

LA IMAGEN FÍSICA DE LA DAMA EN LA ESCUELA POÉTICA SICILIANA (I)

ANA MARÍA DOMÍNGUEZ FERRO
Universidad de Santiago de Compostela

El personaje alrededor del cual gira la mayor parte de la producción poética de la corte siciliana es, como era de esperar, la dama. Por ello, puede resultar de interés analizar el concepto que de ella tenían los poetas de esta escuela literaria, tanto desde el punto de vista de la descripción física como de las cualidades que configuran su personalidad¹. El poeta desarrolla su obra con la mirada puesta en *madonna* y su intención, como sucede en la lírica trovadoresca en general, es ensalzarla, alabarla, cantar su belleza y sus virtudes además de, en ocasiones, reprocharle su crueldad y orgullo.

La representación del elogio de la persona amada o admirada, encuadrada en el *genus demonstrativum*², se remonta a las concepciones poéticas de la retórica antigua, que serán desarrolladas en los tratados medievales de los siglos XII y XIII, como el *Ars versificatoria* de Mathieu de Vendome (1175) o la *Poetria Nova* (1208-1213) y el *Documentum de modo et arte dictandi* (hacia 1215) de Geoffroi de Vinsauf³. Estas obras tratan de reproducir un modelo de belleza ideal, un

¹ El trabajo que ahora presentamos estaba concebido, en un principio, como el estudio global de la dama dentro del corpus poético de la escuela siciliana; sin embargo, debido a la amplitud del mismo, hemos tenido que dividirlo en dos artículos. El primero de ellos estará pues dedicado al retrato físico y, próximamente, publicaremos el estudio correspondiente al retrato moral e intelectual de la dama.

² Vid. R. Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiéval*, Paris, Slatkine, 1979, p. 248; y E. de Bruyne, *Estudios de estética medieval*, Madrid, Gredos, 1959, p. 188.

³ El primero de estos autores afirma en su obra que el objeto principal de las descripciones es la belleza y que los seres a los que conviene describir son, sobre todo, las mujeres. Cf. E. Faral, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1971, p. 77.

paradigma estético. La descripción medieval, como es bien sabido, no pretende presentar un análisis objetivo de la persona u objeto tratado, sino que recurre a determinados tópicos dentro de los *argumenta*⁴.

En el corpus analizado no hay ninguna composición que siga de forma extensa la preceptiva de la *descriptio puellae*, tal y como se desarrolla en las artes poéticas, a las que nos referíamos más arriba⁵; los poetas se centran en unos rasgos muy concretos, a los que se aplican una serie de expresiones convencionales. Analizaremos, pues, todas aquellas alusiones físicas que tengan como centro a la dama, para intentar extraer unas conclusiones acerca de la imagen de la mujer en la producción poética siciliana y ver en qué medida se ajusta esta idea al cánón de belleza propuesto por la tradición mediolatina⁶.

Centraremos nuestra atención en el retrato físico de la dama⁷, siguiendo un orden descendente que nos lleva a ocuparnos en primer lugar de la cabeza:

1. REFERENCIAS A PARTES CONCRETAS DEL CUERPO DE LA DAMA

1.1. Los cabellos

Del análisis de los ejemplos estudiados podemos deducir que tan sólo Giacomo da Lentini y Giacomino Pugliese, aparte de un ejemplo

⁴ Vid. H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1983, vol. 1, p. 317.

⁵ Vid. E. Faral, *ob. cit.*, p. 80 y A. M. Colby, *The portrait in Twelfth-Century French Literature. An example of the stylistic originality of Chrétien de Troyes*, Genève, Librairie Droz, 1965, p. 96.

⁶ En el momento en el que elaboramos este trabajo y teníamos ya los textos expurgados se publicaban las *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini* (CLPIO) vol. I, a cura di D'Arco Silvio Avalle, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1992. Por ello, el corpus de la Escuela Siciliana es citado siguiendo la edición de B. Panvini, *Le Rime della Scuola Siciliana*, Firenze, Leo S. Olschki, 1962, vol. I, a pesar de que somos conscientes de los problemas, sobre todo lingüísticos, que presenta esta edición. Para Giacomo da Lentini e Inghilfredi hemos utilizado las ediciones de R. Antonelli, *Giacomo da Lentini. Poesie*, Roma, Bulzoni, 1979 y *Le Rime di Inghilfredi* a cura di A. Marin, Firenze, Leo Olschki, 1978. Para la lectura y atribución de los poemas hemos utilizado también la edición de G. Contini de los *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1960, vol. I. Hemos respetado la numeración de cada edición, cambiando únicamente las cifras romanas por las arábigas para igualar las citas. Las abreviaturas A. y D. A. hacen referencia respectivamente a los poemas anónimos y de dudosa atribución.

⁷ No incluiremos el estudio sistemático de las invocaciones y apóstrofes a la dama ya que, para ello, contamos con el completo trabajo de I. González, *El apóstrofe en la Escuela Poética Siciliana. Parangón con la lírica gallego-portuguesa*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la Univ., 1990.

perteneciente a Cielo D'Alcamo y otro de autor anónimo, fijan su atención en el cabello de la dama, especialmente en su color. Este es rubio y brillante, lo que se pone de manifiesto a través de la comparación con el oro y del adjetivo *biondo*:

bionda più c'auro fino (G. da Lentini, 2, 60).

Sanza mia donna non vi voria gire,
quella c'è blonda testa e claro viso, (G. da Lentini, 27, 5-6).

Ed io baciando stava
in gran diletamento
con quella che m'amava,
bionda, viso d'argento. (G. da Lentini, 16, 21-24).

s'i ò sollazo
e versi fazo
per, o bionda,
occhi giuconda, (G. Pugliese, 3, 28-31).

En otras dos canciones de Giacomo da Lentini se hace referencia al peinado de la dama, que lleva sus cabellos recogidos en trenzas:

trece sciolte — ni avolte — ni adolte,
ne bruna ne bianca (G. da Lentini, 17, 80-81).

lo bel viso e l'ornamento
e lo dolce parlamento
occhi, ahi, vaghi e bronde trezze (G. da Lentini, 13, 33-35).

Giacomino Pugliese menciona también el cabello claro de su enamorada, a través de una metáfora, así como el peinado, ya que su amada le ofrece como regalo una de sus trenzas:

Donna, per vostra 'amoranza
sicurastemi la vita,
donastemi per amanza
una treccia d'auro ponita
ed io la porto a membranza. (G. Pugliese, 6, 27-36).

Haciendo alusión al color del cabello Giacomino Pugliese apostrofa a su dama llamándola: «blondeta piagente» (3, 57). En otra canción anónima (3, 58) se hace referencia a la «bionda testa» de la dama.

En el contraste de Cielo D'Alcamo la muchacha afirma que se cortaría las trenzas, haciendo alusión a su ingreso en un convento, antes de aceptar las proposiciones del amigo:

Se destinata fosseti, — caderia de l'alteze,
chè male messe forano — in teve mie bellezze.

Se tutto adivenissemi — tagliarami le treze
 e consore m'arenno a una magione
 avanti che m'artocchi 'n la persone? (C. D'Alcamo, 1, 46-50)⁸.

Los poetas de la escuela siciliana no prestan demasiada atención al cabello de su dama. Del extenso corpus poético analizado tan sólo los ejemplos anteriores aluden a algún aspecto del mismo y éstos entresacados únicamente de las composiciones de Giacomo da Lentini y Giacomino Pugliese. Sin embargo, podemos extraer alguna conclusión, ya que todos los casos coinciden en resaltar el color rubio y en algún ejemplo se pone de manifiesto el brillo y esplendor de los cabellos a través de la comparación con el oro. Como es bien sabido, el cabello rubio de la dama era uno de los elementos básicos en el ideal estético femenino de la Edad Media. Algunos autores, como Houdoy⁹, creen ver en ello una influencia grecorromana, que había asumido en su canon de belleza elementos de los pueblos galos y germanos. Renier apunta que el color rubio de los cabellos es una de las características de la belleza femenina más universales, ya que ha estado presente, desde siempre, en nuestra cultura. Desde la Venus griega hasta las damas románticas de De Musset los cabellos rubios han sido uno de los elementos fundamentales del canon de belleza en la mitología, la literatura, el arte etc. Ello se debe, según este autor a razones antropológicas y etnográficas¹⁰. Cabe resaltar, asimismo, que en algunos de los ejemplos se especifica el peinado de la dama, que recoge sus cabellos en trenzas, detalle éste que retomaremos más adelante.

1.2. El rostro

La mayor parte de las alusiones físicas a la dama se centran en la descripción del rostro amado. El poeta concentra la atención en el semblante de su amada cuando la describe, cuando la invoca y se dirige a ella siendo éste uno de los motivos más explotados y rentables en el retrato de la dama. El sustantivo predominante para aludir al rostro

⁸ Si bien incluimos la composición en nuestro corpus, no hay que perder de vista el hecho de que pertenece a un código poético distinto con marcas diferenciadoras. Vid. P. Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Univ. de Santiago de Compostela, 1990.

⁹ Vid. J. Houdoy, *La beauté des femmes dans la littérature et dans l'art du XI^e au XIII^e siècle*, Paris-Lille, Aubry-Detaille, 1876, p. 36.

¹⁰ Renier atribuye el color rubio de los cabellos, como elemento fundamental de la belleza femenina, al ideal estético ario; vid. R. Renier, *Il tipo estetico della donna nel medioevo*, Ancona, 1885, pp. 127-135.

es *viso*¹¹, acompañado de diversos calificativos de los que uno de los más utilizados es el adjetivo *chiaro*:

- «Lo chiaro viso de la più avenente» (G. da Lentino, 28, 5).
 «quella c' à blonda testa e claro viso» (G. da Lentino, 27, 6).
 «bionda, viso d'argento» (G. da Lentino, 16, 24).
 «chiar visagio» (Bondie Dietaiuti, 2, 8).
 «chiarita in viso più c'argento» (Giacomino Pugliese, 3, 89).
 «donna col viso cleri» (Cielo D'Alcamo, 1, 51).
 «vostro amoroso viso netto e chiaro» (G. d. Colonne, 3, 69).
 «lo vostro chiaro viso innamorato» (A., 64, 13).
 «Amor, vedendo 'l vostro viso clero» (A., 52, 6).
 «quella col chiaro viso» (A., 20, 12).
 «da l'amorosa donna col chiar viso» (D. A., 8, 53).
 «Vis'amoroso angelico e clero» (A., 7b, 1).
 «...tuo chiaro visagio» (A., 3, 14).
 «Ed eo, ponendo mente / la vostra fresca ciera, / ch'è bianca più che riso» (Galletto, 2, 13-15)¹².

De entre todos los casos, únicamente el último de ellos, de Galletto, menciona directamente la blancura de la tez mediante una curiosa comparación con el arroz. Sin embargo, son numerosas las referencias indirectas al color blanco del rostro mediante adjetivos que denotan claridad, brillo o esplendor, sobre todo a través del calificativo *chiaro*, y la comparación con la plata y que enmarcan a la dama dentro del cánón de belleza establecido¹³. Las razones creemos que se encuentran, desde el punto de vista formal, en el gusto por la *amplificatio*. El motivo por el cual se prefiere aludir al brillo y claridad del rostro está relacionado con la teoría medieval de la belleza, tema que retomaremos más adelante. Por otro lado, las alusiones al color del rostro son completadas en múltiples ocasiones por adjetivos que evocan un matiz afectivo.

Muy unidos con la idea de claridad y esplendor de los ejemplos anteriores están las expresiones que relacionan el rostro de la dama con un espejo. A través de esta metáfora se insiste en la idea de transparencia, brillo y claridad del semblante de la dama. Por medio de estas cualidades físicas ella transmite la pureza y bondad de su alma:

¹¹ El sustantivo *visagio* o *visaggio* proviene, según algunos autores, del provenzal *visatg*, del lat. *VIS*. Cf. *Dizionario etimologico italiano* (dir. G. Battisti-G. Alessio), Firenze, Barbèra, 1966, s.v. *visagio*.

¹² *Ciera* procede del francés antiguo *chiere*. *Ibidem*, s.v. *cera*.

¹³ Para R. Pernoud, el tipo de vida de la sociedad medieval, en estrecho contacto con la naturaleza, propiciaba, entre las clases trabajadoras, que fuesen frecuentes las pieles oscuras y curtidas; por ello, era más apreciada la tez blanca. Vid. R. Pernoud, *La mujer en el tiempo de las catedrales*, Barcelona, Granica, 1982, p. 111.

Oi chiarita spera!
 la vostra dolze ciera
 de l'altre è genzore (Re Giovanni, 1, 7-9).

Ancora ch'io dimore
 lungo tempo e non via
 la sua chiarita spera,
 de lo suo gran valore
 spesso mi sovenia, (Re Enzo, 1, 37-41).

Voi siete mia spera,
 dolce ciera;
 sì perera, (Giacomino Pugliese, 3, 58-60)¹⁴.

En otro poema se realza la idea de luz y claridad mediante las metáforas del espejo y la estrella, así como una referencia directa al color claro del rostro:

Spera, che m'avi priso
 di servir l'avenente,
 quella col chiaro viso,
 alta stella lucente. (A., 20, 10-13).

El esplendor y la luz que irradia el rostro de «madonna» quedan patentes en el siguiente ejemplo:

li suo' occhi piagenti,
 che mi donavon riso
 quando mi risguardava
 col suo lucente viso, (A., 5, 13-16).

Al margen de teorías de carácter antropológico, a las que hacen referencia algunos autores, y a las que ya hemos hecho mención en estas páginas, consideramos más relevante subrayar la concepción filosófica que subyace en la teoría de la estética medieval, puesto que influye sobremanera en la formación del canon de la belleza. Así Tomás de Aquino enumera los elementos que conforman la belleza:

Tres cosas son necesarias para la belleza. Primero, sin duda, su exactitud o perfección, puesto que cuanto más menoscabadas están las cosas, más feas son. Y la debida proporción, o armonía. Y también claridad; de ahí que las cosas que poseen un color brillante sean llamadas bellas (Sum. Theol. I, 39, 8c)¹⁵.

¹⁴ Cf. también D. A., 3, 13-17.

¹⁵ Vid. A. K. Coomaraswamy, *Teoría medieval de la belleza*, Palma de Mallorca, Ediciones de la Tradición unánime, 1987, pp. 31 y ss.

Esta visión de la dama como un ser que resplandece e irradia luz se encuentra ya en la lírica occitana, si bien no es una concepción demasiado extendida como lo demuestra el hecho de que sean pocos y, en contadas ocasiones, los poetas que hagan referencia a ello. Algunos ejemplos significativos: «Quan tozt lo segles bruzneis, / Delai on ylh es si respian» (Cercamon, 1, 21-22); «Tant es fresch' e bel' e clara / qu'amors n'es vas me doptoza / car sa beaultz alugora / bel jorn e clarzis noih negra» (Bernart de Ventadorn, 12, 34-37); «Pros contess' e gaia, ab pretz valen, / que tot'avez Campagn'anluminat» (Rigaut de Berbezilh, 9, 41-42)¹⁶.

La acumulación de epítetos que evocan belleza, luz, la comparación con la estrella, y la elevación de la dama hasta la categoría de ser divino crean la imagen de una mujer casi inalcanzable, distante. La imagen de la «*donna angelo*» es un motivo poético que se ha transmitido desde la literatura provenzal, aunque como hemos visto los ejemplos son escasos. Será a partir de la lírica siciliana y, sobre todo, en la corriente stilnovista y en Petrarca donde el *topos* alcance un auge mucho mayor¹⁷.

Ca la stella ca pare la matina
 mi rassomiglia lo vostro clarore:
 com più vi guardo, più mi rafina
 lo vostro dritto natural colore.
 Ond'io credente sono, ogni fiata
 ch'io bene aviso vostra claritate,

 che voi noi siate femmina incarnata,
 ma penso che Divina Maestate,
 a semeiglianza d'angelo formata
 agia per certo la vostra bieltate. (A., 65, 5-14)¹⁸.

Para ensalzar la perfección de la dama los poetas utilizan un efecto hiperbólico, recurriendo al tópico de dilección divina. La dama

¹⁶ Cf. *Les poésies de Cercamon*, ed. de Alfred Jeanroy, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1922; *Bernart de Ventadorn Troubadour du XII siècle. Chanson d'amour*, ed. de Moshé Lazar, Paris, C. Klincksieck, 1966; *Rigaut de Barbezieux. Le canzoni*, ed. de Mauro Braccini, Firenze, Leo Olschki, 1960.

¹⁷ Sin embargo, dentro de la corriente del Dolce Stil Novo, contrariamente a lo que se pudiera pensar, esta imagen no afecta por igual a toda la escuela poética. Son Guinizelli y Dante los poetas que lo desarrollarán más ampliamente. Vid. B. Marti, *Storia dello Stil Novo*, Lecce, Milella, 1973, pp. 148-9. Con respecto a la corriente metafísica de la luz en el Dolce Stil Novo, vid. C. Blanco Valdés, «Splendore e luce nella donna stilnovista» en *Estudios Galegos en Homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1994, pp. 193-203.

¹⁸ Con respecto a la caracterización de la dama como un ser angélico, vid. también Pucciandone Martelli, 2, 11-15; A., 68, 3 y A., 7b, 1-4.

es una criatura tan admirable, que ha sido creada por Jesucristo en el Paraíso y se ha encarnado en un ángel¹⁹:

Sua caunoscenza e lo dolze parlare
e le belleze e l'amoroso viso,
di ciò pensando fami travagliare.
Iesù Cristo (criolla) in paradiso
e, poi la fece angelo incarnata,
tanto di lei 'mbardo, (Inghilfredi, 1, 9-14).

Un número muy reducido de ejemplos subrayan el color rosado del rostro de «madonna». Pero junto al tono de color que añaden, no olvidan señalar el resplandor y brillo del semblante, a través de comparaciones con el sol, la estrella, o una metáfora con la joya:

guardando vostra ciera umile e piana
color di grana, — piena d'aulimento,
più mi riluce che stella Diana; (A., 89, 3-5)²⁰.

lo suo viso rosato
più che 'l sol che risplenda. (A., 30, 53-54).

O colorita e blanca
gioia, de lo meo bene
speranza mi mantene; (Guido delle Colonne, 3, 47-49).

Un determinado grupo de ejemplos aluden al tono del rostro amado mediante la metáfora con la rosa, en apóstrofes e invocaciones. Esta imagen posee una gran carga simbólica heredada de la tradición pagana grecolatina y recogida más tarde por el mundo cristiano, que personificará en ella a la Virgen, elevada a reina de las flores y de las rosas. En la Edad Media la rosa se convierte en emblema y representación de la persona amada²¹, como símbolo de la belleza y del amor.

Nuestros poetas apostrofan a la dama y la llaman:

«Fiore di rosa», «Rosa novella», «Rosa fresca», «Aulente rosa col fresco colore» (Giacomino Pugliese, 7, 58; 7, 35; 3, 68; 3, 41).

«Rosa colorita» (Mazzeo di Ricco, 1, 21).

«Rosa fresca che di magio apari» (Filippo da Messina, 1, 13).

«Rosa fresca aulentissima — c'apari inver la state», «Rosa invidiata», «Rosa fresca del orto» (Cielo D'Alcamo, 1, 1; 1, 44; 1, 21). «Rosa aulente» (A., 36, 1).

¹⁹ Vid. R. Dragonetti, *ob. cit.*, p. 260 y E. Faral, *ob. cit.*, p. 80.

²⁰ En la lírica provenzal encontramos la misma metáfora en Peire Vidal (15, 46). Cf. Peire Vidal, *Poesie*, a cura di S. Avalle, Milano-Napoli, Ricardo Ricciardi, 1960, 2 vols.

²¹ Vid. Ch. Joret, *La Rose dans l'Antiquité et au Moyen Âge*, Genève, Slatkine, 1970, p. 329.

«Rosa fresca» (A., 51, 37).

«Rosa di Maggio — colorita e fresca» (A., 3, 15).

«Rosa aulente, / splendente,» (A., 36, 1-2).

Re Giovanni subraya el color del rostro amado que no tiene parangón con el de ninguna flor:

Così similmente

è lo vostro colore:

color non vio sì gente

nè 'n tinta, nè 'n fiore; (Re Giovanni, 1, 10-13).

Otras alusiones hacen referencia a la belleza en general del rostro. Ahora el poeta no se detiene para destacar un aspecto concreto, ni para describir un rasgo determinado:

«Lo viso mi fa andare alegramente / lo bello viso mi fa rinegare,»
(Giacomo da Lentino, 28, 1-2).

«membrando ch'eo sia diviso / di vedere lo bel viso» (Giacomo da Lentino, 13, 5-6).

«lo vostro bel visaggio» (Giacomo da Lentino, 17, 118).

«di voi,— bel viso / sono priso» (Giacomo da Lentino, 17, 138-39).

«e lo bel viso e 'l morbido sguardare:» (Giacomo da Lentino, 27, 12-14).

«...lo bel viso» (Giacomo da Lentino, 13, 31).

«ma tuttavia — veder lo bello viso» (Jacopo D'Aquino, 1, 4).

«già mai n'ò abento / vostra bella fazone / cotant'à valimenti» (Federico II, 2, 47-49)²².

«lo vostro bello viso, / che m'à d'amore priso» (Federico II, 2, 52-54).

«e lo suo bel visagio,» D. A., 19, 7).

«Le suoi bellesse tante, / che porta in viso e mantene,» (D. A., 19, 10-11).

«la vostra bella ciera / mi doni veri d'amore sembianti» (A., 51, 38-39).

«Madonna, po m'avete sì conquiso / e non vi piace ch'io vi degia amare, / celate le belleze de lo viso» (A., 58, 1-3).

«Ai ciera preziosa, / per cui perdo il dormire» (A., 5, 55-58).

«viso prezioso, / d'amor lazioso» (A., 3, 76-77).

Para Arnaldo Moroldo, el adjetivo *piagente*, relacionado con *piacere*, está asociado a la idea de hermosura, y por ello es sinónimo de

²² *Fazone*, según algunos autores, es un préstamo del provenzal *faison* (del latín *FACTIONEM*). Cf. C. Battisti-G. Alessio, *Dizionario etimologico italiano*, s.v. *fazzone*.

belleza²³. Sin embargo, no podemos reducir el significado de este adjetivo únicamente a la belleza, ya que las connotaciones que implica son más amplias. Aplicado a las cualidades exteriores del rostro femenino, *piacente* denota también la virtud y las cualidades intelectuales en las concepciones caballeresca y stilnovística²⁴.

Vostra cera piacente,
mercé quando vo chiamo,
m'incalcia fortemente
ch'io v'ami più ch'io v'amo, (G. da Lentini, 12, 33-36).

Membrandomi la sua ciera piacente,
veder la creo tutta per sembianti
com'om c'a lo specchiare tene mente; (Jacopo D'Aquino, 1, 25-27)²⁵.

Por otra parte, según este autor, también el adjetivo *amoroso*, por influencia del occitano, hace referencia a algo agradable, lleno de encanto y, por lo tanto, se encuentra dentro del campo semántico de la belleza²⁶. Sin embargo, como en el caso anterior, este adjetivo comporta también un significado afectivo, ya que la dama inspira amor no sólo por su belleza, sino también por su gracia, amabilidad, etc.²⁷.

Chi vide mai così begli ochi in viso,
né sì amorosi fare li sembianti
né boca cotanto dolce riso? (Giacomo da Lentini, 28, 9-11).

A torto non discende
inver me, poi m'à priso,
lo suo bel viso dolce ed amoroso; (D. A., 22, 16-18).

Madonna, se del vostro amor son priso,
non vi paia fereze,
nè riprendete li occhi 'namorati;
guardate lo vostro viso amoroso,
l'angeliche belleze
e l'adormeze e la vostra bieltati; (D. A., 16, 21-26)²⁸.

Otra de las cualidades que caracterizan a la amada es la dulzura de su rostro:

²³ Vid. A. Moroldo, «Le portrait dans la poésie lyrique de langue d'oc, d'oïl et de si, au XII^e e XIII^e siècles», *Cahiers de civilisation médiévale X-XII^e siècles*, XXVI, 3 (1983), p. 241.

²⁴ Vid. *Grande Dizionario della lingua italiana* (dir. G. Bàrberi Squarotti), Torino, U.T.E.T., 1967, s.v. *piacente*.

²⁵ También en Tommaso di Sasso, 1, 12-14 y Guglielmo Beroardi, 1, 5.

²⁶ A. Moroldo, *ob. cit.*, p. 241.

²⁷ Vid. *Grande Dizionario della lingua italiana*, s.v. *amoroso*.

²⁸ Cf. también Maestro Francesco, 6, 1-8; Federico II, 1, 23; Guido delle Colonne, 3, 69; Inghilfredi, 1, 10; A., 20, 19-22; A., 40, 8-11; A., 47, 17-20; A., 67, 3; A., 5, 6.

Oi dolce ciera co sguardo soavi,
più bella c'alta che sia in vostra terra, (Guido delle Colonne, 2, 14-15).

Voi siete mia spera,
dolce ciera;
si perera, (Giacomino Pugliese, 3, 58-60).

e non mi mostra li dolze sembianti
che far solia (Giacomino Pugliese, 1, 19-20)²⁹.

El adjetivo *fresca* es utilizado en bastantes ocasiones si tenemos en cuenta no sólo las referencias directas al rostro, sino también las expresiones metafóricas en las que se alude al mismo mediante la rosa, como hemos señalado más arriba:

«Ed eo ponendo mente / la vostra fresca ciera» (Galletto, 2, 13-14);
«ciera avenente fresca e graziosa» (Pucciandone Martelli, 2, 6);
«che la sua fresca ciera / già d'amar non s'adotta» (Paganino da Serezano, 1, 7);
«aulente rosa col fresco colore» (Giacomino Pugliese, 3, 41);
«Fresca ciera ed amorosa» (A., 38, 1).

Con menos frecuencia se aplican al semblante de la dama: *gioiosa* y *gaia*:

«e donemi valor con gran piacenza / la vostra gaia angelica sembran-
za» (Pucciandone Martelli, 2, 14-15);
«la vostra ciera angelica gioiosa / è somma d'afinato compimento»
(A., 68, 3-4);
«tuttur, bella, — amor rosella / col viso gioioso» (A., 3, 42-43).

Estos dos últimos términos pertenecen al ámbito de la alegría y el placer que gozan los enamorados, dentro de las manifestaciones de la relación amorosa. Aplicados a la dama y, en este caso, a su rostro, designan una característica que es tan propia de la dama como su belleza. Nelli señala que «La dame «joyeuse» est celle qui possède le joi: l'amoureux n'en bénéficie jamais que par participation et il le reçoit comme une grâce»³⁰. Por tanto, esta alegría prácticamente innata tiene su reflejo en el rostro de la dama.

Federico II siente a su dama como un ser cercano, en contraposición con otras altivas y distantes, a través de la expresión de su rostro, lo que le hace albergar un atisbo de esperanza:

²⁹ Otras referencias a la dulzura del rostro las encontramos en: Giacomino Pugliese, 1, 33; D. A., 13, 1-8; A., 20, 19-22; A., 35, 39-44; A., 36, 35-40; A., 16, 9; D. A., 22, 13-24.

³⁰ Cf. R. Nelli, *L'Erotique des Troubadours*, Toulouse, E. Privat, 1963, p. 170.

La vostra ciera umana
mi dà conforto e facemi alegrare: (Federico II, 2, 39-40).

La expresión del rostro, a la que se hace referencia mediante el sustantivo *sembiante*, puede reflejar los sentimientos de la dama hacia el poeta como en el caso anterior:

Donna, vostri sembianti mi mostraro
isperanza d'amore e benvolenza,
ed io sovr'ogni gioia lo n'ò caro
lo vostro amore e far vostra piagenza. (Giacomo da Lentini, 24, 1-4).

El rostro de la dama no siempre se muestra alegre y complaciente, también puede reflejar sentimientos de rechazo hacia el amante:

Vostr'orgogliosa ciera
e la fera sembranza
mi trae di fin'amanza
e mettemi 'n errore; (D. A., 5, 1-4).

la tua ciera,
dolze spera,
che lo cor conduce,
m'è si fera
fosse vera,
morte al cor m'aduce (A., 36, 35-40).

El rostro amado parece ser el centro de atención de los poetas de la Escuela Siciliana con respecto al retrato de la dama. Las menciones son muy numerosas, y prácticamente todas coinciden en destacar la luminosidad y el resplandor de su semblante, tema que retomaremos más adelante cuando analicemos todos los datos en su conjunto.

1.3. Los ojos

Los ojos y la mirada de la dama son objeto de atención de nuestros poetas desde una doble vertiente. Por un lado, son un elemento más que ayuda a configurar el retrato físico femenino, resaltando su color, belleza, etc. Y, además, reflejan determinados sentimientos —como la alegría— que no siempre concuerdan con la actitud hacia su enamorado. De todas formas, las distintas menciones a los ojos y a la mirada no son muy abundantes, contrariamente a lo que cabría esperar, dada la estrecha relación que guardan con el proceso de enamoramiento.

La descripción de los ojos en cuanto al color está escasamente representada. Tan sólo tenemos un caso en el que se resalta la claridad:

Quella con chiari occhi in testa
tene il mio amore in balia. (A., 26, 17-18).

El número más amplio de alusiones se refieren a la belleza, sin destacar ningún aspecto concreto. Los adjetivos más utilizados para reflejarla son *bello* y *piagente*. Este último, como ya hemos indicado, además de pertenecer al campo semántico de la belleza, se relaciona también con la afectividad:

«Chi vide mai così begli ochi in viso» (Giacomo da Lentini, 28, 9).

«...occhi belli» (Giacomo da Lentini, 17, 48).

«li vostri occhi piagenti» (Guido delle Colonne, 3, 70).

«li suo' occhi piagenti» (A., 5, 13).

A través de los ojos la dama muestra su espíritu alegre:

s'ìò sollazo
e versi fazo
per voi, o bionda,
occhi giuconda,
che m'avete priso; (Giacomino Pugliese, 3, 28-32).

non agio abento, — tanto 'l cor mi lanza
co li riguardi degli occhi ridente. (Giacomo da Lentini, 15, 44-45).

Y, en contrapartida, también puede manifestar su dureza y orgullo:

tuttur, bella, — amor rosella
col viso gioioso,
occhi feri, — guerrieri, — che feri
a guisa di larone; (A., 3, 42-45).

En estrecha relación con estos casos, podemos citar las comparaciones en las que se establece una analogía entre la dama y el basilisco, animal fantástico que poseía el poder de matar con la mirada. El poder de la dama es similar al de este animal; de ahí la utilización de la comparación con el basilisco, que muere cuando contempla su imagen reflejada en un espejo³¹. Del mismo modo se establece un parale-

³¹ En esta composición no se cita tan solo el poder de matar con la mirada que posee este animal fabuloso, sino que se hace referencia al modo en el que el hombre puede defenderse de él. En efecto, «Quien desee matar a este animal» dice el bestiario de Pierre de Beauvais a propósito del basilisco «deberá tener un claro recipiente de cristal o vidrio, a través del cual pueda ver a la bestia. Pues al tener el hombre la cabeza tras el vidrio o el cristal, el basilisco no puede distinguirlo, y su mirada es detenida por el cristal o el vidrio; cuando el basilisco arroja su veneno por los ojos, es de tal naturaleza que, si choca contra algún objeto, rebota hacia atrás contra él, y ha de morir». Vid. Pierre de Beauvais, *Le Bestiaire, Cahier II*, 213-15, en *Bestiario Medieval*, ed. de I. Malaxecheverría, Madrid, Siruela, 1986. pp. 146-152. También en un poema de Aimeric de Peguilhan (50, 29-32) se menciona el basilisco en los mismos términos que en nuestra composición, es decir, el basilisco representa al poeta, y el espejo, con el que se da muerte al animal, es el símbolo de la dama. Cf. *The poems of Aimeric de Peguil-*

lismo con la dama pues ella, simplemente con la mirada, puede causar un gran dolor al poeta:

Madonna, ben ò inteso che lo smiro
 aucide 'l badalischio a la 'mprimerà;
 di voi similemente m'è avenuto (Bondie Dietaiuti, 2, 31-33).

La imagen de los dardos recibidos a través de la mirada de la dama, que hieren de amor al poeta, es una constante desde Ovidio y el tópico alcanzará su máximo esplendor a partir del *Dolce Stil Novo*, donde se relacionan directamente con el nacimiento del amor³². En el siguiente poema, los dardos lanzados por la mirada de la dama causan una herida de amor al poeta:

Ed io per affidare,
 oi lasso, simplemente,
 sono feruto d'uno dardo intero:
 ciò è 'l vostro guardare,
 che sì amorosamente
 mi dimostraste, c'ora m'è guerrero; (A., 52, 31-36).

Sin embargo, las descripciones de la mirada de la dama no son muy representativas, debido al reducido número de ejemplos con los que contamos. A pesar de ello, todos coinciden en resaltar la dulzura y la belleza:

e lo bel viso e 'l morbido sguardare: (Giacomo da Lentini, 27, 12).

Oi dolce ciera co lo sguardo soavi,
 più bella c'alta che sia in vostra terra, (Guido delle Colonne, 2, 14-15).

E lo riso avenenti
 e li guardi piacenti — m'àn conquiso
 e tutte l'altre gioi de lo bel viso. (A., 12, 16-18)³³.

han, ed. and trans. with introd. and commentary by W. P. Shepard and F. M. Chambers, Evanston, Northwestern Univ. Press, 1950.

³² Vid. C. Blanco Valdés, *Estudio de la fenomenología amorosa en la escuela poética del «Dolce Stil Novo»*, Tesis Doctoral en microficha nº 270, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la Univ., 1992, p. 161.

³³ Este poema lo atribuye G. Contini a Pier della Vigna siguiendo el cancionero P, que es el único que indica su autoría, a pesar de que la lectura de los versos sigue más de cerca el cancionero V. Cf. CLPIO (V 073). Para Contini, la lectura de estos versos es la siguiente:

La bocca e li denti
 e li gesti piacenti — m'han conquiso
 e tutte l'altre gioi de lo bel viso. (2, 16-18).

Cf. *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricardo Ricciardi, 1960, vol. I, p. 123.

Uno piacente sguardo
 coralmente m'ha feruto,
 und'eo d'amore sentomi infiammato; (A., 12, 1-3)³⁴.

S'io dotto disviare
 già non è meraviglia,
 tante pene patisco
 disiando piacere,
 l'amoroso sguardare
 che si forte m'istillia, (A., 5, 19-24).

1.4. La boca y la risa

Son escasos los ejemplos que contienen referencias a la boca de la amada. Lo más característico es la alusión al olor que exhala, al aliento, que en una ocasión se compara al de la pantera. Esta fiera, según los bestiarios, emana un perfume que atrae al resto de los animales cuando lo sienten, de forma que se ven obligados a seguirla hasta la muerte³⁵. Esta alusión posee una fuerte carga sexual:

Ben passa rose e fiori
 la vostra fresca ciera
 lucente più che spera
 e la bocca aulitusa
 più rende aulente aulori
 che non fa una fera,
 c'à nome la pantera,
 che in India nasce ed usa (D. A., 3, 13-20).

En otro poema de connotaciones eróticas, se destaca esta misma cualidad. El poeta demuestra un atrevimiento y confianza con la amada no muy frecuente entre los miembros de la Escuela Siciliana:

L'aulente bocca e le menne
 de lo petto le cercai,
 fra le mie braza la tenne; (D. A., 13, 9-11).

También en esta misma canción el poeta expresa el deseo que siente por volver a besar la boca de su amada:

la boca ch'eo basai
 ancor l'astetto e disio! (D. A., 13, 7-8).

³⁴ G. Contini atribuye este poema a Piero delle Vigne. *Ibidem*, (P. V., 2, 1-3).

³⁵ *Vid. El Fisiólogo. Bestiario Medieval*, a cura di N. Guglielmi, Buenos Aires, Ed. Univ. de Buenos Aires, 1971, (trad. de M. Ayerra y N. Guglielmi), pp. 68-69. La imagen está ya presente en la literatura provenzal; *vid. al respecto F. Catenazzi, L'influsso dei provenzali sui temi e immagini della poesia siculo-toscana*, Brescia, Morcelliana, 1977, p. 240.

En un poema anónimo la boca aparece calificada por el adjetivo bella, y tampoco falta la declaración del poeta del deseo de besarla:

ch'io non disio altra cosa
se no la sua bocca bella,
basciandol'a tutte l'ore, (A., 46, 28-30).

En otro caso la boca aparece citada en descripciones enumerativas en las que se resaltan varios de los rasgos que caracterizan a la dama. En esta ocasión el poeta tan sólo la nombra:

Ov'e madonna e lo suo insegnamento,
la sua bellezza e la gran canoscianza,
lo dolce riso e lo bel portamento,
gli occhi e la bocca e la bella sembianza,
suo adornamento e sua cortesia? (Giacomino Pugliese, 1, 31-35).

Más importancia conceden nuestros poetas a la expresión de la boca que refleja la dulzura, y la alegría de la dama a través de su risa. Ello es una prueba más de que los poetas sicilianos centran su atención en los sentimientos y virtudes morales más que en el retrato propiamente físico. La apariencia dulce de la dama se pone de manifiesto una vez más en los siguientes ejemplos:

«e l'amorosa ciera, e 'l dolce riso» (Maestro Francesco, 6, 6).
«Co lo dolce riso / conquiso — voi m'avete, fin amore.» (Giacomino Pugliese, 3, 37-38).
«Chi vide mai così begli ochi in viso, / ... / né boca con cotanto dolce riso?» (Giacomo da Lentini, 28, 9-11).
«e poi lo dolce riso, per ch'io incoro,» (Bondie Dietaiuti, 2, 26).
«lo dolce riso e lo bel portamento,» (Giacomino Pugliese, 1, 33)³⁶.

Su alegría también queda patente:

«e lo gioioso — riso e lo sguardare» (Federico II, 1, 24).

En otra composición se alude también a la risa de la dama que ella ofrece como prueba de su amor; sin embargo, el poeta parece no conformarse con tan poca cosa y exige una señal más evidente:

³⁶ También en la lírica provenzal la risa de la dama destaca sobre todo por su dulzura. Vid. E. Sánchez Trigo, *El retrato femenino en la literatura provenzal de la Edad Media*, Tesis Doctoral en microficha nº 198, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la Univ., 1991, pp. 308 y 309.

Se del tuo amore giunta a me non dai,
 di qua' speranza m'ài sì, 'namorato,
 ca mi pur ridi ed altro non mi dai,
 per niente può cangiarsi sto mercato. (A., 96, 1-4).

Incluiremos también en este apartado aquellas referencias a la voz y a la forma de hablar de la dama que se caracteriza, sobre todo y una vez más, por su dulzura:

lo bel viso e l'ornamento
 e lo dolze parlamento, (G. da Lentini, 13, 33-34).

Sua caunoscenza e lo dolze parlare
 e le belleze e l'amoroso viso, (Inghilfredi, 1, 9-10).

S'eo vegno e non vi veggo,
 oi splendente viso
 che sguardi con pietansa
 e parli dolcemente con placire (Betto Mettifuoco, 1, 33-36).

En otros dos ejemplos anónimos se menciona el hablar de la dama y su voz respectivamente. En el primero se afirma que el hablar de la dama enamora a todo aquel que la oye; el siguiente ejemplo califica de «angelica» esa voz:

lo tuo parlare — la gente 'namura,
 stella d'altura. — Merzè, non ti 'ncresca, (A., 3, 11-20).

e di belleze era porto e focce
 e d'adorneze l'angelica boce. (A., 13, 7-8).

Los poetas sicilianos no conceden importancia a la descripción puramente física de la boca y los labios de la dama. No se resalta ni el color, ni la forma y tamaño. Su atención se centra en la expresión sonriente y dulce y por tanto las características que se resaltan pertenecen al ámbito de la afectividad. La excepción la representan los dos ejemplos que hacen referencia al aliento de la dama, en los que creemos ver una fuerte carga erótica. También se subraya, en otros dos casos, el deseo de besar la boca de la dama.

1.5. La garganta

Solamente en una ocasión se menciona la garganta, en una estrofa en la que se citan también las manos y los ojos. La dama lleva todo el cuerpo cubierto, a excepción del rostro, cuello y manos. El poeta, por tanto, sólo puede estimar la belleza de su dama a través de estas partes del cuerpo, pero imagina que la belleza de otros miembros no será in-

ferior a juzgar por la hermosura que se aprecia en las zonas visibles. Este pensamiento le produce una gran turbación:

Le man vostre e la gola
co gli occhi mi dan gola
tanto a veder s'io miro;
mostran che l'autre membra
voglian più, ciò mi membra;
pur di tanto mi smiro. (Galletto, 2, 19-24).

1.6. El pecho

La única referencia al pecho muestra una relación muy íntima entre el poeta y su amada. La confianza y el atrevimiento del poeta, así como el consentimiento de la dama, no están dentro del canon de los poetas sicilianos. La sensualidad que se advierte en toda la canción, ya citada en apartados anteriores, es excepcional dentro de esta escuela:

L'aulente bocca e le menne
de lo petto le cercai,
fra le mie braza la tenne; (D. A., 13, 9-11).

1.7. El cuerpo

Se trata de referencias muy escasas, en las que no hay ningún tipo de descripción. Se menciona simplemente el cuerpo de forma general, a través del sustantivo *figura* y, en un apóstrofe, se resalta su claridad y luminosidad a través del adjetivo *chiara*; este rasgo, como ya hemos visto en el apartado dedicado al rostro, es de gran importancia para nuestros poetas y hemos de relacionarlo, retomando lo dicho más arriba, con la teoría estética medieval³⁷:

Donatemi la vostra benvoglienza
e traetemi 'l core di rancura,
chiara figura, e fatemi gaudente. (A., 73, 12-14).

Di sua figura ò 'l fiore
de la più ricca spera
e plagentera — che mai avesse amante; (A., 43, 37-39).

³⁷ Es interesante señalar que tanto la lírica provenzal como la siciliana destacan la claridad y la luz de alguna zona concreta del cuerpo de la dama, como el rostro o los cabellos, en la mayoría de las ocasiones, mientras que en el Dolce Stil Novo, estas imágenes se aplican prácticamente en todos los casos a la figura de la dama en su conjunto. *Vid.* C. Blanco Valdés, «Splendore e luce nella donna stilnovista», p. 196.

2. REFERENCIAS GENERALES A LA BELLEZA DE LA DAMA

Hemos visto hasta ahora las alusiones que los poetas de la Corte Siciliana realizan a las distintas partes del cuerpo de la dama. Sin embargo, no podemos olvidar que en numerosas ocasiones se ensalza la belleza de la persona amada sin destacar ninguna zona concreta de su cuerpo, subrayando de una forma global toda su hermosura, cualidad que no puede faltar a la dama cantada por nuestros poetas³⁸. De hecho, siguiendo la definición del amor de Andreas Capellanus, «Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus...»³⁹. Así lo reflejan unos versos de Maestro Francesco:

Ma che sia amore, eo dicerò lo vero:
 quand'om diven sollicito e pensuso
 vegendo uno bel viso e piacentero,
 à mantenente amore in cor rinchiuso; (8, 9-12).

En otra composición anónima, el poeta, ante el rechazo de su dama, argumenta que, si ésta no desea ser amada ha de ocultar su belleza, pues sólo así él se liberará del amor que siente por ella:

Madonna, poi m'avete si conquiso
 e non vi piace ch'io vi degia amare,
 celate le belleze de lo viso;
 se no le vegio, ancor credo scampare;
 quando le vegio, tengonmi si priso,
 null'altra donna mi lasciate amare; (A., 58, 1-6).

La hermosura de la dama puede ser ensalzada simplemente a través de expresiones en las que directamente se alude a ella como⁴⁰:

perch'io lasciar volesse d'ubidire
 quella che pregio e belleze inavanza
 e fami star soventela mente — d'amoroso pensamento:
 (G. da Lentini, 15, 40-43).

³⁸ Gl. Cropp señala que la belleza es una cualidad imprescindible en la dama cortés. Vid. Gl. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Librairie Droz, 1975, p. 150.

³⁹ Cf. Andreas Capellanus, *De Amore*, ed. y trad. de I. Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, Quaderns Crema, 1985, p. 55.

⁴⁰ I. González señala que, a través del apóstrofe, el poeta interpela a la dama llamándola bella, sin ningún determinante, un total de 57 veces asumiendo un valor sustantivo y pasando a significar 'donna bella' y por antonomasia 'la donna amata'. Vid. *El apóstrofe en la Escuela Poética Siciliana...*, ob. cit., p. 72.

da voi li sguardi, che languir mi fanno,
 e poi lo dolze riso, per ch'io incoro,
 e la bieltà c'avete; (Bondie Dietaiuti, 2, 25-27).

Sin embargo, este tipo de referencias son las menos numerosas, ya que los poetas poseen un gusto muy marcado por la amplificación; de modo que el panegírico de la belleza de la dama se realiza en muchas ocasiones a través de la comparación con las piedras preciosas, el sol, las estrellas, o mediante el tópico del sobrepujamiento, cuando el poeta señala que su dama supera a todas las demás, mediante hipérbolles, etc.⁴¹.

Con respecto a la comparación con las flores, Giacomo da Lentini dice⁴²:

e più bell'este che rosa e che fiore (35, 12)⁴³.

En el mismo soneto se señala que la belleza de todas las piedras preciosas no supera a la hermosura de la dama:

Diamante, né smiraldo, né zafino,
 né vernul'altra gema preziosa,
 topazo, né giaquinto, né rubino,
 né l'aritropia, ch'è sì vertudiosa,
 né l'amatisto, né 'l carbonchio fino,
 lo qual è molto risprendente cosa,
 non àno tante belezze in domino
 quant'à in sé la mia donna amorosa. (35, 1-8).

En otras dos canciones se resalta también que la belleza de la dama es superior a la de las piedras preciosas:

per la più dolze donna ed avenante
 che mai amasse amante,
 quella ch'è di bieltate
 sovrana in veritate,
 c'ognunque donna passa ed ave vinto,
 e passa perle, smeraldo e giaquinto (Jacopo Mostacci, 1, 19-24).

quella c'avanza giacinto e smeraldo
 ed ave le belezze, ond'eo disvio (D. A., 17, 19-20).

⁴¹ La belleza se resalta asimismo en Rinaldo D'Aquino, 2, 25; D. A., 3, 49 y D. A., 8, 20.

⁴² También mediante la comparación con personajes históricos y literarios que, tradicionalmente, se han convertido en arquetipos y paradigmas de belleza, como veremos más adelante.

⁴³ Otro ejemplo similar en D. A., 4, 1-4.

Asimismo el esplendor y la belleza de la dama se pone de manifiesto utilizando como término de comparación las estrellas:

E di vertute tutte l'autre avanza,
e somigliante a stella è di splendore,» (Giacomo da Lentini, 35, 9-10).

Le vostre bieltà sole,
ca lucen più che sole (Galletto, 2, 31-32).

La tua figura bella
riluce più che stella
quando la sguardo e miro
in vetromi ramiro (A., 37, 29-32).

También Giacomo da Lentini deja patente la belleza de su dama utilizando un parangón con el sol, que no la supera ni en belleza ni en esplendor:

Più luce sua beltate e dà splendore
che non fa 'l sole né null'altra cosa;
de tutte l'autre ell'è sovrán' e frore,
che nulla apareggiare a lei non osa (36, 1-8).

sua bieltà luce più che 'l sole assai, (A., 83, 9-14).

Otro procedimiento de gran fuerza probatoria para demostrar la belleza de la dama es el *exemplum*, a través del cual el poeta trae a colación determinados personajes pertenecientes a la esfera bíblica y literaria —en concreto se hace referencia a la materia de Bretaña— que se ponen en relación con la dama mediante un proceso comparativo para realizar el panegírico o, en algún caso concreto, el vituperio de la amada.

Tristán e Isolda son citados como modelo de enamorados y de pareja fiel, y su leyenda tuvo una gran difusión en la lírica románica medieval. En la lírica provenzal existen numerosas alusiones a los famosos amantes desde época muy temprana⁴⁴. También entre nuestros poetas encontramos algunas referencias; concretamente, Isolda aparece como paradigma de belleza:

Più bella mi parete
ca Isolda la bronda,
amorosa gioconda
flor de le donne sete (G. da Lentini, 12, 45-48).

⁴⁴ Cf. C. Alvar, «Poesía gallego-portuguesa y Materia de Bretaña: algunas hipótesis» en *O Cantar dos Trobadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, pp. 31-51.

De Morgana, la hermana del rey Arturo, personaje importado por los normandos a Sicilia, no se resaltan sus poderes mágicos, sino que se convierte, entre los poetas de la lírica siciliana, en un referente de la mujer bella. Aunque esto no es exclusivo de nuestros autores, ya que el atractivo de Morgana será proverbial en la Edad Media⁴⁵:

c'agio aquistato — d'amar la più sovrana:
 chè, se Morgana — fosse infra la gente,
 inver madonna non parria neiente (Guido delle Colonne, 1, 34-36).

Fior sovr'ogne sovrana,
 conta e gaia ed adorna,
 in cui l'amor soggiorna,
 tu c'avanzi Morgana,
 merzè, che m'ai conquiso! (A., 20, 14-18).

Es frecuente también que este personaje aparezca citado junto al de otras heroínas y protagonistas de relatos famosos, mediante un proceso acumulativo que contribuye a dejar patente, con más fuerza aún, la superioridad y belleza de la dama:

Preziosa più c'Alena
 o più che Polisenà
 di tutte adorneze
 [...] tuo' belleze (A., 3, 101-104).

nè Blanziflor, nè Isaotta o Morgana
 fur prossiman'a— voi di piacimento (A., 89, 7-8).

El tópico del sobrepujamiento, estudiado por Curtius⁴⁶, se utiliza para dejar patente la superioridad de «madonna» en los siguientes ejemplos:

Valor sor l'altre avete
 e tutta caunoscenza,
 ca null'omo porria
 vostro pregio contare,
 che tanto bella sete!
 Secondo mia credenza
 non è donna che sia
 alta, si bella, pare
 nè c'agia insegnamento
 'nver voi, donna sovrana (Federico II, 2, 29-40).

⁴⁵ Vid. R. M. Ruggieri, «La Fata Morgana in Italia: un personaggio e un miraggio», *Cultura Neolatina*, XXXI (1971), pp. 115-125.

⁴⁶ Vid. E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976, vol I, pp. 235-239.

Amorosa donna fina,
 stella che levi la dia
 sembran le vostre belleze;
 sovrana fior di Messina,
 non pare che donna sia
 vostra para d'adormeze (Rinaldo D'Aquino, 7, 1-6)⁴⁷.

El poeta ensalza la belleza de su dama advirtiendo a las demás que se abstengan, por muy grande que sea su belleza, de acercarse a ella, ya que desmerecerían a su lado, al igual que la luz de una pequeña candela ante el resplandor de una gran hoguera:

Qualunque donna à pregio di bieltate,
 consiglio che da voi, bella, si guarde,
 che non vegna a lo loco là ove siate,
 ca, se ci vene, non fia chi la sguarde;
 come candela à picciola clartate
 a gran lumera, quando apresso l'arde,
 cosi l'altre vi sono asomigliate: (A., 69, 1-8).

En este último ejemplo se pone de manifiesto el gran poder de la belleza de la dama, ya que el poeta anteriormente «n'era sordo e mutto», es decir, no componía versos y, sin embargo, desde que la ha visto no puede parar de cantar. En la lírica provenzal, hay una canción de Aimeric de Peguilhan en la que la belleza de la dama impresiona tanto al poeta que éste enmudece⁴⁸.

Todas las bellezas se conjugan en la persona de la dama. Esta hipóbole aparece en una composición de dudosa atribución:

quella che m'à in baglia,
 in cui son senza faglia
 tutte belleze messe. (D. A., 22, 43-45).

Rinaldo D'Aquino canta la belleza de la dama resaltando asimismo otras cualidades, como su conocimiento y valía, recurriendo para ello al tópico que Curtius ha llamado de «lo indecible», muy frecuente en el panegírico, y a través del cual el poeta expresa su incapacidad para alabar adecuadamente a su dama⁴⁹:

⁴⁷ Otros ejemplos en Galletto, 2, 25-36 y A., 3, 62-77. Es curiosa una referencia en la que, para destacar la superioridad de la dama sobre las demás, se dice «la migliore che (si) veste od ispoglia» (A., 6, 3).

⁴⁸ «Quar sa beutaz fai ma boca mudir» (20, 39). Cf. W. P. Shepard y Fr. M. Chambers, *The poems of Aimeric de Peguilhan*, Evaston-Illinois, Northwestern University Press, 1950.

⁴⁹ Vid. E. R. Curtius, *ob. cit.*, vol. I, p. 231.

Ma eo no lo celeragio
 com'altamente Amor m'à meritato,
 che m'à dato a servire
 a la fiore di tutta caunoscenza
 e di valenza,
 ed à belleze più ch'eo non so dire. (3, 7-12).

El tópicu de dilección divina vuelve a aparecer en una composición anónima en la que el poeta destaca la belleza de su dama junto con otras cualidades morales. El autor, mediante un proceso acumulativo, enumera todas las virtudes que elevan a su dama a la perfección, hasta tal punto que ésta parece una obra divina modelada directamente por las manos de Dios:

Donzella gaia e sagia e canoscente,
 in cui dimora tutora ed avanza
 bontate e senno e valore valente
 e bieltà tanta, ch'io credo in certanza
 che Dio co le suo mani propriamente
 formasse voi d'angelica sembianza,
 che non si truova tra l'umana gente
 bieltà nessuna a vostra somiglianza; (A., 66, 1-8)⁵⁰.

La dama es merecedora de ciertos títulos que ponen de relieve el esplendor de su belleza:

Gioia de la sovrana
 de li splendor vernice,
 ch'imperadrice — asembra, tant'è bella,
 aspetto prossimana (Guglielmo Beroardi, 1, 31-34).
 sovrana di bieltate (Bondie Dietaiuti, 2, 13)⁵¹.

C'ognum che i pensa — sens'à — per mirata;
 però amat'à, — fata, — vo' 'n altessa
 chi la fermessa — d'essa — conoscenza
 in sua sentensa — ben sa — onorata. (Pucciandone Martelli, 5, 11-14).

Por último hay que mencionar dos adjetivos, amorosa y piacente, que, aunque aluden a la belleza de la dama, añaden una serie de connotaciones afectivas, como hemos señalado en el apartado dedicado al rostro. Tanto uno como otro se utilizan también para subrayar cualidades físicas y afectivas que afectan a toda la persona y no únicamente a una parte del cuerpo de la dama:

⁵⁰ Cf. A., 83, 1-14.

⁵¹ Este título también se le da a la dama en Neri Poponi, 1, 49-60.

amorosa, gioconda
che sov' ogn'altra sete. (G. da Lentini, 12, 47-48)⁵².

Così m'afina Amore, che m'a tolto
core e disio e tutta la mia mente,
e d'altra donna amar non sono accorto,
che tanto si' amorosa nè piacente; (Jacopo D'Aquino, 1, 9-12).

Isplendente
stella d'albore
e piagente
donna d'amore, (Giacomino Pugliese, 7, 1-4)⁵³.

Conclusión

Retomando los datos que hemos analizado a lo largo del apartado anterior, podemos extraer alguna conclusión que nos permita conocer el tipo femenino que los poetas sicilianos reflejaron en sus composiciones.

En primer lugar nos fijaremos en la representación del rostro amado, por ser ésta la parte del cuerpo que más veces aparece mencionado y, como hemos visto a lo largo del trabajo, el centro de atención de nuestros poetas. El sustantivo más utilizado para aludir al rostro es *viso*, a continuación, por orden de frecuencia, *cera*, *visaggio*, *fazzone* y *sembiante*⁵⁴. Los tres primeros funcionan como sinónimos aludiendo al rostro, la cara, mientras que *fazzone* y *sembiante* hacen referencia más a las líneas del rostro, a su expresión y apariencia⁵⁵. Sobre el origen de los términos, algunos filólogos son unánimes al destacar *ciera* como un galicismo, del francés antiguo *chiere*⁵⁶ aunque, no todos, ya que Bezzola duda que sea un término francés, en todo caso, lo que pa-

⁵² También en Giacomo da Lentini, 17, 7 y Neri de' Visdomini, 3, 47.

⁵³ Otros ejemplos similares: Giacomino Pugliese, 2, 10 y 2, 10-13; Neri de' Visdomini, 5, 38-42; D. A., 18, 57-62; A., 36, 25-28; A., 50, 20-24; A., 112, 9-14.

⁵⁴ En palabras de Rolando Damiani, «*viso e netto e faccia sono sinonimi, se non che il volto, cui pertiene la voluntas, definisce il viso nella sua intima moralità, e la faccia, «dicta ab effigie», nella sua sola apparenza. Secondo retorica viso è più elegante che faccia. Cf. R. Damiani, «La replicazione del viso amato in due sonetti di Giacomo da Lentini», *Dal Medioevo al Petrarca. Miscellanea di studi in onore V. Branca*, Firenze, Leo Olschki, 1983, p. 80.*

⁵⁵ En el siglo XIII, en la Escuela Siciliana, *sembiante* (del verbo latino SIMILARE) alude a las líneas, a la expresión del rostro por influencia trovadoresca. Cf. C. Battisti-G. Alessio, *Dizionario etimologico italiano* y A. Moroldo, *ob. cit.*, p. 248.

⁵⁶ Cesareo apunta la idea de que la voz haya entrado en el dialecto siciliano probablemente en época normanda antes de cualquier influencia literaria, ya que se encuentra en textos muy antiguos. Citado por L. Rizzo «Elementi francesi nella lingua dei poeti siciliani della Magna Curia», *Bolletino del Centro di Studi Filologici e linguistici siciliani*, I (1953), p. 124.

rece seguro es que no llegó a través de la lírica⁵⁷. Tampoco hay unanimidad en la procedencia de *visaggio*. La mayor parte apunta un origen provenzal, pero Moroldo cree que su penetración en Italia se debe a la influencia de la canción de gesta, y su asimilación se ha visto favorecida por el gusto del público italiano hacia este género. Probablemente, este término con el sufijo en *-aggio*, como otros muchos, sea de origen francés, pero su puesta en circulación ha sido realizada a través del provenzal⁵⁸. En cuanto a *fazzone* y *sembiante* está claro el origen occitano del segundo, mientras que las opiniones están divididas con respecto a *fazzone* (del fr. a. *façon* o del prov. a. *faisso*, *fai-chon*, ambas del lat. medieval FACTIO-NIS). Moroldo defiende la tesis occitana, argumentando que la frecuencia del término *faisso* es muy alta en esta lírica, en contraposición con el roman courtois del que está prácticamente ausente, así como su tardía incorporación en la canción de gesta (pp. 248-249)⁵⁹.

En cuanto a las características concretas que se ponen de manifiesto, todos los casos coinciden en resaltar la tez clara de la dama, bien a través de los calificativos *chiaro* y, en menor medida, *lucente*, *angelico* y *netto*, bien a través de fórmulas de desarrollo —ya que, como hemos visto, los poetas sicilianos tienen un gusto muy marcado por la *amplificatio*— como la comparación con la estrella, el sol, el ángel, una muy curiosa con el arroz, las metáforas del espejo, la estrella, las joyas, la plata, las expresiones hiperbólicas, etc.⁶⁰.

Todos estos ejemplos, incluso un pequeño grupo en el que se señala el tono rosado del rostro, bien a través de menciones directas («color di grana» A., 89, 4), bien mediante las metáforas con la rosa, reflejan el esplendor que irradia el rostro de *madonna*, su brillo y luminosidad.

⁵⁷ Vid. R. R. Bezzola, *Abbozzo di una storia dei gallicismi italiani nei primi secoli (750-1300)*, Bologna, Forni, 1984, p. 228, n. 8.

⁵⁸ Al menos este es la opinión de L. Rizzo, «Elementi francesi nella lingua dei poeti siciliani», *Bolletino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani*, 1 (1953), p. 110.

⁵⁹ También L. Rizzo defiende esta hipótesis apoyándose en la frecuencia con la que aparece en la lírica provenzal. Así en Bernart de Ventadorn, Folquet de Marsella o Raimbaut de Vaqueiras. De todas formas, esta autora reconoce que no existen demasiados elementos para discutir sobre la procedencia francesa o provenzal del término. *Ibidem*, p. 96.

⁶⁰ Acerca de las alusiones a la *dama angelo* dice Aurelio Roncaglia: «In conclusione l'angelicazione o divinizzazione della donna nella poesia provenzale e nella poesia italiana anteriore a Dante è una semplice metafora senza significato spirituale religioso: e rischia anche d'apparire irriverente alla riflessione degli spiriti più sinceramente religiosi, proprio perchè sovrappone all'immagine profana della donna, immagini tratte dal mondo sacro della religione. Cf. A. Roncaglia, «Precedenti e significato del Dolce Stil Novo», *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1967, p. 22.

El conjunto de estas formas contribuye a crear una imagen de pureza y altura espiritual que se manifiesta en la transparencia del rostro. La blancura de la tez es un *topos* literario que se encuentra en todos los poetas para caracterizar el ideal de belleza femenino⁶¹ y era un símbolo de nobleza.

Además de las referencias al rostro amado en las que se destaca su brillo, color, etc., son muy numerosas las menciones a la belleza en general, para lo cual se utiliza el adjetivo *bello*. También se recurre a los calificativos *piacente* y *amoroso*, que se aplican en el ámbito de la belleza así como en el terreno de la afectividad. Contribuye, finalmente, a caracterizar el semblante la expresión dulce, fresca y alegre. Tan sólo en dos ejemplos el orgullo y dureza de la dama se reflejan en su rostro. Todas estas expresiones configuran un retrato bastante estereotipado y convencional, que se ajusta a la tradición y a un modelo heredado. El rostro supone el centro de interés, porque es en él donde se manifiestan los sentimientos y donde se refleja el espíritu de la dama.

Por lo que respecta a la descripción de los cabellos, los ejemplos son muy escasos. Únicamente Giacomo da Lentini y Giacomino Pugliese incluyen en sus poemas la descripción de los cabellos, ciñéndose al color —que es rubio— y a su brillo —comparable al oro—. Para Renier, «la biondezza dei capelli permane attraverso tutti i periodi e tutte le vicissitudine della nostra razza, quale una delle caratteristiche più notevoli e più universali della bellezza donnesca»⁶². Este autor cree que la causa de este cliché se debe a razones antropológicas y etnográficas. Por su parte Houdoy demuestra que el color rubio de los cabellos era una condición indispensable en el canon de belleza mucho antes del siglo XIII y era el oro el término de comparación más frecuentemente empleado para resaltar su brillo y color⁶³. Además hemos de citar, en la línea de lo ya subrayado en páginas anteriores, las palabras de Santo Tomás al respecto:

Claritas es la brillantez, la iluminación, la claridad, el esplendor, y no el efecto de una iluminación externa cualquiera. Los ejemplos más sobresalientes de claridad son el sol y el oro, a los que un cuerpo glorificado se compara, por tanto, normalmente; también la Transfiguración es una clarificación (Sum. Theol., Supl. 85, 1 y 2)⁶⁴.

⁶¹ Vid. J. Houdoy, *La beauté des femmes dans la littérature et dans l'art du XI^e aux XVI^e siècles*, Paris-Lille, Aubry-Detaille, 1976, p. 46.

⁶² Cf. R. Renier, *ob. cit.*, p. 127.

⁶³ Vid. J. Houdoy, *ob. cit.*, p. 35.

⁶⁴ A. K., Coomaraswamy, *ob. cit.*, p. 33.

Otro detalle que contemplan nuestros poetas es el peinado de la dama, que recoge sus cabellos en trenzas. Alice Colby sostiene que desde el siglo XII las mujeres acomodadas peinaban sus cabellos en dos largas trenzas, y la palabra *trecce* se emplearía para sugerir abundancia, así como para precisar más el aspecto⁶⁵. Sin embargo, en el *contrasto* de Cielo D'Alcamo, en el que se combinan elementos curiales y populares, la amada del poeta no creemos que se pueda identificar con una dama y, también ella, recoge sus cabellos en trenzas. La clave podría estar en que la representación de la mujer con los cabellos sueltos era un símbolo de lujuria, mientras que la mujer recatada llevaba el pelo recogido. Los cabellos sueltos poseen un fuerte valor erótico⁶⁶.

La descripción de los ojos amados y de su mirada está escasamente representada. Tan sólo en una ocasión se describen físicamente los ojos haciendo referencia a su claridad, sin precisar el color, ya que, en palabras de Houdoy, «l'éclat, le brillant, la fierté du regard, sans désignation d'une couleur déterminée, étaient les qualités que les poètes donnaient aux yeux de leurs héroïnes»⁶⁷. El mayor número de ejemplos se fijan en la belleza de los ojos y, en menor medida, en la expresión de los sentimientos que éstos dejan traslucir: la alegría y, en ocasiones, el orgullo y dureza que hieren sobremanera al poeta.

También las referencias a la boca muestran que la atención del poeta se centra más en la expresión que en la descripción de sus rasgos físicos. Se destacan su dulzura y la alegría a través de la risa, así como su angélica y hermosa voz. Sin embargo, los ejemplos son pocos y muestran el escaso interés que suscita esta parte del rostro.

Otras partes del cuerpo, como la garganta y el pecho, son citadas en algún poema, pero las escasas menciones no son representativas.

Mucho más numerosas son las referencias a la belleza de la dama en general, bien de forma directa a través de los adjetivos *bello*, *piacente* y *amorosa*, o bien mediante la comparación, como hemos observado para el rostro. Por último, otro recurso para poner de relieve su hermosura, lo constituye el parangón con damas y heroínas tradicionalmente famosas por su belleza.

⁶⁵ Vid. A. Colby, *ob. cit.*, p. 32.

⁶⁶ Vid. D. Regnier-Bohler, «Ficciones», *Historia de la vida privada* (dir. de G Duby y P. Ariès), Madrid, Taurus, 1991, vol. I, p. 59.

⁶⁷ Cf. J. Houdoy, *ob. cit.*, p. 44.