

LOS COLORES EN EL *ARCIPRESTE DE TALAVERA*. TEXTO Y CONTEXTO. (VERDE, AZUL Y BLANCO)

*Dolly María Lucero Ontiveros**

Introducción

En este trabajo queremos llamar la atención hacia una faceta poco estudiada por la crítica especializada que se ocupa del análisis de la rica prosa castellana del siglo XV. Nuestro interés por el *Arcipreste de Talavera*, de Alfonso Martínez de Toledo -uno de sus representantes más significativos-, nos ha llevado a indagar sobre el uso del espectro cromático lingüístico, en la visión del capellán del rey Don Juan II de Castilla.

Han sido nuestras guías en este trabajo los estudios pioneros de R.M. Duncan sobre los "Adjetivos de color en el español medieval", publicados en Barcelona (1968) y Madison (1975). Otros, igualmente importantes, se han ocupado con preferencia del uso del color en la prosa castellana del XV, en lo que atañe a novelas de caballerías o de ficción sentimental, lo mismo que a la vertiente lírica del romancero. No obstante, no hemos encontrado ninguno que analice exclusivamente su uso en el también llamado *Corbacho* o *Reprobación del amor mundano*.

Por eso hemos emprendido esta tarea con la esperanza de demostrar el colorido de su paleta en la prosa didáctica del sermón moralizante, donde descubre ámbitos femeninos y masculinos enmarcados en su realidad ciudadana, donde no faltan trazos pictóricos, igual que en sus alusiones a la naturaleza circundante. Es a través de las diversas voces del texto donde se patentiza ese acercamiento de su obra a los reinos vegetal, animal y mineral.

I. Color verde

Según el DAut, es el color natural de las hierbas y plantas, cuando están en su vigor, y el DRAE confirma: "De color semejante al de la hierba fresca, la esmeralda, el cardenillo (...)". Es el cuarto color del espectro solar.

La primera mención del color verde que consideramos en la obra coincide con la inserción en ella de un refrán. Los refranes esmaltan el texto como un elemento que maneja el autor para generalizar conceptos doctrinales o explicitar una idea; aquí lo encontramos como generalización que pone cierre a una extensa prédica sobre los peligros del "amor loco", que puede llevar al hombre al crimen o a la idolatría. La voz narradora reflexiona y aconseja:

Pues, amigo, quando vieres que el florido e *verde* árbol del todo se seca, señal es que para el fuego se apareja (840 44)¹.

A veces el narrador tiende a parafrasear una idea; así ocurre con el texto que acabamos de leer:

E como ya de suso dixé, quando verás el árbol *verde*, que no le fallesçe umidad nin agua, e se seca, señal es de non lleuar ya fruto, e que el fuego con deseo lo espera (259 72).

Con el manejo de "una omnipresente perspectiva atestigüadora", según la expresión de Dennis P. Seniff², el autor toledano implementa el desarrollo de su tratado ético. En el análisis que realiza de los deberes que para la feligresía implica el cumplimiento del sexto mandamiento, a saber: "non robarás", se suceden los interrogantes en la voz narradora:

¿Furtaste jamás en *viñas e huertas* ajenas frutas *verdes* e maduras, rosas e otras cosas, destruyendo lo que otro plantó e labró, para dar a tu enamorada? (89 20).

Aquí el adjetivo "verde" se aplica a "frutas", pero se extiende imaginativamente a "viñas" y "huertas".

Otro terreno abonado para el uso de este color es el de los trajes y adornos de moda en el siglo XV. Así, en el episodio donde se caracteriza a la mujer codiciosa y vanagloriosa, ésta pide prestadas galas para lucirse ante los demás. La maestría del autor consiste en entretejer -dándole vida- la voz de las comadres. En este caso la urgencia del mandato en la voz de una de ellas, se impone a la presunta audiencia de sus criados:

Marica, veme a casa de mi prima, que me preste su saya de grana. Juanilla veme a casa de mi hermana que me preste su aljuba, la *verde* de florentín (...) (172 59).

Nos interesa la aljuba que, según Carmen Bernis, fue un traje que usaron hombres y mujeres durante el siglo XV, a la moda cristiana. Con seguridad la usaron las toledanas de mediados de dicho siglo, cuando el curioso Arcipreste escribía. Prenda -sigue Bernis-, que no debe confundirse con la aljuba morisca que usaron los caballeros cristianos para vestir de gala, en la segunda mitad del siglo XV. La aljuba cristiana era un "traje de encima", que se usaba sobre la saya³.

A esta prenda se referiría la comadre talaverana cuando solicitaba: "la verde, de florentín". Nos detendremos sobre ello, porque lo mismo que en el caso de "grana" o de "escarlata", "verde" designaba un "tejido de lana de este color", como explica Jesusa Alfau de Solalinde en su glosario:

Después de la escarlata el verde era uno de los tejidos de calidad más solicitados (...) Se trataba de uno de los tejidos teñidos incluidos en las leyes suntuarias del s. XIII, cuyo uso se limitaba a ciertas personas⁴.

Pero la vanagloriosa, en el texto, ha especificado que quiere: "la verde, de florentín", lo cual nos obliga a considerar la procedencia de la tela. Famosas eran, por entonces, las telas de Florencia que se importaban en

la España cristiana, compitiendo con las que se confeccionaban en Andalucía. ¿Sería "la aljuba verde" del muy costoso terciopelo de Florencia llamado "cetf", que podía ser verde o blanco?⁵

Y de las telas de los vestidos, pasamos a las joyas, con la mención que la envidiosa hace de las sortijas de su enemiga, donde distingue "dos esmeraldas" (137 28). El brillo verde de la piedra preciosa acerca el texto al mundo mineral.

En la atención concedida a este color, tratamos el uso de un verbo, cuya asociación con el reino vegetal se carga de ironía en la voz del moralista. Al hablar de la "qualidad" del hombre "sanguino" advierte -esta vez a las mujeres- sobre los artificios de que se valen aquellos para engañarlas:

Pues sy le creen, duelo tyenen doblado para mientra que biuieren; que deshonorrarlas ha quien cobro después les dará, synón yrse a otra, a plantarla por *rreuerdir* (215 93).

Aquí la locución adverbial "yrse a otra, a plantarla por rreuerdir", está regida por el infinitivo *rreuerdir*, que equivale a "reverdecer", que significa recuperar el verdor de un campo, un vegetal v.g.; aquí se emplea en sentido figurado: recuperar el verdor -la fuerza, el vigor- de una pasión.

En el espacio concedido al estudio de estas "qualidades" de los hombres cuya conducta aparece regida por la teoría de los humores y la influencia de los astros según la ciencia medieval⁶, la voz del narrador habla de los hombres melancólicos, a quienes describe como sin "tiento nin mesura", "ceñudos e crueles" y afirma: "color tyenen de *çetrinos*" (207 17), vale decir tienen la tez olivácea, aceitunada.

Y del espacio masculino pasamos nuevamente al femenino; cómo son ellas de inconstantes y versátiles nos lo dice la comadre, con fórmulas expresivas propias de su estamento. La mujer frente a algo que debe hacer, así se comporta:

Esto me paresçe, mas sy esto contesçe esto es lo peor. ¿Qué será de mí? Non lo faría por la vida. Pues, en buena fe yo lo faga lo faré. Sí faré. Daca Isabelica, dos fojas *verdes* de esa oliva; échalas en ese fuego, fija de puta, e sy rrependando saltaren ambas paparriba, o ambas papayuso, en buena fe yo lo faga (154 35).

En ocasiones puede inferirse la tonalidad del "verde" en escenas que transcurren en "huertas" o "huertos", como sucede con el ejemplo que el narrador incorpora en el tratamiento de la desobediencia de la mujer, cuando el marido le ordena:

Muger, mañana tengo conbydados para çena. Ponnos la mesa en el *huerto* rribera del río, de yuso del peral grande, porque tomemos guasajado (164 105).

Sin lugar a dudas se trataba de un lugar ameno, junto al río, donde imperaría el verde. También accedemos a una casa valenciana del siglo XV, la del "*hermitaño de Valencia*" quien:

tenía una casa muy graçiosa, un *huerto* muy poblado de todas cosas e era onbre que se preçiaba de lo tener e limpio y conbidada de grado a quantos allý yuan (266 1033).

El huerto del ermitaño -mitad físico y mitad nigromante- debía tener el color verde tierno de las yerbas, pues su dueño

muchos sanaba con el agua del pozo de su huerto e con la *yervas* que en él nascían (266 1027).

En ocasiones, en el texto se nombran las yerbas; v.g. "la yerua orthigosa" (265 978) o "la yerua que llamaban de India" (146 55), o se usan lexemas del verde, que integran expresiones fijadas por el uso,

como sucede en la comparación adverbial, donde se nombra "la grama" es decir el césped:

¡O sy muriese aquel viejo falso! ¡Más beuirá que la grama! (285 169).

Sobre este tipo de comparaciones se ha detenido J.R. Araluce Cuenca, subrayando en Martínez de Toledo:

el uso del mundo animal o vegetal como medio comparativo de las acciones humanas, trayendo a su prosa un mundo de relación entre los dos mundos racional e irracional (...) es un trazo de unión de su estilo con el mundo medieval al que todavía pertenece⁷.

Nuestra clave de cierre obligada es uno de los textos en que el autor, a través de la voz del moralista, menciona una serie de colores, incluyendo el verde y que nos ha sugerido comentario aparte⁸:

¡Qué te parece? ¡Qué dolor, que tribulación deue sentyr quien tal vee, como todo el mundo se le deue tornar obscuro, e lo *verde* blanco, e lo bermejo negro, e lo cárdeno amarillo (31 26).

II. Color azul

El DRAE lo define como "el color del cielo sin nubes". Es el quinto color del espectro solar. El DAut, por su parte, consigna: "El color simple, que semeja al de los cielos y al del zafiro".

Nos asombra el escaso empleo del color azul en esta obra. Sin embargo, una zona que se torna propicia para su uso la constituye la mención de las joyas u otros objetos de lujo, propios del espacio femenino.

En efecto, para fustigar la codicia de las mujeres la voz del moralista descubre los tesoros que guardan en cofres, arcas o "trapos

atados". Entre ellos, menciona: "almanacas de aljófar e de cuentas negras, otras de las *azules*, de diez mil en cada almanaca, de diversas labores" (141 28).

El narrador no nos precisa el material con que están confeccionadas las cuentas azules, aunque pondera su valor y la variedad en la orfebrería.

Asimismo, en boca de la mujer detractora de la belleza de su vecina, escuchamos la enumeración de sus arreos de fiestas; se engalanaba con "sortijas diez o doze, donde hay dos diamantes, un *çafir*, dos esmeraldas" (137 28).

El color azul del zafiro destaca entre las esmeraldas y los diamantes. R.M. Duncan ha señalado el uso del color zafiro en el *Libro del buen amor* y en la obra de Don Juan Manuel, pero éste no figura en la lista que proporciona de los colores que se encuentran en el *Corbacho*⁹. Nosotros lo inferimos a partir del color de la piedra preciosa mencionada en el texto.

Seguimos en el espacio femenino. La vanagloriosa, para llamar la atención en calles y lugares por donde pasa, el día de Pascuas, apela a simular el boato que acostumbraban exhibir en tales fiestas las féminas de los estamentos privilegiados¹⁰. Nos informa al respecto la voz de la envidiosa:

[llevaba] seys mugeres con ella, moça para la falda, moscadero de *pauón* todo algaliado; (...) Piénsase, Marimenga, que ella se lo mereçe (138 35. El agregado es mío).

Nos detenemos a considerar "el moscadero de apuón todo algaliado" que pone su nota de exotismo en la exhibición de los fermentidos bienes de Marimenga¹¹.

El abanico para espantar moscas estaba confeccionado con plumas de pauón, "que en la Edad Media designaba exclusivamente al pavo real ("pavón es ave fermosa e como llena de ojos en las plumas". A. Palm. 347 b)"¹². De pavón deriva el adjetivo *pavonado*, que el DRAE designa como: "Azulado oscuro". *Ibid.*, el DUE.

En uno de aquellos acercamientos que Martínez de Toledo realiza al acontecer cotidiano de su entorno, cediendo al mismo tiempo la voz del texto a fictivos "actantes", una hipotética audiencia escucha la descripción de una gallina que se le ha perdido a la comadre:

La de la cresta partida, cenizienta oscura; cuello de *pauón*, con la calça morada, ponedora de huevos (132 133).

Aquí nos interesa la referencia del DAut, que define a "pavón" como el animal que tiene el cuello y el pecho color de cielo, es decir, azul. La gallina perdida tenía "cuello de pauón".

Un último color menciona el texto en el ámbito del azul, nos referimos a *cárdeno*, que el DRAE designa como "azulado, que tira a morado".

En la Edad Media, nos dice J. Alfau de Solalinde, también designaba "una tela de lana o seda de un violeta azulado (...) *Cárdeno* es la traducción castellana de *jacinto*, que era color *cárdeno*"¹³.

En nuestro texto, tan solo en la reflexión moralizante repetidas veces citada como *cierre* en el tratamiento de cada uno de los colores, encontramos la única mención a este color:

¿Qué te paresçe? ¿Qué dolor, qué tribulación deue sentyr quien tal vee, como todo el mundo se le deue tornar obscuro, e lo verde blanco, e lo bermejo negro, e lo *cárdeno* amarillo (31 26).

III. Color blanco

"El color que recibe más de la luz", según el DAut. "El color de la luz solar no descompuesta en los varios colores del espectro". DRAE.

Con él ingresamos -quién lo diría-, en aquella dimensión que Márquez Villanueva denomina: "la hispana normalidad celestinesca"¹⁴, contra la cual se vuelve airadamente el escritor toledano al condenar, a través de la voz del moralista, los alardes y alabanzas que por "cantones"

y por "plaças", despliegan los mozos enamorados, con el comentario de sus intimidades amorosas, "como deliciosamente recoge el Arcipreste de Talavera", según la opinión del mencionado crítico, y cita:

Tú feziste esto, yo fize esto; tú amas tres, yo amo quatro, tú amas rreynas, yo emperadoras; tú donzellas, yo fijasdalgo; tú la fija de Pero, yo la muger de Rodrigo, (...) La tuya es mucha negra, la mía es muy *blanca*, (...) (70 57).

Del color del cuerpo femenino pasamos a los afeites que confeccionan las malas mujeres para competir con otras por su belleza. La voz del narrador enumera sus artificios diabólicos:

fazen más [advierte], agua de *blanco* de huevos cochos, estylada con mirra, (...) con tres aguas purificada (...) que torna como la nieve *blanca* (...) (142 64. El agregado es mío).

También el DRAE apunta, respecto al color blanco: "Dícese de las cosas que sin ser blancas tienen color más claro que otras de la misma especie". El concepto puede aplicarse a una de las bebidas mencionadas en la condena a los manjares que incitan la gula de los enamorados. La voz narradora explicita:

allý non ay rrienda en comprar (...) -vino *blanco* e tinto- ¡el agua vaya por el río! (109 6).

La mención del color se aplica también a las prendas de vestir, como la voz del narrador lo especifica al comentar con repulsión las costumbres de los "bigardos":

[ellos] nin vestirían rropa *blanca* que ellas [las mujeres] xabonasen (...) (262 895. Los agregados son míos).

Y ahora es la voz de la comadre la que escuchamos, mientras atrona la vecindad con sus gritos destemplados por nimiedades tales como la pérdida de un huevo:

¿Qué se hizo este huevo? ¿Quién lo tomó? ¿Quién lo leuó? ¿Adóle este huevo? Aunque vedes que es *blanco*, quiça negró será oy este huevo (131 92).

En el monólogo, el color blanco del huevo se concretiza, por contraste, con el sentido figurado que adquiere el negro, con su carga de amenazas e infortunio.

Como derivado de "blanco", encontramos en el texto el lexema "*blanquinoso*". Cuando la voz narradora detalla las características que distinguen al "*colorico*" -que se corresponde con el elemento fuego-, a éstos los señala como "yrados", "soberbios" e "fuertes"; además, dice: "Son de color *blanquinoso* en la cara" (203 16). *Blanquinoso* equivale a "blanquecino" y constituye una forma catalanizante usada por Martínez de Toledo como un resabio de sus largas permanencias en Cataluña y Valencia. Según Corominas, es una forma raramente usada y la encuentra también en Azorín¹⁵. Otro lexema derivado del "blanco" lo escuchamos en la voz de la comadre envidiosa, cuando delata los afeites que lleva su vecina para parecer más hermosa:

Pues, ¿sy lieua *blanquete*? A la fe, ¡fasta el ojo" (146 48).

Blanquete era un afeite para blanquear el cutis; según Corominas corresponde al "*albayalde*". El uso de "*blanquete*" se atestigua desde 1438. También aparece en el texto con la denominación de "*albayalde*" -el carbonato de plomo de color blanco. La detractora voz femenina, cargada de fastidio, describe a su enemiga:

O qué dientes podridos tyene de poner *aluayalde*, suzia como araña! (138 57).

En el ámbito del color blanco, encontramos el uso del lexema *cano*, sobre el que el DRAE 3 consigna: "fig. y poét. Blanco, de color nieve o leche" y el DAut. 4: "Metafóricamente lo usan los poetas para pintar la blancura de muchas cosas".

Como hemos tenido ocasión de manifestar, la ciencia medieval concedía importancia a la influencia de los astros sobre las características físicas y espirituales de los individuos, sin que ellas fuesen, sin embargo, determinantes absolutas de su conducta. Sobre el tema, la voz del moralista señala algunas particularidades físicas que caracterizan a las personas:

son ombres crespos, o bermejos, o *canudos* en moçedad
(210 44)

aludiendo, en el último caso, a los hombres "canosos".

En otras circunstancias, los signos de vejez se producen por la gran plaga que el libro combate: la lujuria. Dice la voz narradora:

amor e luxuria traen muchas enfermedades e abreuian
la vida a los ombres e fáselos antes de tiempo
envejesçer, *encanesçer*, los miembros tenblar (60 55).

De esta condena no se salvan los ancianos, en especial los que desean matrimonio con personas jóvenes, para los cuales la voz narradora reserva sus anatemas más severos. Dice a la vieja:

Pues, téngase lo que le viniere la vieja desmolada,
canas de ynfierno (...) (229 42).

Y al varón:

Mala vejés, mala postrimería te de Dios, viejo podrido,
(...) *cano* calvo, desdentado (230 187).

Otro lexema afin al blanco es *plata*, que el DUE 3. (Blas), define así: "Color blanco". El texto lo menciona en ese espacio íntimo que supone, como apunta Bachelard¹⁶, el cofre o arqueta donde las mujeres guardan:

bolsas e çintas de oro e *plata* muy ricamente obradas (...) [y entre perfumes y cosméticos] el agua tercera que sacan del solimad de la *pedra de plata* (...) [y aún entre los instrumentos de belleza] tenazuelas de *plata* para algund pelillo quitar si se demostrare (142 38. Los agregados son míos).

También la voz narradora da cuenta de la debilidad de las mujeres ante valiosas dádivas:

E dígotte que los dones, *plata* o joyas, e oro e otras cosas preçiosas, fazen a la más alta a lo baxo venir, (...) (73 138)

o advierte sobre cuáles deben ser los cuidados del hombre ante la mujer que se embriaga. No se debe: "fiar dellas nada -casa, nin dineros, joyas nin *plata*, nin cosa de valfa" (180 57).

También presenta el rasgo blanco el sustantivo *argén*, que el DRAE y el DUE 3. Blas definen como: "Color blanco o de plata". La voz narradora cierra una lección moralizante con el uso de un "enxiemplo":

Por tanto dize el enxiemplo. Siga el tiempo quien beuir quisyere, synon fallarse a solo e syn *argén* (114 64).

De *argén* deriva *argentería* (h: 1500). En el texto aparece en la voz de la vecina detractora, en la descripción de los arreos que luce la mujer que sale a los oficios de Pascuas; llevaba, nos dice:

crepina de filetes, de flor de açuçena con mucha *argentería* ¡la vista me quitaban! (...) *argentería* mucha colgada de lunetas e lenguas de páxaro (...) (137 8).

También las codiciosas guardan en sus cofres: "tocas catalanas, trunfas con *argentería*" (141 25).

Este brillo de la plata en atuendos y joyas femeninas acerca visiblemente el texto al reino mineral, donde encontramos, asimismo, la mención del *diamante*, mineral incoloro pero brillante, que provoca admiración en quien lo contempla:

Señora, ¡O qué fermosa sortija tyene vuestra merçed, en tan fermoso *diamante*! (129 29).

Es común que su esplendor aumente el valor de las piedras preciosas que lo acompañan como lo subraya la envidia en la voz de las comadres:

[llevaba] sortijas (...) donde ay dos *diamantes*, un çafir, dos esmeraldas (137 28. El agregado es mío).

Entre las joyas y artilugios femeninos, la voz del narrador nombra un -seguramente exquisito- "partidor de *marfil*" (142 38) -marfil: sustancia blanca, recubierta de esmalte-, que las mujeres guardan celosamente en sus arcas, junto a: "cuentas, corales, *aljófara* enfilado" o sea sargas de perlas, junto a "almanacas de *aljófara* e de cuentas negras" (141 28).

Para abandonar el mundo mineral anotaremos también la mención del *bórax*, mineral blanco y cristalino usado en la confección de afeites; la voz narradora lo menciona como uno de los componentes de las aguas para iluminar la piel, junto a otras sustancias del reino vegetal:

torna [la tez] como la *nieve* blanca, rraíces de lirios *blancos*, *bórax* fino (...) (143 67. El agregado es mío).

Y cerramos el estudio del color blanco con la denominación de una flor y un perfume que esencializan el blanco. No en vano las mujeres, según la voz narradora, los mezclan con aguas destiladas y jabones para "relumbrar": "mezclan almisque e algalia, clavo de girofle, rremojados dos días en agua de *hazaar*, o flor de *azahar* con ello mezclado" (142 51) o conquistan a sus enamorados halagando sus sentidos, como ellos recuerdan: "(...) a t́ dio tal camisa, a ḿ este jubón (...) a t́ dio agua rrosada e a ḿ agua de *azahar* (...)" (70 57).

Conclusión

Del examen que hemos realizado sobre los colores del espectro solar en el texto del *Arcipreste de Talavera*, surge la evidencia de un uso moderado frente, por ejemplo, a las novelas de caballerías u obras de ficción sentimental, donde predominan las denominaciones simbólicas.

En este trabajo, por razones de espacio, hemos ofrecido las relativas al verde, el azul y el acromático blanco.

- a) En cuanto al *verde*, ocupa los espacios referidos al ámbito de la Naturaleza. Su función es predominantemente adjetiva. Los árboles, frutas, hojas, viñas y huertas (verdes). En el mismo ámbito encontramos el uso del verbo *reverdir*, que equivale a reverdecer. Su uso se encuentra ya en el Libro de Alexandre: "Los días son grandes, los campos reverdidos" (cit. Por R.M. Duncan). Encontramos también verde, en función adjetiva, aplicado al tinte de una prenda de vestir, paño que pasó a nombrarse simplemente verde, según Alfau de Solalinde.

Como tonalidades inferidas, señalamos el brillo de la piedra preciosa de ese color (la esmeralda) y el color de los huertos y de la grama.

- b) En el caso del color *azul*, su empleo es aún más precario. Lo encontramos en una referencia a las piedras de ese color, el lapizlázuli (?), utilizadas en orfebrería: "almanacas de las *azules*".

Como color afín, anotamos *cárdeno*, usado como neutro. Cárdeno equivale a azul o azul verdoso para Nebrija.

Como derivado del cárdeno, encontramos el empleo de "*cardenal*" (228-135).

Ingresamos como colores inferidos del azul, el del brillo de la piedra preciosa, *zafiro*, como sustantivo y el color del plumaje del *pavón* o pavo real, con dos entradas como sustantivo.

En el *Arcipreste de Talavera*, las referencias al color azul surgen de los reinos mineral y animal.

c) Inmerso en el sistema que se caracteriza por la ausencia del color, el *blanco* es usado por el autor toledano con mayor frecuencia que los anteriormente mencionados.

Como adjetivo, lo aplica al color de la tez de las mujeres (3 entradas); a la nieve (1); a los lirios (1); a la ropa (1); al vino (1); a los huevos (2), en variadas fórmulas contrastantes, comparativas y superlativas.

Como derivados del blanco, encontramos el sustantivo *blanquete* (1) y el adjetivo *blanquinoso* (1), forma catalanizante del castellano "blanquecino".

Como colores afines al blanco, en primer lugar *plata* (4) y su sinónimo *argen* (1), éste con su derivado *argentería* (3).

En segundo término, el adjetivo *cano* (1), con el sustantivo *canas* (1); también el adjetivo *canudo* (1) por "canoso" y el verbo "*encanescer*" (1).

Como tonalidades inferidas del color blanco, señalamos el uso de los sustantivos: *marfil* (1); *albayalde* (1); *bórax* (1); *diamante* (2) y *azahar* (3).

Notas

* CONICET

1. Todas las citas se hacen según la edición de Marcella Ciceri. *Arcipreste de Talavera*. 2 tomos. Instituto de Filología Romanza dell'Università di Roma, Studi, Testi e Manuali, 3. Modena: Società Tipografica Editrice Modenense. Mucchi; 1975. Se cita página y renglón.
2. Dennis P. Seniff. "Aproximaciones a la oralidad y textualidad en la prosa castellana medieval". *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (1986). Frankfurt am Main, Vervuert, 1989; p. 263.
3. Carmen Bernis. *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. II. Los hombres*. Madrid, Instituto Diego de Velázquez del CSIC, 1979; p. 57.
Cf. R.M. Anderson. *Hispanic Costume: 1480-1530*. New York, Hispanic Society of America, 1979; p. 92.
4. Jesusa Alfau de Solalinde. *Nomenclatura de los tejidos españoles del s. XIII*. Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española. Anejo XIX, 1969; p. 180.
5. Carmen Bernis. *Op. cit.*; p. 121.
6. Cf. Francisco Rico. *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en las letras españolas*. Madrid, Castalia, 1970.
7. José Ramón Araluce-Cuenca. *Sintaxis de la paremia en el Arcipreste de Talavera*. Madrid, Ediciones José Rorrúa Turanzas, 1985; p. 86.
8. Cf. Dolly María Lucero Ontiveros. "Presencia y función del color en el Arcipreste de Talavera". *Actas de las V Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*. Buenos Aires, UCA. (En prensa).
9. Eleano O'Kane. *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*. Madrid, Anexos del Boletín de la Real Academia Española. Anexo II, 1959; p. 156.
Cf. R.M. Duncan. "Adjetivos de color en el española medieval". *AEM*, V (1968), 463-72. H. Kenyon. "Colour Symbolism in Early Spanish Ballads". *RR*,

VI (1915), 327-40. H. Goldberg. "A Reappraisal of Colour Symbolism in the Courtly Prose Fiction of Late-Medieval Castile". *BHS*, *LXIX* (1992), 221-237.

10. Para los cambios sociales y la responsabilidad de los estamentos superiores en la crisis de la estructura de la sociedad del siglo XV, cf. el clásico estudio de J.A. Maravall: *El mundo social de La Celestina*. Madrid, Gredos, 1964. Cap. I.

11. Para este nombre de la comadre, de raíces folklóricas, cf. Dolly María Lucero Ontiveros: "Temas marginales en los *Entremeses* de Cervantes". *Actas del III Congreso de hispanistas. Asia. Tokio*, 1993; p. 675 y E. O'Kane. *Op. cit.*; p. 156.

12. J. Corominas. *Diccionario crítico etimológico*. Madrid, Gredos, 1954.

13. J. Alfau de Solalinde. *Op. cit.*; p. 72.

14. Francisco Márquez Villanueva. *Orígenes y sociología del tema celestinesco*. Barcelona, Anthropos, 1993; p. 176.

15. J. Corominas. *Op. cit.*

16. Gastón Bachelard. *La poética del espacio*. México, FCE, 1965. Cap. III.