

Emblemática aplicada y artificios de la cultura visual en los juegos caballerescos del Siglo de Oro¹

Sagrario López Poza
Universidad de La Coruña

Lamentablemente, en los siglos XVI y XVII no existía la fotografía ni otra forma de captar imagen o movimiento y preservarlo para la posteridad. Intentar entender una imagen, pasados tres o cuatro siglos, conlleva siempre el riesgo de no interpretarla correctamente, o de dejar de comprender aspectos que, por obvios y cotidianos, nunca se explicaban por escrito. Al acercarnos a las fiestas cortesanas del Siglo de Oro, tenemos como ayuda las relaciones escritas por quienes tuvieron la ocasión de presenciar esos festejos y (bien por encargo o motu proprio) dejaban un testimonio más o menos detallado de lo que presenciaron. Pocas relaciones, sin embargo, muy pocas, ofrecen material gráfico que ilustre cómo era percibido con la vista el espectáculo.

Voy a ocuparme de algunos aspectos de la cultura visual de los juegos caballerescos de más éxito en los siglos XVI y XVII: torneos, justas, juegos de cañas, carreras de sortija, carreras de alcancías, mascara-

¹ Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación cofinanciado por el Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica (I + D), Ministerio de Educación y Ciencia de España y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER): «Biblioteca Digital Siglo de Oro III», código: FFI2009-08113 (subprograma FILO).

das de moros y cristianos, de turcos, encamisadas... En todas estas fiestas el alarde era el objetivo principal. Quienes escriben relaciones dedican un porcentaje muy alto de páginas a la descripción del atuendo de cada caballero o cuadrilla y a lo que les hizo singulares frente a los demás. Entre esos elementos estaba la emblemática, género en que palabra e imagen se unen para transmitir un mensaje, fundamentalmente en su modalidad de empresas personales o divisas², confección a la medida de un mensaje que identifica el ideal de vida de un caballero o sólo para una ocasión determinada (el acontecimiento festivo). Desde la mitad del siglo XVI se había incrementado el ejercicio de «crear metáforas, percibir semejanzas, cualidades y atributos comunes y que sean pertinentes a los sujetos representantes y representados» como dice Ledda³. Los emblemas se emplearon en las fiestas caballerescas como guiños agudos a un público entendido en los retos de ejercicio analógico-visual y mental y los códigos que lo sustentaban.

Recordemos que por *Emblemática* se entiende una manifestación cultural que se desarrolló entre los siglos XVI y XVIII en Europa y América que se difundió tanto en los llamados libros de emblemas como en la fiesta pública, el arte efímero, el teatro, los pasquines satíricos, los retratos, las portadas de libros, las marcas de impresor, los adornos de techos o paredes en las casas, palacios, conventos o navíos, que reflejaban por diversos procedimientos el hermanamiento de palabra e imagen para transmitir un mensaje.

Básicamente, un emblema es un concepto mixto, articulado por dos elementos que se complementan (palabra e imagen) para producir un mensaje. Tomemos como ejemplo este emblema de Andrea Alciato del libro que inició el género en 1531 —*Emblematum liber*— (fig. 1), donde podemos ver las partes del emblema y su denominación según las convenciones retóricas del género. Encabeza la composición la *inscriptio*, mote o lema (*alma*, solía llamarse en España) con una sentencia en latín: POTENTISSIMUS AFFECTUS AMOR (es de-

² *Divisa* y *empresa* son dos maneras de llamar a una misma cosa. El que sigue la tradición francesa, prefiere la denominación de *divisa*, y quienes siguen la italiana, hablan de *empresas*.

³ Ledda, 2000, p. 252.

cir, «el amor es afecto poderosísimo»); sigue una imagen o *pictura* (en España solía denominarse *cuerpo*) que ilustra el concepto expresado en el mote: representa a un cupidillo que ha conseguido someter a unos leones —símbolo de fortaleza máxima— a conducir su carro. Lo que sigue (*subscriptio*) es un epigrama en dísticos latinos que vincula los dos elementos anteriores dando una aclaración del sentido de la composición: Alciato explica la *pictura* y se pregunta que si el Amor ha conseguido vencer a tales fieras, ¿se comportará con nosotros con moderación? En ocasiones, en los libros de emblemas, solía incluirse también en la *subscriptio* una declaración en prosa que glossaba con más detalle la moralidad que había de obtenerse del conjunto⁴.

El lector (o espectador, en caso de que el emblema estuviera en un cartel, como solía ocurrir en las fiestas) intentaría descifrar el significado posible de la *pictura*, ayudado por la pista que puede dar el *mote*. Al acudir a la *subscriptio* vería confirmada su interpretación de la verdad escondida o se sentiría sorprendido por lo alejado que estaba del sentido dado. Terminado el proceso de comprensión, la imagen unida al concepto se grabaría en su memoria en la medida en que hubiera logrado conoverle.

Por lo general, las fronteras entre las modalidades emblemáticas han sido difusas. Con frecuencia en los siglos XVI-XVII se hablaba de *Emblema*, *Empresa*, *Divisa*, *Jeroglífico*, que fueron las formas más frecuentes, pero también de *Enigma*, *Blasón*, *Pegma*, *Símbolo*... y a veces el mismo censor de un libro lo llama de *jeroglíficos* cuando el autor en el título lo considera de *emblemas*.

Según el emisor que emite el mensaje, el receptor al que lo destina y la intención, se elige un tipo u otro de modalidad. Así, la *empresa* se ocupa de conceptos heroicos y también amorosos, el *emblema* de conceptos morales y didácticos y el *jeroglífico*, de conceptos religiosos.

⁴ Para más detalles sobre modalidades emblemáticas, ver López Poza, [en prensa, a].

EMISOR	RECEPTOR	INTENCIÓN	MODALIDAD EMBLEMÁTICA
Nobleza laica o eclesiástica	Cortesianos	Identidad, ostentación, aspiración heroica.	Empresa, divisa
Caballeros enamorados	Damas de corte	Persuadir de su amor por un mensaje amoroso cifrado.	Empresa, divisa
Humanistas y profesores	Estudiantes, público culto	Enseñar de forma agradable la filosofía moral (ética). Didáctica, propedéutica.	Emblema
Letrados de corte	Público urbano	Exaltación de príncipes (entradas, exequias). Propaganda política.	Emblema (pintado, esculpido, animado)
Religiosos	Fieles, devotos	Persuasión religiosa, exaltación de un santo, honras fúnebres	Jeroglíficos
Impresores ⁵	Lector de libros	Identidad, determinación de actuación en su profesión o vida	Marca de impresor

Las modalidades más repetidas fueron la divisa personal (la empresa) ostentada en muchos tipos de soporte, y el emblema, impreso por lo general en libros a partir de la aparición fortuita, en 1531, del primer libro del género, el *Emblematum liber* de Andrea Alciato, impreso en Augsburgo por Heinrich Steyner.

La variedad que a nosotros nos interesa para este trabajo es la empresa que empleaban los caballeros como distintivo personal, como concepto heroico o amoroso, que ostentaban en los juegos caballerescos desde el siglo XV y que siguió usándose durante el XVI y el XVII.

Para Emanuele Tesauro, en *Il cannocchiale aristotelico*⁶, que dedica una parte importante a la preceptiva de este género⁷, la empresa es «el

⁵ También los gremios solían tener divisas o empresas para identificar su corporación y sus fines. De ahí hemos heredado los logos, la necesidad de identificar a una empresa.

⁶ La primera edición es de 1654 (*Cannocchiale aristotelico, ossia Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione che serve a tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbolica esaminata co' Principij del divino Aristotele*) y se reeditó varias veces hasta 1674, aumentando su contenido. Empleo la traducción al español de Miguel de Sequeyros (1741).

⁷ Tesauro, *Cannocchiale aristotelico*, capítulo XV.

más noble, heroico, ingenioso y agudo de todos los símbolos». Este italiano recuerda que, en realidad, las empresas ya existían en tiempos preteritos, como símbolos para significar en el escudo de los guerreros que habían realizado una empresa heroica (los novatos lo llevaban en blanco). Fue a finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI cuando, debido a las luchas en Italia de franceses, italianos y españoles, se hicieron presentes vistosas divisas para distinguir a los señores que litigaban en el campo. Así lo relata Paolo Giovio en el primer libro que ofrece una preceptiva del género, su *Diálogo de las empresas militares y amorosas* (escrito en 1551, pero publicado en 1555); en el diálogo entre Giovio y su interlocutor, Domeniqui, éste le pregunta al obispo si fue costumbre antigua ostentar empresas, a lo que Giovio responde:

No hay que dudar sino que los antiguos usaron traer cimeros y blasones en sus yelmos y escudos, porque lo leemos en Virgilio [...], Píndaro [...] Estacio [...] Plutarco [...] Vemos, asimesmo, los enveses de muchas medallas que muestran significaciones en forma de las empresas modernas, como se ve en las de Tito Vespasiano, que está un delfín revuelto a una áncora, que quiere decir: PROPERA TARDE.

Pero dejando aparte estos antiguos ejemplos, en esto hacen conjetura los valientes doce Pares de Francia, que en efecto en gran parte no fueron fabulosos, y vemos, según afirman los historiadores, que cada uno de ellos trajo particular empresa y blasón: como Rolmán, un cuartel; Reinaldos, un león bandado; Danes, un escalón; Salamón de Bretaña, un ajedrez; Oliveros, un grifón; Astolfo, un leopardo; y Gano, un halcón. Lo mismo se lee de los Caballeros de la Tabla Redonda de Artús, el esclarecido rey de Inglaterra. Usáronlo asimesmo los muy valientes y esforzados caballeros Amadís de Gaula, Primaleón, Palmerín y Tirante el Blanco.

Ahora, en esta edad más moderna, como de Federico Barbarroja, en cuyo tiempo se introdujo en costumbre las insignias de los linajes que llamamos armas, dados por los príncipes por merecimiento de las sanctas empresas hechas en la guerra, sólo para ennoblecer y honrar los esforzados caballeros, se inventaron diversas invenciones de cimeros y pinturas en los escudos; lo cual se manifiesta en muchas pinturas que están en Florentia, en Sancta María Novela⁸. Pero en

⁸ La capilla Strozzi de la citada iglesia florentina, con frescos de Filippino Lippi (1502), es, en efecto, muestra de lo que indica Giovio.

nuestros tiempos, después de la venida en Italia del rey Carlos Octavo y de Ludovico XII, todos los que seguían la militia, imitando a los capitanes franceses, procuraron de se adornar de gentiles y pomposas empresas, de las cuales relucían los caballeros, apartada cada compañía por sí, con diversas libreas, porque bordaban de plata y oro de martillo los sayones y sobrevestas, y en los pechos y espaldas estaban las empresas de los capitanes. De manera que las muestras de las gentes de armas hacían pomposísimo y riquísimo espectáculo, y en la batalla se conocía el esfuerzo y bondad de las compañías⁹.

A partir de ese momento, Domeniqui pide a Giovio que describa todas las empresas de los reyes y caballeros que recuerde, algunas de las cuales había diseñado el propio obispo e historiador. Entre las más alabadas, está la empresa utilizada por el rey de Francia, Ludovico XII (fig. 2), que considera de singular hermosura, de gentil vista e ingenio, y que describe así:

traía en sus sobrearmas, llamadas octonas por sus alabarderos, un puercoespín con una corona en la cabeza, que a quien lo enoja desde cerca encuentra, y desde lejos asaetea tirando sus agudísimas espinas; por lo cual daba a entender que sus armas eran prestas y gallardas desde cerca y desde lejos. Y aunque en la sobrevesta no traía ningún mote, todavía me acuerdo haber visto en diversos lugares pintada esta empresa con una letra encima que decía: COMINUS ET EMINUS¹⁰.

Esta empresa del rey Francés transmite un concepto heroico, de intimidación a sus posibles enemigos.

Para Giovio, la empresa completa el retrato físico, como expresión de los hechos y aspiraciones de los hombres ilustres de su tiempo, y en ocasiones hasta lo sustituye, como queda manifiesto en algunas cartas suyas. Escribiendo a Girolamo Angleria, en 1537, sobre un encuentro entre el marqués del Vasto y Francisco I, dice: «trovorno poi quattrocento arcieri della salamandra in piazza» («y había cuatrocientos arqueros de la Salamandra en la plaza»), con que se está refiriendo a la empresa del rey Francisco I de Francia¹¹, que él incluye en su diálogo (fig. 3).

⁹ Giovio, *Diálogo de las empresas militares y amorosas*, pp. 3-5.

¹⁰ Es decir, «de cerca y de lejos».

¹¹ Caldwell, 2001, nota 20, que remite a Folena, *Il linguaggio del caos*, Torino, 1991, p. 218.

En efecto, Francisco I colocaba su empresa en todas partes, tanto en edificios —tallada en piedra, repujada en cordobán con que forraba paredes, tallada en madera, pintada— como en estandartes, ropas, encuadernaciones de libros, etc. Representaba una salamandra en medio del fuego, con el lema: NUTRISCO ET EXTINGUO. La salamandra se consideraba un animal capaz de resistir el fuego e incluso apagarlo. Pero eso sólo no explicaría por qué eligió el motivo el rey francés junto con el lema. Con mucha frecuencia, los mote de las empresas se tomaban de un poema, bien de los clásicos o de autores reconocidos modernos. En este caso, es un verso de Petrarca, del *Canzoniere*, el que inspira la empresa:

Di mia morte mi pasco, & vivo in fiamme
Strano cibo, e mirabil Salamandra¹².

La composición de Petrarca comienza «Ben mi credea passar mio tempo ormai» y describe el estado de un enamorado que no se reconoce a sí mismo persiguiendo como mendigo una mirada de la amada. Él nunca antes tuvo problemas con el amor, y ahora, su alma corre en busca de los ojos amados divinos y, siendo de cera, se derrite en ellos. Va robando destellos de la mirada de la amada, y a un tiempo se alimenta y arde en sus ojos. De su muerte se sustenta, y vive en llamas, como la salamandra. Es, pues, una empresa personal amorosa, no heroica.

La costumbre de usar empresas personales no se produjo a la vez ni en igual intensidad en los diferentes reinos europeos. El reino de Aragón tiene tempranas muestras de la importancia de la cultura de la empresa, y su contacto con Italia pudo facilitar una recíproca influencia que se mantuvo durante mucho tiempo en los torneos y celebraciones festivas. Así, ya hacia 1430, el rey Alfonso V de Aragón —también conocido como Alfonso I el Magnánimo¹³— ostentaba una divisa que representaba sobre su casco guerrero un libro abierto con el lema: VIR SAPIENS DOMINABITUR ASTRIS («el sabio dominará a los astros»). Así se hace

¹² *De mi muerte me nutro, y vivo en llamas / extraño pasto y admirable salamandra.*

¹³ Fue Rey de Aragón, de Valencia (Alfonso III), de Mallorca (Alfonso I), de Sicilia (Alfonso I), de Cerdeña (Alfonso II) y conde de Barcelona (Alfonso IV); y entre 1442-1458 rey de Nápoles (Alfonso I).

pintar por Juan de Juanes, en el retrato que hoy se conserva en el Museo de Zaragoza, con su empresa representada en la tela del fondo, grabada en su yelmo, y también en vivo, en primer término, con el libro abierto y la corona sobre él. También aparece su empresa grabada en su casco en la medalla que le realizó Pisanello en 1449 (fig. 4). Su lema es una declaración de valoración de la racionalidad, del poder de la inteligencia y de la palabra escrita, pues se le atribuye el dicho «los libros son, entre mis consejeros, los que más me agradan, porque ni el temor ni la esperanza les impiden decirme lo que debo hacer». Esta empresa presidía la carroza de triunfo del rey cuando el 23 de febrero de 1443 realizó una impresionante entrada triunfal en Nápoles. También nos queda el testimonio de su estima por ella en una ilustración de un manuscrito de hacia 1442, el *Psalterio y Libro de Horas del rey Alfonso V de Aragón*, en que se representa al rey en batalla (Psalmo 78) sobre un caballo que lleva en la gualdrapa bordada la empresa del libro abierto¹⁴ (fig. 5).

Lo que parece que se inició como parte de una cultura caballeresca imbricada en una larga tradición militar ya practicada en la Antigüedad, de la que nos quedan testimonios de los clásicos, pasó a comienzos del siglo XVI a formar parte de diversiones sociales en cortes, salones, torneos, fiesta pública, lo que produjo no sólo un considerable desarrollo del género, sino un paulatino desplazamiento de la finalidad heroica y ética transmitida en las empresas militares hacia un predominio de la función de exhibición, pompa y magnificencia, y a la ostentación de habilidades de agudeza para crear las asociaciones simbólicas con los medios de que se disponía. Sube en ese momento el aprecio de los señores por escritores o expertos en letras que, a su servicio, les ayuden a idear invenciones y componer conceptos agudos en forma de empresas para sorprender y hacerse admirar ante sus familiares, amigos o enemigos por la capacidad de asociaciones y la ostentación de cultura que podía encerrarse en una pequeña composición como la empresa.

En los festejos públicos (justas, torneos, juegos de cañas, etc.) los caballeros podían ser irreconocibles cuando llevaban los rostros ocultos por el yelmo, o en ocasiones (en los juegos de cañas) maquillados para dar la apariencia de moros —como podemos ver en la figura 16—, por

¹⁴ *El salterio y libro de horas de Alfonso el Magnánimo* (British Library, Ms. Add. 28962, fol. 78).

lo que las empresas resultaban de gran utilidad para identificar quién era quién. Invenciones de asociaciones rebuscadas y empresas se ostentaban bordadas en la ropa de los caballeros (libreas, sayos y cotas de sobremas bordadas, sobrevestas), en las gualdrapas de sus caballos, o bien en las cimeras, escudos, rodela o adargas. También se empleaban en distintas partes de carros que se sacaban con motivos de los torneos tardíos y otros festejos semejantes.

Ese tipo de emblemática aplicada, como la denomina Ledda (2000), se ostentaba en diversos soportes y por medio de distintos mecanismos.

En los juegos propios de caballeros: torneos, diversiones militares fingidas —como los juegos de cañas—, mascaradas de turcos, juego de sortija, etc., la ostentación de los elementos simbólicos que comunicaban mensajes por medio de la vista iban desde el color de las libreas a las empresas o divisas personales, con mensajes heroicos o amorosos (unos en cifra y otros expresados en motes). Además de ostentar los colores y blasones familiares, el caballero podía mostrar su empresa u empresas personales (de carácter más o menos fijo) y otras ocasionales creadas *ad hoc* para el acontecimiento que lo identificaban, que lo singularizaban. Podía también transmitir mensajes a una dama del público. Cuando era su esposa, los mensajes no debían ser rebuscados, pero en casos de cortejo podían ser de agudeza extrema y difíciles de captar por quien no conocía las circunstancias.

Tenemos ricos testimonios textuales (tanto en relaciones históricas como en obras literarias que reproducen lo que es habitual en las cortes) que detallan cómo se empleaba el atuendo y los complementos propios del juego o simulacros de guerra para componer mensajes que esperaban transmitir sin mucha dificultad a quienes estaban acostumbrados a descifrar su sentido. En parte, porque eran frecuentes en la realidad, y en parte también porque las novelas de caballería habían extremado las descripciones de este tipo de actuaciones, lo que contribuyó a realimentar costumbres preexistentes. Podemos encontrar, tanto en las relaciones históricas como en los relatos literarios la presencia de la emblemática aplicada, descrita con detalle extremo: empresas bordadas en el atuendo del caballero, pintadas en los escudos, tarjas, rodela, adargas, etc. Por otra parte, en las relaciones de torneos tardíos, se describe el desfile de carros que llevaban representaciones en vivo o elementos figurados y letras o motes, explicando con frecuencia su significa-

do. En esta ocasión no podremos ocuparnos de los carros, que portan invenciones muy interesantes desde el punto de vista emblemático.

Respecto al atuendo, los colores de las librea fueron significativos para transmitir mensajes sobre el estado de ánimo o la disposición del caballero que la vestía, especialmente en los primeros tiempos de las fiestas caballerescas.

Girolamo Ruscelli, en el *Discorso* que incluye en su edición del *Ragionamento de Mons. Paolo Giovio sopra i moti, et desegni d'arme, et d'amore, che communemente chiamano imprese*, analiza las especies simbólicas por turno, definiendo en particular los «tiempos», «lugares», y «modos de hacer» apropiados para cada uno. Entre esas invenciones contempla las *Libreas e insignias*.

Sobre el término *librea* hay bastante confusión. Corominas, en su *Diccionario Etimológico*, da como fecha 1444 para la aparición de la palabra *librea*. Indica que procede del francés *livrée* y que significa cosa entregada al «criado», derivada de *livrer*, «entregar» (del mismo origen que el castellano *librar*)¹⁵, pero la explicación de Ruscelli es la que nos importa, pues es como era concebido en la época. Él considera las libreas símbolos de amor cortés. Ruscelli dice que la palabra podría venir de *liber eram* («yo era libre»), lo que indicaría la servil naturaleza de la relación entre un caballero y su dama. Es decir, que él era libre antes, y ahora está ligado para siempre a ella. De hecho, Ruscelli sugiere que las *libreas* se usaron originalmente con el propósito de comunicar servidumbre amorosa¹⁶ y que derivaban de la costumbre de los gobernantes de vestir a sus sirvientes con sus colores para denotar fidelidad y servidumbre. Una dama vestiría también a sus sirvientes con los co-

¹⁵ *Librea*, según el *Diccionario de Autoridades*, es «el vestuario uniforme que los Reyes, Grandes, Títulos y Caballeros dan respectivamente a sus Guardias, Pages, y a los criados de escalera abaxo, el qual debe ser de los colores de las armas de quien le da. Suélese hacer bordada, o guarnecida con franjas de varias labores. Covarrubias dice se llamó *Librea*, por los muchos privilegios y libertades que gozan los que sirven a los Reyes. Por semejanza, se llama el vestido uniforme que sacan las quadrillas de Caballeros en los festejos públicos: como Cañas, Máscaras, & c.».

¹⁶ Ruscelli, *Discorso*... en *Ragionamento*, sig. L 3v-L4r: «le Livree... havendo sempre come per principale intention loro il mostrar servitù amorosa, e che a questo solo fine elle fosser poste in uso da principio, che essere loro i loro inventori questo questo nome, per mostrar com esso di non esser liberi né di se medesimi, ma servi e pri-gionieri delle Done loro».

lores personales de ella, y se convirtió en una moda que los aspirantes al amor de la dama hicieran lo mismo,

para demostrar de un modo más agradable y atractivo que ellos también eran sus esclavos y siervos, como los siervos y sirvientes auténticos que la atendían en su casa¹⁷.

Con frecuencia, la necesidad de secreto conducía a estos pretendientes a inventar pequeños símbolos de fidelidad, más que a llevar abiertamente los colores de su dama¹⁸.

Este aspecto de las *libreas* lo atribuye Ruscelli a las costumbres españolas, pero también hace hincapié en la importancia de la influencia de la obra de Ludovico Ariosto. Su *Orlando furioso* es un constante punto de referencia en el *Discorso*, y Ruscelli cita de forma libre sus páginas cuando argumenta sobre *insignias*, *libreas* o *empresas*. Ruscelli fue muy activo en la defensa de Ariosto en los círculos literarios y hace pleno uso de él como autoridad sobre mecanismos de la imaginaria simbólica¹⁹. *Orlando furioso* contiene un simbolismo de color y despliegue de ostentación que evoca un mundo rico cortesano definido a través de signos.

Ruscelli expone que en las libreas pueden darse seis especies diferentes:

- a. color solamente
- b. color y letras
- c. imagen solamente
- d. color combinado con imágenes
- e. colores combinados con imágenes y letras
- f. imágenes usadas en conjunción con letras

Justifica la importancia del color diciendo que mientras que el hombre puede pintar cosas visibles, corpóreas, a través de imágenes, para co-

¹⁷ *Ibidem*, sigs. L4v-L5r: «per mostrar vaghissimamente et con molta leggiadria, che ancor esi erano così servi, e schiavi di lei, come quei proprii chiavi e servi che essa teneva in casa, e se ne serviva».

¹⁸ *Ibidem*, sig. L5r: «Et così deapoi per quei rispetti che poteano accadere, venendo i Cavallieri a rimoversi di questo uso di voler come far publica la servitù».

¹⁹ Para el uso de la imagen simbólica en Ariosto, ver Salza, 1901, p. 334.

municar cosas incorpóreas (por ejemplo, las emociones) es idóneo el color²⁰.

De esto mismo se hace eco Juan de Horozco, primer español que se ocupa de manera teórica de la materia simbólica de los emblemas o empresas, y en sus *Emblemas morales* (1589), cap. XXXV, indica que los colores de las libreas significan conceptos, y aclara su significado (la negrita es nuestra):

Tienen su lugar en lo que tratamos los colores de las cuales se han introducido las **significaciones en las que se llaman libreas**, y por esto no se excusa decir algo de ellas; y lo primero es del **blanco**, que significa la luz, y en razón de esto lo bueno que delante de todos puede parecer y se deja ver, al contrario de lo que es malo y se encubre. El color **negro** por el contrario significa lo que es malo. El **pardo** significa el trabajo por ser la color de la tierra dada en herencia a los hombres para trabajar en ella. El **verde** es esperanza por ser la color de las mieses cuando prometen el fruto con que se sustenta la tierra. Lo **amarillo** es contrario de la esperanza por el mismo respecto cuando esto que es verde se marchita, y seca. Del dorado se dice que es firmeza por ser el metal de más perfección, y que en el fuego no se gasta, antes se purifica. Del **encarnado** se dice que es crueldad por la alusión del vocablo en que se dice encarnizar, y el propio de las bestias fieras. El **azul** de la misma manera significa celos, por la alusión del vocablo, y por la semejanza que tiene con las aguas del mar era señal de ellas. **Leonado** es congoja, y no hallo otra razón sino es el terror que este animal pone en los demás con su vista o con su bramido. El **colorado**, por la semejanza que tiene con la sangre, dice la venganza.

Casi un siglo después, en 1669, el prolífico escritor jesuita francés Claude François Ménéstrier, en su *Traité des tournois, ioustes, carrousels, et autres spectacles publics*, detalla lo que significaban los colores de las

²⁰ En el siglo XVI, se dieron a la imprenta varias obras sobre el significado de los colores, alguna de ellas, como la de Jacques d'Enghien (conocido como *Sicile, Sicille* o *Sicillo*, y también como heraldo del rey de Aragón), escritas en el siglo anterior; otros autores bien conocidos fueron Ludovico Dolce, Antonio Telesio y Fulvio Pellegrino Morato (ver bibliografía al final).

libreas, y asegura que de la combinación de los colores se obtiene infinita variedad de expresiones.

Remite a un libro publicado un siglo antes, de Sicile le Heraut (se refiere a Jacques d'Enghien, conocido como Sicillo): *Trattato de i colori nelle armi, nelle livree, et nelle divise, di Sicillo araldo del re Alfonso d'Aragona*, que tuvo dos ediciones en Venetia en 1565 (o puede que fuera una edición con dos emisiones), una con pie de imprenta de Giorgio de' Caualli y otra de Domenico Nicolino. A estas siguieron varias ediciones más en el siglo XVI y el XVII.

Por poner alguno de los ejemplos que da el padre Ménestrier:

El blanco significa	Pureza, sinceridad, inocencia, indiferencia, simplicidad, candor, etc., porque de todos los colores, es el que tiene más luz y es el más natural, más simple, más puro y capaz de recibir todas otras clases de color. La Iglesia se sirve de él para las vírgenes, los confesores, los misterios de la vida del hijo de Dios y Nuestra Señora.
El negro significa	El dolor, la desesperación, la constancia, porque es un color de tinieblas, que tiene menos luminosidad que los otros, que no está sujeto a cambios, que toma fácilmente los otros. La Iglesia lo usa para los funerales.
El verde	El verde para ellos, como para nosotros ahora, es el símbolo de la esperanza, de la felicidad, de la juventud, porque es el color de la Primavera, que es la esperanza de la recolección, la estación más agradable y como la juventud del año. [Pone ejemplos de Rinaldi, Tasso, Ariosto, Petrarca].
El gris del lino	Al que se aplica <i>Amour sans fin. Iouissance</i> («Amor sin fin, gozo»).
Azul claro	Bien hablar, dulce pensar ²¹ .

²¹ Por esa razón, y aunque hoy ya nadie lo asocie, el color de la muceta de la indumentaria académica de los licenciados y doctores en Filología lleva como color distintivo el azul celeste.

Respecto a los tiempos apropiados para las libreas, Ruscelli dice que sólo deberían usarse en guerra, en este caso ficticia, o sea justas y torneos, aunque las cuadrillas de hombres nobles y gente de autoridad podía usarlas en cualquier momento.

También precisa Ruscelli que las libreas, con frecuencia, se llevaban sólo una vez, y en medio de una multitud de gente, de modo que había poco tiempo para captar su significado, y se añadían los motes para descifrar su sentido. Dado el contexto, Ruscelli avisa de que los motes deben ser cortos y preferiblemente en lengua vernácula. Otros tipos de invenciones eran las *cifras*, rebuscadas por lo general, y desdeñadas por Ruscelli como propias de acciones «juveniles».

Muy interesantes también son las precisiones de Ruscelli sobre la naturaleza individual de las empresas, que no eran hereditarias y no debían ser usadas por los parientes del que las llevaba, ya estuviera vivo o muerto. Una empresa era una declaración de intenciones personal y por lo tanto inapropiada para ser usada por alguien que no fuera la persona a la que únicamente perteneció.

Ruscelli explica, sin embargo, que una empresa que expresa algún hecho glorioso puede pasar al uso en la familia, pero que los descendientes del portador original sólo deben usarla por medio de «participación». En tal caso, la invención se incorporaba al escudo de armas familiar. Ruscelli da el ejemplo de la empresa de Carlos V, PLUS ULTRA. Su hijo, Felipe II, pudo emplear esta divisa sólo mediante participación, conservándola para eterna memoria de su padre. No podría, en manos de Felipe, funcionar como *impresa corrente*, pues una empresa ha de llevar con ella algún deseo de esperanza de conseguir ciertas intenciones, y las intenciones expresadas en la empresa de Carlos V ya se habían conseguido. Cada nuevo miembro familiar debería hallar su propia empresa, para expresar sus propias aspiraciones. Los reyes y nobles, a lo largo de su vida, podían ostentar diferentes empresas²².

Un ejemplo de cómo empresas personales fueron usadas en ocasiones por miembros de la familia se advierte en una ilustración xilográfica (fig. 6) de la relación de un torneo organizado en 1549 por María de Hungría —gobernadora de los Países Bajos— en Binche, en honor de su sobrino, el príncipe Felipe de Habsburgo (futuro rey Felipe II de

²² Ver López Poza, [en prensa, b].

España), que la visitó durante el viaje que realizó por los territorios europeos de su padre el emperador entre 1548 y 1551 (Génova, Milán, Innsbruck, Múnich, Augsburgo y finalmente Bruselas)²³. En la imagen podemos ver que en la gualdrapa del caballo, el príncipe Felipe lleva bordada la empresa del duque de Borgoña, tomada de su antepasado Felipe III el Bueno (1419-1467), el creador de la orden del Toisón de Oro²⁴. Consiste la empresa en dos troncos nudosos de laurel cruzados en forma de aspa o cruz de San Andrés y los signos de la orden del Toisón: eslabón y pedernal. El eslabón era una pieza de hierro que se usaba como mechero, pues al golpearla sobre el pedernal, hacía saltar chispas que prendían en la yesca. El laurel, que siempre está verde, indica la victoria. La forma de aspa evoca la cruz de San Andrés, patrón de Borgoña. Las chispas que se ven alrededor indican la gloria que desprenden los de esta familia, que como ramas de laurel ardiendo, expelen buen olor. El lema de la empresa de Felipe el Bueno, que incluye Claude Paradin en sus *Devises heroïques* (1557), lleva por lema: ANTE FERIT QUAM FLAMMA MICET («golpea antes de que la llama prenda»), con que avisa de su intención de actuar antes de que los acontecimientos se conviertan, como el fuego, en incontrolables, aludiendo a las frecuentes guerras entre príncipes de su época, que acababan destruyéndolos a todos²⁵.

²³ El ilustrador se ha inspirado claramente en un manuscrito realizado en 1517 encargado por el emperador Maximiliano I, ilustrado por Hans Burgkmair: *Die geuerlicheiten vnd einsteils der geschichten* (ver detalles en bibliografía final).

²⁴ Felipe el Bueno había creado una orden de fraternidad entre 24 caballeros sin tacha gentilhombres por los cuatro costados, a quienes distinguió con un collar con eslabones que se asemejan a la B de la casa de Borgoña, y el toisón colgante aludiendo a la gesta de Jasón. Sobre la Orden del Toisón de Oro, en las cuestiones que atañen a lo que aquí tratamos, ver Chifflet, *Insignia gentilitia...*; Pinedo y Salazar, *Historia de la insigne Orden del Toisón de Oro*; Reiffenberg, *Histoire de l'ordre de la Toison d'Or*; Gómez de Ciudad Real, *La Orden de caballeros del Príncipe de Borgoña*, y *L'univers du blason*, 2003.

²⁵ La empresa tiene una historia que se remonta a los antepasados de Felipe el Bueno, y cobra su sentido cabal sólo teniendo en cuenta esos antecedentes, que se inician con la rivalidad existente entre Juan sin Miedo de Borgoña y su primo, Louis de Orléans, hermano del rey de Francia, Carlos IV. Louis de Orléans tenía como empresa un garrote con nudos, con el mote IE LENNVIE que significa «Yo le fastidio / le molesto», refiriéndose al borgoñón. Como respuesta, Juan sin Miedo ideó otra empresa en 1405, en que usó como *pictura* un cepillo de carpintero con el lema IK HOVD, que

Del mismo modo, Carlos V había incorporado parte de la empresa de su bisabuelo Felipe el Bueno, como se ve en el famoso collar del Rey de Armas de la Insigne Orden del Toisón de Oro, denominado *Potence*, que se conserva en Viena, depositado en el Kunsthistorische Museum, donde aparece su empresa en su formulación original: PLUS OULTRE —con las columnas de Hércules— y el eslabón y las llamas de procedencia borgoñona.

En algunos dibujos, miniaturas y grabados, podemos ver cómo solían ostentarse las empresas o divisas bordadas también en los sayones y sobrevestas. Especialmente elocuente es el manuscrito hermosamente ilustrado por el extraordinario Hans Burgkmair²⁶, donde se advierte muy bien cómo el caballero lleva en el pecho su divisa, que también ostenta su rey de armas (fig. 7).

En algunas imágenes de las que ya hemos visto, podemos ver cómo las gualdrapas de los caballos eran lugares vistosos donde solía mostrarse la empresa general o particular del acto de un caballero. Especialmente elocuentes son los dibujos que se conservan en el College of Arms de Londres, que nos muestran la empresa distintiva del caballero en la gualdrapa del caballo y la empresa particular que usó para el festejo (fig. 8). Vemos en la imagen a dos parejas de caballeros justando: Lord Hunsdon, Lord Scroop, Lord Windsor y Lord Dudley.

Otro lugar entre los preferidos para ostentar las fantasías simbólico-emblemáticas en los juegos caballerescos eran las cimeras, parte superior del morrión que se adornaba con plumas en ocasiones y otras con figuras de extraños animales y caprichosas invenciones. Se confeccionaba con lo que hoy conocemos como cartón piedra, *papier mâché*, o pergamino cocido. La costumbre nació con la finalidad de asustar al caballo del enemigo, así que, para entrenar al caballo propio a no tener miedo en festejos donde se usaran las cimeras, se le daba de comer con una cimera puesta delante.

vendría a significar «Yo lo resisto». El cepillo se representaba con virutas de madera alrededor, para simbolizar que va limando poco a poco el garrote de su rival. El conflicto entre los primos se exacerbó en 1407, con el asesinato de Louis (en 1407) y luego el de Juan sin Miedo (en 1419), lo que produjo la Guerra de los 100 años. Al heredar de su padre —Juan sin Miedo— el ducado de Borgoña, Felipe el Bueno idea en 1421 esta empresa más agresiva que las anteriores, al lanzar llamas en vez de virutas e indicar que antes de que se llegue a acontecimientos incontrolables, actuará con rigor. Ver Pastoureau, 1996, pp. 104-106.

²⁶ Pfintzing, Schäufelein y Burgkmair, *Die Geuerlichkeiten...*

En las fiestas caballerescas, aplicarse a ingeniar lo que se iba a colocar en la cimera era un alarde de agudeza para crear invenciones y sorprender a los espectadores de los juegos caballerescos que requería de la participación de poetas, pintores, escultores, orfebres, bordadores... una mezcla de las artes liberales (para la invención) y las mecánicas (para la ejecución).

Podemos ver algunos ejemplos en un bellissimo códice cuyas iluminaciones se deben al famoso Hans Burgkmair, conservado en la Bayerische Staatsbibliothek, en Múnich: *Turnierbuch...*, Augsburg, 1540 (BSB Cod.icon. 403) —fig. 9—. En la imagen vemos dos caballeros ataviados para un torneo. El primero lleva sobre la celada una invención caprichosa, una corona de laurel que culmina con una rehilandería o molinete de viento. En la gualdrapa del caballo ostenta un amorcillo con elementos bien conocidos por todo el mundo en el siglo XVI: un caballito de madera y otra rehilandería. Nos consta que en el siglo XV —si no antes— esos elementos simbolizaban la inocencia, la infancia o eran atributos del insensato, inmaduro o falta de razón. Así podemos verlo en una imagen de otro manuscrito (*A Book of Heraldry*—ÖNB 12820, fol. 182r—, c. 1484-1486). El emblematista Guillaume de la Perrière, en su *Morosophie*, Lyon, 1554, emb. I, representa a un niño que va de la mano de la Luna, y que lleva en la otra mano una rehilandería (fig. 10D). El niño es inestable, como la luna, que cambia constantemente (de llena a nueva). La locura es también cambiante e inestable —de ahí su asociación con el molinete de viento—.

Ese mismo atributo, asociado a esa inestabilidad del que tiene poco seso, bien por edad o por naturaleza, aparece en la alegoría de Cesare Ripa de la *Locura*. La *editio princeps* de su *Iconología* (Roma, 1593) todavía no llevaba ilustraciones, pero más tarde, en 1603, se reeditó en la misma ciudad, ya adornada por hermosos grabados; en algunas de las ediciones (fig. 10B) se ilustra la *pazzia o locura* según las descripciones de Ripa:

Hombre de edad madura,... sonriendo y montado a caballo de una caña, sosteniendo con la diestra un molinillo de viento de papel, gracioso juguete con que se entretienen los niños, haciéndolo girar lo mejor que pudieren²⁷.

²⁷ Ripa, *Iconología*, 1987, vol. II, p. 28. Por imposibilidad de incluir aquí más ilustraciones, remito a López Poza, 2006.

De igual modo, Sebastián de Covarrubias se inspira, como Ripa, en Horacio (*Sátira* III, lib. II) para su emblema núm. 91 de sus *Emblemas morales* (Madrid, 1610). El motivo es el mismo, pero el concepto varía (fig. 10E). Covarrubias se apega más a Horacio y aplica su emblema a la caducidad de los viejos, que se vuelven como niños. Vemos también el molinillo de viento en otro emblema, el 209 —208 en algunas ediciones—, de Andrea Alciato (fig. 10C), con el mote *Amygdalus*, dedicado al almendro, árbol que, locamente, florece demasiado pronto, y por tanto es fácil que se hielen las flores sin ver logrado el fruto que prometían; lo mismo que los niños precoces, que prometen logros que a menudo no alcanzan, pues había la superstición de que los niños que muestran muy temprano el ingenio «han de ser locos, o vivir poco tiempo, o cuando no sea esto, será lo que dice Fabio: *Non temere unquam pervenit ad maturitatem*. Estos son unos muchachos que al principio muestran buen ingenio, y toman bien de memoria, y siendo de mayor edad no aperciben tanto, y al fin apenas saben alguna cosa»²⁸. La *pictura* muestra a un niño muerto, junto a un libro, y a un viejo jugando como si fuera niño, con la rehilandería y el caballito de madera²⁹. La imagen debió de convertirse pronto en lugar común, a tenor de la frecuencia con que se plasmó en lienzos, grabados y dibujos de los siglos XVI y XVII cuando el artista quería representar la inocencia, la infancia o al insensato, inmaduro, de poco seso o loco. También el pintor Diego Velázquez representa el motivo en su retrato del «Bufón Calabacillas» (fig. 10A), que lleva una rehilandería en la mano, para indicar su simpleza. El cuadro se conserva en el Cleveland Museum of Art.

¿Qué pretende transmitir el caballero que nos ocupa llevando sobre la cabeza esos elementos de emblemática aplicada? Su condición de enamorado perdido. Por amor está cerca de la locura. Su pareja, en contraste, ostenta el atributo de la sabiduría y la prudencia, la lechuza, asociada a la diosa Minerva, motivo del que hay muchas representaciones plásticas, como estas que vemos. El sentido completo del mensaje lo completarían los lemas insertos en las filacterias. La misma condición de enamorados transmiten otros caballeros del mismo manuscrito.

²⁸ López, *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato*, fols. 469v-470r (pero está mal paginado). En esta edición, el emblema es el 207.

²⁹ El epigrama de Alciato reza: «*Properans foliis praemittit Amygdale flores? / Odi pupillos praecocis ingenii*».

Otros ejemplos, igualmente elocuentes y magníficos para darnos una idea de materiales, formas y colores utilizados en la emblemática aplicada en fiestas caballerescas, nos la ofrece un manuscrito sobre torneos y justas famosas celebrados entre 1489 y 1511 por el emperador Federico III y el emperador Maximiliano I (*Turnierbuch...* [BSB-Hss Cod.icon. 398]) (fig. 11).

La siguiente imagen nos permite ver también en las gualdrapas de caballos una escena con una filacteria (en el de la izquierda) y otra empresa en el de la derecha, así como un penacho simple en el yelmo del primero y uno más complejo en el del segundo. Igualmente hay diferencias en el escudo de tarja con que se protegen, que en ambos casos han salido disparadas por el golpe (fig. 12).

Las cimeras que se ostentan en torneos y justas pueden ser ocasionales, pero hay algunas que se comportan como empresas asociadas al blasón del caballero, y éstas se representan sobre el timbre del escudo de armas. Como se ha dicho, el caballero ha de mostrar, además de su destreza con las armas, su agudeza para transmitir un mensaje que identifique su talante, aspiraciones, su pasión amorosa... Algunas de las que reproduce Gonzalo Fernández de Oviedo, descritas en su obra *Batallas y Quincuagenas*, escrita entre 1535-1556, son buenos ejemplos de emblemática aplicada. Así explica detalladamente (en el diálogo que mantienen Sereno y el Alcaide) la invención de la cimera de don Bernardino [Pérez] Sarmiento, conde de Ribadavia, que manifiesta las quejas de enamorado mediante la siguiente invención (fig. 13):

Avía vna jaola de rrelieue con quatro apartamientos, y en cada vno dellos vna ave desas parleras que hablan, e cada vna de su género, e eran vn papagayo de los verdes, otro papagayo de los pardillos de la cola colorada, un tordo e una picaça. Quiere el Conde sinificar que las aves enjauladas e detenidas en prisión aprenden a pesar suyo, para que tomados o constreñidos de el hambre aprendan a hablar para contentar a qujen los tiene en prisión, e en tan continua nesçesidad e captiuerio. Y que así, de nesçesidad constreñidos los muy enamorados atados suelen cantar³⁰.

³⁰ Fernández de Oviedo, *Batallas y quincuagenas*, pp. 460-461. Esta edición de Avallé-Arce transcribe el manuscrito autógrafa del autor conservado en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca (MS. 359), que contiene una parte de la obra. No ha

En otro lugar donde también se alude a la invención del conde, se dice que los nombres de los pájaros comienzan por P por el apellido de la condesa (Pimentel). El Alcaide (que en el diálogo representa al autor) explica a su interlocutor con detalle lo que Bernardino Sarmiento desea transmitir con semejante invención y letra:

Alcaide. Así es verdad, e quiere el Conde significar que las aves enjaoladas e detenidas en prisión aprenden por su pesar, constreñidas de la hambre a hablar lo que no entienden, por contentar a qujen las tiene en cautiverio. E así, de nesçesidad constreñidos los que andan atados en sus deseos suelen cantar encarçelados, e a vezes llorar, quexándose de sus trabajos [una palabra ilegible] según e como les paresçe, que más contentamiento darán a su carçelero o señora, e acostumbrados a tal clausura cantan sin plazer, e llorran sin se entender, e rriense sin causa nj propósito. E en fin, pasan su vida detenidos en vn laberinto sin tener notiçia nj poder atinar a la puerta o vado de su libertad. E así el Conde habla como preso y enamorado, e dize:

Es dudosa la verdad
del que está sin libertad³¹.

En cuanto a los escudos con que se protegía el caballero, o los que usaba para desviar las cañas en los juegos (tarjas, adargas, etc.) también eran soporte muy adecuado para empresas y mensajes emblemáticos. En el British Museum³², se conserva uno de estos escudos festivos ornamentales de origen nórdico, de finales del siglo XV, que lleva pintado un caballero arrodillado mostrando su devoción por una dama (fig. 14A). Ha dejado a un lado su yelmo, las armas y los guanteletes. La muerte surge por detrás de él y está a punto de agarrarlo. La filacteria lleva un mote: VOUS OU LA MORT («tú o la muerte»). Es decir, el caballero afirma que si no consigue el amor de la dama, no le importa la muerte.

Otro, conservado en el Metropolitan Museum of Art, en Nueva York, muestra un blasón, posiblemente de la familia Gottsmann de Franco-

de confundirse con la edición *Batallas y quincuagenas* que, a partir de la transcripción de otros manuscritos llevada a cabo por José Amador de los Ríos y Padilla, realizó Juan Pérez de Tudela y Bueso, Madrid, Academia de la Historia, 1983-2002, 4 v.

³¹ *Batallas y quinquagenas*, ed. cit., pp. 66-67.

³² Sala 40 (Medieval Europe); Identificación: M&ME 1863,5-1,1.

nia (fig. 14B). Al lado de una dama se ve una filacteria con el mote: en alemán HAB MYCH ALS ICH BIN («Tómame como soy»)³³.

En las condiciones expresadas del torneo a caballo que se celebró en Zaragoza en 1630 para despedir a la hermana del rey Felipe IV (la infanta doña María), que partía a encontrarse con su esposo, Archiduque Don Fernando de Austria, rey de Hungría y Bohemia, según la relación que conservamos de Bartolomé Leonardo de Argensola³⁴ queda claro cómo ha de presentarse cada caballero participante en el torneo:

Que cada combatiente entre acaballo en la estacada y armado a fuer de hombre de armas con lanza, maza, espada o espadas de torneo. Tráigale la tarja de su empresa un escudero a caballo.

Y así, leemos, por ejemplo:

[...] Venía el escudero en un caballo castaño aderezado con silla y cursiera de raso leonado guarnecidas de plata, vestido un baquero de raso del mismo color y guarnecido también de pasamanos de plata, embrazada una tarja y en ella pintada la empresa, que era una vela ardiendo y esta letra:

Sólo cuando sirvo vivo
y, aunque me cueste la vida,
la tendré por bien perdida
[...]

Don Raimundo Gómez de Mendoza:

La tarja que presentó contenía una palma con su tronco robusto, el color della muy amarillo. Del tronco salía un renuevo muy lozano, el cual tenía en cada hoja una corona. Y la que pendía de la última hoja venía a caer sobre la palma principal con estas palabras latinas: *Laus tibi debetur*. Y el renuevo dando la corona a la palma traía escritas estas palabras: *Et a me reddita maior*. El mote era el que se sigue:

³³ «Tournament Shield (Targe) [German] (25.26.1)», en *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2000, <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/25.26.1>> (Oct. 2006).

³⁴ Leonardo de Argensola, *Relación del torneo a caballo con que la imperial Zaragoza solemnizó la venida de la Serenísima Reina de Hungría...*, 1630.

Si en coronas y en belleza
 más le doy que no le debo,
 con tal fruto el ser renuevo
 de mi nativa grandeza.
 [...]

Don Manuel Abarca Bolea:

Acompañábale su escudero en un caballo rucio rodado con cursiera de tela rica de plata con flores de oro. El baquero del paje era de terciopelo negro con pasamanos de oro y plata. Llevaba la tarja embrizada y en ella un cometa con resplandores de color de oro y en medio el nombre de María en cifra. Del remate de un rayo del cometa salía una mano. Y decía el mote:

En tal nombre a mano abierta
 viene la ventura cierta.

También podemos ver la importancia del escudo de parada o utilizado en las fiestas como vehículo para difundir las empresas personales en el curioso retrato de Lord Herbert of Cherbury, realizado por Isaac Oliver hacia 1613-1614 (fig. 15). Vemos a este caballero, soldado, diplomático, historiador, poeta y filósofo (fue iniciador del deísmo en Inglaterra) retratado en postura melancólica, pensativa, tendido sobre el suelo en medio de un hermoso paisaje, con el brazo derecho sosteniendo su cabeza. Representa las dos facetas de su vida, la de su actividad de caballero —al fondo a la derecha vemos que su escudero prepara al caballo para un torneo— y la de filósofo. El motivo pintado en su escudo de fiesta caballeresca cortesana es un corazón entre llamas —es persona apasionada— y el mote dice: *MAGICA SYMPATHIA*, que alude en clave a su libro *De veritate*, donde expone sus postulados sobre el deísmo³⁵. Para los deístas, Dios se revela a sí mismo indirectamente a través de las leyes de la naturaleza descritas por las ciencias naturales. El mayor don divino a los humanos no es la religión, sino la capacidad de razonar. Su retrato lo presenta pensando y en contacto con la naturaleza para transmitir esos conceptos. Su mote alude a la teoría de la ana-

³⁵ Los deístas, en general, rechazan la religión organizada (derivada de la fe, la revelación o la tradición). Afirman que Dios es el creador del mundo, pero que no interviene de forma alguna en los quehaceres del mundo.

logía o de la correspondencia universal (entre el hombre, el cosmos y Dios).

Las adargas, escudos en forma ovalada o de corazón que se empleaban en los juegos de cañas, estaban hechas de varias capas de cuero, de piel de vaca, o de otro animal con pellejo resistente³⁶. Tenemos algunas muestras pictóricas muy interesantes del siglo XIV, como los frescos de la *Sala de Batallas* del Monasterio de El Escorial, que representan las grandes victorias españolas. Entre ellas, la de la batalla de La Higuera, que tuvo lugar el 1 de julio de 1431 entre las tropas castellanas del rey Juan II de Castilla, dirigidas por su privado Álvaro de Luna, y las del rey de Granada, Muhammad IX, en la provincia de Jaén, cerca de Granada. Las tropas castellanas provocaron 10.000 bajas a los musulmanes. Según se dice, en la época del reinado de Felipe II, se halló un antiguo dibujo en un arcón del Alcázar de Segovia que representaba la batalla, y el rey pidió una reproducción fiel para una pared de la Sala de Batallas del Monasterio. En el inmenso fresco, podemos ver cómo los musulmanes usan las adargas, cada una distinguida con sus propios adornos.

A finales del siglo XVI el juego de cañas llegó a hacerse tan popular, que hasta vemos adargas y cañas en retratos de niños, como el pintado por Alonso Sánchez Coello de los hijos pequeños de Felipe II, los infantes don Diego y don Felipe, en 1579, que se conserva en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid y en el que se ve que uno sostiene una adarga y otro una caña.

Una excelente representación pictórica de juego de cañas puede apreciarse en un cuadro anónimo que formó parte de una colección de diez:

³⁶ El origen de la adarga o *daraga*, en árabe, se remonta al siglo XIII y la introdujeron en España las tropas musulmanas, que usaban estos escudos para hostigar al enemigo en una táctica de guerra denominada «torna-fuye», que consistía en hacer acometidas y retiradas constantes arrojando lanzas ligeras. Cuando los Reyes Católicos consiguieron la rendición nazarí, los caballeros de la corte española se divertían en lo que se llamó juego de cañas, ficción de combate que se convirtió en una de las distracciones cortesanas de más aceptación hasta mediados del siglo XVII. En los juegos de cañas se enfrentaban dos equipos que usaban adargas, simulaban rápidas acometidas y retiradas y lanzaban cañas. Uno de los equipos debía recrear la indumentaria y los arcos de la época musulmana. Ver la ficha que explica la pieza de la Real Armería de Palacio en el catálogo *La fiesta en la Europa de Carlos V*, 2000, p. 288. Está firmada por A. S. C. (imagino que es Álvaro Soler del Campo, director del Museo de la Real Armería del Palacio Real de Madrid).

Escenas de juegos caballerescos, de finales del s. XVI, que perteneció en el siglo XIX a la familia Serra de Gayeta de Sa Pobra, Mallorca, y hoy está en diversas colecciones privadas (fig. 16). Gracias a las reproducciones que se han realizado con motivo de exposiciones, podemos ver una fotografía en que se aprecian las adargas con sus *picturae* y a veces con sus letras. Otros cuadros de la colección mostraban el juego del estafermo, una encamisada nocturna y otras diversiones cortesanas caballerescas.

Igualmente podían verse adargas, con sus adornos correspondientes, en las carreras de alcancías, en que unos caballeros lanzaban a otros bolas de barro secado al sol, del tamaño de una naranja, llenas de ceniza, harina, flores, agua perfumada... Los jugadores se defendían con las adargas, en las que se quebraban las alcancías.

Aunque no dispongamos de la abundancia de testimonios gráficos que desearíamos, la literatura nos ofrece muy detalladas descripciones de las decoraciones de las adargas, como Ginés Pérez de Hita, en la primera parte de las *Guerras civiles de Granada*:

¡Oh cuan bien parecían a caballo todos los cinco caballeros! El Maestro, en torno de su adarga, llevaba unas letras rojas, así como la cruz, que decían: «Por ésta morir pretendo». Don Manuel llevaba por la orla de su adarga otra letra que decía: «Por ésta y por la fe». El Malique y Albayaldos iban de una misma librea azul, de damasco, marlota y capellar, con muchos fresos de oro. Alabez llevaba en su adarga su acostumbrado blasón y divisa: en campo rojo una banda morada, y en la banda una media luna, los cuernos arriba, y encima de las puntas de los cuernos una hermosa corona de oro con una letra que decía: «De mi sangre». Albayaldos llevaba por divisa en su adarga, en campo verde, un dragón de oro, con una letra que decía en arábigo: «Nadie me toque». Parecían tan bien todos, que era maravilla de ver sus libreas y divisas, debajo de las cuales llevaban muy fuertes armas y jubones bien estofados³⁷.

El novelista no hace sino recrear con la imaginación lo que ve con frecuencia en la realidad en torno a la fecha en que aparece su ficción histórica (1595) en las fiestas de caballeros.

³⁷ Pérez de Hita, *Guerras civiles de Granada*, pp. 120-121.

En la Armería del Palacio Real de Madrid se conserva un esmerado ejemplar de una adarga que fue enviada desde México a Felipe II entre 1572-1598 (fig. 17). Posiblemente fue un regalo virreinal. En sus cuarteles, el escudo representa las principales victorias conseguidas sobre el Islam: la batalla de las Navas de Tolosa, con Alfonso VII (1212), la conquista de Granada por los Reyes Católicos (1492), la expedición a Túnez de Carlos V (1535) y la Batalla de Lepanto (1571)³⁸. El espacio central ostenta material emblemático sin lugar a dudas. El lema, SE-RAE SPES UNA SENECTAE («la única esperanza de una vejez duradera») procede seguramente del verso 57 del libro XII de la Eneida:

Turne, per has ego te lacrimas, per si quis Amatae
tangit honos animum: **spes tu nunc una, senectae**
tu requies miserae, decus imperiumque Latini
te penes, in te omnis domus inclinata recumbit³⁹.

En el centro de la adarga, se representa una escena que puede parecernos enigmática: una serpiente alada se acerca al nido de dos aves zancudas, y una de estas la ataca para alejarla. Ha habido algunas interpretaciones de la escena, pero a mi modo de ver, no plenamente acertadas. Para comprender el sentido, hay que servirse de las enciclopedias simbólicas y los libros de emblemas de la época. Así, podemos acudir a la magna enciclopedia de *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano, publicada en 1556 por primera vez (pero en la que había trabajado más de 50 años su autor), que gozó de larga vida editorial⁴⁰. En el libro XVII, al

³⁸ Ver catálogo de exposición: *Felipe II. Un monarca y su época. La Monarquía Hispánica*, p. 281, y la descripción firmada por A. S. C. en pp. 521-522.

³⁹ Llegado al Lacio, Eneas llega a un acuerdo con el rey Latino, y consigue la mano de su hija Lavinia, pero Turno, rey de los Rútulos, su rival, le desafía. Incendia el campo de los troyanos. Venus suplica a Vulcano que forje las armas para su hijo y se las lleva. Son resplandecientes. Antes de la batalla, la reina Amata se dirige a Turno y le dice: «Turno [...] tú eres ahora su única esperanza, tú el descanso de su mísera vejez, en tus manos la honra y el poder de Latino, en ti se apoya toda mi casa vacilante».

⁴⁰ La obra se editó por primera vez en 1556; en una edición parcial en Florencia, por Torrentino, y ya en forma completa en Basilea, por Isingrin: *Hieroglyphica, sive de Sacris Aegyptiorum literis commentarii Joannis Pierii Valeriani Bolzani*,... Es decir: *Jeroglíficos, o comentarios sobre las letras sagradas de los Egipcios*. Pronto se convirtió en el repertorio de símbolos por antonomasia del Renacimiento y mantuvo una influencia indiscutible en la literatura y el arte hasta el siglo XVIII. Ver López Poza, 2008.

ocuparse del ibis (del que dice que es una especie de cigüeña grande) alude a su lucha con serpientes aladas, para liberar a Egipto de la malignidad de aquellos reptiles. Se basa en Josefo para aludir a Moisés, que en su juventud, por mandamiento del oráculo, fue elegido por el faraón como capitán de las gentes de Egipto que habían de luchar contra los etíopes. Teniendo que conducir a su pueblo por lugares donde había muchas serpientes, puso gran cantidad de ibis en unos instrumentos de cartón hechos a modo de cajas, y así condujo a aquel ejército sano y salvo a donde estaban sus enemigos con la ayuda de aquellas aves, que por ello fueron consideradas sagradas por los antiguos egipcios.

Este motivo fue usado por emblematistas⁴¹, y en especial nos interesa la versión de Joachim Camerarius⁴², con el lema SOLI PATRIAE⁴³, que indica que el ave es una alegoría de los que se consagran a la protección de la patria. Inspirándose en los textos antiguos (Platón, Cicerón, Eurípides), Camerarius considera al animal como protector de su territorio contra plagas exteriores. De igual modo, Pallavicini, en el emblema SOLA PATRIA representa a una cigüeña —se confunden a menudo estas dos aves— atacando a unas serpientes como reptiles extranjeros. Giovanni Ferro describe y reproduce también una empresa en que un ibis devora una serpiente, con el lema: VENENOSOS PROPULSAT, divisa que realizó Bargagli para Lattantio Tolomei, con la que deseaba transmitir su intención de combatir a aquellos que manifiesten sus intenciones malignas, al igual que el ibis no descansa hasta destruir a los ponzoñosos ofidios. Scipione Bargagli explicaba en su *Rolo, overo cento Imprese*⁴⁴ que se inspiró en Valeriano, por la propiedad rara del ibis de combatir ferrozmente con las serpientes aladas que vienen a Egipto desde Arabia, defendiendo de sus graves injurias y liberando de su veneno aquella zona.

Tanto la cigüeña como el ibis representan en algunos emblemas al que se opone a las personas que siembran desorden y agitación⁴⁵. Este es el sentido con que ha sido utilizado el lema y la *pictura* de esta em-

⁴¹ Zsámboki (o Sambucus), *Emblemata*, p. 15; Capaccio, *Delle imprese...*, II, fols. 119v-120r.

⁴² Camerarius, *Symbolorum & emblematum ex volatilibus et insectis desumtorum centuria tertia collecta*, Emblema 39, pp. 78-9.

⁴³ «De una única patria».

⁴⁴ Bargagli, *Rolo, overo cento Imprese degl' Illustri Sig. Huomini d'Arme Sanesi*.

⁴⁵ Ver al respecto los capítulos dedicados a estas aves por García Arranz, 1996.

presa de la adarga que nos ocupa. Las palabras del mote, dirigidas a Felipe II, evocan las de la *Eneida*, y lo consagran como la única esperanza del cristianismo; en él se apoya todo el imperio vacilante, en peligro por los herejes. Al igual que el ibis destruye a los que amenazan su patria, así el rey ha de actuar con contundencia para impedir la proliferación de los enemigos de España y la religión católica.

Los más variados motivos sirvieron para adornar adargas. Algunas muestras magníficas fueron las de las fiestas de París de 1662: *Courses de testes et de bague faites par le roy et par les princes et seigneurs de sa cour en l'année 1662*, donde se hizo amplísima ostentación de agudeza y capacidad de invención, según el precioso libro que recoge las empresas mostradas por la nobleza francesa.

No podemos dejar de mencionar una modalidad de empresa que se usó en España particularmente, y que Paolo Giovio censuraba en su *Diálogo de las empresas militares y amorosas*, por estar basada no ya en la agudeza de concepto, sino en la agudeza verbal, en el sentido de la palabra en español, de tal modo que no puede traducirse a otra lengua y mantener el sentido agudo, quedando así la empresa sin alma, como denuncian los tratadistas. Solía emplearse para hacer alarde del amor a una dama, generalmente inaccesible, a la que se enviaba un mensaje en cifra, fácil de entender, por otra parte, para la mayor parte de los asistentes. A ese tipo de empresas alude Gracián:

Las propias de España son totalmente diversas de éstas. Consiste su artificio, no en la semejanza de la pintura con el intento que se pretende, sino en que el nombre de la cosa pintada, o solo o ayudado de otra palabra, exprima y diga lo que se pretende, de modo, que la pintura en éstos no representa tanto, cuanto sustituye por su voz y dicción. Tal fue la del diamante falso; la canasta con estas dos letras: V. M.; el corazón y la sportilla del Condestable, graciosamente comentado del Gran Capitán⁴⁶.

El proceso que se sigue para su formulación se asemeja a lo que hoy llamamos *jeroglíficos* que suelen aparecer en las secciones de pasatiempos de los periódicos como juego de ingenio, y que presentan un con-

⁴⁶ Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, disc. LVII, en *Obras completas*, pp. 758.

junto de signos y figuras con los que se ha de formar una frase. Raras veces este tipo de empresas eran dignas de alabanza por parte de los entendidos, y es bastante corriente que salgan «necias e imperfectas en cuanto a las condiciones [...] que les convienen», según indica Giovio. La mayor parte de las veces, este tipo de empresas eran fruto de ingenios mediocres, y hay numerosas anécdotas que lo confirman:

ANTÓN: [...]

En ciertas cañas que hubo en esta villa,
sacó un galán pintada una esportilla
en la adarga, y la letra decía: Gado,
y todo junto: Es-por-ti-lla-gado.
Mas cierta dama que lo vio, replica:
«Aquella ¿es esportilla o esportica?
Porque si es esportica y Gado el mote,
quedará el cifrador de bote en bote»⁴⁷.

De este tipo de empresas, tal vez la más sonada fue la que, según la tradición, contribuyó a costarle la vida al conde de Villamediana. En una fiesta de toros y cañas celebrada en la plaza Mayor de Madrid, don Juan de Tassis, conde de Villamediana, tuvo la desgraciada ocurrencia de presentarse con una librea bordada con reales de plata de a ocho —otras fuentes dicen que las llevaba representadas en una adarga— y la letra: SON MIS AMORES, con lo que el público concluyó que el mensaje era que sus amores eran reales. Según las versiones más difundidas, el conde pretendería manifestar la pasión que sentía por la reina, Isabel de Borbón, que entonces tenía 19 años. En varios poemas se refería a la dama como *Francelinda*, lo que algunos interpretaban como una alusión a *la francesa*, por ser de esa nacionalidad la esposa de Felipe IV, o a los juegos conceptuales: *lis-francesa* o *francesa-Elisa* (diminutivo de *Elisabeth*, Isabel); pero otros informes, recogidos por el viajero coetáneo Bertaut, afirmaban que la supuesta *Francelisa* era una marquesa llamada doña Francisca de Tavora, que con él se burlaba del amor que por ella sentía el rey, lo que indignaría a éste. Enemigos no faltaban al conde, que tenía una lengua afiladísima y componía décimas satíricas tan populares como dañinas para muchos. Fuera o no ese el desencadenante,

⁴⁷ Calderón de la Barca, *La casa holgona*, p. 110.

el conde murió a manos de un mercenario en la calle Mayor de Madrid, la noche del 21 de agosto de 1622, muy cerca de su casa, mientras iba en una carroza con don Luis de Haro⁴⁸. El hecho causó gran impacto en Madrid, y se creía ver detrás de la operación el mandato del rey⁴⁹.

Gracián deja eco de ese episodio y avisa de los peligros del mal uso de ese tipo de juegos conceptuales:

Lo mismo es cuando es la equivocación atrevida y peligrosa, como aquél que en unas fiestas sacó la librea sembrada de reales de a ocho, con esta letra: SON MIS AMORES. Aun la palabra equívoca no se pronuncia, sino que se alude a ella, cuando el respeto lo pide y el entendedor es bueno⁵⁰.

* * *

Hasta aquí nuestro acercamiento a la presencia de una cultura visual (casi siempre efímera) que recogía toda una larga tradición textual e iconográfica desde siglos atrás y de la que nos queda testimonio gracias a las relaciones de sucesos, epistolarios, crónicas festivas... y al poco material gráfico que podemos ir encontrando. Gran parte de esas fuentes son manuscritas, pues salvo el caso de una entidad patrocinadora de las actividades festivas, que estuviera interesada en difundir sus esfuerzos con ánimo de propaganda o de conseguir el favor de superiores, las cuartillas escritas por quien se interesó en su día de hacer relación quedarían olvidadas unas semanas después de los festejos, y sólo por alguna casualidad, han llegado hasta nosotros. Es privilegio nuestro encontrarlas ahora y, a pesar de la dificultad en desentrañar todo el sentido que en su día pudieron tener tantos elementos comunicativos, estamos en la obligación de rescatarlo y hacerlo permanecer con nosotros, como testimonio de nuestro patrimonio cultural.

⁴⁸ También se han mencionado como posible causa de su asesinato la inquina del conde duque de Olivares a Juan de Tassis y las posibles relaciones homosexuales del conde de Villamediana.

⁴⁹ Hay abundante literatura sobre esta anécdota. Algunos han querido asociar la muerte del conde con sus posibles relaciones homosexuales. Ver Deleito y Piñuela, 1988, pp. 170-175; Alonso Cortés, 2004; también de interés: Rosales, 1969; Zardoya; Cotarelo y Mori, 2003.

⁵⁰ Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, p. 600.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALONSO CORTÉS, N., *La muerte del Conde de Villamediana* [Valladolid, Imp. del Colegio Santiago, 1928], en *Obra selecta: (1875-1972)*, [Valladolid], Ayuntamiento de Valladolid, 2004.
- BARGAGLI, S., *Rolo, overo cento Imprese degl' Illustri Sig. Huomini d'Arme Sanesi, militanti sotto il Reale e felicissimo Stendardo del Serenissimo Ferdinando de' Medici, Gran Duca III di Toscana, MDXCI XXIII di Giugno*, Bologna, Giovanni Rossi, 1591.
- BURGMMAIR, H., *Turnierbuch* - Kopie nach dem Original von Hans Burgkmair d. Ä. - BSB Cod.icon. 403, Augsburg, 1540.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *La casa holgona*, en *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. E. Rodríguez y A. Tordera, Madrid, Castalia, 1982.
- CALDWELL, D., «Studies in Sixteenth-Century Italian 'Imprese'», en *Emblematica. An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*, 11, 2001, pp. 1-257.
- CAMERARIUS, J., *Symbolorum & emblematum ex volatilibus et insectis desumptorum centuria teria collecta*, Noribergae, Paulus Kaufmann, 1596.
- CAPACCIO, C., *Delle imprese. Tratato di Giulio Cesare Capaccio in tre libri diviso*. In Napoli, Apresso Gio. Giacomo Carlino, & Antonio Pace, 1592.
- CHIFFLET, J. J., *Insignia gentilitia equitum Ordinis Velleris Aurei, feccialium verbis enunciata a Ioanne Iacobo Chiffletio... latine et gallice producta. Le Blason des Armoiries de tous les cheualiers de l'Ordre de la Toison d'Or...*, Antuerpiae, ex Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1632.
- COTARELO Y MORI, C., *El conde de Villamediana: estudio biográfico crítico*, Madrid, Visor Libros, 2003.
- DELEITO Y PIÑUELA, J., *El rey se divierte*, Madrid, Alianza, 1988.
- DOLCE, L., *Dialogo di M. Lodouico Dolce nel quale si ragiona delle qualita, diuersita, e proprieta de i colori*, Venetia, Gio. Battista, Marchio Sessa et fratelli, 1565.
- Felipe II. Un monarca y su época. La Monarquía Hispánica, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, 1 de junio-10 de octubre 1998*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.

- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, G., *Batallas y quinquagenas*, ed. J. B. Avallle-Arce, Salamanca, Diputación de Salamanca, 1989.
- GARCÍA ARRANZ, J. J., *Ornitología emblemática. Las aves en la Literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996.
- GIOVIO, P., *Diálogo de las empresas militares y amorosas. Compuesto en lengua italiana por el ilustre y reverendísimo señor Paulo Iovio, obispo de Nucera, en el cual se trata de las devisas, armas, motes o blasones de linajes. Con un razonamiento a ese propósito del magnífico señor Ludovico Domeniqui. Todo nuevamente traducido en romance castellano por Alonso de Ulloa. Añadimos a esto las Empresas heroicas y morales del señor Gabriel Symeón*, León de Francia, en casa de Guillielmo Roville, 1561.
- GÓMEZ DE CIUDAD REAL, Á., *La Orden de Caballeros del Príncipe de Borgoña*, ed. J. Romero Valiente; pról. C. Chaparro Gómez, Alcañiz (Teruel) / Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos, y otros, 2003.
- GRACIÁN, B., *Agudeza y arte de ingenio*, en *Obras completas*, ed. L. Sánchez Lailla, introd. A. Egido, Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- HOROZCO, J. de, *Emblemas morales*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1589. *La fiesta en la Europa de Carlos V*, Sevilla, Real Alcázar, 2000.
- LA PERRIÈRE, G., *Morosophie*, Lyon, Macé Bonhomme, 1553.
- LEDDA, G., «Estrategias y procedimientos comunicativos en la emblemática aplicada (fiestas y celebraciones, siglo XVII)», en *Emblemata aurea. La Emblemática en el Arte y la Literatura del Siglo de Oro*, ed. R. Zafra y J. J. Azanza, Madrid, Akal, 2000, pp. 251-262.
- LEONARDO DE ARGENSOLA, B., *Relación del torneo a caballo con que la imperial Zaragoza solemnizó la venida de la Serenísima Reina de Hungría y de Bohemia, Infanta de España, presentes el Rey Nuestro Señor y los dos Serenísimos Infantes, sus hermanos, que a Su Majestad acompañaron...*, Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartanet, 1630
- LÓPEZ, D., *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alcíato con todas las historias, antigüedades, moralidad y doctrina tocante a las buenas costumbres*, Nájera, Juan de Mongastón, 1615.
- LÓPEZ POZA, S., «*Amentes, dementes, stulti* (representaciones de los privados de razón en el Siglo de Oro)», en *Follia, Follie*, ed. M. G. Profeti, Florencia, Alinea Editrice, 2006, pp. 9-44.
- «Sabiduría cifrada en el Siglo de Oro: las enciclopedias de *Hieroglyphica* y figuraciones alegóricas», *Edad de Oro*, 27, 2008, pp. 167-200.

- «Empresas, emblemas, jeroglíficos: agudezas simbólicas y comunicación conceptual», en *Barroco y comunicación*, [en prensa, a].
- «“*Nec spe nec metu*” y otras empresas o divisas de Felipe II», en *Actas del VII Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática*, [en prensa, b].
- L'univers du blason. L'armorial de la Toison d'Or; présenté par Michel Pastoreau et Michel Popoff*, [Paris], Bibliothèque Nationale de France / Hexagramm, cop. 2003, 1 disco (CD-ROM).
- MÉNESTRIER, C. F., *Traité des tournois, ioustes, carrousels, et autres spectacles publics*, Lyon, Jacques Muguet, 1669.
- MORATO, F. P., *Del significato de colori. Operetta di Fulvio Pellegrino Morato Mantouano nuouamente ristampata*, Vinegia, Giouan' Antonio de Nicolini da Sabio, 1535. [Tuvo muchas ediciones posteriores en el siglo XVI].
- PARADIN, C., *Deuises heroïques*, Lyons, Jean de Tournes y Guillaume Gazeau, 1557.
- PASTOUREAU, M., «Emblèmes et symbols de la Toison d'or», en *L'ordre de la Toison d'or, de Philippe le Bon à Philippe le Beau (1430-1505): idéal ou reflet d'une société?* Bruselas, Royal Library of Belgium, 1996.
- PÉREZ DE HITA, G., *Guerras civiles de Granada*, 1ª parte, ed. S. M. Bryant, Juan de la Cuesta, Newark (Delaware), 1982.
- PFINTZING, M., H. SCHÄUFELEIN y H. BURGKMAIR, *Die geuerlicheiten vnd einsteils der geschichten des loblichen streytparen vnd hochberümbten helds vnd Ritters herr Tewrdannckhs*, Nürnberg, 1517. (BSB: VD16 M 1649).
- PINEDO Y SALAZAR, J. de, *Historia de la insigne Orden del Toysón de oro, dedicada al Rey Nuestro Señor, Xefe Soberano, y gran Maestre de ella escrita por Don Julián de Pinedo y Salazar...; parte primera, tomo I*, Madrid, Imprenta Real, 1787.
- REIFFENBERG, Barón de, *Histoire de l'ordre de la Toison d'Or, depuis son institution jusqu'à la cessation des Chapitres généraux, tirée des archives de cet ordre et des ouvrages qui en ont traité*, Bruxelles, Muquardt, 1830.
- RIPA, C., *Iconología*, ed. J. y Y. Barja, Madrid, Akal, 1987.
- ROSALES, L., *Pasión y muerte del Conde de Villamediana*, Madrid, Gredos, 1969.
- RUSCELLI, G., *Ragionamento de Mons. Paolo Giovio sopra i moti, et de segni d'arme, et d'amore, che comunemente chiamano imprese*, In Venetia, Giordano Ziletti, 1556.

- SALZA, A., «Imprese e divise d'arme e d'amore nell'Orlando Furioso, con notizia di alcuni trattati del '500 sui colori», en *Giornale storico della letteratura italiana*, 38, 2, 1901, pp. 310-363.
- SCHAUFLEIN, H., *Thournier Kampff unnd Ritterspiel Inn Eroberunge aines Gefährlichen Thurns unnd Zauberer Schloß Auch der Abentheuerlichen Insell unnd Guldinn Schwerdts. Zu Ehren dem Hochgebornen Durchleuchtigen Fürsten und Herrn Herrn Philipsen Prinzen ausz Hispanien [...] Zu Bintz und Marienberg Ritterlich gehalten*, Frankfurt am Main, 1550.
- SICILLO [Jacques d'Enghien], *Trattato de i colori nelle arme, nelle liuree, et nelle diuise, di Sicillo Araldo del Rè Alfonso d'Aragona*, Venetia, Giorgio de' Caualli, 1565.
- TELESIO, A., *Libellus de coloribus. Vbi multa leguntur praeter aliorum opinionem*, Venetiis, Bernardini Vitalis Veneti, 1528.
- TESAURO, E., *Cannocchiale aristotelico: esto es, anteojo de larga vista o idea de la agudeza e ingeniosa locución, que sirve a toda arte oratoria... escrito en idioma Toscano por el Conde Manuel Thesauro...; añadidas por el autor dos Tratados de Conceptos predicables, y Emblemas; traducido al español por Miguel de Sequeyros, del Orden de N. P. S. Agustín...*, Madrid, Antonio Marín, 1741. 2 vol.
- Turnierbuch. Ritterspiele gehalten von Kaiser Friedrich III. und Kaiser Maximilian I. in den Jahren 1489-1511, ¿Augsburg?*, primera mitad del siglo XVI (BSB-Hss Cod.icon. 398).
- ZARDOYA, C., *El correo mayor: (vida y muerte del Conde de Villamediana)*, Madrid, Aguilar, [s. a.].
- ZSÁMBOKI, J., *Emblemata, et aliquot nummi antiqui operis, Ioan. Sambuci Tirnaviensis Pannonii*, Antuerpiae, ex officina Chr. Plantini, 1566.

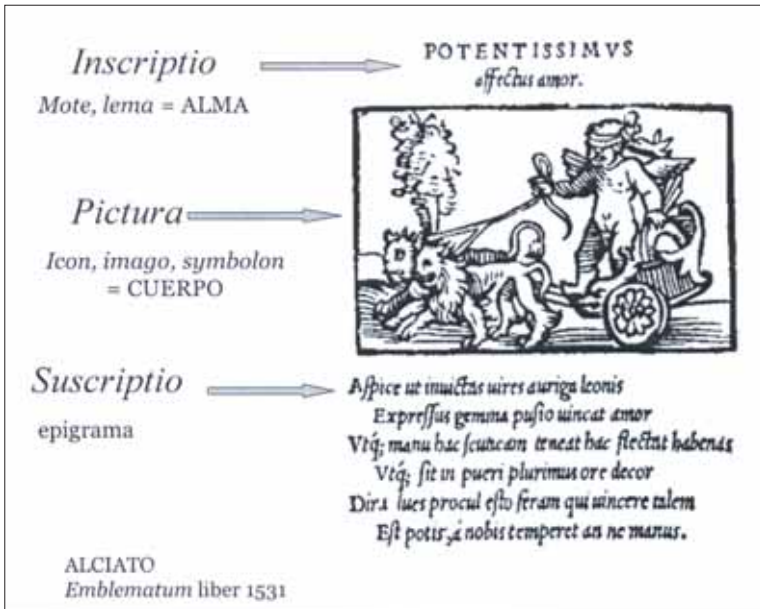


Fig. 1.— Emblema de Alciato POTENTISSIMVS AFFECTUS AMOR, *ed. princeps* de *Emblematum liber*, 1531



Fig. 2.— Paolo Giovio, empresa del rey Luis XII de Francia



Fig. 3.— Paolo Giovio, empresa del rey Francisco I de Francia



Fig. 4.— Medalla de Alfonso V el Magnánimo (1396–1458) realizada por Pisanello (1449). Museo Arqueológico Nacional de España, Madrid



Fig. 5.— El salterio y libro de horas de Alfonso el Magnánimo (British Library, Ms. Add. 28962, fol. 78)



Fig. 6.— Grabado xilográfico de *Thournier Kampff unnd Ritterspiel* (1550)



Fig. 7.— Manuscrito (BSB: VD16 M 1649), *Die geuerlicheiten vnd einsteils der geschichten des loblichen streytparen vnd hochberümbten helds vnd Ritters herr Tewrdannckhs* Nürnberg, 1517, [fol. 57]

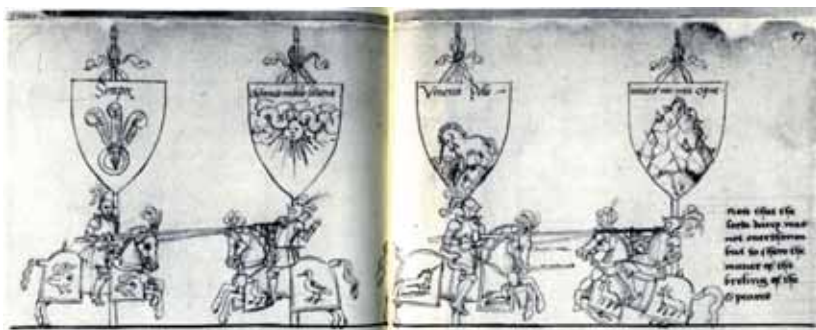


Fig. 8.— Caballeros justando. College of Arms (Londres) MS. M. 6, fol. 57a.



Fig. 9.— Hans Burgkmair, *Turnierbuch*, 1540. [BSB-Hss Cod.icon. 403], [fol 12]



Fig. 10.— A: Diego Velázquez, *El Bufón Calabacillas*, Cleveland Museum of Art.
 B: Cesare Ripa – *Iconologia*, Venecia, Nicolo Pezzana, 1669 (*pazzia*).
 C: Andrea Alciato, *Emblemas*, nº 209 (*Amygdalus*), Padua, 1621.
 D: Guillaume de La Perrière, *Morosophie*, Lyon 1553, emblema 1.
 E: Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*, 1610, emblema 91



Fig. 11.— *Turnierbuch. [...] Kaiser Friedrich III. und Kaiser Maximilian I.* (BSB-Hss Cod.icon. 398), p. 39



Fig. 12.— *Turnierbuch. [...] Kaiser Friedrich III. und Kaiser Maximilian I.*
(BSB-Hss Cod.icon. 398), p. 41



Fig. 13.— Fernández de Oviedo, *Batallas y quinquagenas*, MS 359, Biblioteca Universitaria de Salamanca, f. 185



Fig. 14.— A: Targe o escudo alemán de torneo, ca. 1450. Metropolitan Museum, New York.
B: Escudo festivo, s XV N. Europa. British Museum



Fig. 15.— Edward Herbert (1613-14), pintado por Isaac Oliver en pergamino (18,1 x 22,7 cm). The Rt Hon Earl of Powis



Fig. 16.— Escenas de juegos caballerescos finales del s. XVI, anónimo. Colección de 10 cuadros que perteneció a la familia Serra de Gayeta de Sa Pobla, Mallorca



Fig. 17.— Adarga de Felipe II. Patrimonio Nacional Madrid, Armería Palacio Real. México, c. 1572-1598