja o dinero."

24 "Si quisieres saber, si una perla que pesa 3 granos, vale 20 ducados, quánto valdrá otra que pesare 6 granos, farás ansí."

25 Este compuesto terminológico no aparece codificado en el *DLE*[23]; sí, en cambio, *perla barroca*, con marca diatópica "Venezuela" y definida como 'perla de forma irregular'.

26 "Car assi como la perla fina se concria & faze & si engrossa dela Rosada del ciello assi faze el verdadero diamant".

combinación, con tan solo 4 casos a lo largo del siglo XVI y 5 durante el XVII. Sin embargo, si buscamos en su forma plural /*perlas finas*/, se dan 60 casos, cuya primera documentación recae, precisamente, en el contexto del *Cantar a sus fijas loando su fermosura*, y a esta sigue una mayor densidad de concordancias de los siglos XVI y XVII. El examen sobre la presencia de dicho compuesto a lo largo de la tradición lexicográfica del español mediante la consulta tanto del *Nuevo tesoro lexicográfico del español* (*s.v. perla*. *NTLE.* VIII: 7590-7591) como del *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española* (*s.v. perla*. *NTLLE*) no nos ofrece ningún resultado.

Finalmente, mediante la enumeración consecutiva de piedras preciosas en el marco de la copla castellana, se consigue completar una imagen de elegancia y exuberancia, indicadoras de un estatus social elevado. Así, junto a las uñas adornadas de *argén*, se dibujan dichas manos adornadas con "rubíes e margaridas / çafires e diamantes". De acuerdo con el *DCECH* (*s.v. rojo.* V: 80-82), la voz *rubí* podría constituir también una voz prestada del catalán *robí* "(pronunciado ya *rubí* en la Edad Media), y este del bajo latín **rubinus*, aunque no pueda descartarse el origen occitano a través de la mediación del gallegoportugués)".

Por su parte, la voz *margarita*, tomada del latín MARGARITA, y esta del griego MARGARÍTĒS 'perla', supone un latinismo incorporado al español por vía escrita.[27] No así la variante gráfica del poema *margarida*, que ofrece solo 6 concordancias en el CORDE, dos de las cuales, las de mayor antigüedad, designan el nombre de mujer. En cualquier caso, resulta destacable que no se recoja dicha variante en el *Diccionario del castellano del siglo XV en la Corona de Aragón*.

En el caso de *çafir*, habría que apuntar en primer lugar que se trata de una voz con un recorrido diacrónico que traspasa lenguas y culturas hasta llegar a la lengua castellana. De acuerdo con la etimología proporcionada por el *Diccionario de la lengua española* (*s.v. zafiro. DLE*[23]), proviene "del latín tardío SAPPHĪRUS, y este del griego SÁPHEIROS, quizá voz de or. persa"[28]. El *Diccionario de la Técnica y de la Ciencia del Renacimiento* (*s.v. zafiro. DICTER*) recoge este término en sus variantes *çafir, çafiro, safira, safiro, zafiro* y *zaphir*, con una primera documentación hacia mediados del siglo XVI.[29] Además de la voz en cuestión, se codifica también el compuesto terminológico *zafiro oriental*, registrado hacia mediados del siglo XVI en el corpus propio del *DICTER*,[30] y definido como 'Zafiro muy apreciado por su brillo u oriente', de acuerdo con el *DLE*[23] (*s.v. zafiro*). Y precisamente, en otra de las obras de don Íñigo López de Mendoza, en el decir narrativo titulado *Visión* (vv. 81-88), se documenta también dicho compuesto terminológico: "[…] De rubíes e diamantes / era la maçonería, / e de gruessa perlería / las lizeras circunstantes, / esmeraldas relumbrantes / e *çafires orientales* / havia tantas e tales / que non bastan consonantes" (Pérez Priego, 1983: 178).[31]

---

27 La primera aparición que ofrece el CORDE se encuentra en Gonzalo de Berceo, en su obra *Vida de Santo Domingo de Silos* (c. 1236): "Tal era como plata, moço quatrogradero; / la plata tornó oro quando fue pistolero, / el oro, *margarita* en evangelistero, / quando subió a preste semejó al lucero".

28 De hecho, en un texto tan relevante para la transmisión cultural en el Occidente europeo como es la *Biblia hebrea*, sobre el cual se ha realizado la mayor parte de las traducciones bíblicas medievales castellanas, se registra la voz *sappir*, referida al lapislázuli y a otras piedras preciosas azules. Para una descripción completa sobre dicho texto bíblico y sus respectivas traducciones bíblicas hispánicas, consúltese el corpus *Biblia medieval*.

29 "Tiene dominio […] en los metales, sobre el estaño, sobre la piedra de jacinto y en la tutía, cristal e *çafir*." (Anónimo, *Repertorio tiempos*, 1554, fol. XIXr).

30 "Ay otra especie de piedras preciosas que se llaman *zafiros*, de color del cielo: azules. Son transparentes, duras y luzias, y son en muchas maneras, pero las mejores y más finas son las que se dizen *orientales*." (Pérez Vargas, *De re metallica*, 1568, fol. 49r-v).

31 Nótese también en dicha estrofa la presencia de la voz derivada *perlería*.

3. CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo de estas páginas se han intentado mostrar los cauces expresivos por los que don Íñigo López de Mendoza transita a la hora de realzar la belleza de sus dos hijas pequeñas, doña Mencía y doña María, en el marco conocido del subgénero de la serrana peninsular, aunque con sabor aristocrático. En ese intento por envolver emocionalmente a los destinatarios potenciales del cantar, el poeta no deja nada al azar en su detallada descripción. El análisis elaborado nos lleva a destacar, pues, estas ideas en forma de resultados.

En primer lugar, como se ha podido comprobar, el campo semántico tanto de la indumentaria como de la joyería resulta particularmente significativo en el proceso compositivo del poema, pues, tal como dejó escrito Lapesa Melgar (1957: 64), "el nombre de "serranas" y lo abrupto del paisaje realzan por contraste la riqueza de indumentaria y joyas".

Un segundo rasgo destacable reside en la función primordial de dichos campos semánticos en el conjunto significativo del poema, que no es otra que la de destacar la ornamentación, la de evocar el lujo y el estatus social elevado de las hijas del marqués.

Más allá de los propios sustantivos que designan las diferentes piedras y metales preciosos (*perla, argén, oro, rubí, çafir, diamante* y *margarida*), hemos querido destacar la importancia que merece la adjetivación adjunta a dichos nombres, pues, en buena medida, parecen responder a usos institucionalizados en la norma lingüística del español de la primera mitad del siglo XV, por lo que aproximarnos a su estudio global supone conocer con mayor profundidad el estado de lengua en este período histórico.

BIBLIOGRAFÍA

ALCOVER SUREDA, Antoni Maria; MOLL I MARQUÈS, Aina Maria; MOLL CASANOVA, Francesc de Borja y SANCHIS GUARNER, Manuel (1962-1993): *Diccionari català-valencià-balear* [*DCVB*], 10 vols., Editorial Moll, Palma.

COLÓN DOMÈNECH, Germà (2002): "*Rocinante* no es pariente de *rozagante*", en Albert Soler y Núria Mañé (eds.), *Para la historia del léxico español*, Arco/Libros, Madrid, pp. 373-402.

COROMINAS, Juan (2008 [1961]): *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid.

COROMINAS, Joan y PASCUAL, José Antonio (1980-1991): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 vols., Gredos, Madrid.

DICCA-XV. El castellano del siglo XV en la Corona de Aragón, LLEAL GALCERAN, Coloma (dir.): Grup d'Història i Contacte de Llengües (GHCL) [en línea]: <http://stel.ub.edu/diccaxv/home/index/myLanguage:es>, Barcelona, Universidad de Barcelona [Fecha de la consulta: 20/09/2021].

DICTER. Diccionario de la Ciencia y de la Técnica del Renacimiento. MANCHO DUQUE, María Jesús (dir.), *Ediciones Universidad de Salamanca.* <http://dicter.usal.es/> [Fecha de la consulta: 20/09/2021].

ENRIQUE-ARIAS, Andrés (dir.) (2008): *Biblia Medieval*. En línea <http://www.bibliamedieval.es> [16/03/2022].

LAPESA MELGAR, Rafael (1957): *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Ínsula, Madrid.

LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo (1983-1991): *Poesías completas*, Miguel Ángel Pérez Priego (ed.), Alhambra, Madrid.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1908): "A propósito de «La Bibliothèque du marquis de Santillane» por Mario Schiff, 1905", *Bulletin Hispanique*, 4, pp. 397-411.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1941): "Poesías inéditas del Marqués de Santillana", en *Poesía árabe y poesía europea*, Espasa-Calpe, Madrid, pp. 107-119.

NIETO JIMÉNEZ, Lidio y ALVAR EZQUERRA, Manuel (2007): *Nuevo tesoro lexicográfico del español* (S. XIV-1726), 11 vols., Arco/Libros, Madrid.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2002): "Marqués de Santillana", en Carlos Alvar Ezquerra y José Manuel Lucía Megías (eds.), *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*, Castalia, Madrid, pp. 843-853.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2003a): "José Amador de los Ríos, editor del Marqués de Santillana", en José Luis Serrano Reyes (ed.), *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena. In memoria Manuel Alvar*, Ayuntamiento de Baena, Baena, pp. 143-156.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2003b): "El Marqués de Santillana y la Corona de Aragón en el marco del Humanismo peninsular", *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, IX, pp. 29-36.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Banco de datos (CORDE) [en línea], *Corpus diacrónico del español*, <http://www.rae.es> [20/09/2021].

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española* [NTLLE] [en línea], <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle> [21/09/2021].

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2014): *Diccionario de la lengua española*, Espasa-Calpe, Madrid.

SECO, Manuel, ANDRÉS, Olimpia y RAMOS, Gabino (1999): *Diccionario del español actual*, Aguilar Lexicografía, Madrid.

VICENTE LLAVATA, Santiago (2011): *Estudio de las locuciones en la obra literaria de Íñigo López de Mendoza (Marqués de Santillana). Hacia una fraseología histórica del español*, Universitat de València (Anejo LXXVI de Quaderns de Filologia), Valencia.

VICENTE LLAVATA, Santiago (2013): "Notas de fraseología hispánica medieval. A propósito de la impronta catalano-aragonesa en la obra literaria de don Íñigo López de Mendoza", en Cesáreo Calvo Rigual y Emili Casanova Herrero (eds.), *Actas del XXVI Congreso Internacional de Filología y Lingüística Románicas*, DeGruyter, Berlín, pp. 431-444.

VICENTE LLAVATA, Santiago (2017): "En torno a la voz *quartonadas*", *Revista de Filología Románica*, 34/2, pp. 211-228.