
This is the **published version** of the bachelor thesis:

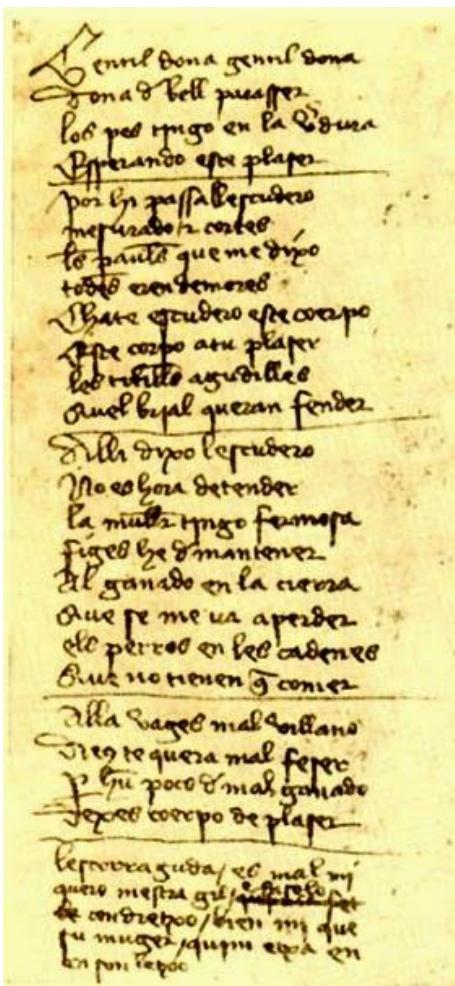
Pérez Medina, Paula; Morros, Bienvenido , dir. El motivo de las “tetillas agudillas” desde la tardía Grecia hasta el siglo XVI. 2022. 68 pag. (1495 Grau en Estudis de Català i Espanyol)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/264042>

under the terms of the  license

El motivo de las “tetillas agudillas” desde la tardía Grecia hasta el siglo XVI

Trabajo de Fin de Grado



Bienvenido Morros

Paula Pérez Medina

Tutor: Bienvenido Morros Mestres

Grado en Estudios de Catalán y Español

Universidad Autónoma de Barcelona

Curso 2021 – 2022

Índice

1. Introducción.....	3
2. Nacimiento e introducción del motivo	4
2.1 Fuentes clásicas.....	4
2.1.1 El ideal estético del pecho femenino en la literatura griega.....	4
2.1.2 Origen del tópico	5
2.2 Fuentes tradicionales.....	9
2.2.1 Ideal estético del pecho femenino en la literatura medieval europea.....	9
2.2.2. Llegada del tópico a través de las jarchas	11
3. Desarrollo del tópico en la literatura castellana, francesa e italiana.....	14
3.1. Versión incompleta del tópico (sin afectación a la ropa que los ciñe).....	14
3.1.1 Trovadores: “Li tens que raverdoie”, Moniot de Paris.....	14
3.1.2 <i>La Chanson de Florence de Rome</i>	15
3.1.3 Pastorelas francesas.....	15
3.1.4 “Juan del Enzina alabando a su amiga porque le preguntavan quién era”, <i>Cancionero</i> , Juan del Encina.....	16
3.1.5 “Coplas hechas a una señora loando la sus perficiones”.....	17
3.2.2 <i>Aucassin et Nicolette, chantefable du XIIIè siècle</i>	18
3.2.3 Pastorelas francesas.....	19
3.2.4 “Bella donna compiutamente bella”, <i>Libro di varie storie</i> , Antonio Pucci ...	20
3.2.5 Versión de 1421: “Gentil dona, gentil dona”, Jaume de Olesa	21
3.2.7 Versión vulgata sin glosa: “Romance de una gentil dama y el rústico pastor”.....	22
3.2.8 Versión vulgata con glosa: “Estase la gentil dama”	23
3.2.7 <i>La coronica troyana</i>	24
3.2.8 <i>Crónica Troyana</i> , Juan de Burgos	25
3.2.8 <i>Libro del esforçado cauallero don Tristán de Leonís</i> , Juan de Burgos	25
3.2.9 <i>Dialogo delle belleze delle donne, intitolato Celso</i> , Agnolo Firenzuola	26
5. Conclusiones.....	27
6. Bibliografía.....	28
6. Anexos	36

1. Introducción

Desde sus orígenes la literatura se ha nutrido de ideas, conceptos e imágenes que se han ido repitiendo, como los tópicos grecolatinos o los motivos temáticos. Este trabajo se inscribe dentro de este ámbito dedicado a la investigación de tópicos frecuentes en la literatura. En concreto, el tema escogido es el motivo de las “tetillas agudillas” en la literatura castellana, francesa e italiana: esto es, los pechos femeninos excitados que, a causa de su turgencia, presionan (o no) la vestimenta.

Considerado este punto de partida, los objetivos del trabajo consisten, por un lado, en investigar y presentar el nacimiento del motivo en la Grecia de finales del siglo V y su llegada a Europa, en especial a España y Francia. Por otro lado, una vez expuesto el origen y la introducción del tópico, el siguiente propósito es localizar y analizar los diferentes textos literarios que contienen el motivo y que lo desarrollan en sus contextos.

Respecto a la metodología, para realizar este estudio, se ha buscado su origen y su introducción en España, a través de la consulta de fuentes clásicas y tradicionales y de artículos y estudios relacionados tangencialmente con el tema, ya que no existen monografías dedicadas exclusivamente al tópico. A continuación, a partir de la búsqueda en bases de datos, como el CORDE, y de la bibliografía consultada, se han obtenido los casos que contienen el motivo. A través de su análisis y su citación, se ha demostrado la adaptación y la evolución de las “tetillas agudillas” en la literatura.

Así pues, el trabajo se estructura en cuatro partes. En primer lugar, con la búsqueda y definición de los ideales estéticos de ambas épocas, se trata el nacimiento del motivo en Grecia y el posible modo en que este llega a España. En segundo lugar, tras presentar las dos fuentes, se centra en el estudio del tópico y sus variaciones que se han conservado en diversos géneros: el pastoril, el relato sentimental, los romances novelescos o la novela caballerescas. Tras estas partes, se determinan unas conclusiones que permiten responder a los objetivos y concluir el tema propuesto al inicio del trabajo. Finalmente, se adjunta la bibliografía utilizada y citada y los anexos con los textos referenciados en el trabajo.

En resumen, este proyecto pretende aportar, dentro del ámbito de los estudios sobre los motivos en la literatura, un seguimiento y una investigación sobre el nacimiento, la introducción en España y la evolución del tópico que se ha determinado denominar “tetillas agudillas”, esto es, el pecho femenino duro, turgente y puntiagudo.

2. Nacimiento e introducción del motivo

2.1 Fuentes clásicas

2.1.1 El ideal estético del pecho femenino en la literatura griega

En la literatura griega, teniendo en cuenta que, ante los ojos de un hombre, “the breasts are often depicted as the greatest source of a woman’s beauty” (Gerber, 1978: 207), la descripción del pecho femenino, su exposición e incluso su contemplación a través de la ropa deviene un motivo común y recurrente. Por ello, no solo aparece mencionado en múltiples obras, sino que también suele detallarse a partir de un mismo patrón estético.

De acuerdo con el estudio de Gerber (1978), el ideal estético del seno femenino en la literatura griega erótica se define mediante una serie de parámetros: el color, el tamaño, la forma y la firmeza, tal y como aparece en un epígrafe de Dioscórides: “sus pechos, blancos como la leche, bien acoplados, deseables” (AP, 5.56, Gallé, 2004: 43). Conforme al tema de este trabajo, se prestará especial atención a los tres últimos aspectos, ya que están relacionados con el posterior motivo denominado “tetillas agudillas”. Esto es, los pechos pequeños, redondos y duros que suelen estar excitados.

En cuanto a las dimensiones y la forma, destaca la predilección por los senos pequeños, redondos y firmes. Para los griegos, este tipo de pecho junto a unas caderas anchas “suggest a youthful, fertile body” (Lee, 2015: 45). Con tal de representar esta imagen, se comparan con frutos cuyas características se adecúan a estos preceptos. En concreto, según Littlewood (1968), Gerber (1979) y Lee (2015), el seno se equipara a la manzana ($\mu\eta\lambda\text{ov}$), un término general que, a su vez, cubre otros frutos como el membrillo ($\kappa\upsilon\delta\omega\eta\text{v}\eta\tilde{\eta}$) o el albaricoque. Existen diversos ejemplos, entre los cuales destacan: “¡qué tetitas, qué duras, cual membrillos!” (Aristófanes, 1991: vv. 1198-99) o “pensando que era uno de los senos de mi amada, turgente como un membrillo” (Aristéneta, I.3, 2010: 205). Así pues, resulta obvio que “en el mundo griego no se manifiesta preferencia alguna por los pechos femeninos grandes” (Galán, 2001: 120).

Además de priorizar los pechos pequeños, los autores griegos también subrayan su hinchazón. Esta característica no afecta al tamaño, sino que pretenden indicar que “the breasts have reached a normal fullness” (Gerber, 1978: 205). Es decir, el seno, dentro de su reducido tamaño, alcanza su máxima plenitud, como aparece en el epígrafe sobre el nacimiento de Afrodita de Leónidas de Tarento: “¡Qué túrgido el pecho su sazón declara!” (VV.AA., 1978: 85, v.7). A causa de esta hinchazón, en contados autores, también se

añade la imagen de los pechos o los pezones que presionan el vestido. A pesar de que esta descripción – senos duros y turgentes con los pezones hinchados que oprimen la vestimenta – dirigen a la idea de una representación de la excitación femenina, según Gerber (1978), exceptuando el caso explícito de Luciano en *Amores*, el pecho hinchado no se suele atribuir a este fenómeno, es decir, resulta rara “the mention of the breast swelling or the nipple hardening because of passion” (208).

En definitiva, la descripción del pecho femenino en la literatura griega responde a un mismo patrón estético. En relación con los parámetros que nos interesan, se caracteriza por su parecido con las manzanas y por ser pequeño, duro, firme con un posible hinchamiento general, o localizado en los pezones, que no se atribuye, en general, a la excitación sexual.

2.1.2 Origen del tópico

Como se ha mencionado anteriormente, pese a su poca frecuencia en la literatura griega, al menos en dos escritores (Aristéneto y Nono de Panópolis), aparece la descripción erótica de un pecho femenino pequeño, redondo, firme y turgente que ejerce presión contra el vestido o que afecta a la prenda que lo rodea. Por tanto, estos casos devienen una primera versión completa del tópico que “quedará generalizado en la literatura medieval” (Gallé, 2004: 161) y que evolucionará en las “tetillas agudillas”.

Pese a que cada autor lo presenta en circunstancias diferentes y con mayor o menor precisión, ambos poseen connotaciones sexuales. A diferencia de lo que propone Gerber (1978), si bien no es explícito, el contexto indica que la hinchazón de los pechos que presionan la vestidura proviene de la excitación. Aunque los autores se sitúan en el mismo siglo, finales del V en Grecia, para comprender el origen del tópico y las variantes, se ha decidido tratar, en primer lugar, a Aristéneto y, en segundo lugar, a Nono de Panópolis.

Cartas eróticas, Aristéneto

Las *Cartas* de Aristéneto¹ pertenecen a la literatura erótica griega y, según los factores analizados por los críticos, están fechadas entre el siglo V y el VI (Gallé, 2010: 57). En estas epístolas, en las que “se escoge el esquema «A cuenta a B lo que a él le ha sucedido

¹ A causa de la mutilación inicial y final del manuscrito, donde debería figurar el nombre del escritor, la autoría de las cartas continúa siendo objeto de discusión entre los críticos. Sin embargo, a pesar de las múltiples teorías, al aparecer Aristéneto, se ha usado por extensión este nombre como el del autor.

o lo sucedido a C o D»” (Suárez De la Torre, 1991: 122), se encuentra la primera versión completa del tópico que se trata en este trabajo.

En concreto, se ubica en la primera epístola del libro I, que está escrita por Aristéneto y dirigida a Filócalo. Considerando que “els noms parlants dels corresponsals estan sovint relacionats semànticament amb l'anècdota de la carta” (Pagès, 2009: 13), en esta carta, la etimología del nombre del remitente (‘el mejor loador’) y la del destinatario (‘el amigo de la belleza’) se corresponden con el objetivo: destacar la belleza extraordinaria de la amada. Así, a pesar de que se inserta en un epistolario, el contenido deviene una especie de ejercicio retórico.

Equiparada a Laide, “la célebre hetera corintia que encarna el ideal humano de belleza femenina en la literatura antigua” (Gallé, 2010: 197), toda la epístola se convierte en una écfrasis de la amada, a través de la cual Aristéneto repasa y enumera sus atributos físicos y su personalidad extraordinaria. En conjunto, pues, de acuerdo con Suárez De la Torre (1991), elabora un elogio de la belleza de la amada a partir de tópicos eróticos, de hipérboles (“¡Oh, la más hermosa obra de arte de la naturaleza!” Aristéneto, I. 1, Gallé, 2010: 198²) y de su influencia en las obras artísticas de Helena y las Gracias.

Siguiendo los preceptos de la retórica, y, en concreto, la *descriptio pulchritudinis* (Pagès, 2009: 49), la amada presenta las características típicas del ideal de belleza femenina, como la rojez de los labios y de las mejillas (“Los labios finos, apenas entreabiertos y más rojos que las mejillas” 198) o la blancura y la armonía del cuello (“El cuello blanco y proporcionado a su rostro” 198). Una vez descrita la parte superior del cuerpo de Laide³, siguiendo en línea descendente, Aristéneto detalla sus senos:

“Casi se me pasaba decir que los pechos, turgentes como membrillos, rechazan el corpiño con violencia” (Aristéneto, I. 1, en Gallé, 2010: 143).

Por un lado, describe la dureza y el hinchamiento de los pechos; por otro lado, proporciona la imagen de los senos que ejercen presión contra el vestido. Equipara, también, el pecho a los membrillos, símil que Aristéneto adquirió de Leónidas porque “the verbal connection between Aristaenetus and Leonidas is rather closer” (Arnott, 1973: 200). Dado el género de las cartas, pese a que no aparece explícito, tanto su hinchamiento

² Todas las citas de Aristéneto pertenecen a la edición de Gallé, R. J. (2010). *Cartas de amor. Filóstrato. / Cartas. Aristéneto*. Madrid: Gredos. A partir de aquí, para las siguientes, se referenciarán solo las páginas.

³ Véase anexo 1 para una lectura completa del fragmento.

como la fuerza que aplica contra el corpiño, podrían, además, indicar unos senos excitados. Con todo, este breve pasaje supone la primera versión completa del tópico.

Dionisiacas, Nono de Panópolis

Si en las *Cartas* de Aristéneto aparece una variante completa del tópico – que reúne la turgencia de los senos y el efecto sobre el vestido – en las *Dionisiacas* de Nono de Panópolis se encuentran dos ejemplos (uno completo y otro incompleto) que también configuran el origen del motivo. En esta epopeya de la vida de Dionisio, se detallan, en ocasiones distintas, los pechos de dos figuras femeninas que participan en la guerra del dios en la India. Al tratarse de dos ménades, que se suelen representar “desnudas o vestidas con ligeros velos, que apenas ocultan su desnudez” (Grimal, 1981: 348), ambas descripciones poseen cierto erotismo implícito.

El primer caso se encuentra en el canto XXX, en el cual se narran las proezas de Morreo, yerno de Deríades, rey de la India, durante su guerra contra Dionisio. En concreto, se relata su lucha contra las ménades y su forma de matarlas. En este contexto, mientras se cuenta el asesinato de la ménade Codone, se apunta la falta de misericordia de Morreo al llevarlo a cabo, pese al atractivo físico de la muchacha. Esto es, Morreo no cae en la tentación y no se deja vencer ni cegar por los atributos de la ménade:

“dio muerte a Codone, la todavía virgen (...) Tampoco se apiadó al ver sus senos semejantes en forma a dos manzanas redondeadas, ni de sus turgentes puntas que se marcaban bajo el ceñidor, ni mostró compasión alguna ante el profundo corte de entre los muslos, sino que destruyó toda esta belleza.” (Nono de Panópolis, 2004: 166)⁴.

En este fragmento, del mismo modo que en la descripción de Laide, el pecho de Codone se detalla a partir de los preceptos del ideal estético griego: su redondez y su semejanza con las manzanas. Sin embargo, a diferencia del ejemplo de Aristéneto, Nono, al mencionar “sus turgentes puntas”, define sus pezones y, con ello, aporta un rasgo innovador al tópico. Esta alusión a los pezones hinchados incrementa el erotismo y, a su vez, parece señalar unos pechos excitados que experimentan telotismo (esto es, la erección de los pezones).

Pese a esta novedad, la descripción de los pechos agrupa las características del tópico: la dureza, la hinchazón y la redondez. A su vez, también contiene el segundo

⁴ Véase anexo 2 para una lectura completa.

aspecto del motivo: el efecto del pecho en el vestido. Si bien no se precisan consecuencias materiales, el hinchamiento resulta tan prominente que sus pezones rozan el ceñidor y, al ejercer presión con su turgencia, se aprecian a través de este: “se marcaban bajo el ceñidor”. Así pues, esta descripción resulta una versión casi completa del mito: unos pechos excitados que, debido a su hinchazón, concentrado en los pezones, afectan (pero no presionan) a la vestimenta.

El segundo caso se sitúa en el canto XXXIV, que, de nuevo, relata los acontecimientos de la guerra entre Deríades y Dionisio. En el canto anterior, como consecuencia del desánimo de las tropas de Dionisio por su ausencia, Afrodita le pide a Eros que lo ayude y lo persuade para que, con una flecha, enamore a Morreo de la ménade Calcomede, que goza de una gran belleza. A pesar de este suceso, que lleva a Morreo a sufrir por amor, la guerra continúa. Algunas ménades caen como cautivas, otras son asesinadas y unas pocas se convierten en esclavas del rey Deríades. Entre ellas se encuentra Calcomede, a quien Morreo dirige querellas y persigue hasta la muralla (Hernández De la Fuente, 2004: 31). Allí, debido a la flecha de Eros, Morreo la observa con deseo mientras la ménade protagoniza un acto lleno de erotismo. En la narración de este hecho, se halla una versión completa del tópico:

“La doncella imitaba la figura de las mujeres enloquecidas por el amor mediante gestos fingidos. Ponía los ojos en blanco y con sus encarnados pechos ensombrecía la blanca túnica que ya no ceñía el acostumbrado cinturón. Y como Morreo viese esto, sintió un gran placer y a través del peplo pudo reconocer el contorno de su leve pecho que lo oprimía” (2004: 239-240)⁵

Calcomede imita una aparente excitación: los gemidos de placer y otros efectos físicos (“gestos fingidos; ojos en blanco”). A pesar de simularlo, su cuerpo reacciona como si fuera real. Por un lado, los pechos, excitados, se enrojecen y se marcan como una sombra bajo la vestimenta blanca (“con sus encarnados pechos ensombrecía la blanca túnica”). Por otro lado, al endurecerse e hincharse, ejercen presión al vestido. Esto es, al ser el peplo una pieza poco ceñida, se interpreta que, a causa de su turgencia, oprimen el vestido: “a través del peplo pudo reconocer el contorno de su leve pecho que lo oprimía”.

De modo que tanto en Aristéneto como en Nono de Panópolis se hallan las primeras referencias al tópico que se analiza. En las *Cartas*, se encuentra la versión

⁵ Véase anexo 3 para una lectura completa.

completa (pechos hinchados que ejercen presión al vestido), pero en las *Dionisíacas*, además de un ejemplo completo, también aparece una variante incompleta (los pechos turgentes que no afectan directamente sobre el vestido). Ambos casos suponen el origen del motivo que evolucionará en las “tetillas agudillas”.

2.2 Fuentes tradicionales

2.2.1 Ideal estético del pecho femenino en la literatura medieval europea

De acuerdo con los estudios sobre estética de De Bruyne (1959), en la literatura de la Edad Media proliferan las *descriptione puellae*: esto es, la presentación de los atributos físicos de la amada de forma descendente (desde el pelo hasta el pecho). Dada su recurrencia, “ocupa un lugar *sui generis* en la tópica literaria y su estructura se asemeja a un mosaico de *loci menores*” (Muñiz, 2014: 151). Por este motivo, determina, en parte, el ideal estético del pecho femenino en la Edad Media.

Este ejercicio retórico, cuyo origen es de tradición clásica (como la descripción de Laide), adquiere un papel relevante en los siglos XII y XIII (Alvar, 2001; Muñiz, 2014). Además de su práctica, aparecieron las poéticas en las que se proponían modelos de *descriptio puellae* como forma de *amplificatio* (entre ellas, el *Ars versificatoria* de Matthieu de Vendôme, la *Poetria nova* de Geoffroi de Vinsauf o el *De planctu naturae* de Alain de Lille). Es decir, los autores “ne formulent pas de préceptes, mais l'étude des exemples qu'ils proposent supplée à ce manque” (Faral, 1923: 80). De esta forma, a partir de la retórica clásica, de su reconfiguración en la época medieval y de la confección de poéticas, los autores modelan la figura femenina y sus distintas partes, entre las cuales se encuentra el pecho (Manero, 1999).

De esta forma, considerando la abundancia de textos medievales que contienen la *descriptio puellae*, Renier (1885), a través de la recopilación de ejemplos, elaboró un estudio del tipo estético de la mujer en la Edad Media. Con este objetivo, analizó las distintas literaturas europeas y repasó los diversos géneros: desde la poesía amorosa hasta los cantares de gesta y las novelas de caballerías. Gracias a esta investigación, basada en “reconstruir la morfología del *topos* a lo largo del tiempo” (Muñiz, 2014: 152), identificó las características que se relacionaban con cada parte del cuerpo de la mujer.

Mediante el exhaustivo análisis de Renier (1885), se determina que la preferencia estética medieval en Europa sigue la predilección griega. En cuanto a los rasgos físicos, por un lado, se prefiere el tamaño pequeño, que suele indicarse con diminutivos (*tetillas*,

mamelettes, poppete) y se equipara a las manzanas; por otro lado, se aprecia su blancura, su dureza y, en menor medida, su redondez⁶ (Muñiz, 2014: 174). Este prototipo, pues, forma parte de la mayoría de descripciones de figuras femeninas, como se resume en la famosa escena del baño de *Tirant lo Blanc*: “les sues cristal·lines mamelles (...) mira com són poquetes, dures, blanques e llises” (Martorell, 1990: 698). La descripción del pecho femenino entra, pues, “dentro de los lugares comunes en la retórica clásica y medieval que se esfuerza por resaltar el énfasis erótico” (Gallé, 2004: 160).

Para la composición de los detalles del pecho, del mismo modo que se tienen en cuenta los rasgos físicos, también se consideran las propiedades de la ropa que lo rodea. Esto es, el seno “doveva dipendere dal vestito medievale della donna, in cui si disegnavano le forme distintamente.” (Renier, 1885: 40). Es decir, las características de la ropa, como la transparencia, la anchura o la ceñidura, ayudan a la construcción de este ideal estético, como se verá en el tópico con el brial o el corsé.

En conclusión, tanto los rasgos físicos como la vestidura configuran el ideal estético del pecho femenino en la literatura medieval. Este modelo, resumido como “níveo pecho hinchido por dos pequeños senos” (De Bruyne, 1959: 194), participa e influye en el motivo que se estudia en este trabajo.

El significado erótico del pecho en los tratados fisiognómicos medievales

En consonancia con la descripción del pecho femenino, resultan interesantes los tratados de fisiognomía, ciencia que se recupera en la Edad Media. En dichos estudios, se describen las partes del cuerpo y se indican “les signes physiques qui révèlent les qualités morales, ou trahissent les défauts et les vices de l’homme” (Houdoy, 1876: 20). No falta, pues, el significado de los senos y sus tipos.

En este ámbito científico, se sitúa Miguel Escoto, quien, con su *Liber phisiognomiae*, fechado alrededor de 1230, instaura, de nuevo, esta disciplina a partir de la síntesis de las obras aristotélicas y los nuevos descubrimientos científicos (Caro, 1987; Castiñeyra, 2015). En este tratado, tras un estudio general sobre la concepción, dedica dos apartados

⁶ Los modelos de las poéticas de los siglos XII y XIII, que se han mencionado anteriormente, ya recurrían a estos términos y parámetros para describir el pecho femenino, como reúnen Faral (1923: 106; 194) y Houdoy (1876: 119): “mamillarum pomula gratiose juventutis maturitatem spondebant” (De Lille, A. c. 1168, v.432); “colla polita nivem certant superare, tumorem / increpat et lateri parca mamilla sedet” (De Vendôme, M. 1175: vv. 29-30) o “pectus, imago nivis, quasi quasdam collaterales / gemmas virgineas producat utrimque papillas” (Vinsauf, G. c. 1208: v. 591).

al pecho femenino y su significado. A partir de la descripción del tamaño del seno, propone una distinción entre dos tipos de naturaleza en las mujeres, como indican los títulos de cada capítulo: “Signa mulieris calide nature et que coit libenter” (cap. IV) en contraposición a “Signa mulieris frigide nature et que non coit libenter” (cap. V). Por un lado, el pecho pequeño caracteriza a la mujer que practica el sexo de forma desinhibida: “mammas habens parvas et illas convenienter plenas et duras” (BSB-Ink M-384: 8v / 20). Por otro lado, el seno grande particulariza a la mujer que no practica el coito libremente: “mamme grandes” (BSB-Ink M-384: 10v / 22). Así pues, de acuerdo con Gernert (2014), distingue entre “la paridora y la sibarita erótica” (102).

Considerando que tuvo un éxito moderado en los siglos XIII y XIV (Ziegler, 2008), la existencia de este tratado añadiría un significado erótico a los pechos pequeños y corroboraría la preferencia estética en los autores medievales, como describe Juan Ruiz en el *Libro del buen amor* en la copla 444: “Si dexier que la dueña non tiene onbros muy grandes, / nin los braços delgados, tú luego le demandes / si ha pechos chicos” (Ruiz, 1992: 118). Por tanto, ya no solo se trata de una predilección estética, sino que también posee connotaciones sexuales y fisiológicas.

2.2.2. Llegada del tópico a través de las jarchas

Si bien el origen del tópico se sitúa en la Grecia del siglo V, en las *Cartas* de Aristenéto y las *Dionisíacas* de Nono de Panópolis, es difícil atribuir a dichas obras la introducción del motivo en España por una razón esencial: la historia y la difusión de sus manuscritos.

Como determinan Gallé (1992; 2010) y Pagès (2009), el texto de Aristéneto se conservó en un único manuscrito, el códice *Vindobonensis Philologicus Graecus*, en el monasterio Santo Nicola di Casole, en el sur de Italia, donde permaneció aislado del resto de la península y de Europa. Por ello, se conoce de su existencia a partir de 1492 cuando Jano Láscaris, humanista griego en Italia, lo localiza. No obstante, no es hasta 1563 cuando, tras viajar a Italia en busca de manuscritos, el humanista húngaro Janos Zsámboky se lleva consigo a Viena el códice de Aristéneto.

En cambio, de acuerdo con Daniel (1995: 41), la difusión de los manuscritos de las *Dionisíacas* presenta más complejidad. Por un lado, existen dos códices en los que aparece el nombre del autor, uno perdido y otro incompleto (solo contiene tres cantos). Por otro lado, existe el *Laurentianus* 32 16, que, aunque está fechado de 1280 y no posee

el nombre del autor, fue comprado en Constantinopla y llevado a Florencia por Francisco Filelfo en 1423.

Teniendo en cuenta este contexto, a pesar de que la descripción erótica del pecho femenino que rompe el vestido solo se documenta en las obras ya citadas, podría ser posible que, debido a los ejemplos que se encuentran en la literatura popular posterior, “hubiera pasado a formar parte desde muy temprano del acervo literario tradicional” (Gallé, 2004: 164). Por tanto, a causa de esta compleja situación, debería existir una fuente intermedia que hubiera introducido el motivo en España.

A este problema, en el presente trabajo, se propone como posible solución la llegada del tópico a España a través de los árabes, cuya huella se expandió a lo largo del territorio (Gil Cuadrado, 2002: 48). En concreto, se refiere a una jarcha⁷ dentro de la serie árabe que contiene el tópico del pecho femenino que se estudia. Considerando la “incidencia de convicciones provenientes de la estética de raíz árabe en las concepciones del retrato femenino del medioevo español” (Manero, 1999: 552), la adoración del mismo modelo de mujer y el legado cultural griego adquirido por los árabes parecería plausible la hipótesis de la entrada del motivo mediante dicha jarcha.

La jarcha de la cual se parte, fechada de 1210, pertenece a una moaxaja anónima, que es calva (*aqra^c*) y, por tanto, no tiene preludio. Se trata de una composición amorosa, formada de 5 estrofas, en la cual se refiere a la situación del amante (estr.1), las miradas de la amada (estr.2), sus mejillas (estr.3) y su pelo (estr.4). Tras estas, en la última, se encuentra el tópico, como aparece a continuación:

A una moza, que el pecho
mostró cual lanza erecto,
por mordiscos maltrecho,
aludo en estos versos:
ME ḤAMMĀŠ
ME TOMĀŠ
KON AL-TĒTAŠ,
MARSĪDAŠ
KON AL-LAZMAŠ,
AQŪTAŠ
KOM' AL-LANŽAŠ,
KEMĀNTEŠ DE FALĀMAŠ.

⁷ En García-Gómez, E. (1990: 259), la jarcha corresponde a la composición número XXIV, pero, tal y como indica el mismo autor, en Heger representa el nº 40 y en el Ms. Colin, se sitúa en la página 219-220, nº348.

De acuerdo con la lectura de García Gómez (1990), el significado de la jarcha resulta el siguiente: “Me tomas (o te apoderas de mí, me atacas) / con tetas / marcidas / con mordiscos, / agudas / como lanzas, / quemantes de llamas.” (270). Todo son palabras que el poeta dirige a una muchacha, diferente de la que se habla en el resto de la composición, que, de manera provocadora, le muestra el pecho tieso y lleno de mordiscos (agresión física que, según Del Moral (1990: 724), es bastante recurrente en la poesía popular). Es en la descripción del seno, llena de erotismo y sensualidad, donde se localiza el tópico. Se trata, pues, de un pecho femenino turgente en punta y en posición de ataque (como indican el sustantivo *lanzas* y el adjetivo *agudas*). Por tanto, contiene los elementos que configuran el tópico que se estudia.

Según Alvar (2001), la comparación con las lanzas (imagen bética o militar) deviene un lugar común en la descripción de los pechos de la mujer de la poesía árabe. Así se observa en la moaxaja XXXV (García Gómez, 1990: 369): “Pomas con peciolos / de ámbar y granate / son sus pechos, / con puntas cual lanzas” (estr.1) o en los poemas arabigoandaluces siguientes: “Nos atacaban como lanzas, los pechos de las doncellas”, de Ibn al-Saqqāt de Málaga o “Las lanzadas de sus pechos son más temibles que las lanzas”, de Ibn Jātima (cit. por Del Moral, 1990: 708). No resulta, pues, banal dicho símil, ya que presupone la recurrencia en esta poesía (y, en consecuencia, su posible influencia en la literatura posterior) de la imagen del pecho femenino erguido, erecto, en punta y, por tanto, agudo.

Así pues, a pesar de que no aparece el efecto del seno en el vestido (como si se describe en las fuentes clásicas y como si aparecerá en algunos de los casos posteriores), los detalles que aporta la jarcha no solo se corresponden con los rasgos físicos que caracterizan el tópico (pecho duro, turgente, puntiagudo). Sino que también los términos utilizados (especialmente, el concepto “tetas agudas”) e incluso la situación en la que se produce (un sujeto masculino que se ve desafiado y atacado por los senos de una mujer) se repetirán en las obras posteriores. Por tanto, esta fuente popular se correspondería con una versión incompleta del tópico.

Por ello, como determina Manero (1999), aunque podrían tratarse de coincidencias, si se considera la influencia de la poesía árabe en la literatura posterior, así como de las obras clásicas, estas similitudes parecen indicar la existencia de un “conocimiento e intercambio por parte de los poetas de las peculiaridades retóricas propias del retrato literario de la tradición occidental y árabe” (553).

3. Desarrollo del tópico en la literatura castellana, francesa e italiana

Como se ha visto en apartados anteriores, a partir de las fuentes clásicas y las tradicionales, el tópico de las “tetillas agudillas” se desarrolla en dos versiones, diferenciadas por un elemento: el efecto de presión y violencia que produce el pecho sobre la ropa que lo ciñe. A su vez, las dos variantes aparecen en la literatura posterior en diferentes géneros. Teniendo en cuenta esto, los casos del tópico en las obras de los siglos siguientes (XIII-XVI) se clasificarán según la versión que presenten: la incompleta (sin afectación al vestido) o la completa (con alteración de la ropa).

3.1. Versión incompleta del tópico (sin afectación a la ropa que los ciñe)

3.1.1 Trovadores: “Li tens que raverdoie”, Moniot de Paris

Aunque la mujer en la poesía trovadoresca no se relaciona con atributos físicos concretos, ya que “remite hacia consideraciones más espirituales” (Alvar, 2001: 67), en su descripción, si el pecho se menciona, solo se detalla su dureza y blancura. Así se ve en dos trovadores de finales del siglo XII: Bertran de Born, con “coude mol ab dura tetina”, en “Rassa, tant creis e mont’ e poia” (Riquer, 1975: 724, v.16) y Peire Vidal, con “blanc peitz ab dura mamella” en “Bem pac d’ivern e d’estiu” (Riquer, 1975: 884, v.38).

Pese a estas vagas referencias al tópico, existe una canción trovadoresca, de datación tardía y de carácter híbrido, ya que reúne elementos de las pastorelas, que recoge el motivo. Se trata de “Li tens qui raverdoie” del trovador Moniot de Paris, cuya actividad empezó a partir de 1250. Compuesta por cinco estrofas de once versos y un refrán al final (“Li doriaus, va li dorele / Li doriaus, va li doré” O’Neill, 2006: 165; vv.12-13⁸), de rima consonante, expresa los sentimientos del poeta por una dama y, a su vez, elogia su belleza.

Tras describir, en las dos primeras estrofas, su enamoramiento (“fet mon cuer estre en joie, / si que touz en sautele” vv.3-4), en la tercera, se dedica a loar las virtudes de la dama, de la cual “n’ a riens que blasmer” (v.31). Finaliza, en las dos últimas, con una paradoja, resume su situación: la frustración por la indiferencia de la dama y la gratitud que siente por el amor que experimenta: “m’ a bien mis en berele” (v.41) frente a “mult m’avroiz fet de bonté” (v.63)

De forma sorprendente a los preceptos estéticos de los trovadores, “more in the tradition of low genres” (O’Neill, 2006: 145), en esa estrofa dedicada a la veneración de

⁸ Véase anexo 4 para una lectura completa.

la dama y sus atributos, destaca su pequeña cintura, sus pechos duros y puntiagudos y su cuerpo bien tallado: “cainturete bien sean, / dure mamele poignant⁹, / cors bien fet et bien mollé” (vv.35-37). Aparece, pues, el tópico en su versión incompleta, ya que se menciona el vestido.

3.1.2 *La Chanson de Florence de Rome*

En la canción de gesta francesa, *La Chanson de Florence de Rome*, fechada en la primera mitad del siglo XIII (Wallensköld, 1907), se encuentra un ejemplo incompleto del tópico. En esta *chanson d'aventure*, siguiendo la métrica característica de este género, se cuenta la historia del rey Otas de Roma y de Florencia, su hija, quien, tras rechazar casarse con el monarca de Constantinopla, Garsire, desata no solo una guerra, sino también múltiples consecuencias que afectan a su familia y al reino.

En este contexto, en el capítulo VII, después de que los enviados del rey Garsire propongan la boda entre el monarca y Florencia a Otas y de recibir su negativa, los mensajeros regresan a Constantinopla. Al llegar, describen la belleza de Florencia y el fracaso de su misión. En esta *descriptio puellae*, que “busca atraer el interés del auditorio a través de la espectacularidad” (Rodas y Soria, 2009: 20), de forma descendente y con tópicos, menciona el motivo. Tras el rostro, se detalla el pecho: “mamelettes durettez et poingnans par raison” (Wallensköld, 1907: 139, v. 245)¹⁰. Resulta, pues, la versión incompleta: pechos pequeños (*mamelettes*) duros, punzantes y agudos (*poignant*).

3.1.3 *Pastorelas francesas*

Dentro de este género, existen composiciones del siglo XIII anónimas que contienen el motivo, tanto la variante completa como la incompleta, que se tratará a continuación. Exponen un mismo contexto: el encuentro entre una pastora y un caballero, que la requiere sexualmente, y sus comentarios eróticos (Zink, 1972: 29; Paden, 2012: 1008).

“Hui main matin juer alai”

La primera pastorela, “Hui main matin juer alai” (Bartsch, 1975: 169-70)¹¹, compuesta de cinco estrofas, gira entorno al estribillo que se repite al final de cada una. Tras acercarse a la pastora, en la primera estrofa, y cogerla por la cintura en la segunda (“l'un des bras

⁹ *poignant*: piquant (def.1); pointu (def.2) (en Greimas, A.J. (1968). *Dictionnaire de l'ancien français jusqu'au milieu du XIV^e siècle*. 2a edición. París: Larousse, pp.498-99)

¹⁰ Véase anexo 5 para una lectura completa.

¹¹ Véase anexo 6 para una lectura completa.

au col li getai / et l'autre a la coroie” v.11-12), el caballero le pregunta por la canción que entona. A partir de aquí, las últimas tres estrofas se convierten en un diálogo: la pastora explica el motivo de la canción (“trois jors a que Robin n’amai” v.18), el caballero le propone estar con él (“Belle, por moi ansi chantez” v.25) y la mujer, que prefiere quedarse con el amado, Robin¹², lo rechaza y le pide que se vaya (fuiez, allez vos voie” v.36).

Dentro de esta “requête d’amour d’un chevalier à une bergère” (Zink, 1972: 29), el tópico se configura en la canción: “les mamelettes me poignent¹³ / je ferai novel ami” (vv.7-8). La imagen se corresponde con una versión incompleta del motivo: unos pechos pequeños que, debido a la excitación, se empiezan a poner en punta, hecho que lleva a la pastora a pensar que pronto mantendrá relaciones sexuales con un nuevo compañero.

3.1.4 “Juan del Enzina alabando a su amiga porque le preguntavan quién era”, *Cancionero, Juan del Encina*

En la sección de poesía amatoria del cancionero de Juan del Encina de 1496, se encuentra una copla que contiene una versión incompleta del tópico. Según Bustos (2009), la obra responde a una clara intención de organización y de unidad, motivo por el cual, con las rúbricas, el apartado amoroso forma un conjunto armonioso y resigue las secuencias de la historia amorosa.

En esta sección, tras presentarse embarcado en una historia de amor, elabora una larga descripción, de tono elogiador, de su “amiga”, como indica la rúbrica: “Juan del Enzina alabando a su amiga porque le preguntavan quién era” (Rambaldo, 1978: 20-29)¹⁴. La composición, que se agrupa en coplas de pie quebrado con rima aabaab, presenta como propósito ofrecer una imagen de ella a aquellos que se lo piden, “del mismo modo que el lector se interesa por la identidad de ella” (Bustos, 2009: 4). Bajo este pretexto, expone una visión general y, en las veinticuatro estrofas siguientes, inicia, de forma descendente y con tópicos, la descripción “de la mujer de ambiente cortesano” (Rambaldo, 1978: 20).

Empieza con una primera parte en que resigue la zona superior: el cabello rubio y la frente (vv.37-48), las orejas, las cejas negras y los ojos “grandes y resplandecientes” (vv.49-60), la nariz y las mejillas sonrosadas (vv. 61-72), la boca, la lengua, los labios y los dientes (vv.73-84) y, finalmente, la barbilla y los hoyuelos (vv.85-96). Después,

¹² Como indica López Muñoz (2008: 42), “Robin est le protecteur de la bergère, l’antagoniste du chevalier”.

¹³ *poindre*: ‘Commencer à pousser en pointe, faire saillie’ (def.7 en Greimas, A.J. (1968).*Dictionnaire de l’ancien français jusqu’au milieu du XIV^e siècle*. 2a edición. París: Larousse, pp.498-99.

¹⁴ Véase anexo 7 para una lectura completa.

continúa con la zona inferior del cuerpo (vv.109-120). Tras acabar con los atributos físicos, se centra, hasta el final, en las cualidades morales, “propios de las mejores damas cortesanas” (Bustos, 2010: 170): la gentileza, la devoción o la nobleza.

El tópico, en una versión incompleta, aparece en esa primera parte. Al recorrer la zona superior, tras describir el cuello, menciona el pecho: “las tetas tiestas y agudas” (vv. 106-107). Este ejemplo recoge los rasgos del motivo: con el adjetivo *tiestas* alude a la dureza y la firmeza y con *agudas* remite al acabado en punta o afilado del pecho.

3.1.5 “Coplas hechas a una señora loando la sus perficiones”

“Coplas hechas a una señora loando la sus perficiones”¹⁵ es una composición, fechada entre 1550 y 1570 de autor anónimo, conservada en los pliegos sueltos de los *Cancionerillos de Praga* (Menéndez Pidal, 1960: 319-20). Aunque se inicia con un pareado, se compone de cinco coplas de arte menor agrupadas en dos semiestrofas de tres octosílabos y un tetrasílabo con rima consonante aaab cccb (Caparrós, 2014: 201). Toda la composición resigue una *descriptio puellae* de una labradora de belleza matadora.

Tras declarar su intención de alabar el atractivo de la mujer (“Quiero decir sus beldades” v.3), recorre la zona superior: pelo (estr.3), frente (estr.4), cejas (estr.5), ojos (estr.6), cara (estr.7), labios (estr.8), dientes (estr.9) y garganta (estr.10). A continuación, en las siguientes cinco estrofas, se centra en la zona inferior, de la cual no solo resalta su belleza, sino también el deseo y la sensualidad que despierta (“ceñida de hermosura / y matadora” vv.48-9). Detalla el pecho (estr.11-12), la cintura (estr.13), el vientre (estr.14) y el órgano sexual (estr.15), “lo que tenia encubierto” (v.54), comparado con un huerto.

En esta segunda parte, se presenta el seno a partir de las características del ideal medieval (blancura y firmeza: “blancos, hermosos, bien hechos, / bien tallados y derechos” vv.39-40), pero también se detalla a través de una variante incompleta del tópico: “tiene aquellas tetas / como mançanas perfectas / tiene las hechas saetas” (vv.42-44). Posee la clave del motivo, ya que, aunque no usa *agudas*, el seno turgente se compara con flechas, objetos punzantes, en posición de ataque, imagen que recuerda a la jarcha.

3.2 Versión completa del tópico (con afectación a la ropa que los ciñe)

3.2.1 *La chevalerie Ogier de Danemarche*, de Raimbert de París

La canción de gesta francesa *La chevalerie Ogier de Danemarche*, atribuida al juglar Raimbert de Paris y fechada del siglo XIII, cuenta la historia del personaje legendario

¹⁵ Véase anexo 8 para una lectura completa.

Ogier el Danés, que forma parte del ciclo de Carlomagno y del cual existen numerosas obras. Sin embargo, en esta, dividida en doce cantos, se centra en sus amores de juventud, el nacimiento de su hijo y su guerra en Roma (VV. AA, 1852: 644).

De acuerdo con Barrois (1842), en el canto undécimo, tras vencer al gigante Brehus, se topa con la princesa de Inglaterra, hija del rey Edgard, que se ve acosada por veinte sarracenos. Al luchar y acabar con ellos, Ogier le pide la mano y la princesa acepta. En este encuentro, la figura de la princesa se detalla a partir de una pequeña *descriptio puellae*, en la cual se tienen en cuenta algunos rasgos físicos, como la boca o el seno.

En los detalles del pecho que, en las heroínas, es lugar común para ofrecer “une sensualité franche, fraîche et allègre” (Ménard, 1969: 93), aparece una variante completa del tópico: “Les mammelettes li alient pognant,/ com dus pomes duretes aparant/ qui un poi vont son bliaut soslevant” (Eusebi, 1963: 428; vv.11376-78)¹⁶. Contiene, por un lado, la dureza y la turgencia de los pechos pequeños, similares a las manzanas; por otro lado, describe el efecto de esta dureza y el despliegue en punta del pecho que levanta el brial.

3.2.2 *Aucassin et Nicolette, chantefable du XIII^e siècle*

Esta obra francesa surge en la primera mitad del siglo XIII, tras cambios sociales y políticos, como respuesta a “los gustos y exigencias de una sociedad cuyo modelo de vida había entrado en crisis.” (Cirlot, 1983: 10). De autor anónimo, conforma, debido a su intención paródica de los géneros literarios preexistentes, una especie de pastiche (Sargent, 1970; García Pradas, 2003; Spetia, 2019). Dividida en cuarenta y una secciones, narra la historia de amor de dos jóvenes y sus dificultades hasta casarse: Aucassin, hijo del conde Garin de Beaucaire, y Nicolette, de origen sarraceno y adoptada por nobles.

Aucassin et Nicolette, según una parte de los estudiosos, inaugura un nuevo género que, al no encontrarse en otras obras, resulta “inusual y misterioso” (García Pradas, 2003: 151). El término *chantefable*, formado por la tercera persona singular o el imperativo de *chanter* y *fabler* (Cirlot, 1983: 12), remite a su característica principal: la combinación de verso (heptasílabos asonantes) y de prosa. Por ello, la obra presenta dos secciones que se intercalan: versificadas (*Or se cante*) y prosificadas (*Or dient et content et fablent*).

En el capítulo XII, que pertenece a las partes en prosa, el conde Garin, que está en contra de la relación, encierra en una torre a Aucassin, que defiende su amor por Nicolette.

¹⁶ Véase anexo 9 para una lectura completa.

Tras este suceso, la muchacha decide vestirse y escaparse de su habitación para visitarlo. Una vez allí, escucha los lamentos y suspiros del chico: “Aucassin qui la dedans plouroit et faisoit mot grant dol” (Cirlot, 1983: 52). Esta escena y la conducta de los personajes, según García Pradas (2003), ejemplifica la parodia y la inversión del rol de géneros (Aucassin y su pasividad; Nicolette y su iniciativa y dinamismo).

Cuando Nicolette decide ponerse un “brial de seda muy buena” (Cirlot, 1983: 51), el narrador aporta una descripción de sus rasgos físicos, que se corresponden con los *loci minori* de la *descriptio puellae* (Muñiz, 2014). Al detallar el pecho, se configura una variante completa del motivo: “les mameletes dures qui li souslevoient sa vesteure ausi con ce fuissent deus nois gauges”¹⁷ (1983: 50). Se encuentran las dos partes: por un lado, se destaca la dureza y la pequeñez del pecho, que equipara a las nueces; por otro lado, se describe el efecto que el seno, debido a su turgencia, ejerce contra el vestido: eleva y alza la prenda. Este ejemplo, pues, representa otro caso de la variante completa del motivo.

3.2.3 Pastorelas francesas

“Dalés Loncpré u boskel”, de Jean Erart

La primera pastorela “Dalés Loncpré u boskel” (Bartsch, 1975: 266-8)¹⁸, atribuida a Jean Erart, trovador francés de inicios del siglo XIII, está fechada entre 1240 y 1254 (Paden, 1987: 174). Con el mismo contexto, en la primera estrofa, el caballero, mientras pasea por el bosque, se encuentra con la pastora entonando una canción dirigida a Robin y situada en el estribillo: “Robin cui je doi amer, / tu pués bien trop demourer” (vv.11-12).

A continuación, en la segunda, tras quedarse fascinado por la mujer, se presenta y, al ver su pecho hinchado, se acerca a ella. A partir de la tercera estrofa, después de intentar besarla, se produce un diálogo entre los dos: por un lado, la respuesta de la joven, que expone su situación con su amante y le pide que se vaya (estr.3 y 4); por otro lado, la réplica del hombre (estr.5) que, pese a la reticencia de la mujer, prosigue con su cometido: “J’entrepris la baiselete; / toute fis la foliete / la soie merci” (estr.6; vv.65-67).

En la segunda estrofa, en la descripción de la pastora, se aporta un ejemplo del tópico: “quant jou vi sa mamelete, / qui lieve¹⁹ sa cotelete²⁰, / mes bras li tendi, / si la traïs

¹⁷ Véase anexo 10 para una lectura completa.

¹⁸ Véase anexo 11 para una lectura completa.

¹⁹ *lever*: ‘S’élèver, augmenter’ (def.3 en Greimas, A.J. (1968). *Dictionnaire de l’ancien français jusqu’au milieu du XIV^e siècle*. 2a edición. París: Larousse, p.363)

²⁰ *cotele*: ‘Vêtement de femme, robe’ (def.1, *ibid.* p.146)

vers mi” (vv. 17-20). Esto es, el pecho pequeño turgente que afecta a la vestimenta y que, en concreto, alarga el vestido. Esta imagen incita al caballero a acercarse a la muchacha, a excitarse y a creer que mantendrá relaciones sexuales, hecho que se acaba produciendo.

“Quant voi la flor nouvele”

La siguiente pastorela (Bartsch, 1975: 191-3) es anónima y está fechada del siglo XIII. Se divide en siete estrofas en las cuales se presenta la siguiente situación: por un lado, el caballero pasea por el bosque (estr.1); por otro, la pastora, mientras canta, se describe a sí misma y expresa su deseo sexual y amoroso (estr.2 y 3). Ambas circunstancias se unen, en la cuarta estrofa, cuando el caballero, al oír el canto de la pastora, se acerca y la requiere en amores (“s’amor li requis” v.32). Tras una breve discusión, por la insistencia del caballero y el miedo de la muchacha, al final, *parece* que, pese a todo, el acto sexual ha sido satisfactorio para los dos: “onques més n’oi matinee / que j’amassee tant” (vv.55-56).

El ejemplo del tópico aparece en la segunda estrofa, en la autodescripción de la pastora (vv.9-12): agradable (“sade”), morena (“brunete”). Tras estos rasgos físicos, alude al pecho: “si me point la mamelete / que n’i puis durer²¹” (vv.13-14). Detalla la acción del pezón de ponerse en punta y que, debido a esto, no se puede extender, porque la ropa lo retiene. Esta variante completa del tópico, con la erección del pezón y sus efectos en el vestido, indica la excitación y justifica el refrán de la segunda estrofa que expresa el deseo de lanzarse al amor: “resons est que m’entremete / des douz maus d’amer” (vv15-6).

3.2.4 “Bella donna compiutamente bella”, *Libro di varie storie*, Antonio Pucci

En el *Libro di varie storie* de Antonio Pucci, que es un “compendium of world history, natural science, and mythological information” (Robins, 2017: 11) de 1362, se dedica un capítulo, el XXXVII, a elaborar un catálogo de cualidades apropiadas para cada tipo de persona según su estatus social. Así pues, entre estas clases, a partir de “des observations de Pucci lui-même” (Pézard, 1960: 132), detalla las propiedades de las mujeres bellas.

En este contexto, en la mención de los atributos de la “bella donna”, Pucci realiza una *descriptio puellae* con todos los tópicos, como el cabello rubio o las mejillas sonrosadas. Tras esto, detalla el pecho según los parámetros del motivo: “le coperte mammelle con picciolo rilievo e non di soperchio apparenti sopra’ panni, ma che mostrino

²¹ Véase anexo 12 para una lectura completa. *durer*: ‘S’étendre’ (def.4, *ibid.* p.200).

per loro durezza resistere alli sottili vestimenti" (Varvaro, 1957: 269 cit. por D'Agostino, 2005: 40²²). Reúne no solo la dureza e hinchazón del pecho, sino que también, a causa del erguimiento, el seno parece no poder resistir la presión ni permanecer en el vestido.

3.2.5 Versión de 1421: "Gentil dona, gentil dona", Jaume de Olesa

El romance "Gentil dona, gentil dona", que Jaume de Olesa anotó en 1421 en Bolonia en una libreta, regalo de su tía Johaneta, resulta el testimonio escrito más antiguo de este género. Se trata de una versión "De una gentil dama y un rústico pastor", cuyo tema pertenecía a la tradición castellana (Levi, 1927; Menéndez-Pidal, 1968)²³. Aunque ya existían romances, al no documentarse y pertenecer a la oralidad, con este poema "el Romancero tradicional (...) hace su aparición en la historia." (Catalán, 1978: 7).

El romance, formado por 24 hemistiquios octosílabos (excepto un eneasílabo y tres heptasílabos) con rima asonante, presenta una ambientación rural en la cual una dama se ofrece sexualmente a un escudero. Por un lado, al tener influencia de la tradición literaria, según Rico (1990: 32), existe, con "Fontefrida", una afinidad "en el diseño de pastorela, en el fracasado intento de seducción, en el ritmo del comienzo o en la contundencia de la despedida". Por otro lado, se considera original ya que el tema resulta burlesco y el vocabulario, al combinar lenguas, deviene grotesco (Aubrun, 1983: 6).

La composición se divide en cuatro partes: la espera de la dama y el encuentro con el escudero; el ofrecimiento sexual de la mujer; el rechazo de él y la despedida despechada de ella. A través de la combinación de la primera y la tercera persona, se inicia con un canto de dama que recuerda a las cantigas de amigo (Levi, 1927: 153). Se describe, pues, la espera de la dama, su situación y la aparición del escudero, que, como indica un verso copiado de "Fontefrida", "las paraulas que me dixo / todas eran d'amorés" (vv.7-8).

A continuación, la dama se ofrece sexualmente y, para seducirlo, remarca su atractivo físico. Aunque no describe todo su cuerpo, detalla los pechos, según la versión completa del tópico: "las tetillas agudillas qu'el brial quieren fender" (vv.11-12). Por un lado, el adjetivo *agudillas* indica su posición en punta y su excitación sexual. Por otro lado, describe el efecto del seno en el vestido: los pechos 'van a rajar, a atravesar' el brial.

²² Véase anexo 13. Lamentablemente, no se ha podido consultar la edición de Varvaro de 1957, pero se ha recuperado el fragmento, objeto de análisis, gracias al artículo de D'Agostino (2005).

²³ Véase anexo 14 para una lectura completa.

Por tanto, al traducir *<querer + infinitivo>* con un significado de “acción inminente que no llegó a realizarse” (Yllera, 1980: 155), el seno no rompe el brial, pero lo intenta.

En la tercera parte, se expone el rechazo del escudero: “No es hora de tender” (v.14). Se excusa por la dedicación a su familia (“muller e fijas” vv.15-16) y a sus labores (“ganado”, “els perros” vv. 17-20). En la cuarta, con tono de reproche y de maldición, se describe la despedida de la pastora que subraya la poca consideración del escudero (aquí denominado ‘mal villano’²⁴): “por un poco de mal ganado, / dexas cuerpo de plazer” (vv.23-24). El romance, con esta inversión de las actitudes de la dama y del pastor, supone, pues, “un tournant dans la tradition” (Aubrun, 1983: 7).

Finalmente, sintetiza el poema con una *escorreguda*, formada por cuatro versos de seis y siete sílabas. Se trata de una deshecha, “que glosaba o matizaba el tema del texto de referencia y a veces lo contradecía” (Di Stefano, 2020: 11). Con tono cómico e irónico, resume la situación anterior de los dos protagonistas: “Mal me quiere Mestre Gil / e fazelo con derecho. / Bien me quie[re] su muger / que’m echa en el son lecho” (vv. 25-28).

3.2.7 Versión vulgata sin glosa: “Romance de una gentil dama y el rústico pastor”

De la versión vulgata del romance de “La gentil dama y el rústico pastor”, que proliferó en el siglo XVI, se conservaron dos variantes: una con glosa, que se comentará posteriormente, y otra sin glosa, que se analizará en esta sección. Todas representan una misma versión y se catalogan bajo el tema de “La Dama y el Pastor” (Catalán, 1978).

Este romance novelesco²⁵, fechado entre 1550 y 1570 y compuesto por cuarenta hemistiquios de versos octosílabos asonantados, expone la misma situación que “Gentil dona”: el fracasado “requiebro femenino y el desdén masculino” (Menéndez Pidal, 1968: 339). Se inicia, pues, con la situación de la dama, descalza, en el campo y su reclamo al pastor (vv.1-6), que le responde “con gran saña” (v.7). Continúa con el diálogo entre los dos (vv.7-24): por un lado, el ofrecimiento sexual de la dama (“todo es a tu plazer” v.16) y la respuesta negativa del pastor. Finaliza no solo con el despecho de la dama, su maldición y el repaso de sus atributos físicos (vv.26-37), sino también con la respuesta cortante del pastor que “rehúye los piélagos del cuerpo femenino” (Di Stefano, 2009: 94).

²⁴ Como indicaron Levi (1927) y Menéndez Pidal (1968), se desconoce el motivo del cambio de ‘escudero’ a ‘villano’. Aunque al inicio se define al personaje masculino como escudero y se le atribuyen características de su condición, al final, se denomina villano y sus labores pertenecen a esta posición. Según Díaz-Mas (1994: 286), podría ser “un intento de *cortesanizar* un personaje”.

²⁵ Véase anexo 15 para una lectura completa. La variante analizada corresponde con Catalán (1978: 39-40).

En esa última parte, en la cual la dama menciona sus atractivos, describe su pecho: “las teticas agudicas que el brial quieren hender” (vv.35-36). Reproduce, otra vez, no solo la misma imagen, sino que el verso, pese al verbo *hender*, concuerda con el romance de Olesa. Se trata, pues, de nuevo, de una versión completa del motivo, ya que reúne la turgencia y la agudeza del seno y su intento de atravesar el brial.

3.2.8 Versión vulgata con glosa: “Estase la gentil dama”

La siguiente versión del romance de “La gentil dama y el rústico pastor”²⁶, fechado entre 1550 y 1570, está formado por veinte coplas reales con rima consonante (abaabcdcccd). Esta variante, recogida en los pliegos de los *Cancionerillos de Praga* (Menéndez Pidal, 1960) y revisada por Catalán (1978: 31-37) resulta de la dilatación artificial del poema de la sección anterior al “glosar en cada estrofa dos versos del romance” (Janner, 1943: 202).

Dividido en tres partes, la primera, compuesta por cinco estrofas, sitúa la acción en primavera (estr.1), que propicia el enamoramiento (“quando amor vrde su trama” v.6). En este ambiente, pasea la pastora “en su vergel” (v.10) contemplando la naturaleza (estr.2). Desde los ojos del pastor, se describe la disposición amorosa de la dama y el rechazo de él (estr.3): “En su semblante mostra ua / estar subjecta de amor / yo, que no la dessea ua, muy poca passion me dava” (vv.21-24). Tras llamarlo, él le responde (“Qué mandays, gentil muger” v.50) y declara su prisa por irse (estr.4 y 5).

La segunda parte, formada por las catorce estrofas siguientes, recorre el diálogo entre los dos. Empieza con la proposición de la dama que, llena de pasión, ofrece su cuerpo al pastor (estr.6-8), como se ve en: “dame y toma tanta gloria” (v.74); “todo es a tu plazer” (v.90). Continúa con el rechazo del pastor a la oferta (estr.9-10) y su necesidad de regresar a sus labores (estr.11-12): “mis ganados me aguardan / tengolos de proueer” (vv.126-7). Finaliza con la respuesta de la dama despechada que expulsa al pastor (estr.13-14) y que, para mostrarle la pérdida (estr.15-19), repasa sus *fermosuras*.

La última parte (estr.20) presenta, por un lado, la maldición de la dama, que, despechada, lanza al pastor (“vete a la mala ventura / siempre biuas en tristura” vv.203-4); por otro lado, el repudio de él que, indiferente al atractivo de la dama, repite su deseo de partir: “Ni aun que mas tengays, señora / no me puedo detener” (vv.209-10). Resulta

²⁶ Véase anexo 16 para una lectura completa

“una pastorela vuelta del revés que en vez de las ofertas de un caballero para seducir a una pastora, trata de las ofertas de una dama a un pastor.” (Menéndez Pidal, 1968: 339)

En la alabanza de sus atributos físicos, en una “autodescriptio puellae”, la dama recorre los tópicos. Entre estos, detalla el pecho que encaja con el motivo completo: “las teticas agudicas / quel brial quieren romper” (vv189-190.). Pese al uso de otro verbo (*romper*), se mantiene la imagen: el pecho en punta que va a destrozar el brial a causa del estado de excitación, expuesto anteriormente: “mostrando su passion clara” (v.38), “Su cara como una rosa / con fuego de su querer” (vv.56-57).

En conclusión, si se compara la composición de Olesa con estos romances y los posteriores, se reconoce que la primera “recoge todos los elementos que después fueron desarrollados en una u otra de las tres variantes o en todas ellas, y además contiene otros rasgos primitivos que se han oscurecido o borrado en las versiones” (Levi, 1927: 149).

3.2.7 *La coronica troyana*

De la historia de Troya existe una tradición literaria en la península que empieza en el siglo XIII y llega hasta el siglo XV (Pelletier, 1970; Cuesta, 1999). En este ámbito, se sitúa *La coronica troyana*, traducción castellana de la *Historia destructionis Troiae* de Guido de la Colonne de finales del siglo XIV. De autoría incierta y conservada en un solo manuscrito del Escorial, sigue con fidelidad el original. Por tanto, deviene “a particular stage in the transmission of the Medieval Spanish legend of Troy.” (Pelletier, 1970: 43).

Pese a que solo presenta los trece primeros libros y parte del decimocuarto, al conservarse el libro VII, se narra el episodio en que Paris se dirige a la isla de Citera para una celebración de Venus donde Helena también asiste tras conocer la noticia. Al encontrarse los dos, se describe la belleza extraordinaria de la mujer, similar al original²⁷. En esta *descriptio puellae*, de forma descendente, también detalla sus pechos:

“Maraujllase eso mesmo e deleytase en contenplar el su blanco e espaçioso gesto en que eran dos pequeñas tetas a modo de dos limones e agudas que paresçian rronper sus vestiduras. E que natura avia alli en su pecho obrado dos pequeñas pelotas” (Pelletier, 112)

La imagen encaja con las características del tópico: respetando el ideal estético, detalla el pecho pequeño, similar a los limones, que, como indica con *agudas*, debido a

²⁷ El pasaje del original, editado por Griffin (1936), es el siguiente: “Admira igualmente en ella el equilibrado tamaño de su ancho pecho, en cuya superficie dos tetitas, como dos manzanas turgentes de bronce, la naturaleza, por así decir, las coronó con dos pezones.” (Marcos Casquero, 1996: 151)

su erguimiento y a su posición en punta, ofrece la impresión de que puede destrozar el vestido. Finaliza con la equiparación de los pezones con pelotas.

3.2.8 Crónica Troyana, Juan de Burgos

La *Crónica Troyana*, impresa por Juan de Burgos en 1490 y conservada en un manuscrito (Sharrer, 1988), se basa en la versión castellana de la *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne, hoy perdida y emparentada con el códice de *La coronica troyana*²⁸, y las *Sumas de Historia Troyana* de Leomarte. En ciento cincuenta y ocho capítulos, relata el fin de Troya, pero también “incluye gran cantidad de materiales cuyo contenido está relacionado solo tangencialmente con el destino de esa ciudad.” (Sanz, 2015: 9).

En el capítulo sesenta, tras llegar los troyanos a Citera, Paris se encuentra con Helena en el templo de Venus. Al verla, se describe su belleza que acrecienta el enamoramiento del troyano y así “fue encendido en fuego de amor” (Sanz, 2015: 170). Se trata de una *descriptio puellae*, que, como descubrió Gilman (1978) y expuso Sharrer (1988: 369), es una “refundición del retrato de Helena de Guido, tal como se conserva en la copia manuscrita de la traducción anónima castellana del s. XV” que contiene el tópico:

“Maravíllase otrosí & deléytase en contemplar el su blanco & espacioso pecho en que eran dos pequeñas tetillas ha modo de dos manzanas, & agudas que parescían romper sus vestiduras e que natura avía allí en su pecho obrado dos pequeñas pelotas.” (Sanz, 171)

El pasaje recoge los dos aspectos de la versión completa del motivo: por un lado, tras las cualidades del ideal estético (blancura, pequeñez, similitud con las manzanas) y la corrección de *gesto* por *pecho*, explicita, con el adjetivo *agudas*, la posición en punta del seno; por otro lado, describe el pecho hinchido que ejerce presión contra el vestido y da la impresión de romperlo. Concluye con el detalle de los pezones semejantes a pelotas.

3.2.8 Libro del esforçado cauallero don Tristán de Leonís, Juan de Burgos

El *Tristán* castellano, fechado de 1501, que reúne características de la novela caballeresca y de la ficción sentimental, está dividido en ochenta y tres capítulos, con un prólogo y un epílogo (Cuesta, 1999). Relata, pues, la historia de Tristán, desde su nacimiento, sus batallas y su amor por Isolda hasta el final trágico de los dos amantes.

²⁸ Según Sanz (2015: 42), no es ese códice, porque “hay fragmentos de esos trece primeros libros de la obra de Guido que no recoge el manuscrito escurialense” pero que sí aparecen en la *Crónica Troyana*.

Debido a los plagios que “se detectan en las obras que dio a luz su imprenta” (Cuesta, 1999: 23), se determinó, gracias a Gilman (1978) y Sharrer (1988), que Juan de Burgos, el mismo de la *Crónica*, fue responsable de esta refundición del *Tristán*. Al “reelaborar su texto a partir de los de Guido y la *Córonica*” (Gallé, 2004: 161), comparten pasajes, entre los cuales el retrato de Iseo la Brunda del epílogo, copiado del de Helena:

“Tenía, otrosí, muy espacioso e blanco pecho, en que eran dos tetillas a manera de dos manzanas. Eran agudas, que parescían romper sus vestiduras, e que natura havía allí obrado en su pecho dos pequeñas pelotas” (Cuesta, 1999: 183).

Reproduce los dos aspectos del tópico: siguiendo el ideal estético (blancura, pequeñez, similitud con las manzanas), por un lado, destaca su turgencia y su agudez; por otro lado, describe el efecto material del seno en el vestido ya que, debido a su posición puntiaguda, podrían destrozar la ropa. Compara, al final, los pezones con pelotas.

3.2.9 Dialogo delle belleze delle donne, intitolato Celso, Agnolo Firenzuola

El *Dialogo delle bellezze delle donne*, conocido como *Celso* por el protagonista masculino, es obra de Agnolo Firenzuola y está datada de enero de 1541 (Seroni, 1958). Resulta una pieza excepcional, ya que, ante el ideal femenino petrarquista, Firenzuola critica “the excessive stylization and conventionality of literature” (Bettella, 1998: 193).

Tras una dedicatoria a las mujeres de Prato, se divide en dos diálogos sobre la belleza femenina “in rapporto alla funzione sessuale, e considerata un astuto ritrovamento di natura per indurre alla riproduzione” (Garin, 1975: 155). Mientras el primero recorre el modelo universal de mujer, el segundo describe el cuerpo femenino ideal. En este último se configura una variante completa del tópico de mano de Celso al definir el ideal:

“le fresche e saltanti mammelle, movendosi all'in su, come mal vaghe di star sempre oppresse e ristrette tra le vestimenta, mostrando di voler uscire di prigione, s'alzino con una acerbeza e con una rigorosità” (Seroni, 1958: 590)²⁹

La figura “di quella «quimera» che è una donna perfetta” (Seroni, 1958: 522), contiene un ejemplo del tópico. Por un lado, se siguen los preceptos (blancura y rojez); por otro lado, con los términos *acerbeza*³⁰ y *rigurosità*, se describe el pecho turgente y alzado que, al presionar el vestido y al estar oprimido, lo rechaza y quiere liberarse.

²⁹ Véase anexo 17 para una lectura completa

³⁰ *acerbeza*: fig. “asprezza, durezza, difficoltà” (def.2 en Leonardi, L. (s.f.). *Tesoro della lingua Italiana delle Origini*. Disponible en: <<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>> [Consultado 12 de mayo de 2022])

5. Conclusiones

A partir de la búsqueda, la investigación y el análisis de obras literarias, se puede afirmar que el tópico de las “tetillas agudillas” deviene un motivo que se remonta a la Grecia tardía y que, a lo largo de tres siglos, se configura como un lugar común en la descripción de la mujer en la literatura castellana, francesa e italiana.

El motivo y sus versiones se originan en Grecia a finales del siglo V como parte del ideal del pecho femenino basado en la pequeñez, la blancura y la firmeza (Gerber, 1978). Nace, por un lado, en Aristéneto en su descripción de Laide en las *Cartas eróticas*. Por otro lado, se genera en las dos referencias al cuerpo de las ménades en las *Dionisíacas* de Nono de Panópolis. En todos, se describe la turgencia del seno y, según si es una versión completa o incompleta, se detalla (o no) la violencia ejercida al vestido.

Pese a la difícil difusión de estos autores, debido a su constante recurrencia en la literatura castellana, se ha aportado “una fuente intermedia” (Gallé, 2004: 164) para la llegada de este tópico a España. Se trata de una jarcha de 1210 que describe la dureza y la posición en punta del pecho (con el uso del concepto *tetas agudas*). Por tanto, resulta una versión incompleta del tópico que pertenece a la literatura tradicional de la península.

En el contexto literario entre los siglos XIII y XVI, con la proliferación de las artes poéticas, los tratados de fisiognomía y las *descriptio puellae* (Faral, 1923; Manero, 1999), los detalles del pecho femenino vienen determinados por estos fenómenos. Como se observa en la compilación de Renier (1885), se define un ideal estético concreto (pecho pequeño, blanco, duro y redondo) que tiene consecuencias en la evolución del tópico.

Con este fondo literario, en el cual “los retratos de mujer forman verdadera galería poética” (Manero, 1999: 547), el tópico, mediante sus dos variantes, cuya diferencia es la alteración (o no) de la ropa, se desarrolla en la literatura castellana, francesa e italiana en distintos géneros: pastorelas, romances novelescos, relato sentimental y novela caballerescas. A su vez, en la formulación completa, confluyen dos subvariantes: por un lado, pechos hinchados que presionan el vestido sin rasgarlo; por otro lado, seno puntiagudo que intenta o parece romper y rasgar el vestido.

En conclusión, tras la investigación y la exposición de los casos, se determina que el motivo de las “tetillas agudillas” no solo se remonta a la Grecia del siglo V, sino que también, gracias a la jarcha, tiene una fuente tradicional en la península. Con este origen e introducción, el tópico evoluciona y se adapta en distintas obras literarias europeas.

6. Bibliografía

- Alvar, C. (2001). Apostillas cancioneriles: De Vidal de Elvas a Álvarez de Villasandino en: J.I., Pérez Pascual (coord.); P., Botta, y C., Parrilla García (eds.), *Canzonieri iberici*, V.1, pp. 59-75. Disponible en: <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrb7j1>> [Consultado 25 de abril de 2022]
- Aristófanes. (1991). *Los Acarnienses. Los Caballeros. Las Tesmosorías. La Asamblea de las Mujeres*. Madrid: Cátedra.
- Arnott, W.G. (1973). Imitation, Variation, Exploitation: a Study in Aristaenetus. *Greek, Roman and Byzantine Studies*; Cambridge, Mass., etc. Tomo 14, n.º 2, (Summer 1973), pp. 197-211. Disponible en: <<https://grbs.library.duke.edu/article/view/9271>> [Consultado 12 de abril de 2022]
- Aubrun, C.V. (1983). Le romance “gentil dona gentil dona”. Une énigme littéraire. *Iberoromania: Revista dedicada a las lenguas y literaturas iberorrománicas de Europa y América*, nº 18, pp. 1-8. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7443501>> [Consultado 12 de abril de 2022]
- Barrois, J. (1842). Préface en *La chevalerie Ogier de Danemarche, par Raimbert de París*. París : Techener, pp. 4-54. Disponible en: <<https://archive.org/details/lachevalerieogi00raimgoog/page/n7/mode/2up>> [Consultado 25 de abril de 2022]
- Bartsch, K. (1975). *Romances et pastourelles des XIIe et XIIIe siècles*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Bettella, P. (1998). Discourse of Resistance: The Parody of Feminine Beauty in Berni, Doni and Firenzuola. *MLN*, V. 113, No. 1, Italian Issue (Jan., 1998), pp. 192-203. Disponible en: <<https://www.jstor.org/stable/3251074?seq=1>> [Consultado 25 de abril de 2022]
- Bustos, A. (2009). Rúbricas y acrósticos en las coplas de amores de Juan del Encina, en J., Cañas, F.J., Grande y J., Roso (coord..), *Medievalismo en Extremadura: Estudios sobre literatura y cultura hispánicas de la Edad Media*. Cáceres: Universidad de Extremadura, págs. 749-766. Disponible en:

<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3234756>> [Consultado 12 de abril de 2022]

Bustos, A. (2010). *Tradición y novedad en la poesía de Juan Del Encina: El “Cancionero” de 1496*. Madrid: Facultad de Filología Española, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/11455/>> [Consultado 12 de abril de 2022]

Caparrós, J.D. (2014). *Métrica española*. Madrid: UNED.

Caro, J. (1987). *La Cara, espejo del alma: historia de la fisiognómica*. Barcelona: Círculo de lectores.

Castiñeyra, P. (2015). La fisiognomía de la mujer medieval a través del tratado *De Liber Phisiognomiae* de Miguel Escoto, en: M., Cabrera (ed.), J.A., López Cordero (ed.), *VII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*, pp. 75-94. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5339068>> [Consultado 12 de enero de 2022]

Catalán, D. (1978). *La Dama y el pastor: romance, villancico, glosas*. V.1. Madrid: Gredos.

Cirlot, V. (1983). *Aucassin et Nicolette, chantefable del siglo XIII*. Barcelona: El festín de Esopo.

Cuesta, M. L. (1999). *Tristán de Leonís*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

Daniel, S. (1995). Introducción general en N., De Panópolis. *Dionisiacas. Cantos I-XII*. Madrid: Gredos, pp. 7-41.

D'Agostino, A. (2005). Il «método degli errori». Università degli studi di Milano – Filologia italiana. Disponible en: <<http://armida.unimi.it/handle/2170/528>> [Consultado 25 de abril de 2022]

De Bruyne, E. (1959). *Estudios de estética medieval. Libro II: Época románica*. Madrid: Gredos.

De Panópolis, N. (2004). *Dionisiacas. Cantos XXV-XXXVI*. Madrid: Gredos.

Del Moral, C. (1990). La imagen de la mujer a través de los poetas árabes andaluces (siglos VIII-XV), en: P. Ballarín y T. Ortiz, (eds), *La mujer en Andalucía (Actas 1º Encuentro Interdisciplinar de Estudios de la Mujer)*, V.2. Granada: Universidad de Granada, pp. 703-730. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/10481/72412>> [Consultado 12 de marzo de 2022]

- Díaz-Mas, P. (1994). *Romancero / edición, prólogo y notas de Paloma Díaz-Mas; con un estudio preliminar de Samuel G. Armistead*. Barcelona: Crítica.
- Di Stefano, G. (2009). *Romancero*. Madrid: Castalia.
- Di Stefano, G. (2020). Carles de Viana entre *ira regia* y *fin'amor*. *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 9, pp. 1-32. Disponible en: <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/100760/1/RCIM_09_01.pdf> [Consultado 12 de abril de 2022]
- Eusebi, M. (1963). *La chevalerie d'Ogier de Danemarche, canzone di gesta*. Michigan: Istituto Editoriale Cisalpino. Disponible en: <https://books.google.es/books/about/La_chevalerie_d_Ogier_de_Danemarche.html?id=El6hzQEACAAJ&redir_esc=y> [Consultado 12 de marzo de 2022]
- Faral, E. (1923). *Les arts poétiques du XIIè et du XIIIè siècle*. París: Librairie ancienne Honoré Champion. Disponible en: <<https://archive.org/details/lesartspoetiquesdudouzfaral/page/n3/mode/2up>> [Consultado 12 de enero de 2022]
- Firenzuola, A. (1958). *Opere*. Seroni, A. (ed.). Florencia: Sansoni.
- Galán, G. (2001). *Dioscórides. Epigramas*. Huelva: Universidad de Huelva.
- Gallé, R.J. (1992). Traducciones perdidas de las *Cartas* de Aristéneto. *Excerpta Philologica*, Revista del Departamento de Filología Clásica de la Universidad de Cádiz, 2, pp. 23-28. Disponible en: <<https://robin.uca.es/bitstream/handle/10498/10376/17214002.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> [Consultado 9 de enero de 2022]
- Gallé, R.J. (2004). La écfrasis de Iseo en el Tristán castellano y su anclaje en la tradición clásica. *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 15, pp. 155-174. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/CFCG/article/view/CFCG0505110155A/3108_3> [Consultado 12 de enero de 2022]
- Gallé, R. J. (2010). *Cartas de amor. Filóstrato. / Cartas. Aristéneto*. Madrid: Gredos.
- Galmés De Fuentes, A. (1998). *Aucassin et Nicolette*. Madrid: Gredos,
- García Gómez, E. (1990). *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*. Madrid: Alianza.
- García Pradas, R. (2003). Aucassin et Nicolette o la inversión en el rol de géneros. *Epos: Revista De Filología*, (19), pp.151-164. Disponible en:

<<https://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/10392>> [Consultado 20 de marzo de 2022]

Garin, E. (1975). *L'Umanesimo italiano: filosofia e vita civile nel Rinascimento*. Bari: Laterza.

Gerber, D.E. (1978). The female breast in Greek erotic literature. *Arethusa* Vol. 11, No. 1/2, Women in the ancient world (Spring and Fall 1978), pp. 203-212, The Johns Hopkins University Press. Disponible en: <<https://www.jstor.org/stable/26308160>> [Consultado 10 de enero de 2022]

Gernert, F. (2014). El saber fisiognómico del Arcipreste en: F., Tobo Ceballos (coord.). *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y su Libro de buen amor*. Congreso Internacional celebrado en Alcalá la Real el 30 y 31 de mayo de 2014. Congreso homenaje a Alberto Blecua.

Gil Cuadrado, L.T. (2002). La influencia musulmana en la cultura hispano-cristiana medieval. *Anaquel de Estudios Árabes*, V.13, pp. 37-65. Disponible en: <<https://revistas.ucm.es/index.php/ANQE/article/view/ANQE0202110037A>> [Consultado 23 de febrero de 2022]

Gilman, S. (1978). *La España de Fernando de Rojas*. Madrid: Taurus.

Greimas, A.J. (1968). *Dictionnaire de l'ancien français jusqu'au milieu du XIVe siècle*. 2a edición. París: Larousse.

Grimal, P. (1981). *Diccionario de mitología griega y romana*. Madrid: Paidós.

Hernández De la Fuente, D. (2004). Introducción general en: N. De Panópolis, *Dionisiacas. Cantos XXV-XXXVI*. Madrid: Gredos, pp. 3-34.

Houdoy, J. (1876). *La beauté des femmes dans la littérature et dans l'art du XII^e au XVI^e siècle*. Paris: A. Detaille. Disponible en: <<https://books.google.es/books?id=y4JOAQAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=ca#v=onepage&q&f=false>> [Consultado 12 de marzo de 2022]

Janner, H. (1943). La glosa española: Estudio histórico de su métrica y de sus temas. *Revista de Filología Española*, 27, pp. 181-232. Disponible en: <<https://www.proquest.com/docview/1299244915/fulltextPDF/2229433A16194510PQ/1?accountid=15292>> [Consultado 25 de marzo de 2022]

Lee, M.M. (2015). *Body, Dress, and Identity in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press. Disponible en:

- <https://books.google.es/books/about/Body_Dress_and_Identity_in_Ancient_Greek.html?id=dpvWBQAAQBAJ&redir_esc=y> [Consultado 19 de enero de 2022]
- Leonardi, L. (s.f.). *Tesoro della lingua Italiana delle Origini*. Disponible en: <<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>> [Consultado 12 de mayo de 2022].
- Levi, E. (1927). El romance florentino de Jaume de Olesa. *Revista de Filología Española*, Disponible en: <<https://www.proquest.com/docview/1299255196/fulltextPDF/31DD45764B524B09PQ/1?accountid=15292>> [Consultado 24 de abril de 2022]
- Littlewood, A.R. (1968). The Symbolism of the Apple in Greek and Roman Literature, *Harvard Studies in Classical Philology*, V.72, pp. 147-181. Disponible en: <<https://www.jstor.org/stable/311078>> [Consultado 20 de enero de 2022]
- López Muñoz, J. M. (2008). Voix et identité de la bergère dans les pastourelles françaises anonymes (du début du XII à la seconde moitié du XIII). *Verbum*, XXVIII, pp. 29-45. Disponible en: <https://www.researchgate.net/publication/262522986_Voix_et_identite_de_la_bergere_dans_les_pastourelles_francaises_anonymes_du_debut_du_XIIe_s_a_la_seconde_moitie_du_XIIIe_s> [Consultado 10 de abril de 2022]
- Manero, M. P. (1999). El retrato femenino en la poesía medieval castellana: Cánones retóricos y rasgos poéticos. *Anuario De Estudios Medievales*, 29(1), 547–559. Disponible en: <<https://doi.org/10.3989/aem.1999.v29.i1.536>> [Consultado 10 de abril de 2022]
- Marcos Casquero, M.A. (1996). *Guido delle Colonne: Historia de la destrucción de Troya*. Madrid: Akal.
- Martorell, J. (1990). *Tirant lo Blanc*. De Riquer, M. (ed.). Barcelona: Ariel.
- Ménard, P. (1969). “La femme et l’amour” en *Le rire et la sourire dans le roman courtois en France au Moyen âge 1150-1250*. París: Librairie Droz. pp. 86-94. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=NA6NMDZLnf8C&dq=%E2%80%9Cpo mes+duretes&hl=ca&source=gbs_navlinks_s> [Consultado 10 de abril de 2022]
- Menéndez Pidal, R. (1960). *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*. V.2. Madrid: [s.n.].
- Menéndez Pidal, M. (1968). *Romancero hispánico: hispano-portugués, americano y sefardí: Teoría e historia*. V.1. Madrid: Espasa-Calpe.

- Muñiz, M.N. (2014). *La descriptio puellae*: tradición y reescritura, en: C., Esteve (dir.), *El texto infinito: tradición y reescritura en la edad media y el renacimiento*. Salamanca: SEMR, pp. 151-183. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6777544>> [Consultado 15 de abril de 2022]
- O'Neill, M. (2006). Songs of Moniot de Paris, en: M., O'Neill. *Courtly Love Songs of Medieval France: Transmission and Style in the Trouvère Repertoire*. Oxford: Oxford University Press, pp. 135–52. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=tcqHSfwDBOsC&hl=ca&source=gbs_navlin_ks_s> [Consultado 15 de abril de 2022]
- Paden, W. (1987). *The Medieval Pastourelle*. V.2. New York; London: Garland.
- Paden, W. (2012). Pastourelle en: *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, pp. 1008-1009. Princeton: Princeton University Press. Disponible en: <<https://ebookcentral-proquest-com.are.uab.cat/lib/uab/reader.action?docID=913846>> [Consultado 15 de abril de 2022]
- Pagès, J. (2009). *Lletres d'amor / Aristènet*. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- Pelletier, F. (1970). *La corónica troyana*. Chapel Hill – N. Carolina
- Pézard, A. (1960). Review of *Libro di varie storie*, edizione critica by Antonio Pucci and Alberto Varvaro. *Romania*, V.81, nº 321 (1), pp. 130-132. Disponible en: <<https://www.jstor.org/stable/45040207>> [24 de abril de 2022]
- Rambaldo, A.M. (1978). *Juan del Encina: Obras completas*. V. 3. Madrid: Espasa-Calpe.
- Real Academia Española: Banco de datos (CORDE). *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [20 de enero de 2022]
- Renier, R. (1885). *Il tipo estetico della donna nel Medioevo*. Ancona: A.G. Morelli. Disponible en: <<https://archive.org/details/iltipoesteticode00reniuoft>> [24 de enero de 2022]
- Rico, F. (1990). Los orígenes de “Fontefrida” y el primer romancero trovadoresco, en: *Texto y contextos: Estudios sobre la poesía española del siglo XV*. Barcelona: Crítica. pp. 2-33. Disponible en: <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcv98n2>> [Consultado 24 de abril de 2022]

Riquer, M. (1975). *Los trovadores. Historia literaria y textos*. V.2. Barcelona: Ariel, 1983.

Robins, W. (2017). The Case of the Court Entertainer: Popular Culture, Intertextual Dialogue, and the Early Circulation of Boccaccio's *Decameron*, *Speculum*, V.92, No. 1, pp. 1-35. Disponible en: <<https://www.jstor.org/stable/26154886>> [Consultado 24 de abril de 2022]

Rodas, G. y Soria, G. (2009). La Chanson de Florence de Rome y Otas de Roma: algunas consideraciones sobre traducción en la Edad media. *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, 10 (13), pp.13-30. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3167363>> [Consultado 20 de mayo de 2022]

Ruiz, J. (1992). *Libro del buen amor*. Ed. Alberto Blecua. Madrid: Cátedra.

Sanz, M. (2015). *Crónica Troyana, Juan de Burgos, 1490*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

Sargent, B.N. (1970). Parody in *Aucassin and Nicolette*. *The French Review*, 43, pp.591-605.

Scotus, M. (1487). *Liber physiognomiae*. Johann Petri (ed.). Baviera: Biblioteca Nacional de Baviera. BSB-Ink M-384 Disponible en: <<https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV035580627>> [Consultado 15 de enero de 2022]

Sharrer, H.L. (1988). Juan de Burgos: impresor y refundidor de libros caballerescos, en M. L. López-Vidriero y P. M. Cátedra (eds.), *El libro antiguo español. Actas del I Coloquio Internacional. Madrid 18-20.12.1986*. Salamanca-Madrid: Ediciones de la Universidad de Salamanca-Biblioteca Nacional de Madrid-Sociedad Española de Historia del Libro, pp. 363-369.

Spetia, L. (2019). *De grant mal amaladis e la pastorella nascosta in Aucassin et Nicolette*: una proposta di datazione della chantefable. *Revista de Literatura Medieval*, nº 31, pp. 235-258. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7247973>> [Consultado 15 de enero de 2022]

Suárez De la Torre, J. (1991). Motivos y temas en las cartas de amor de Filóstrato y Aristéneto. *Fortunatae: Revista canaria de Filología, Cultura y Humanidades*

- Clásicas, pp. 113-132. Disponible en:
<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=163818>> [Consultado 24 de enero de 2022]
- VV.AA. (1852). Ogier le Danois en *Histoire littéraire de la France*, V.22. París: Firmin Didot. pp.643-659. Disponible en:
<https://books.google.es/books?id=YSJw5_9M0lkC&hl=ca&source=gbs_navlink>[Consultado 14 de abril de 2022]
- VV.AA. (1978). *Antología palatina*, I. Fernández-Galiano, M (ed.). Madrid: Gredos.
- Wallensköld, A. (1907). *Florence de Rome: chanson d'aventure du premier quart du XIIIè siècle*. V.1 Paris: Librairie Firmin-Didot. Disponible en:
<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50253/f145.item#>> [Consultado 14 de abril de 2022]
- Yllera, A. (1980). Querer + infinitivo, en: A. Yllera. *Sintaxis histórica del verbo español: las perifrasis medievales*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp.151-157.
- Ziegler, J. (2008). The Beginning of Medieval Physiognomy: The Case of Michael Scotus, en: G., Grebner y J., Fried (2008). *Kulturtransfer und Hofgesellschaft im Mittelalter: Wissenskultur am sizilianischen und kastilischen Hof im 13. Jahrhundert*. Berlin: Akademie Verlag, pp. 299-320. Disponible en:
<https://books.google.es/books?id=COjnpQmRJOcC&printsec=frontcover&hl=ca&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> [Consultado 10 de marzo de 2022]
- Zink, M. (1972). *La Pastourelle: poésie et folklore au moyen âge*. Paris-Montréal: Bordas

6. Anexos

Anexo 1

Descripción de Laide, *Cartas eróticas (I,1), de Aristéneto* (Gallé, 2010: 198-200)

Tiene, en efecto (voy a tratar de describir con palabras, en la medida de lo posible, su divina belleza), en sus mejillas una mezcla de candor y sonrojo e imitan así el brillo de las rosas. Los labios finos, apenas entreabiertos y más rojos que las mejillas. Las cejas negras, de un negro puro; y el entrecejo las separa en su justa proporción. La nariz recta y tan fina como sus labios. Los ojos grandes, límpidos, brillando con luz pura: la parte negra, las pupilas más negras; y lo blanco que las rodea, el blanco de ojos más inmaculado; y cada color resalta por su superioridad sobre el otro y el fuerte contraste los favorece con la proximidad. Allí mismo se han instalado las Gracias y uno se puede postrar ante ellas. El cabello, de naturaleza ensortijada, como dice Homero, es semejante a la flor del jacinto, y se cuidan de él las manos de Afrodita. El cuello blanco y proporcionado con su rostro, y, aunque no tenga adornos, su delicadeza le infunde confianza plena. Con todo, lo rodea un collar de gemas engastadas en el que está escrito el nombre de esta hermosura: las letras las forma la disposición de las piedras. Tiene además una estatura considerable; la ropa hermosa, de su talla y ajustada a la constitución de sus miembros. Vestida, resalta la belleza de su rostro; desnuda, toda ella parece rostro. El paso comedido, corto, como un ciprés o una palmera que se cimbrea plácidamente, ya que por naturaleza la belleza es arrogante. Pero a aquellos, como plantas que son, los mueve el soplo del Céfiro; a ella, en cambio, levemente la balancean, por así decirlo, las auras de los Amores. A ella, los más eximios pintores la tienen pintada lo mejor que han podido y así, siempre que precisan pintar a Helena, o a las Gracias o incluso a la mismísima soberana de las Gracias, como si posaran su mirada en un maravilloso modelo de belleza, contemplan el cuadro de Laide y a partir de ahí plasman, como le cumple a la divinidad, la imagen que están creando con su arte. Casi se me pasaba decir que sus senos, turgentes como membrillos, rechazan el corpiño con violencia. Sin embargo, tan proporcionados y delicados son los miembros de Laide, que al que la abraza sus huesos parecen plegarse con una fluidez natural, porque, dada su morbidez casi idéntica a la de la carne, se ablandan a la vez que esta y ceden a los abrazos de amor.

Anexo 2

Descripción de Codone, *Dionisíacas, XXX, Nono de Panópolis* (2004: 165-166)

Morreó no se sació tras aniquilar en su furor a la Ménade Alquímaca, que jugaba con la divinidad, sino que también dio muerte a Codone, la todavía virgen, que habitaba la Élide,

territorio y suelo olímpico situado junto al curso del río Alfeo, amante de las coronas. ¡Tened piedad vosotras, Moiras! Él no se compadeció de los bucles revueltos de su cabellera, ni de los rayos rosados de su rostro, cubiertos ya de polvo. Tampoco se apiadó al ver sus senos semejantes en forma a dos manzanas redondeadas, ni de sus turgentes puntas que se marcaban bajo el ceñidor, ni mostró compasión alguna ante el profundo corte de entre los muslos, sino que destruyó toda esta belleza antes de tiempo. Y ella, herida, cayó a tierra.

Anexo 3

Descripción de la ménade Calcomede, XXXIV, Nono de Panópolis (2004: 239-240)

Morreo, el de paso tempestuoso, encerraba a esta compañía femenina dentro de las puertas, conduciendo hacia la ciudad de elevada de construcción a la cohorte entera de las Bacantes separada del combate. Mas en vano se esforzaba con tal estratagema, que tras tomar este botín de hermosas mujeres de la batalla en una caza errante podría arrastrar bajo el yugo de la esclavitud a Calcomede, que acompañaría a otras féminas de tal forma que pudiera ser para siempre su sierva durante el día y su amante durante la noche, y llevara a cabo de forma alterna las labores de las dos diosas, los trabajos de Cípride a escondidas y el telar de Atenea en público [***].

Y Morreo, veloz lancero, no descuidó esto. Pues encomendó la femenil armada a Deríades, que luchaba junto con él, mientras atacaba a las tropas masculinas del ejército báquico, de manera que pudiese encerrar también a los hombres. Y en el combate [***] sembraba pánico entre ellos. La tempestuosa muchacha quedose en pie y en orden de batalla ante la ciudadela, cerca de sus muros, sin llevar su velo. La doncella imitaba la figura de las mujeres enloquecidas por el amor mediante gestos fingidos. Ponía los ojos en blanco y con sus encarnados pechos ensombrecía la blanca túnica que ya no ceñía el acostumbrado cinturón. Y como Morreo viese esto, sintió un gran placer y a través del peplo pudo reconocer el contorno de su leve pecho que lo oprimía.

Anexo 4

“Li tens qui raverdoi”, de Moniot de Paris (O’Neill, 2006: 164-65)

Li tens qui raverdoie
et la rose nouvele
fet mon cuer estre en joie,
si que touz en sautele.
Talent m'est pris de chanter,

car Bone Amour m'en semont.

Jolis cuers mi fet penser
a la plus bele du mont,
pucele de biau jouvent:
tant est bele que souvent
ai pour li mon cuer mué.
Li doriaus, va li dorele,
li doriaus, va li doré!

Melz aim que ne soloie;
Or mi point l'estencele
Qui les amanz guerroie
Vole mi, arondele;
La blondete saluer
A qui touz mes pensers sont,
Helas, je n'i os aler
S'en soupir de cuer parfont.
De li qu'a li tout me rent
Je sui siens si ligement
Tout mon cuer li ai doné.
Li doriaus, va li dorele
Li doriaus, va li doré

Siens sui ou que je soie
Ce n'est mie favele;
Ne sai que fere en doie
S'a s'amor ne m'apele.
En li n'a riens que blasmer
C'est ce qui plus mi confont:
Bele bouche, biau vis cler,
Biau chief, biaus euz et biau front,
Cainturete bien seant,
Dure mamele poignant,
Cors bien fet et bien mollé.

[Li doriaus . . .]

La rose qui rojoie
M'a bien mis en berele,
Qu'eschaper n'en porroie
Pour tout l'or de Tudele;
Mon cuer a fet souslever
Et penser en si haut mont
Que n'i porroie monter.
Donc di je que traï m'ont
Li biau tens et li douz vent
Car trop est de haut couvent
Cele a qui m'ont assené.

[Li doriaus . . .]

Je ne mi plainderoie
Plus de ceste querele
Se je avoir pouoie
L'amor a la dancele.
Lors avroie le cuer cler
Je seroie plus liez dont
Que s'on me voloit doner
Trestout l'avoir de cest mont.
Merci, bele, a vous me rent
Retenez moi ligement:
Mult m'avroiz fet de bonté.

[Li doriaus . . .]

Anexo 5

La Chanson de Florence de Rome, (Wallensköld, 1907: 139; v. 236-245)

La plus bielle puchielle qui soit en nul royon.
Elle a le char plus blanche que laine ne coton
Et ossi coulouree que roze de buisson,
Et s'a les yeux plus vairs que chil de nul faucon

Et les cheviaux plus ghaunes que penne de paon,
S'a le bouche petitte, s'a fourchelu menton,
Le corps droit et bien fait, deliez sourchils en son,
Le nefz bien entailliet et de bielle fachon,
mamelettes durettez et poingnans par raison.

Anexo 6

“Hui main matin juer alai” (Bartsch, 1975: 169-70)

Hui main matin juer alai
Les un bouchet ke je bien sai;
Une pastourelle trovai
Seant delez sa proie
Kant je la vi je m'arrestai
Et je l'oy chanter ensi:
“Les mameletes me poignent,
Je ferai novel ami.”

Cant je la vi vers li alai,
Cortoisement la saluai;
L'uns des bras au col li getai
Et l'autre a la coroie.
Molt doucement li demandai
Por coi elle chantoit ansi:
“Les mamelettes me poignent,
Je ferai un novel amin.”

Elle respont : “Jou vos dirai:
Trois jors a que Robin n'amai:
Ce poize moi, kant le laissai:
Por coi le celleroi?
Ainz plus biau de lui n'acointai,
Et por lui chanterai ansi:
“Les mamelettes me poignent,

Je ferai un novel ami.”

“Belle, por moi ansi chantez,
Et de moi votre ami ferez;
Biaus juelz vos vorrai doner,
Sainturelle de soie:
Toz jors ferai a vostre gre,
Mai ke por moi chantez ansi:
“Les mamelettes me poignent,
Je ferai un novel ami.”

“Certes, sire, ja nou ferai,
Ja par vos Robin ne lairai:
Mais montez sor vos pallefroi,
Fuiez, allez vos voie.”
Kant je l’oy, boin gre l’an sai
Si la laissai chantant ansi:
“Les mamelettes me poignent,
Je ferai un novel ami.”

Anexo 7

“Juan del Enzina alabando a su amiga porque le preguntavan quién era”, Juan del Encina (Rambaldo, 1978: 20-29)

Pues que tanto me mostráys
que desseáys
saber a quién amo y quiero,
plázeme que lo sepáis
porque veáys
cómo no sin causa muero;
y con todas mis pasiones
y ocasiones,
por contentar y serviros,
comenzar quiero a deziros

sus faciones,
sus gracias y perfecciones.

Es de mucha autoridad
y onestidad
la que me causa mil daños,
muger de mucha bondad
y poca edad,
que no passa de veinte años;
en saber y en discreción
y perfección
sus días no tienen cuenta,
y su gran merecimiento
y condición
no tiene comparación.

Tiene muy gran ecelencia
con prudencia,
que no cree de liviano,
y es de mucha reverencia
su presencia
de gentil cuerpo mediano;
de ningún lado contrecha,
muy derecha
la cabeza por compás,
no de menos ni de más
y bien hecha,
no muy redonda ni estrecha.

Tiene crecidos cabellos
y tan bellos
como finas hebras de oro,

que no digo que por ellos
mas por vellos
dexaré cualquier tesoro;
y tiene nidia la frente
reluziente,
sin ninguna ruga y alta,
que perfeción no le falta
ni le miente
para ser más conveniente.

Tiene pequeñas orejas,
bien parejas
y al casco muy apegadas;
en arco las sobrecejas
y las cejas
negras y bien perfiladas;
los ojos no muy salidos
ni sumidos,
grandes y resplandecientes,
en mirar muy ecelentes,
no torcidos,
y en todo muy escogidos.

La nariz tiene polida,
bien medida
y muy proporcionada,
derecha, toda seguida,
bien partida
la crencha sin torcer nada;
las mexillas muy hermosas
y vistosas,
no postizas ni afeytadas,

de suyo muy coloradas
como rosas,
muy perfectas y graciosas.

Tiene boca de loar,
singular,
hecha por medida cierta,
no se puede mejorar
ni tachar,
y la lengua muy despierta;
los labros muy concertados,
colorados
como de fino coral;
los dientes como cristal
y apretados,
menudos y no mellados.

Y la barva, qual conviene
tal la tiene:
un hoýco en medio della,
que debuxado le viene
porque pene,
sin partirme de querella;
otros dos hoýcos haze
y deshaze
en las mexillas reyendo,
que sólo su vista viendo
tanto aplaze
que no sé quién no se enlace.

Tiene el rostro compassado,
mesurado,

de muy lindo parecer;
el cuello muy bien sacado y esmerado,
que mejor no puede ser;
el cuello muy bien sacado
y esmerado,
que mejor no puede ser,
altos y grandes los pechos
y no estrechos,
muy blancos sin poner mudas;
las tetas tiestas y agudas
y bien hechos
los hombros y muy derechos.

Los braços que ver desseo
nunca veo,
siempre los tiene vestidos
por mucho que la rodeo,
mas yo creo
que los tiene bien fornidos;
las manos angelicales,
celestiales,
delgadas largas y blancas,
en el dar siempre muy francas,
liberales,
que jamás se vieron tales.

Tiene de gentil henchura
la cintura
delgada, de muy buen talle;
lo demás de su figura
mi ventura
desde aquí manda que calle;

mas las gracias infinitas
y finitas
que Dios le quiso poner,
pues ge las quiso hacer
tan benditas,
razón es de ser escritas.

Es la más gentil donzella
y más bella
que mis ojos nunca vieron,
tanto, que sin conocella,
sólo en vella,
sus amores me vencieron;
mas el nombre desta dama
cuya llama
me quema como enemiga,
sin que mi pluma lo diga,
su gran fama
os dirá cómo se llama.

Es muger muy acabada,
sossegada,
quita de toda conquista,
muy cortés y bien criada
y acatada,
de todo el mundo bien quista;
es de Dios muy temerosa,
vengonçosa,
virgen casta, muy onesta,
en el bienhazer muy presta
y amorosa,
para el mal muy perezosa.

Siempre tiene por oficio
y ejercicio
ser devota y limosnera,
que no gasta en otro vicio
su servicio
con firme fe muy entera;
siempre fue caritativa
y muy biva,
en cosas de devoción;
es de gran consolación
y no esquiva
para con pobres ni altiva.

Es muy noble y virtuosa,
muy onrrosa
al estraño y al pariente,
no sabe ser maliciosa
ni embidiosa
ni brava ni maldiziente;
en guardar bien su conciencia
con paciencia
yo no sé quién se le yguale;
contra su poder no vale
resistencia
donde pone diligencia.

Es muy osada en hablar,
sin dudar,
para quando es menester;
muy discreta en preguntar
sin errar,

muy sabida en responder;
es de consejos discretos,
muy perfetos,
generosa y de linage,
muy polida en qualquier trage,
sin defetos
y es secreto de secretos.

Es de mucha presunción
y esención
para con presuntuosos,
y tiene conversación
y afición
con los que son virtuosos;
y sabe muy bien regir
su bivir,
tiene sus cinco sentidos
tan bivos y tan cumplidos
que dezir
no se puede su sentir.

Es hermosa y es galana,
muy loçana;
es de mucho merecer;
es de voluntad muy sana
y muy llana
para con quien lo ha de ser;
es muy bienaventurada
y abastada
de los bienes de fortuna,
y niña, desde la cuna,
fue guardada,

siempre fue muy encerrada.

Es de tal contentamiento
que no siento
quien no la quiera servir;
es de buen conocimiento,
buen assiento
y es graciosa en el reýr;
es para todo muy suelta,
sin rebuelta,
de gentil ayre en andar,
en el dançar y baylar
desembuelta
y en virtudes toda embuelta.

Es dispuesta y diligente,
muy prudente
y muy bien condicionada;
trata poco con la gente,
mas bien siente
cómo deve ser tratada;
nunca la vieron loarse
ni alabarse
de quanto bien Dios le dio;
jamás ninguno la vio
congraciarse
ni con nadie enemistarse.

Es muy clara y verdadera
con qualquiera,
muy llegada a la razón;
es alegre y plazentera

de manera
que no sale de sazón;
sabe muy bien motejar
y tratar
las personas lisongeras,
y sabe de mil maneras
dessilar,
coser, labrar y brostrar.

Es en todo muy dichosa
y hazendosa,
muy limpia y ataviada;
es en burlas muy donosa,
no temosa
ni persona porfiada;
sabe tener sufrimiento,
con buen tiento,
para quitarse de enojos
y no haze por antojos
mudamiento
ni se muda a cada viento.

Es de poner en estoria
su memoria,
su buen seso y su saber;
no recibo mayor gloria
ni vitoria
que quando la puedo ver.
¡O, quán bien que le parece,
si acaece,
estar un poco sañosa!:br/>nunca vi más bella cosa,

que no crece
su saña ni prevalece.

Fin

Y Pues según su belleza
mi rudeza
no puede dar fin ni cabo,
ya podéys ver la nobleza
y lindeza
déstá que no medio alabo;
que no quiero más contar
ni alargar,
pues ya ternéys conocido
que con razón fuy vencido
por amar,
Y quedo a vuestro mandar.

Anexo 8

“Coplas hechas a una señora loando la sus perficiones” (Menéndez Pidal, 1960: 319)

Que bonita labradora
Matadora.

Quiero dezir sus beldades
llenas de mil libertades,
las faciones y bondades
desta señora.

Ella tiene sus cabellos
que mata solo en bellos,
y a todos sana con ellos
la señora.

Ella tiene aquella frente
tan hermosa y excelente
que mata toda la gente
cada hora.

Ella tiene tales cejas
puestas en hilo y parejas,
que mataua por semejas
la traydora.

...los ojos tiene hermosos
garços, lindos y amorosos
demuestran se temerosos
cada hora.

La cara tiene tan rasa,
que paresce la misma brasa,
o bien aya aquella casa
donde mora.

Sus labios son colorados,
de sangre y leche bañados,
con que dobla los cuydados
cada hora.

Ella tiene aquellos dientes
que si enello paran mientes
matauan todas las gentes
a deshora.

Ella tiene la garganta
tal que a las gentes espanta

y paresce de que canta
gran señora.

Ella tiene aquellos pechos
blancos, hermosos, bien hechos
bien tallados y derechos
la señora.

Ella tiene aquellas tetas
como mançanas perfectas
tiene las hechas saetas
la señora.

Ella tiene la cintura
bien tallada con mesura,
ceñida de hermosura
y matadora.

Ella tiene su ombligo,
porque soy yo buen testigo,
como vn grano de trigo
que se dora.

Lo que tenia encubierto
no ay quien [no] dessee ser muerto
por passar por aquel huerto
de tal señora.

Anexo 9

La chevalerie Ogier de Danemarche, de Raimbert de París (Eusebi, 1963: 428;
vv.11367-78)

Gent ot le cors, lonc et droit et plaisant,
le vis vermeil et la cière riant.

Plus estoit blance que le noif qui descent,
Si crin reluisent plus qu'or fin ne argent.
Bele ot le boce, petite et deduant,
Et plus vermeille que rose espaissant.
Les dens petis et serrés et tenant,
qui plus estoient de nule ivoire blanc;
les mamelettes li aloient pognant
com dus pomes durètes aparant,
qui un poi vont son bliaut soslevant.

Anexo 10

Aucassin et Nicolette, chantefable du XIIIè siècle

“Ele avoit les caviaus blons et menus recercelés, et les ex vairs et rians, et le face traitice, et les nes haut et bien assis, et lé levretes vremellettes plus que n'est cerisse ne rose el tans d'esté, et les dens blans et menus; et avoit les mameletes dures qui li souslevoient sa vesteure ausi con ce fuissent deus nois gauges; et estoit graille par mi les flans qu'en vos dex mains le peusciés enclorre” (Cirlot, 1983: 50)

Anexo 11

“Dalés Loncpré u boskel”, de Jean Erart (Bartsch, 1975: 266-8)

Dalés Loncpré u boskel
erroie avant ier;
la vi mener grant revel
en mi un sentier
une jolie tousete,
sage, plaisant et joliete.
Dieus, tant m'abeli
qant seule la vi!
Et la bele tout ensi
enprint a chanter,
“Robin cui je doi amer,
tu pués bien trop demourer”

Je le salu au plus bel

que jou poi raisnier,
puis li dounai mon chapel
pour moi acointier.
Quant jou vi sa mamelete
ki lieve sa cotelete,
mes bras li tendi
si le traïs vers mi,
et la bele tout ensi
enprint a canter,
“Robin cui je doi amer,
tu pués bien trop demourer”

Je l'assis lés l'abrisel
si le vauc baisier;
ele dist, “Sire dansel,
ce n'eüst mestier;
je sui une meskinete,
nue de dras et povrete,
et saciés de fi
que j'ai bel ami.”
Adont recoumence ensi
la bele a chanter,
“Robin cui je doi amer,
tu pués bien trop demourer”

“Sire, j'ai ami nouvel
tout a souhaidier;
je cuit qu'il est u vancel
dalés cel vivier.”
Robin soune sa musete;
dont dist a moi li doucete,
“Tournés vous de ci,

sire, je vous pri”
et dont recoumence ensi
la bele a canter,
“Robin cui je doi amer,
tu pués bien trop demourer”

“En lieu de vo pastourel,
bele, m’aiés cier;
ma çainture et mon anel
a cest coumencier
arés, ma douce amiete.”
Adont le mis sus l’erbete;
mie ne failli,
mon bon aconpli.
Adont recoumence ensi
la bele a chanter,
“Robin cui je doi amer,
tu pués bien trop demourer”

“Sire de Loncjamuel,
n’auront recouvrier
ne ja n’auront leur avel
li couart lasnier”
J’entrepris la baiselete;
toute fis la foliete
la soie merci.
Quant je m’en parti
adont recoumence ensi
la bele a chanter,
“Robin cui je doi amer,
tu pués bien trop demourer”

Anexo 12

“Quant voi la flor nouvele” (Bartsch, 1975: 191-3)

Quant voi la flor nouvele
paroir en la praele,
et j’oi la fontenele
bruire seur la gravele,
lors mi tient amors nouvele
dont ja ne garrai ;
se cist maus ne m’asouage,
bien sai qué morrai.

“Je sui sade et brunete
et joenne pucelete;
s’ai color vermeillete,
eus verz, bele bouchete;
si mi point la mamelete
que n’i puis durer;
resons est que m’entremete
des douz maus d’amer.

“Certes, se je trouvoie
qui m’en meïst en voie,
volentiers ameroie;
jap or nul nel leroie,
car bien ai oï retrere
et por voir conter
que nus n’a parfete joie
s’el ne vient d’amer.”

Vers la touse m’avance
por oïr s’acointance;
je la vi bele et blanche

de simple contenance;
ne mist pas en oubliance
ce que je li dis.
Maintenant sanz demorance
s'amor li requis.

Pris la par la main nue,
Mis la sus l'arbe drue;
ele s'escrie et jure
que de mon geu n'a cure:
“Ostés vostre lecheüre,
Dex la puist honir!
Car tant m'est asprete et dure
ne la puis souffrir.”

“Bele, très douce amie,
ne vos esmaiez mie;
oncor ne savez mie
con ce est bone vie?
Vo mère n'en morut mie,
ce savez vos bien;
non fera certes la fille.
N'en doutez de rient!”

Quant l'oi despucelee,
si s'est en piez levee;
en haut s'est escriee,
“Bien vos sui eschapee!
Treze ans a que je fui nee,
par mien escient;
onques més n'oi matinée
que j'amasse tant!”

Anexo 13

Libro di varie storie, Antonio Pucci (Varvaro, 1957: 269 cit. por D'Agostino, 2005: 40)

Bella donna, compiutamente bella, dee avere in sé le 'nfrascritte pro-prietà ciò è abondante di capegli biondissimi simili a fila d'oro sottile sovra il capo bene ri-spondente allo 'mbusto, orecchi condicevoli con bella forma, testa overo fronte ampia e candida, senza alcuna ruga o altra macula, ciglia brune e sottili in forma d'arco, per modo che aggiugnendone tre insieme facessono un tondo cerchio, e con convenevole altezza, occhi che per loro vaghezza mostrino non occhi ma più tosto divine luci, e non nascosi né soperchio palesi, con isguardo non isfacciato ma onestissimo e vago, candide e ritonde guance di colore simili a latte e sangue mischiato insieme e di convenevole grandezza, naso affilato e ritondello con quella misura e forma che la bella faccia richiede, e quanto conviensi sopposta a esso la bella e piacevole bocca, di picciolo spazio contenta, non abbon-dante di labbra ma di dicevole forma, e colorate di naturale vermiglio, denti piccioli con convenevole ordine, di bianchissimo avorio simiglianti, bellissimo mento con picciola con-cavità e non di soperchio soprastante, gola candida e cinghiata di piacevole grassezza, dirit-to e delicato collo di convenevole lunghezza e grossezza, omeri diritti e iguali, bene rispon denti al'altre parti, e appresso ispazioso petto, le coperte mammelle con picciolo rilievo e non di soperchio apparenti sopra' panni, ma che mostrino per loro durezza resistere alli sottili vestimenti, e non di soperchio grossa in cintura, braccia distese con debita grandezza e forma, mani delicate e bianchissime senza alcuna apparente vena, con lunghe dita e sottili, quanto si richiede ornate di belle e care anella, corpo bene composto e con bella statura e forma, gambe formate, bene rispondenti allo 'mbusto, piede picciolino e dritto senza noc-chi. E avendo tutte le sopradette bellezze si dee comprendere che la celata parte a tutte l'altre graziosa.

Anexo 14

Versión de 1421: “Gentil dona, gentil dona” (Catalán, 1978: 24-25)

Gentil dona, gentil dona,	dona de bell parecer,
los pies tingo en la verdura	esperando este plazer.
Por ý passa ll'escudero	mesurado e cortés.
Las paraulas que me dixo	todas eran d'amorés.
—Thate, escudero, este cuerpo, este cuerpo a tu plazer,	
las tetillas agudillas	qu'el brial quieren fender.
Allí dixo l'escudero:	—No es hora de tender,

la muller tingo fermosa,
el ganado en la sierra
els perros en las cadenas
—Allá vayas, mal villano,
por un poco de mal ganado
fijas he de mantener,
que se me ua a perder,
que no tienen que comer.
Dios te quiera mal fazer,
dexas cuerpo de plazer.

L'escorreguda es:
Mal me quiere mestre Gil,
e fazelo con drecho.
Bien me quie[re] su muger
que'm echa en el son lecho.

Anexo 15

Versión vulgata sin glosa: “Romance de una gentil dama y el rústico pastor” (Catalán: 1978: 39-40)

Estase la gentil dama
paseando en su vergel,
los pies tenía descalzos,
que era maravilla ver;
desde lejos me llamara,
no le quise responder.

Respondile con gran saña:

-¿Qué mandáis, gentil mujer?
Con una voz amorosa
comenzó de responder:
-Ven acá, el pastorcico,
si quieres tomar placer;
siesta es del mediodía,
que ya es hora de comer,
si querrás tomar posada
todo es a tu plazer.

-Que no era tiempo, señora,
que me haya de detener,
que tengo mujer y hijos,
y casa de mantener,

y mi ganado en la sierra,
que se me iba a perder,
y aquellos que me lo guardan
no tenían qué comer.

-Vete con Dios, pastorcillo,
no te sabes entender,
hermosuras de mi cuerpo
yo te las hiciera ver:
delgadica en la cintura,
blanca soy como el papel,
la color tengo mezclada
como rosa en el rosel,
el cuello tengo de garza,
los ojos de un esparver,
las teticas agudicas,
que el brial quieren romper,
pues lo que tengo encubierto
maravilla es de lo ver.

-Ni aunque más tengáis, señora,
no me puedo detener.

Anexo 16

Versión vulgata con glosa: “Estase la gentil dama” (Catalán, 1978: 31-37)

Los campos llenos de flores,
de frescas rosas suaves,
quando, vencidas de amores,
cantauan aluos
las enamoradas aues;
quando amor vrde su trama,
quando floresce el rosel,
encendida en biua llama
Esta se la gentil dama

passeando en su vergel.

En las claras fontezicas
so los arboles sombrios,
oyendo las paxaricas,
con sus lenguas harpadicas
reciben los ayres frios;
sola esta sin embaracos
mirando el agua correr
de amor haziendo disfracos,
Los pies tenia descalcos
que era marauilla ver.

En su semblante mostraua
estar subjecta de amor;
yo que no la desseaua
muy poca passion me dava
su gentileza y primor;
con vna fermosa cara
de gracioso parecer
mostrando su passion clara
Desde lexos me llamara,
no le quise responder.

Con vna boz delicada
de su catiuo desseo
me explicaua la embaxada
del amor ami embiada
por su tan gentil desseo;
pensando cierto me engaña
por hazerme detener,
viendo su porfia tamaña,

Respondile con gran saña:
Que mandays, gentil muger?

No cureys de porfiar,
que yo bien me detendria,
porque tengo de llegar
oy de cierto sin dudar
para do lleuo mi via.

Su cara como vna rosa
con fuego de su querer
la fresca dama graciosa
Con vna boz amorosa
començo de responder.

Ella

Amor fuera de razon
me tiene tal al presente
quel remedio ami passion
o mi cierta perdicion
en ti estaua solamente
pues amor te haze rico
en por tuya me offrecer,
no te vayas te suplico.

Ven aca, el pastorcico,
si quieres tomar plazer.

No deniegues tal victoria
que te do por buena estrena,
recibe me en tu memoria,
dame y toma tanta gloria
quanta te offresce mi pena.
Descansa por cortesia,
no desdeñes mi querer,

remedia la pena mia.
Siesta es de medio dia,
que ya es hora de comer.

Pues tu vista me vencio
sin de nadie ser vencida,
no te vayas, pastor, no,
que de otro merescia yo
ser rogada y requerida;
por ser de ti enamorada
y tus amores tener,
fasta la siesta passada
Si querras tomar posada,
todo es a tu plazer
Él.
Por biuir mas libertado
y siempre ser plazentero,
nunca puse mi cuydado
en amar ni ser amado,
ni seguir amores quiero,
porque descanso en mi mora
en libre de amor me ver
no me detengays agora.
Que no era tiempo, señora,
que me aya de detener.

No es tiempo que mis cuydados
me traten con crueldad,
no los quiero enamorados,
y pues de amor son quitados,
otros amores buscad
no en amor, mas en cortijos

amores quiero tener,
porque sepays sin letijos
Que tengo muger e hijos
y casa de mantener.

No quiero ser detenido
por vuestra perseuerancia,
quel prouecho que he sentido
no auer por aqui venido
me fuera mayor ganancia
lo que me da mayor guerra,
sin podello proueer
ver me fuera de mi tierra,
y mi ganado enla sierra
que se me yua a perder.

Con aqueste pensamiento
sabed que quiero aclararos
que por mas detenimiento
no dare consentimiento
que en cosa pueda agradarlos;
mis ganados me aguardan,
tengo los de proueer,
mis remedios se les tardan,
Y aquellos que me lo guardan
no tenian que comer.

Ella

Falso pastor quien supiera
tu no querer estimarme,
tu persona que tal era,
porque primero pudiera
dexarte que tu dexarme;

no quisiera descobrillo
por ver tu poco saber,
pues no quieres recebillo.
Vete con Dios, pastorcillo,
no te sabes entender.

Vete, vete, desigual,
de todo bien estrangero,
pues tu condicion bestial
has me lo mostrado tal
que en solo verte me muero;
mira bien enlo que alterco,
pues lo quesiste perder
con amor a quien me acerco,
Hermosuras de mi cuerpo
yo te las hiziera ver.

De mi tu fueras señor
sin de ti ser requerida,
porque te offresci mi amor,
no fueras desdeñador
vencieras a mi vencida;
no estimaste mi hermosura
pintada con tal pinzel
catiua enesta frescura,
Delgadica enla zintura,
blanca so como el papel.

Lindos son los mis cabellos
de color de oro loçanos,
pues no quieres gozar dellos
gozaran en descogellos

las mis delicadas manos;
la mi frente compassada
lisa, linda, fresca y bel,
en mi cara delicada
La color tengo mezclada
como rosa en el rosel.

La mi nariz afilada
que a ninguna parte toca,
derecha, no bolteada,
como rosa colorada
los labrios dela mi boca;
del amor que ami me alcança
no me puedo defender,
recibe en verme holgança,
El cuello tengo de garça,
los ojos de vn esparuer.

Marailla es ver sentadas
mis cejas, pequeño marco,
tan en compas y delgadas
que parecen, bien miradas,
dos hilos puestos en arco;
de mis fermosuras ricas
rogada auia yo de ser,
muestra lo que no suplicas,
Las teticas agudicas
quel brial quieren romper.

Dime donde vas, adonde,
desconoscido del bien
pues que amor no me responde,

ni hallo quien ami ronde,
no se aquien me vaya, aquien.
Ya te he dicho por concierto
mis fermosuras y ser,
que son muchas segun siento.
Pues lo que tengo encubierto
marauilla es delo ver.

Fin

Pues que niegas tal holgura,
no faltara quien la quiera,
vete ala mala ventura,
siempre biuas en tristura
fasta que tu vida muera;
pues que no mes valedera
mi lindeça y merescer,
mira mis gracias de agora.
Ni avn que mas tengays,
señora, no me puedo detener.

Anexo 17

Delle bellezze delle donne, Firenzuola (Seroni, 1958: 590)

Diremo adunque che quel petto è bello il quale, oltre alla sua latitudine, la quale è suo precipuo ornamento, è sì carnoso che sospetto d'osso non apparisce, e, dolcemente rilevandosi dalle estreme parti, viene in modo crescendo, che l'occhio a fatica se ne accorge; con un color candidissimo macchiato di rose, dove le fresche e saltanti mammelle, movendosi all'in su, come mal vaghe di star sempre oppresse e ristrette tra le vestimenta, mostrando di voler uscire di prigione, s'alzino con una acerbeza e con una rigorosità che sforza gl'occhi altrui a porvisi su, perché le non fuggano.