

# La bella de Fernando de Rojas: innovación y tradición ovidiana

MIGUEL ALARCOS MARTÍNEZ  
*Universidad de Oviedo*

En 1971 Dámaso Alonso reunió en la compilación *De los Siglos oscuros a los de Oro* un trabajo antiguo titulado «La bella de Juan Ruiz: toda problemas»<sup>1</sup> en el que analizaba los componentes del canon estético femenino elaborado por el Arcipreste de Hita y plasmado en su *LBA*. El insigne filólogo demostraba la originalidad creadora de Juan Ruiz, al innovar este sobre el ideal occidental de descripción de la mujer-amada, en el sentido de que no solo alteraba el orden a que se ajustaba tal descripción, sino que también suprimía ciertos elementos faciales y corporales e incorporaba otros, no contemplados en el arquetipo que se aprendía en los centros escolares y nacientes Universidades. Por otra parte, la indagación damasiana postulaba el influjo de la tradición oriental (en su versión mudéjar) como germen de esta ruptura con la tradición latino-cristiana.

Y ahora a nosotros nos parece que Fernando de Rojas creó en la *Celestina* un ideal de hermosura femenina susceptible de provocar la pasión amorosa, esto es, parafraseando a don Dámaso, su propia «bella» o, en otras palabras, la bella de Calisto.

Cierto que se ha escrito mucho sobre la impronta ideológica y literaria del amor cortés y del neoplatonismo erótico renacentista en la célebre tragicomedia y que se ha reconocido como rasgo definitorio de estas concepciones amorosas asimiladas una de las características del per-

---

1. Vid. «La bella de Juan Ruiz: toda problemas», *De los Siglos oscuros a los de Oro*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 86-99.

sonaje Melibea, es decir, su belleza extraordinaria y sublime, semejante a la grandeza y pureza divinas y su veneración por parte de Calisto.

Empero, nuestro interés radica en aislar ese retrato idealizado de la hermosura de la amada, retrato por lo demás construido por la percepción subjetiva tanto de Calisto como de la alcahueta, de los padres de la dama cortejada o de los criados del galán, Sempronio y Pármeno. La obra de Rojas ofrece ejemplos varios a lo largo de su discurso dialógico, pero centraremos nuestra atención en el canon estético femenino propugnado por Calisto y, como es lógico, materializado en la figura de Melibea. No pretendemos, sin embargo, abstraer un conjunto de patrones generales de belleza como consecuencia de cotejar las opiniones acerca de Melibea dispersas en la tragicomedia, ello sería tarea larga y exhaustiva para la que el tiempo no nos favorece, aunque resultaría interesante. Se trata entonces de fijarse en la descripción que Calisto hace de su amada, descripción que nos parece más adecuada para extraer «la bella de Fernando de Rojas», por cuanto que el término «la bella», aplicado por Dámaso Alonso al caso del *LBA*, designa no solo el ideal de belleza femenina, sino también el arquetipo de la amada hermosa y perfecta. Como es natural, de los demás personajes de la obra, dado su carácter —no son los galanes que seducen a la joven, galán solo hay uno—, no resulta para nosotros relevante su juicio respecto de la beldad de Melibea<sup>2</sup>.

Cabe preguntarse, una vez expuesto el planteamiento del trabajo, qué propósito rige este afán por definir la bella de Rojas en boca de Calisto. Ya hemos dicho que no buscamos con el presente estudio subrayar la influencia del código amoroso trovadoresco, petrarquista y cancioneril. Del mismo modo que don Dámaso en su investigación sobre la bella ruiciana, nosotros, modestamente, proponemos estudiar la bella de Fernando de Rojas como una prueba de su genio creador y de su capacidad para innovar sobre tradiciones literarias heredadas.

En efecto, se comprobará que el pasaje que mejor conforma la descripción emprendida por Calisto —y por ello el elegido para el desarrollo de nuestro análisis<sup>3</sup>— constituye una reelaboración de la

---

2. Ello no implica descartar de nuestro análisis la función expresiva del interlocutor de Calisto en el pasaje que estudiaremos, puesto que la obra es un continuo diálogo, de cuando en cuando interrumpido por apartes y monólogos de determinados personajes. En el pasaje en concreto Calisto y Sempronio mantienen una conversación sobre la congoja amorosa del primero.

3. Se trata de una de las intervenciones de Calisto en su diálogo con Sempronio acerca de su patología amorosa y continuamente interrumpida por apartes del criado. Se encuentra en la escena 4.<sup>a</sup> del

tradición ovidiana, que comprende desde el mismo Ovidio hasta la llamada literatura pseudo-ovidiana, esto es, los tratados amorosos medievales y las traducciones y versiones de esta época del *Ars Amandi*, de la que el *Libro de Buen Amor* es un claro y original exponente. He aquí donde nuestro trabajo pretende adquirir la dimensión de un análisis comparativo o de intertextualidad, consistente en señalar las afinidades y divergencias entre Ovidio, el Arcipreste de Hita, que es el primero dentro del panorama hispánico en reelaborarlo con arreglo a ciertas innovaciones, y Fernando de Rojas, en la transición del siglo XV al XVI.

Las divergencias manifestadas por el autor de la *Celestina* constituirán los rasgos innovadores que caracterizan el retrato de Melibea o ideal de la amada hermosa. Pero nuestro propósito intenta ser más amplio y trascender la constatación de un hecho objetivo como la creatividad literaria de Rojas: se apuntará, por un lado, que esa reelaboración innovadora de la tradición Ovidio-Juan Ruiz contribuye a intensificar la didáctica *reprobatio amoris* que inspira la obra y que, como es sabido, está expresa en la estructura paratextual y previa a los XXI Actos; y, por otro, que, por ende, reelaboración de este calibre se supedita a las intenciones expresivas de la tragicomedia, a nuestro modo de ver, no solo paródicas, sino también hiperbolizadoras y caricaturescas con respecto a los estereotipos del amor cortés y a su configuración petrarquista lograda ya en el siglo XIV.

#### I. LA BELLA DE FERNANDO DE ROJAS EN LA ESCENA 4.<sup>a</sup> DEL ACTO I: ANÁLISIS INTERTEXTUAL

1. La escena en cuestión se inicia con largo aparte de Sempronio, en que este da por descubierta la clase de enfermedad que padece su amo: «¡Ha, ha, ha! ¿Este es el fuego de Calisto? ¿Estas son sus congoxas? ¡Cómo si solamente el amor contra él asestara sus tiros!». En el mismo parlamento, no oído por el enamorado, Sempronio constata la fuerza opresiva o *premia* que posee el amor y lo define como «necesaria turbación en el amante». Ya antes, al final de la escena

---

Acto I, escena, como se sabe, posterior al primer y azaroso encuentro del protagonista con Melibea, precisamente en su huerto, y al desdén de la dama hacia el joven enamorado. Para situar de un modo más riguroso el pasaje, *vid. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Edición, introducción y notas de Peter E. Russell, Madrid, Clásicos Castalia, 1991, pp. 230-231.

3.<sup>a</sup>, el sirviente reconoce en su amo los efectos de la enfermedad erótica y está dispuesto a devolverle la salud: «Bien sé de qué pie coxqueas. Yo te sanaré», cuando hace un rato Calisto acaba de desahogar su desdicha: «Yo melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo». Nos hallamos, pues, en el momento de máxima desesperación del joven, ya que, si no hace mucho ordenaba que se cerraran las ventanas para quedar en tinieblas y rechazaba la presencia del fámulo (escena 2.<sup>a</sup>) y luego recurría al consuelo melódico del laúd (escena 3.<sup>a</sup>), ahora ha solicitado la compañía y consejo de Sempronio y, al punto de concluir con su aparte el criado, ha proferido un «¡No me dexes!».

A partir de aquí el sirviente intentará disuadir de su frenético empeño a Calisto, para lo que traza un retrato de las mujeres, totalmente negativo, en ritmo ascendente, que pretende ser realista, en oposición al idealismo del joven y a su idealización de Melibea. Es en el fondo un realismo artificial, figurado y rebosante de exageración que, sin embargo, logra contrastar con el retrato femenino inmediatamente posterior, el que muestra a las claras, entre otros aspectos, la bella de Rojas como paradigma de belleza física en la amada, resultando ser mucho más exagerada y menos verosímil esta última descripción que la efectuada por Sempronio respecto de las féminas en general. Además, esa representación de las mujeres, antagónica a la perfección espiritual y física que el galán atribuye a la muchacha, trae a colación la misoginia medieval, como la que reflejó en el *Corbacho* el Arcipreste de Talavera, por poner un ejemplo cercano a Rojas, ya que en 1470 muere Alfonso Martínez de Toledo y por estas fechas podría ubicarse el nacimiento del que en 1499 dice a través del acróstico ser bachiller y haberse entregado a la pluma en medio mes de vacaciones. Esa misma misoginia, que impregna el retrato que Sempronio traza de la feminidad, podría verse en el *LBA*, en conjunción con la apología del *buen amor* y la censura del *loco amor*, pero, dada la ambigüedad e ironía que el Arcipreste de Hita impuso a su obra, la crítica no ha resuelto todavía este problema sobre el sentido de la creación ruiciana, la cual por lo demás caló muy hondo en la elaboración del *Corbacho*. Habría que añadir que en el talante misógino de Sempronio se advierten sobre todo los ecos de la mujer pandórica, cuyas primeras formulaciones corresponden al griego Hesíodo en sus *Trabajos y Días* y al poeta Semónides, creador de un catálogo caricaturesco de mujeres, al clasificarlas en función de determinados vicios y al ligar esos vicios con bestias varias.

Pero este método disuasorio fracasa, pues Calisto señala que «Mientras más inconvenientes me pones, más la quiero» y el propio Sempronio pone de manifiesto, sumamente contrariado, que «No es este juyzio para moços, según veo, que no se saben a razón someter, no se saben administrar».

El fámulo prueba con hacerle ver la no necesidad de este enfermizo amor y la inutilidad de esta congoja, porque a Calisto ha de bastarle su «claro ingenio» y los excelentes bienes derivados de su constitución física, esto es, «fermosura, gracia, grandeza de miembros, fuerça, ligereza», así como su prosperidad material, riquezas de «tal cantidad que los bienes que tienes de dentro con los de fuera resplandecen». Remata su discurso, indicando que por designio de los astros —«a constelación»— el joven es de todos amado.

A este colofón replicará Calisto, marcándose un nítido contraste mediante la conjunción adversativa *pero* y la partícula de negación *no*: «Pero no de Melibea», es decir, no es precisamente amado por la hija de Pleberio, con lo cual el efecto expresivo esperanzador del *todos* utilizado por el sirviente tiende a difuminarse y a ensombrecerse. La secuencia proferida por el galán, caracterizada por su brevedad, intenso contorno acentual y su tono tajante y de terco convencimiento, da al traste de nuevo con los intentos de curación acometidos por el fámulo y, especialmente, establece el comienzo de una unidad de contenido, opuesta a aquella que consistía en la vituperación de las mujeres por parte del misógino personaje secundario, a saber: la descripción de Melibea en su doble vertiente moral y estética, siendo la segunda la que atrae nuestro máximo interés.

No obstante, para estudiar nuestro pasaje, era menester contextualizarlo y distinguir la oposición expresiva que opera en el diálogo Calisto-Sempronio. Mas prosigamos desmenuzando lo esencial de la exaltación espiritual de la bella por parte de su fiel adorador, que en este punto hace patente su *religio amoris*, rasgo característico del amor cortés y de sus versiones petrarquista y neoplatónica.

La oposición particular antes mencionada, la habida entre los segmentos «Y más, a constelación eres de todos amado» (Sempronio) y «Pero no de Melibea» (Calisto) se complementa con otra que se desprende de las siguientes palabras del mancebo: «Y en todo lo que me has gloriado, Sempronio, sin proporción ni comparación se aventaja Melibea». Melibea supera todos los bienes naturales y crematísticos de los que el muchacho dispone y goza; de nada, pues, sirve que su

criado enaltezca todas esas cualidades que la natura le otorgó y todas esas riquezas, porque al lado de las virtudes y grandeza de *Melibea* pierden encanto e importancia. Tenemos entonces la oposición Melibea / bienes, es decir, lo que no se tiene y se desea frente a lo que se tiene y no es objeto de deseo ni aflicción. A tenor de esta dicotomía, se comprende por consiguiente que a Calisto le traiga sin cuidado el ser amado por todos conforme a las directrices cósmicas y que, en cambio, se atormente con el desdén de Melibea.

Para justificar la pertinencia de estas dos oposiciones de contenido, Calisto enumera los rasgos definitorios del retrato social y moral de la amada, y en cierto modo rasgos divinizadores: «Miras la nobleza y antigüedad de su linaje, el grandísimo patrimonio, el excelentísimo ingenio, las resplandecientes virtudes, la altitud<sup>4</sup> e inefable gracia». Téngase en cuenta el léxico empleado en los sustantivos, como *nobleza*, *ingenio*, *virtudes*, *altitud* o *gracia*, que delimitan un campo semántico de idealización e hiperbolización morales-espirituales. Nótese también que Rojas hace uso de esquemas morfosintácticos más o menos homogéneos: en todos ellos hay siempre la combinación adjetivo + sustantivo. Incluso la presencia del adjetivo especifica e intensifica las gracias y virtudes de la amada. De ahí que el escritor prefiera el superlativo al adjetivo en grado positivo, pues su carga semántica entraña la intensidad de nociones, lo cual contribuye a la velada exageración que tamiza el parlamento de Calisto. Cervantes en el *Quijote*, persiguiendo el mismo efecto pero con menos disimulo, empleará combinaciones de superlativo + sustantivo, hasta tal punto que aplica sobre el propio sustantivo el sufijo *-ísimo* (ej. «el caballero bravísimo de la Manchísima y el escuderísimo Sancho»).

Enunciadas las características de la perfección intangible de la dama, el joven cierra el elenco, invocando «la soberana hermosura», sobre la que disertará a continuación, «por que aya algún refrigerio», es decir, la veneración y descripción de la belleza física de la amada le produce alivio y atenúa su angustia. Es aquí donde arranca el pasaje objeto de nuestro análisis y donde se configura la «bella» de Fernando de Rojas y de su títere, Calisto, igualmente dotado de superla-

---

4. Debe interpretarse este término, como muy bien señala Russell en su edición crítica, no en el sentido de 'estatura', sino de 'altura moral', o sea, conforme a la expresión latina *altitudo animi*, es decir, como 'sublimidad del alma', en palabras del hispanista, o bien, como 'grandeza de alma', en nuestra opinión, pues *altitudo* en un contexto espiritual o moral significa 'grandeza' y no exactamente 'sublimidad'. El sentido metafísico de *altitud* ya se emplea, creemos recordar, en Berceo, pero con otra forma de expresión o significante.

tiva hermosura, como ya evoca su propio nombre, que no es otra cosa que una castellanización del superlativo masculino singular del adjetivo griego *kalos*, *-h*, *-on*, que significa ‘bello, hermoso’.

2. Transcribimos íntegro el texto para mayor claridad en la exposición de nuestro análisis comparativo.

Pero debe advertirse que es una unidad textual segmentada en tres parlamentos, puesto que entre cada uno de ellos se intercalan apartes de Sempronio, de los que el primero no pasa desapercibido para el mancebo, mientras que el segundo en absoluto es oído, pero ejerce igualmente la triple función de contrastar con la idealización generada por su amo, acentuar la sutil hiperbolización que articula la descripción de la beldad de la muchacha y ridiculizar la patología amorosa y el canon estético femenino que dicha patología sustenta, activándose entonces el mecanismo de la comicidad.

Calisto describirá en primer lugar los cabellos:

Comienço por los cabellos. ¿Vees tú las madexas del oro delgado que hilan en Arabia? Más lindos son y no resplandecen menos. Su longura hasta el postrero assiento de sus pies; después, crinados y atados con la delgada cuerda como ella se los pone, no ha más menester para convertir los hombres en piedras.

Y, cuando se dispone a proseguir con otros elementos faciales, Sempronio se interpone con el aparte «¡Más en asnos!», como si quisiera corregir la postrera afirmación de su amo, el hecho de que la cabellera femenina es capaz de petrificar a todo hombre que se deja cautivar por ella; pero el joven no ha oído bien las palabras de su criado, de modo que le pregunta «¿Qué dizes?» y presto el fámulo modifica el aparte, para que sea compartido por Calisto: «Dixe que essos tales no serían cerdas de asno». Ello origina una respuesta de Calisto que lleva a otro aparte de Sempronio, que esta vez no capta el apuesto enamorado. Mientras Sempronio formula con sigilo sus pensamientos, el galán reanuda la idealizada evocación de su bella, partiendo de los ojos para desembocar en los senos, sin olvidarse del *torno* de la faz y las peculiaridades de la piel tanto del rostro como del cuerpo:

Los ojos, verdes, rasgados; las pestañas, luengas; las cejas, delgadas y alçadas; la nariz, mediana; la boca, pequeña; los dientes, menudos y blancos; los labrios, colorados y grosezuelos; el torno del rostro, poco más luengo que redondo; el pecho, alto; la redondeza y forma de las pequeñas tetas, ¿Quién te las podrá figurar? ¡Que se despereza el hom-

bre quando las mira!; la tez, lisa, lustrosa; el *cuero* suyo escurece la *nieve*; la color, mezclada, qual ella la escogió para sí.

Y aún continúa Calisto su descripción, en tanto que Sempronio vuelve a hacer otro aparte, nuevamente ignorado por el joven, aparte con el cual se enfocan grotescamente tanto al enamorado como a su enfermedad y el retrato que construye de la bella, de forma que se degradan a la categoría de estupideces o necedades: «¡En sus trece está el necio!». El mancebo, pues, culmina su idealización de la hermosura física de Melibea con la caracterización de las manos y la alusión a las zonas corporales habitualmente ocultas y cuyo secreto será burlado cuando la dueña consienta concederle el favor sexual a Calisto y acceda a una relación carnal clandestina y de desenlace trágico:

Las manos pequeñas en mediana manera, de dulce carne acompañadas los dedos luengos, las uñas en ellas largas y coloradas, que parescen rubíes entre perlas. Aquella proporción que veer yo no pude, sin duda por el bulto de fuera, juzgo incomparablemente ser mejor que la que Paris juzgó entre las tres deesas.

3. He aquí entonces el pasaje en cuestión<sup>5</sup>, de estructura tripartita, como ha podido comprobarse.

Como primer paso del análisis intertextual, hemos subrayado aquellas expresiones que, ya por sí mismas o ya por el contenido que conforman, coinciden o se asemejan con el retrato de la bella de Juan Ruiz (cc.432-435 del *LBA*<sup>6</sup>), a su vez basado en un bloque temático del Libro III del *Ars Amandi*<sup>7</sup> (vv. 129-286), el bloque consagrado a la higiene, cosmética y, en general, estética (incluidos aspectos como la risa, la mirada o la forma de caminar) de las féminas. Y también

---

5. Russell en la edición de la *Celestina* que manejamos (*vid.* p. 230, nota 99) considera que el retrato objeto de nuestro análisis se ciñe al orden descriptivo que aconsejaban las retóricas medievales, lo que significa que en este aspecto Rojas es más escolar que Juan Ruiz; pero, por otra parte, le parece «inoportuno que nuestro autor lo haya debido a cualquier fuente literaria particular», puesto que el ideal de la bella amada es «un lugar común de la retórica muy usado por poetas, prosistas y tratadistas». Nosotros no solo sugerimos una relación genética de la bella de Rojas con la del Arcipreste de Hita, sino que la esgrimimos y creemos demostrada en el presente trabajo, relación que hasta ahora solo había sido apuntada, como reconoce Humberto López Morales, en una de las notas a su edición de *La Celestina* (1980: p. 33), por Julio Cejador (1913/1968: p. 55), quien, tras revisar las opiniones de Menéndez Pelayo (1910: pp. 332-333) —el primer estudioso en señalar una fuente concreta para esta descripción de Melibea— y Bonilla San Martín (1912), se decanta por el influjo de la c. 432 y sigs. del *LBA*. Aunque es cierto que se trata de un tópico muy manido, ello no comporta que su uso por los poetas obedezca a las mismas intenciones y revele rasgos de expresión y contenido idénticos.

6. *Vid.* *LBA*. Edición de Alberto Blecuá, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 115-116.

7. *Vid.* *Ars Amandi (Arte de Amar)*. Edición bilingüe y notas de Juan Manuel Rodríguez Tobal, Madrid, Poesía Hiperión, 1999, pp. 119-129.

hemos puesto en cursiva aquellas expresiones que, ya por su propio significado o ya por su significado, convergen o son similares a la estética femenina plasmada por Ovidio y que, sin embargo, no son compartidas por el Arcipreste. Los versos ovidianos los transcribiremos al paso de las afinidades entre Juan Ruiz y Fernando de Rojas. Evidentemente, lo que aparece sin subrayar y sin destacar en cursiva, es fruto de la inventiva autónoma del bachiller y de su sedimentación más o menos inconsciente de las retóricas y tratados medievales, materia aprendida seguramente durante su formación escolar, es decir, son sus aportaciones innovadoras y genuinas a la tradición hispano-ovidiana, como por ejemplo la descripción de las manos y de las partes pudendas.

Transcribimos ahora las cuadernas ruicianas<sup>8</sup> y marcamos las coincidencias con la bella de Rojas por medio de la aplicación del subrayado, además de resaltar en cursiva las que remiten a la bella de Ovidio y de su Libro III. Cuando el subrayado y la cursiva confluyen en una misma expresión, representamos una doble coincidencia o afinidad, esto es, entre Hita y Rojas, de una parte, y, de otra, entre Ovidio e Hita:

«Busca muger de <u>talla</u> <u>cabellos</u> amarillos, las <u>cejas</u> apartadas, angosta de <u>cariellos</u> :	de cabeça pequeña; <u>non sean de alheña</u> ; luengas, <u>altas</u> , en peña; ¡esta es <u>talla</u> de dueña!	c. 432
<u>Ojos</u> grandes, someros, e de <u>luengas pestañas</u> , las orejas pequeñas, si ha el cuello alto:	<u>pintados</u> , reluzientes, bien claras, pareçientes; delgadas; páral mientes atal quieren las gentes.	c. 433
La <u>nariz</u> afilada, iguales e bien <u>blancos</u> las <u>enzivas</u> bermejas; los <u>labros</u> de la boca	los <u>dientes menudillos</u> un poco apartadillos; los dientes agudillos; <u>bermejós, angostillos</u> .	c. 434
La su <u>boca pequeña</u> , la su <u>faz</u> sea <u>blanca</u> , Puna de aver muger que la <u>talla del cuerpo</u>	así de buena guisa; <u>sin pelos, clara e lisa</u> . que la vea en camisa, te dirá ésta a guisa.»	c. 435

8. Seguimos las restituciones textuales propuestas por Emilio Alarcos Llorach y que Bleuca recoge en el aparato crítico de su edición del *LBA*. Para las razones aducidas por Alarcos en la aplicación de tales restituciones, *vid.* Emilio Alarcos Llorach, «Libro de Buen Amor, 432d: ¿Ancheta de caderas?», *Ensayos y Estudios Literarios*, Madrid, Júcar, 1976, pp. 15-22.

4. En efecto, el cotejo del retrato de Melibea con las cuadernas del *LBA* permite extraer puntos de contacto, aunque también diferencias, las cuales vamos a comentar al tiempo que definimos esas similitudes.

Tanto la bella de Rojas como la de Juan Ruiz se caracterizan por el cabello rubio: el Arcipreste elige el adjetivo *amarillo*, mientras que el bachiller recurre a una configuración más compleja, una imagen-símil, la de las madejas de oro fino elaboradas en la rica Arabia. Igualmente ambos escritores reclaman el carácter natural del color de cabello elegido y desprecian el colorido artificial. Ahora bien, la principal diferencia entre ellos consiste en la representación literaria de este rasgo concreto de la belleza capilar y en los mecanismos lingüísticos empleados para lograr dicha representación: Hita hace uso de la partícula negativa y del término *alheña*, cuyo significado en este contexto es el de unos polvos vegetales que tienen la propiedad de teñir de rubio la cabellera de la dama; Rojas, en cambio, elabora mucho más la dimensión semántica de sus expresiones, originándose matices expresivos no alcanzados por el Arcipreste, porque su punto de partida es una selección léxica y sintáctica análogamente elaboradas. Así, tras situar en contorno interrogativo la imagen-símil del color del cabello —e incluso de su textura, matiz inexistente en Juan Ruiz—, juega con el cuantificador *más* y con la lítotes *no menos* para construir una cabellera, no solo natural en su colorido, sino superior en hermosura y fulgor al hilo de oro arábigo, de modo que este oro trabajado y aprovechado textilmente en un país lejano se identifica con la hermosura artificial y no surgida espontáneamente de la naturaleza. En la conformación, pues, de este elemento convergente —el cabello rubio natural— la creatividad innovadora y sutil de Rojas es un hecho y su expresividad comporta una densidad y riqueza de matices que Juan Ruiz desconoce, cuya comunicación estética es más sencilla y transparente. La innovación más interesante del bachiller consiste en la articulación de la oposición de contenido *cabello rubio de Melibea / madejas de oro fino de Arabia*, que se traduce en el contraste entre lo natural e insuperable y lo artificial y fácilmente superable. Esa oposición en última instancia se constituye sobre una hipérbole y ello contribuye a parodiar, ridiculizar y desmitificar una de las convenciones petrarquistas de la belleza de la amada, pues las cualidades atribuidas al cabello hacen de la dama casi una deidad, un reflejo de la pureza, superioridad y beldad de Dios.

Hasta aquí, en lo que atañe a esta primera descripción, los rasgos —esencialmente de contenido— comunes a Juan Ruiz y Fernando de Rojas. Pero la noción de «cabello largo y en cascada», así como la de «cabello atado o recogido» es tratada por Ovidio y no interesa a Juan Ruiz, quien preferirá calibrar el color antes que la longitud y la modalidad de peinado. Además el cromatismo capilar no figura entre los contenidos del retrato ovidiano. Los versos 139-141<sup>9</sup> del poeta latino recomiendan a los «rostros redondos» el «dejarse un pequeño moño en el cabello» y exhortan a que «la melena (crines)»<sup>10</sup> en otras mujeres «se suelte sobre uno y otro hombro». La innovación del autor de la tragicomedia estriba en estirar contra toda verosimilitud la *longura*, es decir, en prolongarla exageradamente hasta las plantas de los pies; y en agregar el medio con que atar el cabello, esto es, *la delgada cuerda*, cosa que no especifica el elegiaco romano. Pero más importante resulta el final de este parlamento: Rojas incrementa la hiperbolización y la ridiculización, añadiendo como digno remate de la idealización emprendida por Calisto el supuesto efecto petrificador del cabello, es decir, es tal su hermosura que deja estupefactos a los varones que la admiran, los achica y los inmoviliza como piedras. De nuevo el escritor hace gala de su refinada imaginería en medio de una hipérbole. Nos preguntamos si en el valor simbólico de la piedra han influido las estatuas de sal de cierto episodio del Viejo Testamento.

Pasemos a la segunda descripción. Los dos autores mencionan los ojos, así como su colorido y brillo: Juan Ruiz emplea un término genérico para el color, esto es, *pintado*, y otro término, específico del fulgor, esto es, *reluzientes*; por su parte, Rojas opta por un solo término que aúne el cromatismo y el resplandor oculares, seleccionando una variedad específica, *verdes*, característica por lo demás del canon femenino petrarquista. Ahora bien, el bachiller caracteriza los

9. «exiguum summa *nodum* sibi fronte relinqui, / ut pateant aures, ora rotunda volunt. / Alterius *crines* umero iactentur utroque» (traducimos nosotros: «dejarse un pequeño moño en el cabello, / de forma que se vean las orejas, los rostros redondos quieren. / Que la melena de aquella se suelte sobre uno y otro hombro»).

10. Es curioso que Rojas haya empleado un derivado castellano del latinismo *crines* para referirse al cabello en cascada, no salvaje, sino de alguna manera peinado, emulando la elegancia de las crines de los caballos, pelo largo este y en absoluto atado o «sujetado», sino suelto. Russel (*vid.* p. 230), en nuestra opinión, no acierta a ver la intención expresiva de Rojas ni parece conocer con nitidez el significado etimológico de *crines* y sus usos poéticos. Da por sentado y por evidente que *crinado* aquí significa 'peinado o sujetado', «un modo de arreglar el cabello femenino». Da la impresión de que en la secuencia *crinado* y *atado* ha leído más bien *crinado* o *atado* y ha entendido que el aditamento *con la delgada cuerda* afecta a los dos participios.

ojos como *rasgados*, frente a los *grandes* y *someros*<sup>11</sup> ruicianos. Y solo emplea dos adjetivos para definir tales ojos, cuando en las cuernas aparecen cuatro.

En cuanto a las pestañas, el adjetivo *luengas* es común a los dos escritores, aunque Juan Ruiz prefiere que dicho adjetivo funcione expresivamente como epíteto, a juzgar por su anteposición al sustantivo. Ruiz ofrece, en contraste con la parquedad de Fernando de Rojas, una caracterización más detallada: agrega los adjetivos *bien claras* y *paresçientes*.

También los dos creadores hablan de cejas altas: en un caso se selecciona *altas* y en otro una forma de expresión diferente, *alçadas*. Sin embargo, Rojas introduce la noción de ‘delgadas’, mientras que su antecesor maneja las de ‘separadas’, ‘largas’ y ‘en forma de peña’.

Coinciden en aludir a la nariz, pero el adjetivo caracterizador es de distinta índole: la bella de Rojas ha de tenerla *mediana* y a la de Ruiz no le importa el tamaño, sino más bien la forma, esto es, *afilada*.

Con respecto a la boca, es la coincidencia más clara y, por tanto, no indica reelaboración en Rojas, porque ha tomado la noción ruiciana de ‘pequeña’ sin modificarla ni un ápice.

Llegamos a los dientes, que en ambas bellas son pequeños y *blancos*. Es significativo que Juan Ruiz utilice el diminutivo *menudillos*, mientras que Rojas prefiere el adjetivo despojado de ese sufijo, esto es, *menudos*. El Arcipreste, por su parte, agrega los adjetivos *un poco apartadillos* y *agudillos*. En este elemento el influjo ovidiano es claro: en los vv. 279-280<sup>12</sup> el poeta romano advierte del peligro estético que supone poseer un «diente ennegrecido o enorme», pues al reírse la mujer este defecto fácilmente se notaría. Tanto Ruiz como Rojas reelaboran la herencia de Ovidio, negándola y afirmando su antítesis, es decir, el puro ideal de belleza, por lo que el poeta romano los aventaja en realismo. Pero la intención expresiva del bachiller que rige la idealización de Calisto es la degradación y desmitificación de esa convencional representación de la mujer a través del mecanismo de la hipérbole.

11. Del lat. *SUMUS* (‘lo más alto’, ‘lo superficial’), *someros* significa ‘no hundidos’ según Blecua, y según Corominas se trata de ojos ‘que se asoman’ y perfectamente visibles.

12. «si *niger* aut *ingens* (...) / *dens* tibi, ridendo maxima damna feres» (traducimos: «si tienes un diente / negro o enorme, al reírte, te harás un gran daño»).

Y de aquí a los labios, cuyas cualidades son las mismas en una y otra bella, pero la expresión elegida es distinta: donde Juan Ruiz establece *bermejós*, el autor de la *Celestina* se decanta por *colorados*; en lugar del diminutivo ruiciano *angostillos*, Calisto dice curiosamente otra forma en diminutivo, *grosezuelos*.

Rojas alude a continuación al *torno del rostro* y lo caracteriza, buscando precisión en el lenguaje a través del adverbio *poco* y el cuantificador *más* y en general mediante una estructura comparativa. Este elemento, en cambio, no se atestigua en las cuadernas, a no ser que relacionemos la *talla* con *torno*, término este que Russell glosa como 'traza' o 'contorno'.

El pecho alto (el busto) y los senos redondos, pequeños y con forma constituyen elementos más bien procedentes de las preceptivas medievales, pero tratados personalmente por Rojas, por cuanto insinúan un tinte lujurioso que contribuye a perfilar la personalidad de Calisto y que insiste en la degradación, desmitificación y caricatura del amor cortés y sus convenciones descriptivas. Nótese a estos efectos la secuencia hiperbólica y de solapada comicidad con contorno exclamativo, esto es, «¡que se despereza el hombre quando las mira!». Estos elementos corporales no han sido seleccionados ni por Ovidio ni por Juan Ruiz.

Termina esta descripción con la tez y las características cromáticas de la piel. Juan Ruiz elige *faz*, mientras que el creador de Calisto escoge la superficie del semblante, o sea, la *tez*. Como el Arcipreste, la define como *lisa* pero resume con *lustrosa* los adjetivos ruicianos *clara* y *blanca*. Por su parte, Hita intensifica la lisura de la *faz*, especificando que está desprovista de pelos. Debe notarse que la blancura es elegida por Rojas para definir, más que la cara, el *cuero*, o sea, la piel, elemento este no empleado por el Arcipreste de Hita. Uno y otro autor han tomado la noción de 'blanco' de Ovidio en sus vv. 189 y 191<sup>13</sup>, donde aconseja que las mujeres de «piel blanca como la nieve» se vistan con «colores oscuros», en tanto que las de «piel oscura» se combinen con «colores claros». El creador del *LBA* ha descartado la preocupación por los colores de la vestimenta y se ha fijado en la blancura, aplicándola al rostro; en cambio, Rojas, no solo

---

13. Vid. el v. 189: «pulla decent *niveas*» (traducimos: «a las de piel nívea les convienen los tonos oscuros») y el v. 191: «alba decent *fuscas*» (traducimos: «a las de piel oscura les convienen los tonos claros»).

respeto la aplicación ovidiana, es decir, la blancura de piel, sino que selecciona la tonalidad específica de blanco que el poeta romano maneja, esto es, la blancura nívea o semejante a la de la nieve. En efecto, dice Calisto que «el cuero suyo escurece la nieve». La reelaboración es aún más intensa, porque se explota de nuevo la hipérbole, de modo que la blancura de piel de Melibea es más blanca y más nívea que la propia nieve, resultando esta un blanco más oscuro y por tanto un blanco eclipsado. Y de nuevo en esa hipérbole late la ridiculización de las idealizaciones del amor cortés. Finalmente, alude a la *color*, es decir, al colorido que puede adquirir esa piel nívea, elemento que no se encuentra ni en Juan Ruiz ni en Ovidio. Aunque ese colorido es susceptible de relacionarse con el rubor propio de las mejillas, los *cariellos* ruicianos, que únicamente se describen como *angostillos*. Además el color de las mejillas será un tópico frecuente en el canon femenino de los poetas italianizantes españoles del siglo XVI.

Por el contrario, en Juan Ruiz se describen las *enzivas* o las *orejas* o el *cuello*, los dos primeros de los cuales son definidos por Ovidio<sup>14</sup>. En cambio, en la bella de Rojas no hay ni rastro de estos atributos. Es esperable que no aparezcan las encías, porque las retóricas medievales no las catalogaban y sí, en cambio, Ovidio y la poesía árabe. Mas las orejas eran de obligada descripción entre tales retóricas y el bachiller claramente prescindió de ellas.

La tercera descripción es el colmo de la precisión y el detalle y además caracteriza elementos corporales adscritos a la tradición escolar medieval, pero no atestiguados ni en Ovidio ni Juan Ruiz: nos referimos a las manos, de las que se establece su tamaño, así como la longitud de los dedos, la calidad de su tejido y el color de las uñas, que contrasta con la blancura nívea de la piel, creándose una imagen muy petrarquista («que parecen rubíes entre perlas») y que pudiera haber influido en la metáfora de un soneto gongorino dedicado al dedo nacarado y ensortijado de una mujer. Pero también nos referimos a las partes pudendas, presumiblemente la ingle y su sonrisa vertical, cuya forma adivina Calisto «por el bulto de fuera». En el tratamiento de este elemento confluyen tanto el matiz degradador de la obsce-

---

14. Vid. el v. 284 para las encías: «*summus dentes ima labella tegant*» (o sea, «que con el interior de los labios se cubra la parte superior de los dientes»). Y para las orejas, donde además se invoca la naturalidad, lo que hemos visto aplicado al cabello de la bella de Juan Ruiz y de Rojas, vid. v. 129: «vos quoque non caris *aures* onerate lapillis» (o sea, «vosotras también no carguéis las orejas con piedras preciosas»).

nidad, que elimina por momentos la sublimación e idealización cortesas, y la exageración ridiculizadora y paródica por medio de la comparación con un caso mitológico, la elección de Paris, que creo que se encuentra recogido en el *Ars Amandi* como ejemplo ilustrativo de un determinado precepto. Pero la comparación establecida por Rojas posibilita que esa *proporción* furtiva de Melibea sea «incomparablemente mejor que la que Paris juzgó entre las tres deesas».

## II. CONCLUSIONES

1. La bella de Fernando de Rojas es reelaboración de la de Ruiz y de las sugerencias ovidianas. Unas veces se basa en el Arcipreste y otras diverge de él, al tomar en consideración aquello que el creador del *LBA* descartó de su lectura de Ovidio.

2. La bella de Rojas resulta mucho más precisa y rica en detalles, sobre todo cromáticos, que la que le describe don Amor al Arcipreste.

3. La innovación fundamental y que se relaciona con los intereses temáticos de la tragicomedia es que, mientras la bella de Juan Ruiz no es en sí misma un retrato paródico, aunque sí irónico (contribuye a la «mesura» de don Amor), en cambio, la del bachiller es un retrato tan idealizado y finamente exagerado que pone en tela de juicio los convencionalismos del amor cortés y no solo los parodia, sino que los caricaturiza. Además, el contraste con Sempronio y sus apartes semioídos o no oídos sirve para acentuar esa caricatura-hiperbolización y para provocar una degradación y desmitificación cómicas de la realidad estética ideal del petrarquismo y neoplatonismo. Si en el *LBA* se cultiva la parodia e ironía, en Rojas el desarrollo del enfoque del contenido es más complejo: se trepa hacia la sátira y la crítica demoledora de un sistema ideológico en boga.

4. Haber examinado la bella de Rojas nos lleva a postular que Rojas se adelantó al *Lazarillo de Tormes* y al *Quijote*, no solo por el juego irónico y ambiguo en torno a la autoría del Acto I (en la historia del pícaro se juega con un narrador apócrifo en primera persona y un narrador anónimo; y Cervantes retoza con su personalidad y con la de Cide Hamete Benengeli y su traductor aljamiado, de manera que explota la llamada técnica del manuscrito ajeno encontrado), sino por el perspectivismo realista que aplicó a Calisto, convirtiéndole en sutil caricatura del amante cortés; a Melibea, transformándola en caricatu-

ra del canon de belleza femenina petrarquista y a Sempronio, que intensifica el choque entre la idealización y la realidad objetiva, y en general a todos los personajes y a todos los elementos estructuradores de la obra, como puede ser el final trágico que marca nítidamente la imposibilidad social de ese amor clandestino y que no contemplaba la convención del matrimonio, a pesar de todas las sublimaciones del amor cortés y a pesar de su optimista concepción del mundo, y es índice suficientemente revelador de cuán alejado de la vida y de la dura existencia humana están los ideales petrarquistas y neoplatónicos eróticos.