

El cromatismo de las pasiones y de la belleza femenina en el *Libro de Buen Amor*

Claudia I. Sánchez Pérez

Universidad de Jaén <https://dx.doi.org/10.5209/dmae.102364>

Recibido: 23/04/2025 • Aceptado: 27/04/2026 • Publicado en línea: ?/?/2025

Resumen: Este trabajo pretende acercarse a la dimensión simbólica de las imágenes transmitidas por Juan Ruiz Arcipreste de Hita para expresar los diferentes estados de los sentimientos amorosos entre un galán y una dama, así como analizar el cromatismo con que dibuja en el siglo XIV el autor del *Libro del Buen Amor* a la mujer medieval ideal.

Mediante una lectura atenta se localizan las tonalidades que definen los afectos y emociones en relación al cortejo amoroso, mediado por una alcahueta, en el episodio de Doña Endrina y Don Melón de la Huerta; también se observa como Juan Ruiz colorea los matices de la belleza física femenina. Para la comprensión de estas alegorías cromáticas se utiliza una metodología de análisis comprensiva-interpretativa desde una visión socio-histórica, que permita poner en diálogo las representaciones del Arcipreste con otros imaginarios coetáneos y anteriores por los que pudo estar influenciado. Se concluye que el profundizar en las visiones pictóricas medievales elaboradas por los escritores, y en concreto por el Arcipreste de Hita, nos permiten encontrar sentidos y colores que definieron desde hace siglos nuestros sentimientos amorosos y fijaron diversos arquetipos de belleza femenina.

Palabras clave: Belleza femenina; simbolismos del amor; literatura medieval; colores en el Medioevo; emociones y cromatismo.

^{EN} The chromatism of passions and feminine beauty in the “Book of Good Love”

Abstract: This work aims to approach the symbolic dimension of the images transmitted by Juan Ruiz Arcipreste de Hita to express the different states of love feelings between a man and a lady, as well as to analyze the chromatism with which he draws in the fourteenth century the author of ‘Libro de Buen Amor’ to the ideal medieval woman.

Through an attentive reading, we look for the shades that define the affections and emotions in relation to the love affair, mediated by a pimp, in the episode of Doña Endrina and Don Melón de la Huerta; it is also observed how Juan Ruiz colors the nuances of female beauty. In order to understand these chromatic allegories, a methodology of comprehensive-interpretative and socio-historical analysis is used. And we try to put into dialogue the representations of the Archpriest with other imaginary contemporaries and previous ones by whom he may have been influenced. It is concluded that the deepening in the medieval pictorial visions elaborated by the writers, and in particular by the Archpriest of Hita, allow us to find senses and colors that defined for centuries our loving feelings and set different archetypes of female beauty.

Keywords: Feminine beauty; symbolism of love; medieval literature; colors in the Middle Ages; emotions and chromatism.

Sumario: 1. Introducción. 2. Tonalidades de la belleza femenina en Juan Ruiz y en el Medioevo. 3. La Trotaconventos colorea el amor entre Doña Endrina y Don Melón. 4. Tristezas y melancolías: colores pálidos y sin brillo. 5. Contrastes de color desde la pasión al desamor: pigmentos blancos, negros y rojos. 6. Conclusiones. 7. Referencias bibliográficas.

Como citar: Sánchez Pérez, C.I. “El cromatismo de las pasiones y de la belleza femenina en el Libro de Buen Amor”, *De Medio Aevo*, avance en línea, 1-13. DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/dmae.102364>

1. Introducción

1.1. Objeto de estudio y objetivos

Saber cómo se pinta en las obras literarias del Medievo el juego del amor, con sus rubores y sus palideces, y con qué trazas se dibujan los rasgos de las mujeres que pueden prender a los galanes, ambos aspectos constituyen el objeto principal de esta investigación. La atención al color de los ojos, de la cara o los cabellos de las damas parte del objetivo de descubrir el canon femenino más apreciado en la época; en concreto, en esta indagación se toma como eje el *Libro de Buen Amor*¹, obra que, como advierte Alberto Blecaua “se trata de un relato en forma autobiográfica en el que el protagonista –un arcipreste (...) cuenta el proceso de sus amores”², y que, desde la ficción y con su temática amorosa en el centro de la trama, conduce a un variado cromatismo, que intuimos puede acercar también a comprender el juego amoroso y el sentido social de los colores en el Medievo.

Encontrar las semejanzas y diferencias en los modos de plasmar y de colorear la belleza femenina y los sentimientos amorosos a través de ojear autores, libros retrospectivos y coetáneos del Arcipreste³, es nuestro objetivo específico. Se contemplan así algunos de los pigmentos utilizados por las plumas literarias de Guillaume de Lorris y Jean de Meun, y de Francesco Petrarca; estos autores, respectivamente, en Francia y en Italia, fueron los creadores de obras muy destacadas *El libro de la Rosa*⁴ y *El Cancionero*⁵. Además, se fija la atención en las tonalidades transmitidas por poetisas de la cultura andalusí⁶. La primera hipótesis de este estudio es que la conexión con el contexto literario europeo e hispano-andalusí servirá para que nuestro análisis tenga una perspectiva más amplia del entorno, que ayude a la interpretación de los simbolismos en los que se fraguan las pinceladas de la paleta de colores del Arcipreste de Hita, colocada en primer plano. La segunda hipótesis que

se baraja es que el Arcipreste no sólo recoge el legado cromático anterior y coetáneo a su tiempo, sino que plasma de una forma muy original y pintoresca las variaciones de color en sus personajes y en las dinámicas emocionales y comportamentales de los mismos.

1.2. Estado de la cuestión

Como paso previo al estado de la cuestión, la búsqueda de fuentes documentales ayuda a centrar el objeto de estudio al revisar lo publicado al respecto en revistas científicas, catálogos de universidades y bibliotecas digitales de reconocido prestigio. La indagación en plataformas online⁷ parte de un enunciado genérico sobre las representaciones femeninas medievales⁸; luego, se introduce otro enunciado con el fin de observar cómo perciben la belleza femenina, a través de la literatura, las diferentes etnias del espacio medieval peninsular⁹; se añaden búsquedas para acotar la relación entre color, simbolismo y amor¹⁰ y,

⁷ Principalmente las búsquedas se han hecho en dialnet y scielo, eligiendo para ello palabras claves y enunciados que reflejasen parte de la esencia de esta investigación.

⁸ Concretamente, el enunciado fue: “representaciones+mujeres+Medievo” y a través de esta búsqueda se encuentra el análisis del artículo de Adeline Rucquoi, “Historia de un tópico: la mujer en la Edad Media”, *Historia 16*, N°21, Biblioteca Gonzalo de Berceo, (1978): 104-113. Consultado el 20 de enero de 2025. <https://www.bibliotecagonzalodeberceo.com/berceo/adelinerrucquoi/mujermedieval.htm>; en una línea parecida indaga el artículo de Ricardo Walter Corleto, “La mujer en la Edad Media. Algunos aspectos”. *Revista Teología*, Tomo XLIII, n°91, Biblioteca Gonzalo de Berceo, Dic. (2006): 655-670. Consultado el 15 de enero de 2025. <https://www.bibliotecagonzalodeberceo.com/berceo/corleto/mujermedieval.htm>; sobre las coloridas representaciones de la mujer medieval a raíz de la obra *Comentarium in Apocalypsin* del Beato de Liébana, se atiende al artículo de Therese Martin y John Williams, Women's Spaces -Real and Imagined- in the illustrated Beatus Commentaries, *Arenal: Revista de historia de las mujeres*, Vol. 25, n°2, (2018): 357-396. Consultado el 8 de febrero de 2025. <file:///C:/Users/UJA/Downloads/Dialnet-WomensSpacesRealAndImaginedInTheIllustratedBeatusC-6765912.pdf> entre las imágenes comentadas por Therese Martin y John Williams es muy relevante la de la mujer vestida de sol, con espirituales simbolismos.

⁹ En la búsqueda “belleza+femenina+literatura+Medieval” y añadiendo las culturas del espacio medieval peninsular “+árabe”, “+judía”, “+cristiana”, se halla un estudio de Carmen Caballero Navas “Some ‘secrets of women’ revealed. The She’ar yasub and the reception and transmission of the Trotula in Hebrew” en *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos. Selección de hebreo* (Universidad de Granada, n° 55 (2006): 381-425. Consultado el 21 de enero de 2025. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/meahhebreo/article/view/12595/10810> El *Se’ar yasub* es un breve tratado, escrito hacia la segunda mitad del siglo XIII centrado en el cuidado de la salud y la belleza femeninas, que está basado en la *Trotula* que engloba el *Liber de sinthomatibus mulierum* y el *De ornatu mulierum*; respecto al prisma árabe resulta peculiar la tesis dirigida por Celia del Moral Molina a Tsampika Mika Paraskeva “La imagen de las cantoras en el mundo árabe medieval a través de las páginas del Kitab al-Agani” (tesis doctoral, Universidad de Granada, 2015). Consultado el 10 de febrero de 2025. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=56587>. La obra poética *Kitab-Agani* de Abu I Faray al Isfahani es la mejor fuente para conocer la figura de las cantoras del siglo VI al X.

¹⁰ Introduciendo los términos “simbolismo+colores+medievales” y “simbolismo+amor+medieval” aparece el artículo de Javier Suso López, “El simbolismo de los colores en ‘La Chanson de Roland’”, *Estudios de lengua y literatura francesas*, n°7, (1993): 149-168. También en torno al color es el análisis de Enric Doiz Ferrer, El simbolismo de los colores y la estructura del ‘Siervo libre de amor’, *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic*

¹ Para nuestro análisis se toma como principal referencia la edición traducida por María Brey. Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, ed. María Brey (Madrid: Castalia, 1995). Posiblemente, Juan Ruiz Arcipreste de Hita escribió su obra entre 1330 y 1343.

² Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, ed. Alberto Blecaua (Madrid: Cátedra, 1998, 14-15)

³ Este trabajo tiene como punto de partida la tesis titulada “Representaciones femeninas en *El Libro de Buen Amor* y en la literatura medieval. Una interpretación sociológica”, dirigida por Felipe Morente Mejías (Universidad de Jaén, 2019) y realizada por la autora de este artículo.

⁴ Seguimos aquí la edición de Carlos Alvar. Guillaume de Lorris y Jean de Meun, *El Libro de la Rosa*, trad. esp. Carlos Alvar y Juan Muela (Madrid: Siruela, 1986 (2ª re. 2003)). *El libro de la Rosa*, se estima que fue escrito entre 1225 y 1240.

⁵ Francesco Petrarca, *Cancionero I y II*, ed. bilingüe de Jacobo Cortines (Madrid: Cátedra, 1999, 2002). Las fechas que se barajan sobre la escritura del *Cancionero* por parte de su autor están entre 1327 y 1368, aunque las primeras versiones de esta obra serían posteriores a 1336.

⁶ Nos remitimos a la obra: Teresa Garulo, *Diwan de las poetisas de Al-Andalus*, (Madrid: Hiperión, 1986); para más información sobre mujeres andalusíes vid. María Luisa Ávila Navarro “Las mujeres ‘sabias’ en Al-Andalus” en *La mujer en el Al-Andalus. Reflejos históricos de su actividad y categoría sociales. Actas de las V Jornadas de Investigación Interdisciplinaria I: Al-Andalus*, ed. de María Jesús Viguera Molins, Sevilla: Universidad Autónoma de Madrid, (1989): 139-184.

por último, se centra la búsqueda sobre esta temática del amor y la belleza en el Arcipreste y, así, obtener bibliografía aún más específica.¹¹ Los resultados obtenidos permiten, por un lado, descartar estudios que se escapan de las fronteras espacio-temporales elegidas, y por otro, mostrar una panorámica de la perspectiva socio-analítica del campo conceptual y cultural en el que discurre este trabajo, a la vez que se comprueba la peculiaridad del objeto de estudio elegido. Por lo tanto, al plantear el estado de la cuestión, queda evidenciado que no se han encontrado trabajos que se acerquen al simbolismo cromático ruiziano a la hora de describir la belleza femenina y de pintar las tonalidades de los sentimientos de sus personajes. Quizás, uno de los pocos estudios más próximos al enfoque escogido que indaga en los simbolismos y las imágenes del *Libro del Buen Amor*, es el de Teresa Miaja¹², refiriéndose a los constantes binomios de la obra: del buen y mal amor, de lo bello y lo feo, y como la belleza femenina se halla unida a la sensualidad de la mujer y a un prototipo de conducta.

En cuanto a las representaciones literarias realizadas por el Arcipreste, la imagen simbólica de sus personajes se suele conformar por una conjunción de rasgos de carácter o cualidades (etopeya), junto con rasgos físicos de la cara y el cuerpo o la manera de moverse (prosopografía). Además, Juan Ruiz, como otros autores del Medievo, refleja un sentido en la elaboración de sus tipos humanos donde la etopeya y la prosopografía forman un todo, es decir, el carácter externo representa a su vez el interior,¹³ así la luminosidad y belleza del rostro suelen expresar

bondad; por eso conviene no perder de vista ese simbolismo holístico cuyo efecto se hace patente en los colores. Otra pista desde la que proceder al análisis de los colores en la obra ruiziana es la idea, aportada, por María Morrás¹⁴ de que en la época medieval había una especial conexión entre lo visual y lo verbal, y lo visual servía para iluminar al texto.

Y desde esta acotación del marco teórico no podemos dejar sin referir destacadas interpretaciones del *Libro de Buen Amor*, como las de Julio Cejador, María Brey o Alberto Bleca¹⁵, junto a ellas nos fijamos, siguiendo las huellas del color y su historia simbólica, en estudiosos como Michel Pastoureau¹⁶ o Umberto Eco¹⁷, para encontrar nuevas pistas que ayuden a la comprensión de la expresión cromática de las realidades socioculturales. Pues, precisamente, el color como dice Pastoureau¹⁸ es ante todo un fenómeno social:

El color no es sólo un fenómeno físico y perceptivo, también es una construcción cultural compleja, rebelde a toda generalización, si no a todo análisis, y que pone en juego problemas numerosos y difíciles. Eso explica, sin duda, por qué dentro de los estudios medievales son pocos los estudios que se dedican a él y aún menos los que abordan con prudencia y pertinencia su estudio con una perspectiva realmente histórica.

En este párrafo Pastoureau incide en la escasez de este tipo de estudios referidos a la época medieval, lo cual conecta con nuestra apreciación de que existen lagunas en este ámbito.

Languages, Literatures & Cultures, Vol. 35. N°1, 2006. Consultado el 3 de marzo de 2025. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2311864> pero queda fuera del alcance de nuestro trabajo por referirse ya al siglo XV.

¹¹ Las palabras consultadas fueron: "amor+belleza+en Arcipreste de Hita". Con esta especificación más enfocada al *Libro del Buen Amor* se considera elocuente referir: a Pilar García Carcedo, "El ideal de belleza femenino en el 'Libro de Buen Amor' tradición europea y/o árabe", *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, coord. Aires Augusto Nascimento, Cristina Almeida Ribeiro, Vol.4 (1993): 237-241. <https://www.ahlm.es/IndicesActas/ActasPdf/Actas4.4/32.pdf> Y a Dieter Oelker, "De fermosura e donaire. Sobre el ideal de belleza femenina en unos versos de Juan Ruiz con un apéndice sobre el sentimiento y concepto náhuatl de hermosura", *Atenea (Concepción): revista de ciencias, artes y letras*, n°493 (2006): 35-62. Consultado el 9 de marzo de 2025. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622006000100004

¹² Teresa Miaja indica que, en la obra del Arcipreste, cuyo binomio rector es el buen amor frente al loco amor, son constantes los opuestos: Kalós y agathó (hermoso y bueno) versus aisxrōj (feo, infame), lo bello frente a lo monstruoso, lo armónico frente a lo grotesco. Vid. Teresa Miaja de la Peña "La 'dueña de talla muy apuesta'. La construcción de la figura femenina ruiziana en el Libro de Buen Amor" en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el "Libro de Buen Amor"*. III Congreso Internacional del Ayuntamiento de Alcalá la Real, el Centro para la Edición de los Clásicos Españoles y el Instituto de Estudios Giennenses. Congreso Homenaje a Jacques Joset. (Coords. Francisco Toro Ceballos y Laurette Godinas), (2012): 273-279. Consultado el 14 de enero de 2025. https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/03/miaja.htm

¹³ Los rasgos físicos no pueden entenderse aislados del carácter, del ánimo, y del modo de ser e incluso de las virtudes de la persona. Sobre todo, el semblante es reflejo de emociones y del estado de salud, a colación de ello, recordamos el proverbio de Cicerón "La cara es el espejo del alma y los ojos sus delatores".

1.3. Metodología

Como ya se ha indicado, a nivel metodológico se parte de una selección documental, siendo el método de investigación principal de este trabajo el análisis comprensivo, interpretativo y comparativo de obras literarias medievales con una perspectiva histórico-social. Se tiene en cuenta la conexión entre la hermenéutica del lenguaje y la sociología, atendiendo a las propuestas de H. G. Gadamer¹⁹. Se atiende a los cambios fisiológicos que producen las emociones, como el rubor y la palidez en el rostro, debidos a la vergüenza, la cólera, la sorpresa o el miedo y para ese análisis sociológico de los sentimientos se toma

¹⁴ María Morrás "Notas para el estudio de las imágenes en el Libro de Buen Amor" *Cuadernos de Filología Hispánica*, 8, Universidad Complutense (1989: 71-90), resalta que los juegos de palabras asociadas a representaciones visuales están en la base del simbolismo y de las imágenes ruizianas.

¹⁵ Cejador, Brey y Bleca son editores del *Libro del Buen Amor*, en 1963, 1995 y 1998, respectivamente.

¹⁶ Michel Pastoureau, *Una historia simbólica de la Edad Media occidental* (Madrid: Katz Editores, 2013)

¹⁷ Umberto Eco, *Arte y belleza en la estética medieval* (Barcelona: Lumen, 1999)

¹⁸ Vid. Pastoureau, *Una historia simbólica...*125, op. cit.

¹⁹ El arte y la historia "pertenecen a ese universo hermenéutico que se caracteriza por la acción y la realidad del lenguaje, que transciende la conciencia individual. En el lenguaje, en la lingüística de nuestra experiencia de mundo se realiza la mediación de lo finito y lo infinito que nos corresponde como seres finitos". Vid. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método, II*. (Salamanca:ed. Sígueme, 2010, 80)

como referencia a J. Elter²⁰; y en el descifrar cómo pintan Juan Ruiz y otros escritores del Medievo sus personajes se recurre a la etimología, sobre todo a través de consultas específicas al diccionario de Corominas y Pascual²¹, de palabras vinculadas con la gama cromática como “color”, “amarillo” o “luz”, las cuales dan pistas de cómo fueron formándose sus significados.

1.4. Estructura del trabajo

En cuanto a la estructura de este trabajo se perfila de la siguiente forma: tras una introducción en la que se explicita el objeto de estudio, los objetivos, hipótesis, el estado de cuestión y la metodología (punto 1) se abordan en los apartados siguientes los dos ejes principales: uno, cómo plasma Juan Ruiz la belleza femenina (punto 2) y el otro, cómo expresa el autor del *Libro del Buen Amor* los colores de la pasión y las emociones de sus personajes en el episodio concreto de Doña Endrina y Don Melón (punto 3), los epígrafes que vienen a continuación (puntos 4 y 5) se centran en el simbolismo de los colores asociados a los modos de sentir el amor, y de pintar la belleza, contrastando la obra del Arcipreste con diferentes fuentes literarias medievales y resaltando cuatro tonalidades: amarillas, blancas, rojas y negras. Finalmente, se bocetan unas posibles conclusiones.

2. Tonalidades de la belleza femenina en Juan Ruiz y en el Medievo

Juan Ruiz, en varias ocasiones en su obra, crea una representación literaria de mujer atractiva²², es decir, colorea los matices de la belleza física femenina, que le puede convenir mejor a un galán. Ese completo dibujo de los atributos que ha de reunir la mujer para ser bella²³ puede encontrarse dentro de los consejos que da Don Amor al Arcipreste para escoger la mujer adecuada²⁴. Así, para su análisis, se seleccionan esos rasgos

relacionados con el color, llamados por Teresa Miaja:²⁵ “los peculiares tintes cromáticos del Arcipreste de Hita”. Se empieza, pues, prestando atención a cuando Don Amor recomienda en la cuaderna vía 431 una mujer que además de ser joven, hermosa y no muy alta ni muy baja, que no debe ser villana, Don Amor describe con exactitud los rasgos físicos que ha de tener en los primeros versos de la cuaderna vía 432ab: “Busca mujer esbelta, de cabeza pequeña, /cabellos amarillos, no teñidos de alheña; (...)” y sigue aludiendo a cómo han de ser sus cejas y otras partes del cuerpo.

En la cuaderna vía 433 vuelve a centrarse en la cara: ojos, orejas y cuello. Concretamente en los versos a y b de esa cuaderna indica la tonalidad de los ojos: “Ojos grandes, hermosos, expresivos, lucientes/ y con largas pestañas, bien claros y rientes;” a continuación²⁶, alude a la nariz y a la boca, y aquí pone unos brochazos de color muy intensos en los que resalta el contraste entre blanco y rojo:

La nariz afilada, los dientes menudillos,
iguales y muy blancos, un poco apartadillos,
las encías bermejas, los dientes agudillos,
los labios de su boca bermejos, angostillos.

Para pasar, seguidamente²⁷, a referirse el aspecto de su rostro: “La su boca pequeña, así, de buena guisa,/ Su cara sea blanca, sin vello, clara y lisa;(...)”. Con estos rasgos encontramos una mujer que no resulta muy andaluza, ni muy mediterránea, más bien posee atributos centroeuropeos, de cabellos amarillos (no tintados), de ojos claros²⁸, de blanca tez. A lo que añade color de los dientes blancos y de los labios muy rojos. ¿Estamos ante un canon femenino de belleza clásica? ¿Hay influencia en esa representación de la mujer de épocas anteriores o de otras obras coetáneas o medievales de Francia o de Italia?

Parece que el canon de belleza femenina de Petrarca tiene mucho en común con el del Arcipreste, veamos el poema 200 del *Cancionero*²⁹:

(...) los ojos claros, las brillantes cejas,
la bella boca angélica, de perlas
llena y de rosas y palabras dulces,
que hacen temblar a los demás de asombro,
y la frente y el pelo que al mirarlo
vencen al sol de estío al mediodía.

Ojos claros (en Juan Ruiz –ojos, expresivos, lucientes³⁰–), la boca de rosas (roja) y el pelo también rubio porque brilla como el sol, todo coincide bastante, por tanto el mismo canon de belleza que el italiano. Además, cómo Juan Ruiz, Petrarca también

²⁰ John Elster, *La explicación del comportamiento social. Más tuercas y tornillos para las Ciencias Sociales*, (Barcelona: Gedisa, 2010) ofrece claves para el análisis de las emociones y pasiones amorosas desde una perspectiva sociológica y analítica.

²¹ Vid. Joan Corominas y José A. Pascual, *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico* (Madrid: Gredos, 1991).

²² El Arcipreste hace una *descriptio puellae* idealizada o deseable, en diferentes partes de la obra como la conversación con Don Amor, en los episodios de Doña Endrina, Doña Garroza o las dueñas chicas, pero en otros momentos como en los episodios de las serranas hace justo lo contrario un retrato antagónico, muy grotesco y satírico. Para Teresa Miaja las proporciones, las dimensiones y los colores son los tres elementos claves en las descripciones de Juan Ruiz, y todos funcionan como marcas distintivas de la capacidad sensual: “asunto prioritario para el clérigo en la búsqueda de la mujer ideal para sus lides amorosas.” Vid. Miaja, “La dueña de la tala muy apuesta”, 273-279 art. cit.

²³ Pilar García Carnero en “El ideal de belleza femenina en el *Libro de Buen Amor*”, 237-238, art. cit. considera que entre las estrofas de cuaderna vía 431 y 435, correspondientes con la descripción en boca de Don Amor sobre la mujer deseable, está la *descriptio* más palpable y detallada de la obra ruiziana.

²⁴ Nos referimos a estrofas de cuaderna vía que van de la 431 a la 435, Arcipreste de Hita, *LBA*, (ed. de María Brey), 105. op. cit. (A partir de aquí en las citas se abrevia el título de *Libro de Buen Amor* con las iniciales *LBA*) en ellas Juan Ruiz hace una representación descriptiva con todo lujo de detalles sobre cómo ha de ser la mujer bella, especificando que condiciones ha de cumplir, algo que remite a la existencia de un canon para medir el ideal femenino de la época.

²⁵ Miaja, “La dueña de talla muy apuesta”, 273-279, art. cit.

²⁶ En la cuaderna vía 434, *LBA* (ed. María Brey), op. cit.

²⁷ Ibid. en la cuaderna vía 435ab.

²⁸ En relación a la etimología del adjetivo que acompaña a ojos: ‘Ojos claros’, proviene de clareo, de clarear el día, amanecer, luz, claridad. Corominas y Pascual, *Diccionario*, 65. op. cit.

²⁹ Petrarca, *Cancionero*, II, 613, op.cit.

³⁰ El concepto de luz, es de todas las épocas, y viene de lucir, luciente, hermoso. De la importancia en el Medievo no sólo del color sino también del brillo, advierte Pastoureau, 142, op. cit. Asimismo, la palabra luz y sus derivadas son bastante utilizadas por Gonzalo de Berceo. *Lúcidum* es brillante, luminoso. Próximos en significados a la palabra luz están los vocablos: leuco y blanco. Vid. Corominas y Pascual, *Diccionario* (Tomo III), 718-119. op.cit.

en medio de los detalles prosopográficos menciona algún aspecto más etopéyico como son “esa boca angélica” o esas “palabras dulces” que evocan la dulzura interior del carácter femenino y que se confirman cuando habla, que justo son la antítesis a ser una mujer ‘palurda’ y poco refinada, desagradable y áspera. Así, el patrón que dibuja Petrarca es mucho más sublime. Aspectos de la personalidad femenina como la dulzura fundida en la belleza femenina van más allá de su corporeidad. Con este ejemplo se observa una identificación entre belleza externa y bondad interior. Hay en Petrarca un mayor refinamiento poético, en sus imágenes idealiza y ensalza a la mujer, mientras que Juan Ruiz al dibujar a la fémina con expresiones más coloquiales y afectuosas la sitúa en un lugar más próximo, que se evidencia en los tintes cariñosos de su lenguaje usando diminutivos.

Es posible que Francesco Petrarca leyera a Juan Ruiz, pero es muy improbable que el Arcipreste de Hita conociera el *Cancionero*³¹. A pesar de la distancia entre las formas expresivas de cada uno, en el trasfondo de la obra petrarquista no deja de haber curiosas coincidencias, especialmente en los colores elegidos para pintar la belleza femenina, lo que nos incita a pensar que Petrarca puede que conociese el *Libro del Buen Amor*. Pero, ¿cómo representan a las mujeres escritores anteriores a Juan Ruiz? Concretamente, al leer la primera parte del *Libro de la Rosa*, escrita por Guillaume de Lorris³² aparece un fragmento de cuando el protagonista (también alter ego del autor) encuentra una puerta de acceso al jardín y tras llamar con insistencia le abre una mujer:

una doncella noble y hermosa: tenía cabellos rubios como bacín de cobre; su cara era más dulce que un polluelo; la frente le brillaba (...) sus ojos eran vivos como los de un halcón (...) rostro blanco y grana; (...) tenía la garganta tan blanca como la nieve recién caída sobre las ramas (...) llevaba un hermoso nimbo de seda y oro (...) y sobre él “llevaba una guirnalda de rosas frescas; (...) Para mayor elegancia, las dos mangas de su vestido estaban cosidas, y para evitar que se estropearan sus blancas manos, llevaba guantes blancos (...)”³³.

En este autor francés también se repite la imagen de la mujer de cabellos rubios y rostro blanco³⁴. Otro elemento comparativo como la nieve blanca da más fuerza a la descripción. La reiteración del color blanco aparece también en la garganta, en las manos y en los guantes. El contraste lo proporciona el “grana” o granate, el rojo o el rosado, pero el poeta no explica

de donde proviene esa tonalidad más roja³⁵ aunque sí desvela explícitamente que sobre el cabello tiene una guirnalda de rosas.

Algo que también coincide entre Guillaume de Lorris, Juan Ruiz y Francesco Petrarca es la mujer con mirada muy viva, ella en sí es luminosa, resplandece³⁶. De Lorris y Petrarca ofrecen ambos una visión más idealizada; en concreto, de Lorris pudo beber ese idealismo de la literatura del amor cortés y de la poesía occitana próxima al sur de Francia y que luego ese estilo se contagiara culturalmente a Italia; sin embargo, indagando en los versos andalusíes también en boca de una mujer aparece ella misma idealizando su representación e identificándose con un sol reluciente en medio de los cielos, así se auto-ubica en un lugar muy alto al que el hombre aludido en el poema no tendrá oportunidad de alcanzar. Nos referimos a Tamima Bint Yusuf B. Tasfin³⁷, poetisa hija del primer califa almorávide, que vivió por el siglo XII entre Fez y Al-andalus³⁸, escribe en unos versos que parece que se los recita a uno de sus secretarios, recordándole la distancia que había entre ambos:

Esa dama es el sol cuya morada son los cielos,
consuela, pues, tu corazón con la hermosa
paciencia;
tú no podrás subir adonde está,
ni ella podrá descender hasta ti.

Esa imagen de la mujer vestida de sol evoca la imagen de la miniatura del Beato de Albares³⁹. Lo cual sorprende más aún, pues se aprecian más grados de permeabilidad entre las representaciones literarias de las culturas cristiana y árabe, y como conflúan en simbolismos con un enorme paralelismo. En este caso, la iconografía religiosa cristiana de la “mujer identificada con un sol” aparece en el entorno andalusí en un momento mucho más profano y prosaico, en una simple conversación lírica de una dama con un secretario. En Petrarca eran sus cabellos “los que vencen al sol de mediodía”; por tanto, la identificación con el astro rey también está contenida en los versos del *Cancionero*. Mientras que Juan Ruiz parece quedarse en una representación más a pie de calle, sin alzar tanto la belleza hacia el cielo, ni fundirla con el sol, aunque la luminosidad que desprende la dama sí que la refleja en su descripción.

Dámaso Alonso escribía sobre este tema en *La bella de Juan Ruiz, toda problemas*⁴⁰, justificando

³¹ Francesco Petrarca vivió de 1304 a 1374, y del *Cancionero* la primera edición que pudo existir no conservada hoy, parece datar de mediados del siglo XIV, entre 1356 y 1358, por lo que Juan Ruiz Arcipreste de Hita murió antes de esa fecha, ya que vivió entre 1283 y 1350.

³² Guillaume de Lorris nació en 1200 y se estima que murió hacia 1260. Por tanto, tanto a Juan Ruiz como a Francisco Petrarca les pudo influir su escritura.

³³ Lorris y Meun, *El libro de la rosa*, 52. op. cit.

³⁴ La tez blanca era uno de los rasgos de belleza femeninos de especial importancia en el Medievo. Incluso en la cultura hebrea Carmen Caballero Navas “Some ‘secrets of women’ revealed”, 410-420. op. cit. explica la importancia de blanquear las mujeres su cara como uno de los secretos de belleza de las mujeres hebraicas.

³⁵ Al tener el rostro blanco y grana (color grana, es rojizo), con ese tono encarnado puede referirse tanto al rubor de la cara como a los labios rojos.

³⁶ En Alfonso X el Sabio, *Cántigas de Santa María*, ed. Elvira Fidalgo Francisco (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2020), Consultado el 6 de marzo de 2025 <https://www.cervantesvirtual.com/obra/traduccion-al-castellano-de-las-cantigas-de-santa-maria-de-alfonso-x-el-sabio-1138916/> En las cántigas 10 describe a la virgen como ‘rosa entre las rosas’, en la 100 la califica de ‘estrella matutina’ y ‘luz verdadera y sin igual’ y en la historia que cuenta en la 128 sobre como un personaje vio a la virgen en una colmena de abejas narra así: “vio a santa María, muy hermosa y resplandeciente”. El rey de Castilla Alfonso XI, vivió entre 1221-1284, es decir más de medio siglo antes que el Arcipreste de Hita, por ello, seguramente conocía su obra el autor del LBA.

³⁷ Garulo, Diwan, 127, op. cit.

³⁸ Es decir, en el siglo anterior a Guillaume de Lorris.

³⁹ Martin y Williams, 357-396.

⁴⁰ Dámaso Alonso “La Bella de Juan Ruiz, toda problemas” en *Estudios y ensayos sobre literatura. Primera parte, desde los*

que era muy complicado en el Arcipreste encontrar el canon de la belleza femenina porque en sus descripciones se aprecian elementos diversos y contradictorios que pertenecen a diferentes cánones, el árabe o el europeo, y en referencia a este último cabe resaltar el francés o el occitano. Al respecto del ideal de belleza ruiziano, Julio Cejador⁴¹ y Claudio Sánchez Albornoz⁴² insisten en su originalidad. Mientras que Américo Castro⁴³ le encuentra más conexiones con la tradición árabe, Félix Lecoy⁴⁴ le ve más puntos en común con la tradición francesa⁴⁵, aunque a veces queda desconcertado porque tampoco cumple de forma estricta las pautas de ese patrón en aspectos como es la ordenación descendente de la descripción desde el cabello hacia abajo. Por su parte, María Rosa Lida de Malkiel apuesta por la influencia hebrea en la obra de Juan Ruiz⁴⁶. En cuanto a Oelker⁴⁷ comenta que en Doña Endrina hay una fusión de la belleza medieval europea y árabe, que tiene que ver en la forma de conjugarse el donaire, la proporción y la luz de la mujer con la sensualidad, asimismo Oelker relaciona la frente femenina resplandeciente con las canciones goliardas del siglo XIII y, en concreto, con la historia de los Ames de Bayad y Rivad⁴⁸.

3. La Trotaconventos colorea el amor entre Doña Endrina y Don Melón

Como inicio del análisis del episodio de Doña Endrina y Don Melón de la Huerta, explicamos su sentido con palabras de Alberto Blecua: “El proceso amoroso

se narra con morosidad dilatada (576-909)⁴⁹: gracias a la intervención de la vieja Trotaconventos, el protagonista consigue (...) gozar de doña Endrina, la joven viuda con la que acaba casándose;”. A lo largo de las estrofas de cuaderna vía 576 a la 909 la Trotaconventos transmite y no se refrena al exagerar los estados anímicos de cada cual, es decir, de cuando habla el galán a la dama, o viceversa, la dama al galán. Además, la alcahueta traza un boceto del tipo de mujer bella recomendable para el hombre y adecuada para entablar una relación amorosa⁵⁰ con ella.

Uno de los sentimientos mejor bocetados por Juan Ruiz es la tristeza de amor, que se manifiesta por el sufrimiento de un deseo amoroso latente o por la soledad de no tener pareja, y esa tristeza la Trotaconventos la describe, y tal vez la incrementa, a través de diversas señales de decaimiento, entre ellas, el color⁵¹ del rostro, generalmente su palidez, y con ella demuestra el grado de enamoramiento de una hacia otro y del otro hacia una. La meta es conseguir a través de sus embaucamientos y teje-maneges que dama y galán terminen posiblemente gustándose y uniéndose.

La emoción del amor tiene como tendencia la acción de “agradar al otro, o acercarse a él”⁵²; esta activación de la emoción del amor juega un papel clave en el Arcipreste. La Trotaconventos motiva a que se produzca el encuentro, a que la emoción, más o menos suscitada, termine en el acercamiento. La estructura afectiva de las personas en el Medioevo es más natural, sencilla y espontánea, hay menos coacciones sociales y está poco definido el sentido del pudor; será después cuando la configuración de los sentimientos se va conformando a través del proceso civilizatorio reprimiendo diversos comportamientos⁵³. En la obra ruiziana es la alcahueta la que va conduciendo las emociones a través de su papel de intermediaria y, desde su experiencia, va salvando los obstáculos que pudieran ocasionar las aún incipientes y poco estructuradas normas sociales⁵⁴, ella organiza el ritmo temporal oportuno, sin trasgredir

orígenes románicos hasta finales del siglo XVI, Vol.2, t.1, (Barcelona: Gredos, 1973, 399-412).

⁴¹ Julio Cejador y Frauca (ed.) *Arcipreste de Hita*. LBA. Tomo I. (Madrid: Espasa, 1963).

⁴² Claudio Sánchez Albornoz, Originalidad creadora del Arcipreste. Frente a la última teoría sobre el “Buen Amor”, *Cuadernos de Historia de España*, nº 31-32, (Buenos Aires: Facultad Filosofía y Letras, 1960, 275-289).

⁴³ Américo Castro (ed.) *Arcipreste de Hita*, LBA (Buenos Aires: Losada, 1948)

⁴⁴ Felix Lecoy, *Recherches sur le LBA* (París, 1938, 301) y alusión de nuevo a García Carcer, “El ideal de belleza femenino en el *Libro de Buen Amor*”, 238, art. cit.

⁴⁵ De la tradición francesa es también el *Roman d'Eneas*. Al respecto, Juan Manuel López Muñoz, “Los colores de Camille, heroína medieval”, *Estudios de lengua y literatura francesas*, nº7, (1993): 77-86. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=129225> resalta que la descripción de Camille en el *Roman d'Eneas*, simboliza la cristianización de los mitos y temas clásicos para adaptarse al gusto medieval, y en concreto, considera que muchos escritores se inspiraron para sus personajes femeninos en la descripción de Camille, tras la cual se transmiten los retratos de los *romans antiques* franceses.

⁴⁶ María Rosa de Lida Malkiel, *Estudios de Literatura Española y comparada* (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966, 14-91) Consultado el 14 de marzo de 2025 <https://es.scribd.com/document/508228905/Lida-de-Malkiel-Maria-Rosa-Estudios-de-Literatura-Espanola-Y-Comparada>. María Rosa de Lida considera que los judíos que vivían en Cataluña, Languedoc y Provenza, fueron los que tomaron los *maqamat* del árabe, y dieron origen a los *maqamat hispano-hebreos* que funden al protagonista y al narrador en un solo personaje y entre esos *maqamat* el *Libro de las Delicias* de Josef ben Meir Ibn Sabarra, del siglo XII, sería según ella el que influiría de forma decisiva a Juan Ruiz.

⁴⁷ Oelker “De ferrosura y donaire”, 35-62, art. cit.

⁴⁸ Alois. R. Nykl (ed. y trad.) *Historia de los amores de Bayad y Riyad: una 'chantefable' oriental en estilo persa*. (New York: Hispanic Society of America, 1941), este relato fue difundido por Al-Andalus durante el siglo XIII en un manuscrito ilustrado.

⁴⁹ Alude Alberto Blecua a las estrofas en cuaderna vía, propias de la poesía culta, que componen la mayor parte del LBA.

⁵⁰ George Duby y Michelle Perrot (dirs.) *Historia de las Mujeres*, Vol. 2 (Madrid: Taurus, 2000) señalan que la influencia francesa en los estratos sociales elevados produjo un refinamiento de las relaciones amorosas que repercute en los roles que adquieren actores femeninos y masculinos en el cortejo, y tiene su reflejo en la literatura, sobre todo en la literatura del amor cortés. La posición social, unida a la belleza, será un requisito clave también a tener en cuenta a la hora de elegir a la fémia.

⁵¹ La palabra color Juan Ruiz la usó en masculino, en cambio en Berceo aparece en género femenino ‘la color’ y también en gallego siguió siendo femenina. Entre sus orígenes pudo derivar de colorar, colorado (refiriéndose a adornado y compuesto) y en Juan Ruiz, en cambio ya colorado es sinónimo también de rojo, encarnado. Vid. Corominas y Pascual, *Diccionario*, 145.

⁵² Vid. John Elster, 164-170 que, al referirse a emociones como la esperanza, el miedo, el amor o los celos, las vincula con tendencias a la acción.

⁵³ Vid. Nobert Elias, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1977, (tercera edición, 2^{da} re. 2009), 574-595).

⁵⁴ Las normas sociales, tal vez eran más fáciles de esquivar porque estaban menos estipuladas y racionalizadas y eran menos estrictas que en las posteriores sociedades burguesas. Vid. Elias, *El proceso de la civilización*, 258-282, op. cit.

en exceso los códigos de honor de la época, para que vayan saliendo a la escena los colores en las facciones de los personajes.

Para la comprensión del episodio de Doña Endrina⁵⁵ se centra el análisis en las interacciones entre tres personajes: Don Melón, Doña Endrina y la alcahueta, esta última, citada por Juan Ruiz como la Trotaconventos⁵⁶. Dicha Trotaconventos va dibujando los movimientos de Don Melón y Doña Endrina, tejiendo sus hilos con los pigmentos más adecuados, a la vez que los aproxima entre sí y crea el clima pictórico más favorable para que el amor se encienda entre ellos; esta celestina, para dar la fuerza expresiva adecuada a las escenas, resalta los colores en unas ocasiones, y en otras, los deja descoloridos, y entonces, los personajes en proceso de enamoramiento quedan pálidos y descompuestos.

En este episodio del *Libro de Buen Amor* se percibe como Don Melón (alter ego del Arcipreste) se asombra al ver a Doña Endrina:⁵⁷ “¡Ay, Dios, cuan hermosa viene doña Endrina por la plaza! (...) ¡qué cabellos, qué boquita, qué color, qué buenandanza!”. El buen color⁵⁸ puede tener que ver con su talle, su donaire, su luminosidad, o con su semblante o boca; pero a Don Melón le entra temor y vergüenza, no cree que un espacio público, como la plaza, sea el mejor lugar para iniciar la relación con Doña Endrina y entablar su primera conversación con ella:⁵⁹ “acometiéronme luego muchos miedos y temblores, / los mis pies y las mis manos no eran de sí señores, / perdí seso, perdí fuerza, mudáronse mis colores.”⁶⁰

El propio color⁶¹ que le cambio a él, seguramente se puso muy pálido y deslucido, contrasta totalmente con el buen color con que la veía a ella, un color luminoso⁶² que reflejaba salud y belleza. Aparecen pintados así los colores antitéticos, a pesar de sólo referirse a ellos de forma genérica, los lectores o la audiencia ya se imaginan que el “¡qué color!” referido a Doña Endrina es muy atractivo, frente al cómo

“mudáronse mis colores” aludiendo a Don Melón era un reflejo de su debilidad e incapacidad para afrontar la situación de querer iniciar una relación con la dama y no saber cómo.

En la cuaderna vía 718ab encontramos que Don Melón expresa cómo se siente de decaído, no amar es como estar medio muerto: “Si me dieras una ayuda para que viva un poquillo” y en su petición de socorro a la Trotaconventos para poder conquistar a Doña Endrina, alude a ésta usando el plural y generalizándola dentro del grupo de las damas en las que destaca la blancura de su cuello: “a esa y otras mocetas, de las de cuello blanquillo/ haría que con mi labia viniesen, paso a pasillo.” (...) Un poco más adelante en la cuaderna vía 739cd Trotaconventos habla con Doña Endrina queriendo engatusarla para que se fije en Don Melón y le transmite con la imagen de unas hadas blancas⁶³ (puras, buenas) que estaba felizmente predestinada a ese mancebo: “el día en que vos nacisteis, blancas hadas os hadaron, / que para esta gran suerte; para tal cosa os guardaron”.

Para seguir enganchándola, en la cuaderna vía 757bcd se aprecia como Trotaconventos, busca argumentos que convenzan a Doña Endrina y, le achaca que no tiene un buen estado físico, está pálida (amarilla) y delgada debido a la soledad y al estar rodeada de mujeres que no se llevan bien entre ellas. Este tener mal color es algo que se contradice con el buen color que la vio Don Melón unos días antes en su encuentro en la plaza, lo que refleja bien el cambio de estado anímico de Doña Endrina, o bien el engaño que va urdiendo la casamentera o celestina: “sola, sin compañero, como la tortolilla/ y, creo que por eso, amarilla y magrilla; / donde solo hay mujeres nunca falta rencilla”⁶⁴. En los primeros versos de la cuaderna vía 762ab, Trotaconventos increpa a Doña Endrina (que era una joven viuda) a que deje el luto: “¿Qué os vienen de vestir negro paño, / andar avergonzada y burlada, con daño?”. En las estrofas de cuaderna vía 757 y 766 se aprecia el contraste de esta imagen con la pintada por Don Melón en la cuaderna vía 653bc: “¡Ay, qué talle, qué donaire, qué alto cuello de garza! / ¡Qué cabellos, qué boquita, qué color, qué buenandanza!”.

En otro momento, en un verso de la estrofa de cuaderna vía 796d la Trotaconventos consuela las desdichas de amor de Don Melón y le advierte que tras la oscuridad vendrá la claridad: “después de gran nublado, gran sol, buena sombrita”. Y la alcahueta, le da esperanzas y señales de como Doña Endrina no es indiferente a lo que le dice sobre él: “Cuando de vos le hablo, mientras a ella oteo/ todo se le demuda, el color y el aseo”⁶⁵, poco después concreta más como se ve afectada la dama: “los labios de su boca le tiemblan un poquillo/ el color se le muda, ya rojo, ya amarillo”. Es decir, pasa de ruborizarse a ponerse pálida, estos cambios son significativos de que la joven siente algo por Don Melón.

La Trotaconventos se lamenta, sólo ante los lectores⁶⁶, cuando va a entrar en casa de Doña Endrina, la

⁵⁵ Nombre simbólico de una fruta pequeña y azulada con el que personifica a Doña Endrina.

⁵⁶ Preferimos centrar este epígrafe en nuestra explicación interpretativa de este episodio, para no perder el hilo de la importancia que toman los colores en el transcurso de la narración. Y luego, en los apartados siguientes ir estableciendo comparaciones con otras obras y autores.

⁵⁷ Cuaderna vía 643ac, LBA.

⁵⁸ Según las acepciones de Corominas y Pascual, *Diccionario*, tt. II, 145, op. cit., color viene de colorado y, parece deducirse que doña Endrina tenía muy buen color; tal vez unas pinceladas de tono sonrosado la embellecían. Además, el propio color es como un adorno que compone la figura y la hermo sea. Era, posiblemente, un buen color para un buen amor.

⁵⁹ Cuaderna vía 654bcd, LBA.

⁶⁰ La sensación de debilidad, de abatimiento del galán debido al amor hacia una mujer que se quiere conquistar ya se refleja en la poesía andalusí como se puede observar en Garulo, *Diwan*, 68, op. cit. a través de ese diálogo poético que a veces se establecía entre hombres y mujeres en Al-andalus. Un ejemplo también es el caso de como el rey de Almería para poner a prueba las habilidades de Gayat Al-Muna, una esclava educada que componía versos, a la que quería comprar le dice: “Pregunta a mi pasión por Gayat al-Munà: / ¿Quién ha vestido con la languidez mi cuerpo?”. Y Gayat responde: “Me ha mostrado un amante/ cuya pasión diría que yo”.

⁶¹ Ahora ocurre justo el proceso contrario, el color con el miedo a Don Melón, se le ha descompuesto y al cambiar su tonalidad, queda menos hermoso, pierde su adorno. Corominas y Pascual, *Diccionario*, tt. II, 145-146.

⁶² Vid. lo comentado en el anterior epígrafe sobre la luminosidad del rostro.

⁶³ El color blanco de las hadas simboliza pureza y bondad.

⁶⁴ Pues, quizás, Doña Endrina, en ese nuevo estado emocional de sentirse enamorada, le cambia el color, pierde su adorno y deja de estar bien compuesta.

⁶⁵ Cuaderna vía 807cd, LBA.

⁶⁶ Se considera que por eso el autor y/o la editora María Brey, ponen entre paréntesis una frase dentro de la estrofa.

mala suerte que tiene de encontrarse con su madre Doña Rama⁶⁷ “-Señora Doña Rama, yo (por mi mal os vi, / que la mi suerte negra no se aparta de mí.)”. El negro simboliza el mal presagio que se cierne sobre la alcahueta. Se observa aquí también la antítesis con las hadas blancas atribuidas a Doña Endrina, en los versos citados anteriormente.

Al fin consigue la vieja celestina que Doña Endrina, afirme que también ella ama a Don Melón, y que sufre lo mismo que él porque también ella se siente enamorada: “¡Ay! El amor me mata con parecido fuego”⁶⁸. Imagen del amor que evoca el color resplandeciente rojo del fuego, quemando por dentro. Trotaconventos sigue avivando ese fuego⁶⁹ con sus afirmaciones rotundas de cómo el galán ya lo tiene presente en todo momento tanto en la oscuridad como en la claridad: “De noche como de día contempláis, yo bien lo digo, / en el vuestro corazón, al hombre que es vuestro amigo.”⁷⁰

Echados los lazos, la alcahueta continua atán-dolos, y pintándolos mejor, a la vez que en su descripción insiste en la semejanza de estado en que se encuentran ambos: “También a vos, como a él, el mismo temor aterra/ vuestras caras, vuestros ojos tienen el color de tierra”.⁷¹ En la cuaderna vía 861a Trotaconventos afirma con su retórica concluyente: “Sabido es que los placeres conforman las languideces” (De nuevo revive la imagen de la tez paliducha y el remedio de cómo se quita.) Además, conseguido su fin, invita a Doña Endrina a que vaya a su tienda a visitarla y a comer frutas de todos los sabores⁷².

Ya acabando la historia de cómo unió a Don Melón y a Doña Endrina, la Trotaconventos, saca su moraleja al respecto de cómo con constancia e insistencia ella consigue que la mujer que embauca “quede ciega” (sin ver los colores) y al final caiga en la trampa: “No hay liebre o mujer seguida que mucho tiempo resista, / pues pierde el entendimiento, ciega y se nubla su vista, / no ve redes, no ve lazos, en sus ojos tiene arista.”⁷³ La alcahueta fue manejando las emociones de la dama y el galán, siendo juez y parte de las estrategias de coquetería, hasta lograr el fin del juego en el que los colores se apagan.⁷⁴

En la siguiente tabla-resumen (Tabla 1) se trata de hacer una síntesis de como a lo largo del episodio de Doña Endrina y Don Melón se asocian los estados

emocionales con determinados colores, brillos y tonalidades, también se indica si se ve afectado uno u otro personaje (Doña Endrina o Don Melón) o ambos y en que parte de su cuerpo se refleja ese “coloramiento”, que a veces es más metafórico y difícil de localizar. Además, se citan algunas de las cuadernas vías, como ejemplos del contexto literario ruiziano, donde puede encontrarse ese simbólico y cromático dinamismo, estando dichas interacciones mediadas y pintadas por el personaje de la Trotaconventos.

Para la interpretación del episodio ruiziano comentado, cabe mencionar a Georg Simmel⁷⁵ cuando indica que, en la sociología de los sexos, el erotismo crea su juego: la coquetería “(...) es el carácter de la coquetería femenina el que contrapone una insinuada aceptación y un inusitado rechazo (...). Doña Endrina como personaje femenino, forma parte de ese juego ancestral en el que hay que agradar, por un lado, pero a la vez postergar el deseo y la aproximación sexual. Esos patrones culturales, que reflejan el comportamiento femenino en muchas épocas históricas a través del ritual del cortejo y su juego de ambigüedades,⁷⁶ ya parecen estar construyéndose en el Medioevo, como puede verse en el episodio de Don Melón y Doña Endrina.

¿Qué quiere transmitir el Arcipreste con todo su juego cromático? ¿a dónde quiere llegar con las numerosas variaciones de los colores de sus personajes, iluminándolos, enrojeciéndolos o palideciéndolos según los distintos momentos del enamoramiento? Juan Ruiz demuestra como la Trotaconventos consigue su objetivo⁷⁷ y de forma muy sutil e irónica, el autor advierte también del peligro: el amor confunde los colores y la mujer pierde su capacidad de visión al quedar ofuscada, aturdida u obnubilada, con lo cual, si por un lado todo el episodio está enfocado a que Doña Endrina y Don Melón acaben dejándose llevar por el amor; por otro, el Arcipreste, realiza las ambigüedades, siembra la duda, y parece que avisa, específicamente a las mujeres, de que no caigan en esa trampa de enamorarse⁷⁸.

4. Tristezas y melancolías: colores pálidos y sin brillo

Los significados del amarillo se derivan de palidez, de ‘amarus’, de amargo y así queda emparentado

⁶⁷ Cuaderna vía 824cd, LBA.

⁶⁸ Ibid. Cuaderna vía 839a.

⁶⁹ Incrementando su color pues el rojo del corazón se funde con el rojo del fuego. El color es aún más colorado, más encendido y brillante.

⁷⁰ Ibid. Cuaderna vía 858ab.

⁷¹ En la primera parte de la cuaderna vía 859ab de nuevo el juego de antítesis, el contraste cromático, el color de la tierra es de un ocre apagado, color pálido y sin brillo.

⁷² La Trotaconventos le trasmite su confianza y como ella va a seguir a su disposición, ya que tiene frutas de variados sabores y colores, estamos en la cuaderna vía 862abc del LBA.

⁷³ Ibid. Cuaderna vía 866abc.

⁷⁴ La ironía es un recurso muy presente en la obra ruiziana, al respecto vid. Armando López Castro “La ironía en el LBA” *Medievalismo en Extremadura: Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas* de la Edad Media, editada por Jesús Cañas Murillo, Fco. Javier Grande Quejigo, José Roso Díaz (Cáceres: Universidad de Extremadura, 2009, 381-393). O la comparativa pictórica que hace Rocío Rodríguez Ferrer sobre los guiños ópticos del Arcipreste de Hita en su artículo: “Del trampantojo al bodegón: una lectura de Don Melón de la Huerta y Doña Endrina, del Libro del Buen Amor” *Medievalia* 25/1 (2022), 121-135.

⁷⁵ Georg Simmel, *Filosofía de la coquetería, lo masculino y lo femenino, filosofía de la moda* (Valladolid, Maxtor, 2023) con su enfoque de la coquetería femenina puede dar algunas claves presentes en los modos de afrontar las relaciones amorosas entre géneros.

⁷⁶ Al respecto sobre este tema vid. Catherine Hakim, *Capital erótico. El poder de fascinar a los demás* (Barcelona: debate, 2019). También, Josetxo Beriain, “El ser oculto de la cultura femenina en la obra de Georg Simmel”, *REIS*, nº89, (2000): 141-181, hace una interpretación del juego de la coquetería, planteado por Simmel; sobre la relación entre posición social, los roles sociales femeninos y reglamentaciones de género se puede consultar a Simone de Beauvoir, *El segundo sexo* (Madrid: Cátedra, 2013, 164-176).

⁷⁷ La Trotaconventos, y el Arcipreste como autor del LBA, y creador de ese personaje, es quién pinta y despinta, resalta y deslucce según la ocasión.

⁷⁸ Esta moraleja final para las féminas, deja confusas a quienes leen este episodio. Y es que su autor es así, al Arcipreste le gusta crear estas disyuntivas, esas ambigüedades que hacen preguntarse por lo que puede ser sincero y lo que puede ser engañoso y dejar esa duda de que el mal amor, puede andar disfrazado de buen amor o viceversa.

Tabla 1. Colores y emociones en el episodio de Doña Endrina y Don melón

PERSONAJES Y CONTEXTO LITERARIO	ESTADOS EMOCIONALES	ATRIBUTOS Y SENTIMIENTOS ASOCIADOS	TONALIDADES Y COLORES	ESPACIOS Y CORPOREIDAD
Doña Endrina (Cuaderna vía 653)	Alegría, soltura y hermosura	Pureza, decoro, estatus social	Luminosidad, con brillo, blanco	Frente, cuello, cara, forma de moverse
Don Melón (Cuaderna vía 654)	Temor, vergüenza	Debilidad, estado enfermizo, sufrimiento	Tono apagado, amarillento, color tierra	Cara, forma de moverse
Doña Endrina (Cuaderna vía 757)	Tristeza de amor	Delgadez, decaimiento, melancolía	Palidez, amarillo sin brillo	Cara, expresión del rostro
Don Melón y Doña Endrina (Cuaderna vía 839)	Deseo amoroso	Esperanza, ilusión, arrebato, entusiasmo, quemazón	Rojo de fuego, rojo intenso y luminoso	Interior, en el corazón, no visible
Doña Endrina (Estrofas de cuaderna vía 653 y 839)	Positivo, sentimiento de rubor, enamoramiento	Buen color, salud, belleza, feminidad, atractivo	Tonos rosados, rojizos, colorados, con brillo.	Las mejillas, los labios, el rostro
Don Melón y Doña Endrina (Estrofas de cuaderna vía 762 y 824)	Preocupación, mal presagio, tristeza, dolor	Rechazo, luto pesimismo, mala suerte, muerte	Negro, tonos oscuros, oscuridad	Interior, no visible, ropa oscura

Fuente: Elaboración propia, 2025.

con el sentido de melancolía. El amarillo se relaciona también con blanco sucio, las caras amarillas son caras pálidas, como descoloridas. En ese sentido, se le da al amarillo el matiz de marchitarse, y eso refuerza su concepto que alude a lo amargo y está emparentado con lo ácido, lo agrio, y con el carácter desabrido. Todas estas acepciones son muy evocativas⁷⁹ e ilustran bien como los tonos pálidos y amarillos son descritos por el Arcipreste para mostrar un sufrimiento, una melancolía en sus protagonistas Don Melón⁸⁰ y Doña Endrina; de ahí, esas tonalidades amarillentas por estar solos, tristes, tener amargura o no saber como aproximarse entre sí. En la cuarteta 807 también informa la alcahueta a Don Melón de que el color se le muda a Doña Endrina “ya rojo, ya amarillo”, y si a él le temblaban los pies a ella le tiemblan un poco los labios. En las artimañas usadas por la Trotaconventos, está también su capacidad de exagerar las tonalidades y pintar con más expresividad y exageración los amarillos y las palideces.

El poeta del *Libro de la Rosa*⁸¹, como en el Arcipreste, es a la vez enamorado y protagonista e intenta conseguir los favores de la dama a la que le dedica la obra “en su porfía encontrará aliados y enemigos, ayudas y obstáculos, que no son otra cosa que las distintas facetas del comportamiento femenino” De Lorris en el *Libro de la Rosa* describe las pinturas de un muro que rodea a un jardín recién descubierto, entre sus figuras alegóricas vinculadas a las emociones, describe a la tristeza:

Junto a Envidia, cerca de ella, Tristeza estaba pintada en el muro: por el color, parecía que

llevara luto en el corazón, y daba la impresión de que parecía ictericia. Avaricia no la superaba en palidez, ni por lo flaca, pues la aflicción y la pena, la preocupación y los enojos que sufría día y noche habían hecho que perdiera el color y que se quedara delgada y pálida. (p.49)

Justo en este párrafo se confirma la conexión entre el amarillo y la palidez con la melancolía, la pena y la ictericia. Otro efecto de la tristeza, además de perder el color, es quedarse más delgado, todo un paralelismo con los versos ruizianos, cuando dice que puede quedarse la mujer sola “amarilla y magrilla”.

Qamar⁸², una esclava cantora, procedente de Bagdad que vivió en Sevilla por el siglo X, alude a la nostalgia, a la melancolía o tristeza por su país Irak, e identifica a las mujeres con las gacelas y con la luna, cuyo brillo es símbolo de esplendor, de belleza y de refinamiento. Pero con el adjetivo “lánguidas” expresa esa palidez de la pasión no lograda, palidez que se refleja o se aprecia en el propio movimiento rítmico de las mujeres al andar, al contonearse.

¡Ay! Lloro por Bagdad y por Iraq,
por sus mujeres cual gacelas,
por el hechizo de sus ojos,
por sus paseos junto al Éufrates,
con rostros semejantes a la luna sobre los collares,
bellas que, en una vida de delicias,
se contonean, lánguidas,
igual que si sintiesen una pasión sin esperanza.
¡Ay, el alma daría por mi tierra!
Todas las cualidades que refulgen
de su esplendor proceden.

En estos versos se observan aspectos que resaltan como el brillo de los ojos, junto al contraste entre blanco de las caras y los collares que resplandecen, sin embargo las mujeres descritas se encuentran desesperanzadas y se sienten lánguidas, cansadas

⁷⁹ Volviendo a la obra de Elster, *La explicación del comportamiento social*, 164-170, op. cit. en ella indica que las emociones son fuentes de felicidad y desdicha, influyen sobre el comportamiento y repercuten sobre estados mentales o creencias. Entre las emociones, Elster alude a las que tienen que ver con la relación con otra persona y resalta el agrado, la felicidad, o la admiración.

⁸⁰ Otra coincidencia es también el hecho de que los melones suelen ser por dentro de color amarillento, a veces pálido.

⁸¹ Lorris y Meun, *Libro de la Rosa*, 11.

⁸² Vid. Garulo, *Diwan*, 120.

y, en ese sentido, se produce la antítesis entre lo que refulge en ellas y la tristeza⁸³ delatada en la forma de moverse y contonearse. Es justo la antítesis a la imagen descrita por Doña Endrina que relaciona el caminar con el buen ánimo y el buen color que desprenden sin palidez ni languidez alguna: “qué color, qué buenandanza”⁸⁴ y en cambio, si se le puede encontrar una semejanza de sentimientos entre Don Melón que se hallaba con miedo y sin fuerzas, y no le respondían los pies⁸⁵, con la languidez de las mujeres de Bagdad. Y más aún cuando Juan Ruiz sentencia en la cuaderna vía 681, en boca de la Trotaconventos: “sabido es que los placeres conforman las languideces” tras haber referido unos versos antes, por la cuaderna vía 859 que la cara y los ojos estaban color tierra, que pueden evocar un color pálido, sin brillo, sin luz, tristes y demacrados.

Petrarca, en su *Cancionero*, sigue esa línea al aludir a su enamorada Laura que al tiempo que lo seduce, lo purifica, destaca la luminosidad que irradia:

(...) mira cuánta dulzura de ella llueve,
mira la luz que al cielo en tierra muestra;
mira cómo se adorna de oro y perlas
el ropaje elegido y nunca visto,
cómo dulce los pies mueve y los ojos
por este de colinas claustro umbrío

Su amada es alguien muy elegante y eso se refleja en los adornos y en la ropa que lleva⁸⁶, junto a la forma de moverse, acompañan a la fascinación que causa su presencia iluminadora en un mundo oscuro (claustro umbrío). La disparidad entre luz y oscuridad, es asimismo un ejemplo del uso también de la antítesis por Petrarca⁸⁷. Se une en el *Cancionero* esa visión excelsa, con la ternura que trasmite y la delicadeza en su caminar⁸⁸, lo cual está vinculado con los versos en que Juan Ruiz alude a la *buenandanza* de Doña Endrina⁸⁹.

5. Contrastes de la pasión al desamor: intensidad de blancos, negros y rojos

Frente a la languidez, y el color pálido está el buen color de cara, así encontramos también en el *Diwan de poetisas de Al-áandalus*⁹⁰ alusión a la tonalidad de la tez en los dos primeros versos de un poema de

comienzos del siglo XIII que es el único que se conserva de la escritora Al-Ballisiyya: “Tiene mi amado la mejilla/ como una rosa sobre blanco por lo bella.” Lo cual se aproxima a esa imagen de “cuan fermosa viene Doña Endrina por la plaza”⁹¹. Y también hay relación con los ideales de belleza no sólo de Juan Ruiz sino también como hemos podido ver con los de Guillaume de Lorris y Francesco Petrarca, en los que era frecuente unir para describir la hermosura de las damas esa combinación de rosados o rojos con el blanco en la cara. Lo peculiar en esta poetisa, natural de Vélez Málaga, es que los mismos colores los atribuye a un personaje masculino.

Pero esa hermosura se puede tornar en desamor, y los colores rosados y claros volverse oscuridad, más aún si se tiene la certeza de que el amado ha encontrado otra persona que es el objeto de su deseo. En este caso, el sentido simbólico del dolor que rodea al color negro no es sólo simbólico es además real y evidente porque la dama es de piel más oscura. La poetisa Hafsa⁹², en relación a su amor hacia Abu Yafar, declama:

Si él no fuera una estrella, mis ojos,
después de disfrutar su luz,
No estarían a oscuras ahora que estoy tan lejos de él (...)
“(...) mis labios son aguada dulce y fresca,
y dan las ramas de mis trenzas densa sombra.

Pero luego, Abu Yafar se enamoraría de una esclava negra y ella se lo reprocha:

(...) estás enamorado de una negra,
que es igual a una noche que oculta la hermosura,
en cuya oscuridad no se refleja
la luz del rostro ni el rubor se observa; (...)
Por Dios, ¿quién se enamora de un jardín
donde no hay rosas ni azahares?

Lo cierto es que, en la intensidad del amor, el atractivo manifiesto en la combinación entre lo blanco y lo rojo es innegable tanto en la cultura cristiana como en la andalusí. “La luz del rostro ni el rubor se observa”, recitaba Hafsa en el poema anterior; asimismo, en versos como este moaxaja amoroso de la poesía árabe, también aparecen los dientes blancos y los labios rojos como ideales de belleza, expresados por Abu Hayyán Garnati⁹³. “Entre las perlas y el rojo de los labios/ hay un vino que quién lo prueba se embriaga”.⁹⁴ Sobre flechas de fuego conjugadas con el pudor que manda reprimir el instinto amoroso, reflejando el rol femenino en el juego contradictorio de

⁸³ La tristeza evoca palidez. Y la languidez como vimos se asocia con la pérdida de brillo y con el amarillo pálido. Vid. Michel Pastoureau y Dominique Simonnet *Breve historia de los colores*, (Barcelona: Paidós, 2006, 84-90) señalan que la tez amarilla se vinculaba con decadencia, enfermedad, y con enfermedades del hígado.

⁸⁴ Cuaderna vía 653, *LBA*.

⁸⁵ Ibid. Cuaderna vía 654.

⁸⁶ Importancia en la mujer esos adornos, del oro de color dorado, símbolo de riqueza y de las perlas, blancas y que también resplandecen. Vid. Nieves Fresneda, *Moda y belleza femenina en la Corona de Castilla durante los siglos XIII y XIV*, (Madrid: Dykinson, 2016).

⁸⁷ La exaltación de la belleza femenina es tal que el autor del *Cancionero* trasmite que la mujer provoca una conexión entre el cielo y la tierra que redime al mundo. Estamos ante un fragmento del poema 192 de Petrarca, *El Cancionero*, 615, op. cit.

⁸⁸ Los puntos que tiene en común con el poema de las mujeres de Bagdad resultan también llamativos, como es el hecho de destacar la sugerente forma de andar femenina.

⁸⁹ Nos referimos a la cuaderna vía 653ac, *LBA*.

⁹⁰ Garulo, *Diwan*, 62.

⁹¹ Cuaderna vía 653, *LBA*.

⁹² Garulo, *Diwan*, 82-84. La princesa almohade Hafsa Bint Al-Hayy Ar-Rakuniyya, que vivió en el siglo XII, es una de las poetisas hispanoárabes más famosas, reconocida por su esmerada educación, y por el amor que sintió hacia el secretario del gobernador de Granada, el poeta Abu Yafar de la familia alcalaína de los Ibn Said, con él intercambió numerosos versos.

⁹³ Celia del Moral, Notas para el estudio de la poesía árabe-granadina. *Miscelánea De Estudios Árabes y Hebraicos. Sección Árabe-Islam* n° 33, 1983-84, 55-94.

⁹⁴ Ibid. Celia del Moral, 75.

la coquetería,⁹⁵ ya hablaba Galatea a Pánfilo: “Venus, a menudo cruel, me persigue con sus flechas de fuego y, haciéndome violencia me incita sin tregua al amor. El pudor y el miedo me mandan lo contrario: ser recatada”⁹⁶.

El negro no siempre es negativo, así, la densa sombra de las trenzas⁹⁷ de Hafsa también tienen un significado positivo, aunque ese peinado evoca un color oscuro, su sombra frondosa quita luz y actúa metafóricamente como refugio del sol⁹⁸, como imagen de oasis o edén en el que disfrutar del frescor y del agua fresca, clara y transparente de los labios; significado muy similar tienen los versos ruizianos “después de gran nublado, buen sol, buena sombría”⁹⁹.

En cambio, volviendo sobre el *Libro de Buen Amor*, casi siempre sí que el negro es símbolo de mal presagio frente a las hadas blancas que simbolizan los buenos augurios¹⁰⁰. La alcahueta hace estas comparaciones con el destino, en una época, la medieval, donde se hablaba mucho de la predestinación y el tema de la astrología era clave¹⁰¹. El negro es símbolo del luto, y es bueno quitarlo, dejar de vestir así para olvidar la pena¹⁰². Finalizando el episodio de Don Melón y Doña Endrina, el autor siembra la duda y cuestiona el dejarse llevar por el amor: la oscuridad se produce también cuando no se ve, cuando se queda alguien ciego, y ese perder la visión de los colores y la perspectiva de los mismos ¿puede ser por caer en una trampa de amor?¹⁰³. Sugiere Juan Ruiz un posible paralelismo entre el dejarse llevar por los hilos amorosos urdidos por la Trotaconventos con la ceguera física. Para, finalmente, el autor jugando con sus dobles sentidos y los cromatismos consiguientes, refiere el hecho de causar lástima, tristeza, palidez de nuevo en quien padece la ceguera o en quien ve a los que la padecen¹⁰⁴.

6. Conclusiones

Al hacer un primer balance de este estudio, se considera que se ha avanzado en el doble objetivo que nos propusimos tomando como eje el *Libro del Buen Amor*: comparar pasajes literarios de diversas obras y su semántica de los colores, para observar el sentido de la belleza femenina, y para entender algunas claves que rigen el cortejo y los comportamientos amorosos. En ese sentido, este trabajo pensamos que abre horizontes al conectar épocas y contextos, y al vislumbrar como se va conformando históricamente el imaginario cromático sociocultural y emocional. Hemos podido abordar también el objetivo específico de comprobar como los colores expresan sentimientos, son iconos de belleza, señales indicadoras de movimientos y de dinamismos que desvelan el discurrir de los personajes y pistas muy ilustrativas y a todo color del retrato social medieval. Por algo advertiría Umberto Eco¹⁰⁵ de que los medievales tenían un gusto especial por el color y la luz: “una sensibilidad instintiva hacia los hechos cromáticos”.

Con esta primera comparativa y el observar similitudes y diferencias entre el *Libro de Buen Amor* y otras obras, ha quedado contrastada nuestra primera hipótesis ya que la conexión con el contexto literario medieval europeo y andalusí ha servido para localizar sorprendentes hilos conductores, y concreto, se ha podido comprobar que hay vasos comunicantes con pigmentos comunes entre autores, geografías y culturas medievales. Hemos atisbado las diversas y numerosas posibilidades interpretativas que puede ofrecer esta aproximación comprensiva¹⁰⁶ a los tópicos y a variedades cromáticas literarias pero somos conscientes de nuestras limitaciones y, en este diálogo con los colores plasmados en los versos de Juan Ruiz, queda mucho por observar y por recorrer.

También queda confirmada nuestra segunda hipótesis vinculada a la peculiaridad que aporta Juan Ruiz dando a sus pinturas poéticas una frescura nueva y más variada que sus antecesores y coetáneos. Así, hemos analizado cómo colorea el Arcipreste de Hita las emociones y se ha podido apreciar que capta todo detalle: desde los colores del rostro al modo de moverse las féminas con un gracejo especial, utilizando para describir a las mujeres en su poética un estilo muy directo y explícito. Además, a las pinceladas con las que conforman las emociones la literatura hispanoárabe y la narrativa francesa no es ajeno el Arcipreste, aunque sabe darles su toque particularísimo. Los colores caracterizan a los personajes ruizianos en la acción, y su Trotaconventos, como pintora por excelencia, se encarga de realzar determinados estados anímicos ya que, de su destreza artística al dibujarlos con esmero, depende el éxito de su plan como mediadora amorosa y que la relación entre la dama y el galán se consolide. No obstante, falta mucho por analizar en el *Libro de Buen Amor*, que podría abordarse en próximos estudios: desde los diferentes episodios y los personajes alegóricos hasta la comparativa entre los dibujos

⁹⁵ Simmel, *Filosofía de la coquetería*, op. cit.

⁹⁶ *Pamphilus de Amore*, Anónimo (Barcelona: Bosch, 1991, 155)

⁹⁷ Un modelo de belleza física femenina procedente de Francia fue el de la obra hagiográfica *Vie de Sainte Marie l'Egyptienn*, que se divulgó a principios del siglo XIII y fue adaptado al castellano. Santa Egipciaca se caracteriza por el pelo negro (lo cual coincide con las trenzas negras de Hafsa), y la frente y la tez blanca (la blancura del rostro es común en los cánones de belleza presentes en las obras de las culturas tanto árabe y cristianas como judías). Vid. *Poetas Castellanos anteriores al siglo XV*, editada por Tomás Antonio Sánchez y otros, (Madrid: M. Rivadeneyra, 1864, 307-318). Consultado el 3 de abril de 2025. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/vida-de-santa-maria-egipciaca--0/html/>

⁹⁸ Garulo, *Diwan*, 82.

⁹⁹ Cuaderna vía, 796d, *LBA*.

¹⁰⁰ Cfr. cuaderna vía 739cd sobre la gran suerte de las hadas blancas para Doña Endrina, con cuaderna vía 824cd sobre la mi suerte negra cernida sobre la Trotaconventos. Pastoureaux y Simonnet, 58, op. cit. refieren que el blanco se asociaba tanto con la inocencia, la juventud y la virginidad como con la serenidad y la paz de una vejez tranquila.

¹⁰¹ Al comienzo del *LBA* Juan Ruiz desde la cuaderna vía 123 hasta la 154 se centra en tratar sobre “De la constelación y del planeta bajo cuyo influjo nace cada hombre. Veracidad de la astrología”.

¹⁰² Ibid. Cuaderna vía 762.

¹⁰³ En *Pamphilus de Amore*, 158, Galatea recrimina a la alcahueta de que “es una vergüenza y un sacrilegio corromper a las jóvenes mediante el engaño (...)” siendo consciente de la trampa urdida por la celestina. También Endrina por la cuaderna vía 685 estaba siendo consciente del engaño, ¿quiso tal vez dejarse engañar?

¹⁰⁴ Recuérdese que los *maqarat* sefardíes eran canciones de un pícaro que se cantaban a los ciegos, de los cuáles vimos,

según María Rosa de Lida, tenían una influencia directa en el Arcipreste. También Juan Ruiz acaba su *LBA* con un cantar de ciegos, desde la cuaderna vía 1710 a la 1728.

¹⁰⁵ Umberto Eco, op. cit., 58

¹⁰⁶ “(...) La comprensión, en cuanto tarea hermenéutica, incluye siempre una dimensión reflexiva” Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método*, II, 121.

y colores de las diferentes feminidades que discurren por sus páginas, entre ellas, unas que difieren mucho del canon estipulado, las serranas, antítesis del ideal de belleza esbozado.

En cuanto a los hallazgos, uno ha sido sentir que autores como el Arcipreste junto con las poetisas andalusíes, escritores próximos a la poesía del amor cortés, libros literarios hebraicos, o el poso de la literatura grecolatina, confluyen para retratar a los personajes medievales con las pinceladas justas, las más significativas a cada situación social y lograr en sus obras la gracia y la expresividad más sugerente. Otro descubrimiento, vinculado al anterior, es haber podido comprobar como el canon de la belleza femenina del Arcipreste tiene influencia de los anteriores siglos y también de sus coetáneos. Había, en ese sentido, bastante permeabilidad entre las culturas árabe, judía y cristiana, y las influencias eran mutuas entre unas y otras. Aspectos físicos entre los más valorados a cumplir por aquellas mujeres son, sin duda: la cara blanca, los labios rojos, la mirada brillante, los cabellos rubios y un toque de rubor en las mejillas. La forma que tiene de colorear Juan Ruiz el rostro femenino confirma diversos puntos en común muy evidentes entre los cánones de belleza de las distintas culturas hispanoandalusíes, incluyendo influencias europeas y hebreas. Y como tercer hallazgo, aludiríamos al hecho de reconocer que el Medioevo es un momento clave en las sociedades occidentales y mediterráneas de configuración de nuestros imaginarios socioculturales y, por tanto, un contexto ideal para entender cómo se han construido socialmente los sentimientos y las emociones, asociadas a unas actitudes, a unos comportamientos y a unas gamas cromáticas específicas.

Por todo ello, para terminar, no cabe sino resaltar el interés que pueden tener este tipo de estudios de análisis socioemocional para investigaciones futuras, que se centren en aproximarse a fuentes literarias medievales, y en profundizar en sus simbolismos cromáticos para lograr una mejor comprensión tanto del relato literario como de las relaciones sociales que se fraguan al adentrarse en la pintura de los sentimientos. A la luz de los colores se pueden descubrir nuevos vínculos: entre tipologías humanas, entre modos de ser, modos de mostrarse, y entre actitudes y comportamientos, porque, a través de dilucidar ese retrato metafórico de cómo fuimos, se alcanzan a atisbar los arquetipos del amor y de la belleza femenina y masculina; en tal dirección, se hace más verosímil aproximarse a comprender no sólo cómo somos reflejados en esos espejos literarios sino también el proyectar desde ese cristal literario cómo son los resortes que nos hacen sentir hoy -cuáles son esas pasiones que siguen rigiendo o no la forma de movemos en los escenarios sociales- y despiertan nuestras emociones y nos cambian los colores.

7. Referencias bibliográficas

- Alfonso X el Sabio. *Cántigas de Santa María*, editado por Elvira Fidalgo Francisco. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2020. Consultado el 6 de marzo de 2025 <https://www.cervantesvirtual.com/obra/traduccion-al-castellano-de-las-cantigas-de-santa-maria-de-alfonso-x-el-sabio-1138916/>
- Alonso, Dámaso. "La Bella de Juan Ruiz, toda problemas". En *Estudios y ensayos sobre literatura. Primera parte, desde los orígenes románicos hasta finales del s.XVI*, Vol.2, t.1. Barcelona: Gredos, 1973.
- Arcipreste de Hita. *Libro de Buen Amor*, editado por Américo Castro. Buenos Aires: Losada, 1948.
- Arcipreste de Hita. *Libro de Buen Amor*, Tomo I, editado por Julio Cejador y Frauca. Madrid: Espasa, 1963.
- Arcipreste de Hita. *Libro de Buen Amor*, editado por María Brey. Madrid: Castalia, 1995.
- Arcipreste de Hita. *Libro de Buen Amor*, editado por Alberto Blecua. Madrid: Cátedra, 1998.
- Ávila Navarro, María Luisa "Las mujeres 'sabias' en Al-Andalus". En *La mujer en el Al-Andalus. Reflejos históricos de su actividad y categoría sociales. Actas de las V Jornadas de Investigación Interdisciplinaria I: Al-Andalus*, editado por María Jesús Viguera Molins. Sevilla: Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, 1989.
- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra, 2013.
- Beriain, Josetxo Beriain. "El ser oculto de la cultura femenina en la obra de Georg Simmel". *REIS*, nº89 (2000): 141-181.
- Caballero Navas, Carmen. "Some 'secrets of women' revealed. The She'ar yasub and the reception and transmission of the Trotula in Hebrew". *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos. Selección de hebreo*. Universidad de Granada, nº 55 (2006): 381-425. Consultado el 21 de enero de 2025. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/meahhebreo/article/view/12595/10810>
- Corominas, Joan y Pascual, José A. *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1991.
- Doiz Ferrer, Enric. "El simbolismo de los colores y la estructura del *Siervo libre de amor*", *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures & Cultures*. Vol. 35. Nº1, 2006. Consultado el 3 de marzo de 2025. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2311864>
- Duby, George y Michelle Perrot (dirs.). *Historia de las Mujeres*, Vol. 2. Madrid: Taurus, 2000.
- Eco, Umberto. *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona: Lumen, 1999.
- Elias, Norbert. *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1977 (tercera edición, 2^{da} re. 2009).
- Elster, John. *La explicación del comportamiento social. Más tuercas y tornillos para las Ciencias Sociales*. Barcelona: Gedisa, 2010.
- Fresneda, Nieves. *Moda y belleza femenina en la Corona de Castilla durante los siglos XIII y XIV*, Madrid: Dykinson, 2016.
- García Carcedo, Pilar. "El ideal de belleza femenino en el Libro de Buen Amor tradición europea y/o árabe". *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, coord. Aires Augusto Nascimento, Cristina Almeida Ribeiro, Vol.4 (1993): 237-241. <https://www.ahlm.es/IndicesActas/ActasPdf/Actas4.4/32.pdf>
- Gadamer, Hans-Georg Gadamer. *Verdad y Método, II*. Salamanca: Sígueme, 2010.

- Garulo, Teresa, *Diwan de las poetisas de Al-áandalus*, Madrid: Hiperión, 1986.
- Hakim, Catherine Hakim. *Capital erótico. El poder de fascinar a los demás*. Barcelona: Debate, 2019.
- Lecoy, Felix. *Recherches sur le Libro de Buen Amor*. París, 1938.
- López Castro, Armando "La ironía en el Libro de Buen Amor" en *Medievalismo en Extremadura: Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media*, editada por Jesús Cañas Murillo, Fco. Javier Grande Quejigo, José Roso Díaz. Cáceres: Universidad de Extremadura, (2009): 381-393.
- Lida Maikiel, María Rosa de. *Estudios de Literatura Española y comparada*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966, 14-91. Consultado el 14 de marzo de 2025 <https://es.scribd.com/document/508228905/Lida-de-Malkiel-Maria-Rosa-Estudios-de-Literatura-Espanola-Y-Comparada>.
- Lorris, Guillaume de, y Jean de Meun. *El Libro de la Rosa*. (trad. esp. Carlos Alvar y Juan Muela). Madrid: Siruela, 1986 (2^{da} re. 2003).
- López Muñoz, Juan Manuel. "Los colores de Camille, heroína medieval". *Estudios de lengua y literatura francesas*, n°7 (1993): 77-86. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=129225>
- Martin, Therese y Jonh Williams. "Women's Spaces -Real and Imagined- in the illustrated Beatus Commentaries". *Arenal: Revista de historia de las mujeres*, Vol. 25, n°2 (2018): 357-396. Consultado el 8 de febrero de 2025. <file:///C:/Users/UJA/Downloads/Dialnet-WomensSpacesRealAndImaginedInTheIllustratedBeatusC-6765912.pdf>
- Miaja de la Peña, Teresa. "La 'dueña de talla muy apuesta'. La construcción de la figura femenina ruiziana en el Libro de Buen Amor". En *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el "Libro de Buen Amor". III Congreso Internacional del Ayuntamiento de Alcalá la Real, el Centro para la Edición de los Clásicos Españoles y el Instituto de Estudios Giennenses*. Congreso Homenaje a Jacques Joset. (Coords. Francisco Toro Ceballos y Laurette Godinas), (2012): 273-279. Consultado el 14 de enero de 2025. https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/03/miaja.htm
- Moral, Celia del. "Notas para el estudio de la poesía árabe-granadina". *Miscelánea De Estudios Árabes y Hebraicos. Sección Árabe-Islam* n° 33 (1983-84): 55-94.
- Morrás, María. "Notas para el estudio de las imágenes en el Libro de Buen Amor" *Cuadernos de Filología Hispánica*, 8. Universidad Complutense (1989): 71-90.
- Nykl, Alois. R. (ed. y trad.) *Historia de los amores de Bayad y Riyad: una 'chante-fable' oriental en estilo persa*. New York: Hispanic Society of America, 1941.
- Oelker, Dieter. "De fermosura e donaire. Sobre el ideal de belleza femenina en unos versos de Juan Ruiz con un apéndice sobre el sentimiento y concepto náhuatl de hermosura". *Atenea (Concepción): revista de ciencias, artes y letras*, n°493 (2006): 35-62. Consultado el 9 de marzo de 2025. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622006000100004
- Pamphilus de Amore*. Anónimo. Barcelona: Bosch, 1991.
- Paraskeva, Tsampika-Mika. "La imagen de las cantoras en el mundo árabe medieval a través de las páginas del Kitab al-Agani". Tesis doctoral. Universidad de Granada. 2015. Consultado el 10 de febrero de 2025. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=56587>
- Pastoureau, Miquel, *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Madrid: Katz Editores, 2013.
- Pastoureau, Miquel, y Simonnet, Dominique, *Breve historia de los colores*, Barcelona: Paidós, 2006, 84-90.
- Petrarca, Francesco. *Cancionero I y II*. (edición bilingüe it. y esp. de Jacobo Cortines), Madrid: Cátedra, 1999, 2002.
- Rodríguez Ferrer, Rocío. "Del trampantojo al bodegón: una lectura de Don Melón de la Huerta y Doña Endrina, del Libro del Buen Amor". *Medievalia* 25/1 (2022): 121-135.
- Rucquoi, Adeline. "Historia de un tópico: la mujer en la Edad Media". *Historia* 16, N°21, Biblioteca Gonzalo de Berceo (1978): 104-113. Consultado el 20 de enero de 2025. <https://www.bibliotecagonzalodeberceo.com/berceo/adelinerrucquoi/mujermedieval.htm>
- Sánchez, Tomás Antonio y otros (ed.). *Poetas Castellanos anteriores al siglo XV*. Madrid: M. Rivadereyna, 1864, 307-318. Consultado el 3 de abril de 2025. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/vida-de-santa-maria-egipciaca--0/html/>
- Sánchez Albornoz, Claudio. Originalidad creadora del Arcipreste. Frente a la última teoría sobre el "Buen Amor", *Cuadernos de Historia de España*, n° 31-32, Buenos Aires: Facultad Filosofía y Letras, (1960): 275-289.
- Simmel, Georg. *Filosofía de la coquetería, lo masculino y lo femenino, filosofía de la moda*. Valladolid, Maxtor, 2023.
- Suso López, Javier. "El simbolismo de los colores en 'La Chanson de Roland', *Estudios de lengua y literatura francesas*, n°7 (1993): 149-168.
- Walter Corleto, Ricardo. "La mujer en la Edad Media. Algunos aspectos". *Revista Teología*, Tomo XLIII, n°91, Biblioteca Gonzalo de Berceo, Dic. (2006): 655-670. Consultado el 15 de enero de 2025. <https://www.bibliotecagonzalodeberceo.com/berceo/corleto/mujeredadmedia.htm>

