



JANUS 7 (2018) 19-54

ISSN 2254-7290

Los colores en la heráldica de los libros de caballerías

Carlos López-Fanjul de Argüelles
Universidad Complutense de Madrid (España)
clfanjul@ucm.es

JANUS 7 (2018)

Fecha recepción: 13/02/18, Fecha de publicación: 10/03/18
<URL: <http://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=100>>

Resumen

Se analiza en detalle el simbolismo expresado mediante los colores del campo del escudo y la cota de armas de los personajes de 36 libros de caballerías impresos en el siglo XVI, y se comparan las preferencias cromáticas literarias con las observadas en la heráldica castellana real compuesta durante ese mismo periodo y también con las desarrolladas previamente en las novelas del ciclo artúrico. Las correspondencias entre colores y sentimientos propuestas por los tratadistas del siglo XV tuvieron una influencia determinante en el entintado de los escudos novelescos, pero afectaron muy poco a la coloración de los auténticos, exceptuando la promoción de un decidido gusto por el verde que, sin embargo, careció de intenciones simbólicas. El uso de alegorías cromáticas fue mucho más amplio en los libros de caballerías que en la literatura artúrica y la elección de colores en cada caso respondió a propósitos generalmente diferentes.

Palabras clave

Simbología de los colores, heráldica, libros de caballerías, literatura artúrica

Title

The colours in the heraldry of the *libros de caballerías*

Abstract

The symbolism expressed by the colours of the field of the heraldic shield and the armorial coat of the characters in 36 Spanish romances of chivalry (*libros de caballerías*) printed in the XVIth century is analysed in detail, and the literary chromatic preferences are compared to those observed in real Castilian heraldry composed during the same period and also to those pertaining to previous Arthurian

narrative. The correspondence between colours and emotions proposed by the authors of XVth century treatises exerted a determinant influence on the colouring of fiction arms, but scarcely affected that of the authentic ones, excepting the promotion of a definite taste for the green, which was nevertheless devoid of symbolic purposes. The use of chromatic allegories was much wider in the romances of chivalry than in the Arthurian literature, and the choice of colours was generally intended to represent different intentions in each instance.

Keywords

Colour symbolism, heraldry, romances of chivalry (libros de caballerías), Arthurian literature



La percepción de los colores con que se iluminan multitud de objetos de la vida diaria, o los que les adjudican sus representaciones pictóricas o referencias literarias, es una manifestación cultural que responde a los significados, rituales, gustos, valores y normas de aplicación que a cada uno de ellos otorga la sociedad que los utiliza en un determinado momento y lugar. En este sentido, la heráldica es uno de los archivos que puede proporcionar mayor cantidad de información histórica al respecto, en particular la almacenada en la coloración de los escudos de ficción, cuya intención alegórica suele indicarse en los correspondientes relatos¹.

Durante sus primeros siglos de existencia, el sistema heráldico cumplió eficazmente la función de proporcionar marcas de identidad a cualquier individuo que precisara de ellas, con cierta independencia de su adscripción estamental, y los colores utilizados en el entintado de los escudos carecían en general de pretensiones simbólicas, aunque en ciertas ocasiones obedecieran a motivos políticos o gentilicios. Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo XIV, la función práctica de dichas marcas fue disminuyendo hasta desaparecer casi por completo, aunque su uso continuó gozando de plena vigencia al aplicárseles un nuevo significado, el de “marcas de honor” o repositorios de un pasado familiar pretendidamente glorioso, cuyo contenido no era directamente inteligible

¹ De especial interés en el tratamiento de este tema son los estudios de Michel Pastoureau (1982a) que marcaron la apertura de una vía sistemática de análisis, ampliada posteriormente en Pastoureau (2000, 2008, 2013, y 2016).

sino que debía ser descifrado mediante la atribución de fantásticas propiedades a sus esmaltes y figuras. De ahí que la supervivencia de la heráldica durante la Edad Moderna supusiera un marcado descenso de su primitivo valor formal, esencialmente dirigido a proporcionar distintivos gráficos de uso común, en favor del paralelo ascenso de su contenido conceptual, plasmado en fabulosas evocaciones heroicas.

En este orden de cosas, se propusieron códigos de valores expresados mediante correspondencias entre colores y cualidades, comenzando con las recogidas por Jean Courtois (2015: 10-23), heraldo Sicilia de Alfonso V de Aragón, en su obra *Le blason de toutes armes et éscutz* (ca. 1430), donde se relacionaba oro con riqueza y esplendor, plata con pureza e inocencia, rojo con el arrojo del combatiente (en especial cuando ve su propia sangre derramada), azul con lealtad y fortaleza, verde con juventud y felicidad, y negro con tristeza y luto². Las consideraciones expuestas en este corto texto tuvieron gran influencia en los autores castellanos que se ocuparon de esa materia posteriormente, aunque sus opiniones mostraran cierta variación. Así, Diego de Valera (1959:137-138) asociaba oro con templanza, plata con castidad, rojo con magnanimidad, azul con lealtad, verde con esperanza y negro con honestidad; mientras que, para Pedro de Gracia Dei (1882:79-121), oro se equiparaba a nobleza, plata a fe y riqueza, rojo a justicia, azul a templanza, verde a esperanza, y negro a luto, desdicha y fortaleza; al tiempo que Ferrand Mexía (1974: libro III, capítulos XVI a XXII) aunaba oro y nobleza, plata y riqueza, rojo y alegría o victoria, azul y caridad o lealtad, verde y esperanza, y negro y firmeza, obediencia, honestidad o mesura. Aunque se dan un buen número de coincidencias entre las significaciones ofrecidas en estos escritos, sólo se observa unanimidad en lo referente al verde, un tono que en la heráldica castellano-leonesa empezó a cobrar aceptación precisamente en ese momento, como se verá en detalle más adelante. Conviene además indicar que el amarillo común y el oro del blasón, pero no así el blanco y la plata, corresponden a evocaciones simbólicas muy distintas, como se expondrá en el apartado correspondiente

Es preciso apuntar que las alegorías antedichas son en buena medida un reflejo de las asignadas a los colores litúrgicos, cuya más temprana sistematización se encuentra en el tratado teológico titulado *De sacro altaris mysterio*, escrito hacia 1194 por el que luego fue papa Inocencio III. En esta obra se vinculaba el blanco con la pureza e inocencia de vírgenes y

² La edición de la obra de Jean Courtois (2015) por Roy Osborne incluye un detallado análisis de sus distintas versiones francesas e italianas impresas a lo largo del siglo XVI (reducidas o ampliadas). Sobre la influencia de la obra del heraldo Sicilia en el *Blasón d'armas* de Garcí Alonso de Torres (1496), ver Riquer (1986: 261-275).

confesores, el rojo con la sangre vertida por apóstoles y mártires, y el negro, al que más adelante se asimiló el morado, con el dolor y penitencia propios de los tiempos preparatorios de adviento y cuaresma, reservándose el verde, sugerente de la esperanza en la vida eterna, para los días ordinarios (Pastoureau, 1989). Desde entonces el ritual ha prescindido totalmente del amarillo, representativo de la traición (especialmente la de Judas) y la herejía (particularmente la judaica), y también del azul, libre de calificaciones peyorativas aunque difícil de lograr en tejidos de calidad³.

En este artículo examinaré el alcance del fenómeno cultural representado por la utilización simbólica de los colores en la España del siglo XVI a la luz de lo expresado en la heráldica de los libros de caballerías, el género literario más popular del periodo cuyos adictos pertenecieron a todas las capas sociales⁴. En la cúspide, Francisco I de Francia, aficionado a la lectura del *Amadís de Gaula* desde su aprisionamiento en Madrid, patrocinó la traducción de esta obra al francés que, en su libro IV (1543), incluye un grabado que pretende representar el castillo de la Insola Firme, aunque en realidad reproduce el plan inicial del castillo de Chambord (Pérouse de Montclos, 1989: 66-67). En la base puede situarse a la criada Maritornes y los segadores que se reunían a la tarde para escuchar la recitación de las aventuras caballerescas. Para entrar en materia, sirva de muestra la descripción de la Casa del Amor en el *Cirongilio de Tracia* (2004: 312), que muestra notables semejanzas con las opiniones expresadas por los antedichos tratadistas:

es hecha como pirámide [...] sobre cinco cabeças de escorpiones [...] La primera cabeça es verde, que denota el esperar, que es continuo de los amadores perfectos; la segunda, negra, denota el triste cuidado de los que ésta pierden; la tercera, colorada, denota el alegría y consolación que a los que d'ella se adornan acarrea; la cuarta, amarilla, la poca libertad que los amadores tienen; la quinta, parda, el trabajo que se passa durante el tiempo de tan áspera pasión.

³ La iconografía religiosa suele representar a Judas con cabellos rojos y cubierto de una capa amarilla, sirvan de ejemplo “El prendimiento” de Rodrigo de Osona (ca. 1500) y “La última Cena” de Juan de Juanes (ca. 1562), ambos conservados en el Museo Nacional del Prado. Aunque las rodela o lunetas vejatorias que las cortes castellano-leonesas ordenaban que portaran los judíos sobre sus vestimentas eran generalmente amarillas (Palencia, 1313), en ocasiones podían ser rojas (Valladolid, 1405) o incluso azules (Madrigal, 1476) (Monsalvo, 1988).

⁴ Hasta ahora el tema ha suscitado escasa atención y, tras la publicación del germinal artículo de Riquer (1980), sólo se han ocupado de él Montaner Frutos (2002), Sales Dasí (2003) y Marín Pina (2013).

LAS FUENTES LITERARIAS

La información analizada corresponde a los colores del campo del escudo y la cota de armas de los personajes descritos en 36 libros de caballerías impresos a lo largo del intervalo comprendido entre las primeras tiradas del *Amadís de Gaula* reelaborado (1508) y el *Policisne de Boecia* (1602). El número de datos aportado por cada una de esas obras es muy variable, de manera que, aproximadamente, tres cuartas partes del total proceden de 15 novelas y una de éstas, *Palmerín de Inglaterra*, contribuye la cuarta parte de las cotas y un tercio de los campos considerados⁵.

Me he limitado al campo del escudo porque en él pueden expresarse las preferencias cromáticas con mayor libertad que en los muebles, a los que la heráldica castellano-leonesa, con mayor tesón que las de otros países, asigna frecuentemente la tonalidad más próxima a la natural del objeto que representan o bien una convencional. Por ello, los animales tienden a ser negros y los vegetales verdes, mientras que castillos y leones, por imitación de las armas regias, suelen ser, respectivamente, de oro o morados/rojos, y en los muebles menudos como flores de lis, estrellas, aspas o veneras, predominan el oro y la plata⁶. Haciendo virtud de esta cortedad imaginativa, Gonzalo Fernández de Oviedo (1983: 129) apuntaba que: “verás otras figuras que ocurriendo a lo natural no se conforman: porque verás un castillo verde, e otro azul, e otro de oro, e otro de plata [...] pero más me satisfacen aquellas figuras que en los escudos se ponen, quanta más conformidad tienen con lo natural”. Dicho de otro modo, la elección de unos determinados muebles condiciona generalmente sus esmaltes, lo cual reduce en gran medida su valor en el estudio de las inclinaciones cromáticas. Es más, el gusto creciente por la utilización de escenas naturalistas en la heráldica española del siglo XVI, tanto la auténtica como la novelesca, hace aun más difícil tomar en consideración los diversos tintes utilizados en la representación de estos motivos policromos. Aunque las restricciones mencionadas afectan en menor medida a la coloración de los escudos de ficción, seguiré refiriéndome exclusivamente a la de sus campos con objeto de poder compararlos con los auténticos, aunque debe tenerse en cuenta que

⁵ Estas quince obras cubren adecuadamente el siglo XVI y son, por orden de antigüedad: *Amadís de Gaula* (1508), *Lisuarte de Grecia* (1514), *Clarian de Landanis* (1518), *Polindo* (1526), *Lidamán de Ganail* (1528), *Amadís de Grecia* (1530), *Florambel de Lucea* (1532), *Philesbian de Candaria* (1542), *Cirongilio de Tracia* (1545), *Florando de Inglaterra* (1545), *Palmerín de Inglaterra* (1547), *Felix Magno* (1549), *Felixmarte de Hircania* (1556), *Espejo de príncipes y caballeros (Libro III)* (1587), y *Policisne de Boecia* (1602).

⁶ Así, en las recopilaciones de Garcí Alonso de Torres, redactadas entre 1495 y 1515, el 86% de las flores de lis son de oro o plata, el 75% de los lobos o águilas negros, y el 56% de los leones rojos o púrpura (López-Fanjul, 2004).

el negro rara vez fue utilizado en los últimos, por reducir considerablemente la visibilidad de cualquier motivo dispuesto sobre él⁷.

Por otra parte, es preciso señalar que las cotas de armas, túnicas vestidas sobre la lorica que los textos suelen denominar simplemente “armas” o, a veces, sobrevistas o sobreseñales, pueden mostrar pintadas las armerías de su dueño o bien estar confeccionadas con tejidos sembrados de multiformes adornos bordados y, en este último caso, sus tintes pueden coincidir o no con los de los escudos de sus portadores⁸. Por dar una muestra, mencionaré que Claribeo traía en un torneo unas “armas de color celeste y con unas coronas de oro por divisa y en el escudo, en campo verde, un rostro del cual salían unos rayos que en un corazón davan” (*Polindo*, 2003: 187). En consecuencia, sólo tendré en cuenta el color del campo de un escudo cuando éste se declare explícitamente, puesto que, en general, no cabe adjudicarle por extensión el de la correspondiente cota cuando éste es el único mencionado.

En lo que sigue consideraré únicamente los colores de aquellos escudos o cotas a cuyo contenido simbólico se aluda directamente en el texto, o bien cuando las figuras dispuestas sobre los primeros o los adornos recamados en las segundas lo indiquen de manera convincente. En otras palabras, es muy posible que se haya recurrido a determinadas tonalidades sin propósito alegórico alguno, y que su utilización sólo responda al deseo de aportar cierta variabilidad cromática a la narración, sobre todo en aquellas ocasiones en que se describen los arneses de múltiples participantes en una batalla o torneo.

Como puede apreciarse en la Tabla 1, las discrepancias entre las frecuencias de las distintas coloraciones en escudos y cotas se limitan a una mayor abundancia del morado y el pardo en las últimas, atribuible a la conocida escasez del primero y la inexistencia del segundo en la paleta heráldica, junto con la correspondiente mengua del azul. En resumen, la estrecha semejanza entre las distribuciones de los distintos colores en

⁷ Es de justicia mencionar aquí la excelente labor de Michel Pastoureau (1982a) referente al análisis estadístico de la distribución conjunta de las frecuencias de dos variables en escudos medievales: el color del campo y el de las figuras dispuestas sobre él. Sin embargo, los datos referentes a las distribuciones de cada variable no se han presentado por separado, lo cual implica una creciente pérdida de información a medida de que la discrepancia entre ellas aumenta. Puesto que estas diferencias pueden ser importantes, la comparación entre los datos presentados en este artículo y los publicados por Pastoureau no es posible, con la excepción del correspondiente al verde por su bajísima frecuencia en campos y figuras.

⁸ Por seguir el uso que de él hacen los libros de caballerías, utilizaré con exclusividad el término armas para designar la cota y no el escudo. Agradezco a la profesora María Carmen Marín Pina su ayuda en la identificación de esa prenda.

escudos y cotas sugiere inclinaciones semejantes en su aplicación, determinadas en buena medida por los gustos simbólicos del momento.

Tabla 1

Frecuencias (en porcentaje) de los colores del campo de los escudos y de las cotas de armas de personajes de los libros de caballerías impresos en el siglo XVI

	Número	Amarillo	Blanco	Rojo	Azul	Verde	Negro	Morado	Pardo
Campos	264	15	20	9	19	16	15	2	4
Cotas	403	14	17	11	10	16	15	6	11

EL SIMBOLISMO DE LOS COLORES

Las aventuras del perfecto caballero, encarnación del heroísmo y la fidelidad amorosa, amparo de los débiles y defensor de la justicia, ofrecieron multitud de ocasiones para la utilización literaria de las distintas atribuciones simbólicas adjudicadas a cada color que iré examinando pormenorizadamente a continuación, completándolas con referencias a sucesos reales ocurridos exclusivamente en el reino de Castilla y León a partir del siglo XV, por cuanto las alegorías cromáticas varían de acuerdo con el lugar y el momento en que se producen, como ponen de manifiesto, por ejemplo, las diferencias en la coloración del campo de los escudos reseñados en las recopilaciones de armerías castellano-leonesas y catalanas confeccionadas en el XVI (López-Fanjul, 2008: 30-31)⁹.

Negro

A pesar de que para la óptica el negro no es otra cosa que ausencia de color, en la tinción de tejidos, la decoración de objetos de todo tipo y, desde luego, en heráldica, es un tono más entre los que componen el repertorio cromático.

Al negro se han atribuido, de muy antiguo, connotaciones de muerte, desolación y penitencia, sentimientos que las personas exteriorizaban vistiendo ropajes humildes, que en el medievo solían calificarse de negros aunque no pasaran de negruzcos, confeccionados con paños de baja calidad teñidos mediante preparaciones elaboradas a partir de cortezas de árboles y

⁹ Evidentemente, también se han detectado considerables diferencias entre las frecuencias conjuntas de los colores del campo y las figuras en los escudos medievales de distintos países (Pastoureau, 1982a).

algunos frutos. El uso del negro para las vestimentas de luto es una moda cuyas referencias más antiguas parecen situarse en España, donde, a la muerte de un ser querido, “se quitan los vestidos de seda y las pieles finas, y renunciando enteramente a toda vestidura de colores y preciosa, usan tan sólo ropas negras de poco valor”, como en 1143 reseñaba Pedro el Venerable en una carta dirigida a San Bernardo (Constable, 1967: 289). Dicha costumbre se reglamentó en sucesivas cortes como, por dar un ejemplo, las de Burgos (1379) donde se ordenó que “por padre e por madre u otro pariente que traya duelo de paño prieto quatro meses e non más, et la mujer por su marido que pueda traer duelo el tiempo que quisiere” (*Cortes*, 1863: 285).

En las novelas de caballerías la asociación del negro, a veces denominado prieto, con el duelo y la aflicción es, con mucho, la principal, de manera que determinados personajes se revestían de una cota de armas negra y embrazaban un escudo de ese mismo color para manifestar el dolor que sentían por el fallecimiento de un ser muy próximo. Así, Amadís de Grecia se cubrió de una cota de armas negra al recibir la falsa noticia de la muerte de su esposa, y “en su escudo fizo pintar una muerte muy al natural con unas letras encima que dezían: Memoria de mi esperança, y en una nave que a Venecia iva entró, llamándose el Cavallero de la Muerte, porque aquélla esperaba él para todo su remedio” (*Florisel*, 1999: 66-67). En este orden de cosas, Dismael de la Roca, afligido por la muerte de su señora Sinelda, “venía vestido de mucho duelo: ca traya las Armas negras y el cauallo assí mismo: las Cubiertas de vn paño negro grosero: y el sayo de armas de lo mismo: en el yelmo traya vn penacho negro; y en el escudo vna hermosa donçella que la muerte lleuaua por la mano: el escudero que traya venía vestido de duelo y la lança era toda negra” (*Cristalián*, 2015: 639).

El luto también se vestía para manifestar la pesadumbre sentida por la defunción del señor natural, rito rigurosamente observado en el reino castellano-leonés. Por ejemplo, al fallecer Juan II “todos los caballeros y gentiles hombres, y comúnmente todos los hombres de honor se vistieron de marga, la qual truxeron los nueve días que duraron las osequias” (Valera, 1953: 4). Esta costumbre se hizo extensiva al óbito de los monarcas novelescos, de manera que Tremorán se cubría con unas armas negras “por mostrar quanto sentía la muerte de Primaleón su señor” (*Palmerín de Inglaterra*, vol. 1, 1979: 112).

Por extensión, el negro también se utilizaba para simbolizar la desventura amorosa, como la sentida por Platir al encontrar en el interior de una tienda un yelmo y un escudo negros junto con una carta que decía: “tomes este escudo y yelmo que aquí está y dexes el tuyo, que conforme a sus colores passará algún tiempo tu atribulado corazón” (*Platir*, 1997: 154).

La alusión al desconsuelo por desamor también se manifestaba en el negro atavío de Florestán, cuyo escudo “avía el campo de oro y en el medio un corazón partido por la mitad [...] por una doncella a quien yo dí mi corazón y no me salió cierto el amor que yo en ella puse” (*Amadís de Grecia*, 2004: 182-183).

En otras ocasiones, la amargura no era la padecida por el amante rechazado sino la provocada por la derrota o el infortunio. En este sentido, el rey Cildadán “llevó unas armas todas negras, que después que fue vencido en la batalla de los ciento por ciento que con el rey Lisuarte ovo, donde quedó su tributario, nunca otras traxo” (*Amadís de Gaula*, 1991: 1454). Cabe recordar aquí como Juan I, tras el desastre de Aljubarrota (1385), “llegó a Sevilla cubierto de luto y tristeza: traje que continuó algunos años” (Mariana, 1854: 16).

Como ocurre con otros colores, el simbolismo del negro es ambivalente y, además de representar estados de ánimo como el sufrimiento o la tristeza, puede también aludir a pasiones execrables, como el odio o el deseo de venganza. Así, el Gran Soldán “traía unas armas negras y el escudo lo mismo sin ninguna otra devisa e mandó a toda su hueste que aquél día no dexasen ninguno a vida de los cristianos, porque él no podía ser alegre sino con sangre d’ellos” (*Félix Magno III-IV*, 2001: 235); mientras que Alderino del Lago, caballero de la Muerte, en “el escudo que todo negro era llevaba por devisa una muerte, la cual avía jurado de no quitar hasta que la de Policisne vengasse o en su demanda la recibiesse” (*Policisne*, 2008: 250).

Asimismo, el negro está ligado a las fuerzas del mal y, en este sentido, sirvió para marcar al antihéroe. Acaso el más conocido sea Arcaus el Encantador, antagonista de Amadís de Gaula, que traía un escudo negro y en él “un león assí negro, pero havia las uñas blancas y los dientes y la boca bermejas” (*Amadís de Gaula*, 1991: 667), combinación del tenebroso negro con el rojo de las llamas infernales. Es posible que este león sea el único ejemplo hispánico de las llamadas sombras heráldicas, es decir, figuras del mismo esmalte que el campo que sólo se identifican por su perfil, cuyo rarísimo uso está documentado en Francia desde el siglo XIV (Pastoureau, 1993: 108).

En casos muy especiales, el negro de la ficción parece corresponder al color del tejido lujoso del que hicieron abundante uso los duques de Borgoña desde los primeros años del siglo XV, alcanzando su máxima expresión en la indumentaria de sus descendientes, los Austrias españoles, que se impuso como atuendo de ceremonia de las cortes europeas hasta mediados del XVII (Colomer, 2014). En este sentido, Francelina “fizo armar [a su enamorado Polendos] de unas ricas armas negras que la fada le dexó”, y los hijos del soldán de Niquea llevaban “unas armas negras muy ricas” al

ser investidos caballeros por el príncipe Duardos de Inglaterra (*Primaleón*, 1998: 67 y 174).

Pardo

El término pardo se aplicaba a los tejidos más bastos, como la estameña o el burriel, fabricados con lanas entremezcladas de distinta tonalidad natural, blanca, marrón o negra, que se utilizaban en la confección de capotes y sayos. De ahí que, aludiendo al color de su ordinario atuendo, se denominaran caballeros pardos a aquellos pecheros cuyos recursos eran suficientes para mantener caballo y armamento, en buena medida integrados en la hidalguía castellana con el paso del tiempo. Ese tono del paño común vestido por los individuos del estamento trabajador, evocaba los esfuerzos que se esperaban de Palmerín de Inglaterra tras iniciar su primera salida en busca de aventuras, revestido de unas ropas “pardas, anunciadoras de los trabajos que después pasó” (*Palmerín de Inglaterra*, vol. 1, 1979: 74).

El pardo, tanto por caracterizar la vestimenta del estado llano como por sus connotaciones lúgubres, debía ser rechazado por los miembros del estrato superior y, en este sentido, las *Partidas* indicaban que “pañó de colores señalados establecían los antiguos que troxiesen vestidos los caballeros noveles mientras que fuesen mancebos, así como bermejos, o jaldes, o verdes o cárdenos porque les diesen alegría: más prietos o pardos o de otra color fea que les feciese entristecer non tovieron por bien que los vestiesen” (*Las siete partidas*, 1807: 211). Su utilización en las prendas de duelo castellanas se hace patente en los jubones de paño pardo rayado y las capas negras que visten los dolientes representados en las pinturas de las tumbas de Sancho Sánchez Carrillo y su mujer Juana (1295-1318), procedentes de la iglesia de San Andrés de Mahamud (Burgos) y conservadas hoy en el Museo Nacional de Arte de Cataluña.

En este orden de cosas, el pardo, a veces denominado pardillo, cumple en la literatura caballerescas un papel semejante al del negro. Su significado fúnebre se hace patente en el atuendo Argán de Fugel, uno de los amigos de Clarián de Landanís, que “traía unas armas pardas y las sobreseñales negras, el pendón del yelmo y el guarnimiento assí mesmo del cavallo, y bien demostrava que lo traía por duelo” (*Clarián*, 2005: 150). Asimismo, el pardo puede también hacer referencia a la desventura amorosa, como se pone de manifiesto en la ocasión en que Lisuarte de Grecia encontró “unas armas todas pardas” junto con una carta en la que se leía: “Cavallero solo, toma estas armas que, según tu coraçón estas tales te convienen”, aludiendo a su vagar “desesperado por donde la fortuna le guiasse [...] como cavallero ciego de amor” (*Lisuarte*, 2002: 113-114). En extremo, el pardo llegó a representar la total desesperación, como manifestaba el escudo

portado por Breño al suicidarse, mostrando un Cupido de dos caras sobre un campo pardo “que muy tristes esmaltes hazían” (*Espejo II*, 2003: 164).

Al igual que ocurría con el negro, los paños pardos podían ser groseros o de gala, como los vestidos por el entonces príncipe Felipe en su entrada en Milán (1548): “un sayo de terciopelo pardo hecho con muchas passamanerías, franjas, retorcidas y entorchados de oro, todo acuchillado, aforrado en felpa blanca” (Calvete, 2001: 64-65). Este pardo lujoso podía incluso utilizarse con propósitos galantes, como ocurría con las armas del infantil Policiano, llamado caballero Bobo, que eran “pardas muy ricamente obradas, y que en el escudo tenía pintada una donzella que dormía sobre un verde prado” (*Florambel I-III*, 2009: 355).

Morado

Como color heráldico, el púrpura tiene un origen español y caracteriza al león real, tal como lo indicó Mateo Paris en su *Liber Additamentorum*, redactado en el segundo cuarto del siglo XIII, al describir el escudo de León: “*Campus iste albus leo de purpura*” (Menéndez-Pidal, 2014: 149-152). Sin embargo, su utilización medieval foránea fue muy escasa, limitada a unas pocas armerías de Inglaterra y el norte de Francia, y acaso por ello el heraldo Sicilia no lo consideraba un verdadero color sino una mezcla a iguales partes de los otros seis que componen la paleta heráldica, indicando que su única virtud era la que le transmitían los ingredientes (Courtois, 2015: 22-23). Esta opinión fue irreflexivamente aceptada por los tratadistas castellanos, de manera que Valera (1959: 137) sostenía que el color en cuestión “a virtudes comparar no se puede, que no tiene con ellas conformidad ninguna”, mientras que para Ferrand Mexía (1974: libro III, capítulo XVII) sólo adquiriría sentido cuando se asemejaba al rojo, “porq̃ no rreþresenta virtud. Saluo aq̃llas q̃ rreþresenta el color dl goles”. Sólo Pedro de Gracia Dei (1882: 121) le atribuyó el significado de prudencia y paz.

La liturgia lo asocia al negro adjudicándole un significado de penitencia y, en consecuencia, el morado de los libros de caballería suele presentarse acompañado de llamas purificadoras, que pasan de aludir a la expiación de culpas en el Purgatorio a evocar la ansiedad amorosa. Así, Agatirso “traía las armas moradas sin alguna divisa en el escudo, salvo que eran partidas con unas llamas muy encendidas, dando a entender que en fuego de amor de la infanta Asclepia era atormentado” (*Cirongilio*, 2004: 367). Las correspondencias alegóricas entre el morado y el negro implican que motivos semejantes a los anteriores también se presentaran utilizando este último color, como en el caso de don Duardos, que vestía armas “negras sembradas de fuegos, en el medio de ellas unos corazones ardían” y portaba

un escudo “en campo negro la tristeza puesta por tal arte, que ella misma enseñaba su nombre a quien no la conocía” (*Palmerín de Inglaterra*, vol. 1, 1979: 45).

La combinación del morado y las llamas, ahora destructivas, también sirvió para mostrar la desesperación del príncipe Claribaldo, “viendo el color morado, tornado de amarillo y negro, con algunas llamas coloradas [...] En medio del escudo tenía puesto la crueldad [...] con los cuatro puñales por todas las partes azicalados. Y un cavallero a sus pies con mil heridas, y esta letra: Entre tantas, no era mucho/venir con una la muerte/y acabar tan triste suerte” (*Espejo III*, 2012: 317). Otra vez, el sentimiento de tristeza podía simbolizarse igualmente por medio del morado o del negro acompañados de llamas, tal como expresaba Floramán al mencionar que “no tengo que mostraros sino estos colores tristes de que me veis cubierto”, refiriéndose a sus armas negras “con fuegos por ellas tan vivos que parecía quemarse”, y a su escudo que “en campo negro mostraba otros fuegos de la misma manera” (*Palmerín de Inglaterra*, vol. 1, 1979: 313).

El morado unido a las llamas puede además aludir a las penalidades sufridas por los combatientes, como sugieren las armas que la sabia Arniota envió a Lidamor: “moradas partidas con oro de muy extraña manera hechas unas llamas de oro tan bien puestas por ellas que no parecía sino que ardiendo estaban”, junto con un escudo “de la mesma color del arnés, y en él figurado un caballero armado de todas armas como que batalla quisiese hacer [...] cercado de llamas de fuego, que no parecían sino arderser en ellas” (*Lidamor*, 1999: 31). Al igual que en los casos anteriores se atribuyó el mismo simbolismo al negro, como se aprecia en el escudo que embrazaba Francián al entrar en batalla: “en campo negro unas llamas ardiendo al natural” (*Palmerín de Inglaterra*, vol. 1, 1979: 143).

La asociación de los tres colores que pudieran calificarse de aflictivos es patente en la descripción de la cárcel de amor de Diego de San Pedro (vol. 2, 1971: 85): una torre triangular cuyas esquinas guardaban esculturas humanas “la una de leonado y la otra de negro y la otra de pardillo”, representando, respectivamente, la tristeza, la congoja y el trabajo. Sin embargo el morado, por la estrecha relación fonética entre su nombre y el calificativo enamorado, podía utilizarse en su acepción puramente amorosa desprovista de connotaciones angustiosas, como ocurrió cuando Grivisán entró en un torneo luciendo unas armas “moradas cercadas de lazos de oro y un escudo de la misma color, pintado en él un corazón, y de la otra parte figurado el dios Cupido, con un arco en la mano y una flecha puesta en él, que parecía tirar con ella al corazón” (*Lidamor*, 1999: 48).

De la sucesión de estados de ánimo representada por el morado enamorado, el verde esperanzado y el negro desolado, es muestra una

invención de Francés de Castelví, que “sacó por cimera seis antorchas, las dos encendidas, que eran moradas, y las dos que eran verdes muertas, y las otras dos, negras y humeando, y dixo:” (Castillo, 1882: 573)¹⁰:

Las bivas son las ofertas
del amor de quien presumo
y el esperanza las muertas
y el galardón es el humo.

Verde

Al menos hasta finales del siglo XIII, el verde tuvo en el reino castellano-leonés connotaciones funerarias y, por ejemplo, al visitar Sancho IV en 1286 el monasterio de San Benito de Sahagún, encontró que los enterramientos de Alfonso VI y dos de sus esposas “non eran convenientes [...] e puso al rey D. Alfonso en aquella capilla mayor, en un monumento verde que fizo facer muy bueno” (*Crónica del rey don Sancho*, 1953: 73-74). Sepulcros del mismo color también aparecen en la literatura caballeresca medieval, y así, en la traducción gallega de la *Crónica Troyana* (1985: 299 y 365) finalizada en 1373, Tálafus [Télefo], hijo de Hércules, ordenó enterrar al rey Cateutranes de Mersa [Teutrante de Misia] “o mays rricament que podo, et fézoo meter en hũ moymento de mármol verde, gotado de ouro”; y “Don Achilles mãdou fazer hũ moymento de mármol uerde, moy sotilment laurado [...] per hu meterã alý o corpo de Patróculos. Et ben deu en esto a entêder que o amaua moyto en sua uida”. Pero en el siglo XV, el verde pasa abiertamente de evocar la esperanza en la vida eterna a simbolizar la primavera, la juventud, la alegría y cualquier otro tipo de esperanza, en especial el anhelo de los enamorados.

En las novelas, las referencias a la pasión amorosa logradas mediante el verde son omnipresentes, comenzando por Amadís de Gaula, conocido como el “caballero de la Verde Espada” por la que sólo él fue capaz de desenvainar por ser “el cavallero que más que ninguno a su amiga amara” (*Amadís de Gaula*, 1991: 796). Asimismo Deocliano, revestido de armas verdes “de esperanza”, prometió a la reina Leonisa acudir al Mármol Victorioso “defendiendo a todo cavallero que ninguno de los passados ni presentes que conmigo en amar se igualaron” (*Lidamán*, 2002: 14).

Sin embargo, del mismo modo que negro, pardo y morado podían aludir a diversas tristezas, el verde también servía para insinuar variadas aspiraciones. Así, el jayán Cartellar el Desigual “venía armado de unas armas verdes muy ricas con la esperança que traía de vitoria” (*Florambel I-*

¹⁰ Sobre el simbolismo de los colores en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo, ver Lama (2012).

III, 2009: 243); y Floriseo y su padre Pirineo recibieron al rey de Damasco “vestidos de una ropa de azetuní verde, en señal de que aun su esperança no era complida [de que el soldán de Babilonia liberase a su padre] (*Floriseo*, 2003: 144).

El diálogo entre el verde esperanzado y el negro (o el leonado) desesperado es frecuente en la poesía amatoria castellana en el paso del siglo XV al XVI. Así se manifiesta en la cimera que portaba en unas justas el protagonista del *Tractado de Amores de Arnalte e Lucenda*: “un peso: la una valança verde y la otra negra, la verde muy alta y la negra muy baxa, y dezia la letra así: “en lo poco que esperança/pesa, se puede juzgar/cuánto pesa mi pesar” (San Pedro, vol. 1, 1985: 112-113). El mismo contrapunto se repite en los versos de diversos autores incluidos en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo (1882: 574). Entre ellos, los dedicados por Diego López de Haro a “un laud negro y las cuerdas verdes y quebradas” decían:

traygo como veys tristura
do placer nunca salcança
después que quebró ventura
las cuerdas del esperanza

Aunque los libros de caballerías mencionan en ocasiones a personajes revestidos de cotas de armas leonadas, tonalidad asimilable a un pardo claro o marrón rojizo, este color nunca cubre el campo de un escudo. Su asociación simbólica con el negro se pone de manifiesto cuando un caballero “armado de unas armas negras” se dirige a Arderique y Leonor para decirles que “voy buscando un mal cavallero negro que trae unas armas leonadas, el cual a muy gran traición a muerto a un hermano mío” (*Arderique*, 2000: 66-67). En este sentido otro poema, atribuido a Guevara y titulado *Porque su amiga le embió dos colores la una verde y la otra leonada*, aludía así la esperanza en la superación de la tristeza (Castillo, 1882: 426-427):

Por que do mora lo verde
no puede mucho leonado
do esperanza no se pierde
poco aproveche el cuidado.

Sin embargo Juan de Vega, que andando el tiempo llegaría a ser virrey de Navarra y de Sicilia, se presentó en el torneo de Valladolid (1527) como el caballero que da las Higas a lo Verde, adoptando para la ocasión un escudo que muestra gráficamente el despecho motivado por un amor no correspondido mediante un gesto despreciativo, el puño cerrado mostrando el dedo pulgar entre el índice y el cordial, en un “partido en palo de sable y

verde, y en el sable una mano que hace dos puñeros y un escrito que dize Para lo verde” (Ruiz y Valverde, 2003).

El contrapunto poético entre la tribulación negra y la aspiración verde también dejó su huella en las novelas. Por ello, el buen jayán Poderón del Valle Escuro, sumido en tristeza tras la muerte a traición de su padre Targón, se cubrió de sobreseñales negras (de luto) con unos botones verdes (por la esperanza de lograr el amor de la doncella cazadora Alniba), y embrazaba un escudo con la imagen de su valle natal orlado de negro y verde (*Philesbián*, 2005: 14). No obstante, la expectación evocada por el verde no tiene por qué corresponder necesariamente a la del enamorado, como ocurre cuando Pirineo se despide de la reina de Bohemia, futura esposa de su hijo Floriseo, acompañado por 12 caballeros que “todos iban armados de armas negras con la orladura d’ellas verde: negras eran por su tristeza, e la orla verde por la esperança que llevavan en Nuestro Señor que saldrían d’ella [de liberar a Floriseo del encantamiento al que lo había sometido la reina Laciva]” (*Floriseo*, 2003: 270).

En otro orden de cosas, el verde es el color que distingue a los descendientes de Mahoma, adoptado por el Islam en el siglo XII, y por este motivo se ordenó en las cortes de Madrigal (1476) que los moros llevaran un “capellar verde sobre la ropa, o a lo menos vna luneta” (Monsalvo, 1998). Pero las novelas suelen centrar esta significación en la media luna y no en el tinte, que no era el verde sino el azul que alude al cielo. Así, los caballeros comandados por Albohazenech de Persia iban ataviados de “color de turquino y azul, y unas medias lunas por señal” (*Philesbián*, 2005: 53)

Azul

Para designar al azul, el único color de la paleta heráldica del que la liturgia cristiana no ha hecho uso, las novelas utilizan también el término indio, referente al colorante vegetal llamado índigo. Sin embargo, las alusiones directas a su simbolismo en los libros de caballerías suelen tener un trasfondo religioso y corresponden a la pareja blanco/azul: los colores de la Virgen que comienza a representarse con toca blanca y manto azul a partir del siglo XII, con el significado de castidad y fe el primer tono y el de lealtad el segundo. De acuerdo con esta adjudicación, el buen Damandro del Archipiélago, en una batalla entre cristianos y paganos librada en las cercanías de la ciudad de Buda, “iva armado de una muy ricas y fuertes armas todas blancas y por ellas unas bandas azules que heran las colores de nuestra Señora, de quien él hera muy devoto” (*Florambel I-III*, 2009: 254). Por extensión, el simbolismo de la pareja cromática se atribuyó igualmente a la fidelidad de los amantes, como mostraba la cota de armas azul y blanca,

“símbolo de lealtad y castidad”, enviada a Clariseo por su abuela, la sabia Orbicunta, cuando fue armado caballero (*Florando I-II*, 2001: 32).

Aludiendo a la esperanza en un futuro mejor marcado por la fidelidad, se atribuyeron al verde y el azul complementarias connotaciones alegóricas, como puede apreciarse en los ropajes de esos colores vestidos en dos días sucesivos por unos danzantes durante las fiestas de la boda del condestable Miguel Lucas de Iranzo con Teresa de Solier, celebrada en 1461 (*Hechos del condestable*, 1940: 48-50). En el primero, se presentó

vn esquadra de gentiles onbres de su casa, en forma de personas estrangeras, con falsos visajes, vestidos de muy nueua e galana manera, es a saber, de vn fino paño muy mucho menos que verde; representando que salían de vn quudo catiuero, do les fue libertad otorgada condicionalmente que a la dicha fiesta de los dichos señores Condestable y condesa viniesen seruir y onorar.

Al día siguiente

sobrevino otra manera de gente, de falsos visajes, casi venida a libertad, con ropas bien fechas, de vn fino azul bordadas, de muy buenas e discretas ynvençiones. Y después de que por tres o quatro oras ouieron dançado, vino la colación, de muy muchos confites.

En este orden de cosas, puede indicarse que en los escudos de ficción no escasean muebles alusivos al amor cortés mostrados sobre un campo azul. Por ejemplo, el rey Alizarán de la Gran Turquía venía armado de “unas armas indias y paramentos y sobreseñales de terciopelo indio, todas sembradas de arcos de oro”, junto con un escudo con “cuatro flechas atravesadas por un corazón [...] que daban a entender las cuatro letras el nombre de Abra” (*Amadís de Grecia*, 2004: 490-491); y también el rey Tarahenel de Tarifa embrazaba un escudo con “el campo azul sembrado de estrellitas blancas, y traíalo él por una doncella que el amava más que a su vida, que se llamava Estrelleta” (*Platir*, 1997: 91).

Rojo

Los textos literarios utilizaron las denominaciones rojo, colorado o bermejo o, más raramente, carmesí o escarlata, para aludir a las variantes más vivas, mientras que el rosado y el encarnado parecen referir a otras más apagadas. Esta distinción se aprecia en el *Palmerín de Inglaterra*, donde las armas de Mayortes eran “de colorado y encarnado entremetido lo uno por lo otro” (*Palmerín de Inglaterra*, vol. 1, 1979: 69).

Por su mayor visibilidad se recurrió al rojo con fines discriminatorios en distintivos tales como rodela o trozos de paño que las cortes castellano-leonesas ordenaron que portaran los judíos y las barraganas de los clérigos¹¹. Esto no quita para que el mismo tono fuera especialmente valorado por la sociedad del momento, como demuestran, por ejemplo, los ropajes, invariablemente rojos, que vestían los regidores de Burgos, Valladolid, Medina del Campo, Segovia, Madrid y Toledo en las ceremonias de recepción de los archiduques Felipe y Juana, a su llegada a Castilla para ser reconocidos como herederos por las Cortes en 1502 (Porras, 2015: 391-487). En este sentido, las novelas sólo adjudicaron al rojo cierto matiz peyorativo en contadas ocasiones, como ocurrió cuando dos caballeros de incógnito, que “traían las armas todas negras sin otra pintura ninguna”, justaron y derrotaron a muchos otros “que traían armas coloradas”, al tiempo que los espectadores gritaban “¡Los dos cuervos maltratan los papagayos!” (Lisuarte, 2002: 104-106).

El rojo evocaba el espíritu guerrero con mayor efectividad que cualquier otro color y, por ello, se utilizó profusamente en los escudos otorgados a personajes auténticos para hacer referencia al valor demostrado en las contiendas, tal como aconsejaba Pedro de Gracia Dei (1882: 110): “si se ganare las tales armas en batalla deue tener el campo de sangre”. En particular, fue la tonalidad utilizada con mayor frecuencia en las concesiones de armerías a los conquistadores de Indias. Por el contrario, se empleó con parquedad en la heráldica ficticia, quizás porque allí interesara más significar en el texto los sentimientos morales y afectivos del combatiente mediante otras tonalidades, que su arrojó en la batalla prefigurado por el rojo. No obstante, también cumplió esta función simbólica en determinadas ocasiones y así, el escudo del gigante Cauboldán mostraba “en campo sangriento, tres cabezas de gigantes en señal de otros tres que matara en batalla” (Palmerín de Inglaterra, vol. 1, 1979: 117).

En las novelas de caballerías el rojo no tuvo connotaciones amatorias, reemplazándole en esta función el rosado, un tono aclarado que teñía la cota de algunos personajes pero nunca el campo de su escudo. En una sola ocasión se recurrió al término brasil, alusivo al tinte encarnado confeccionado a partir del palo de Brasil, para especificar el color de las armas lucidas por el príncipe Polindo en un torneo (Cirongilio, 2004: 363). Asociando esta coloración al sentimiento galante, las armas de Vernao eran

¹¹ Las cortes de Valladolid (1405) dispusieron que los judíos se distinguieran mediante “una sennal de panno vermejo [...] e que la trayan en el onbro derecho, de parte de delante”; mientras que las de Valladolid (1351) y Soria (1384) prescribieron que las barraganas de los clérigos llevaran un prendedero de lienzo bermejo, de anchura de unos tres dedos, para que fueran conocidas (Lalinde, 1983).

“de un fino color rosado que él mucho se preciaba, y traíalas de aquel color por ser una de las de Basilia” (*Palmerín de Inglaterra*, vol. 1, 1979: 43).

Blanco

El uso del blanco en las novelas de caballería nunca tuvo intenciones peyorativas, aplicándose preferentemente al color del atuendo del neófito en la ceremonia de investidura, a semejanza del alba o túnica blanca vestida previamente a la ordenación sacerdotal. A título de ejemplo, cuando Amadís de Gaula armó caballeros a Macandón y Gandalín, el primero “se vistió unos paños blancos que consigo traía y unas armas blancas como cavallero novel”, mientras que el segundo llevaba igualmente armas blancas “como a cavallero novel convenían” (*Amadís de Gaula*, 1991: 809 y 1451). Sin embargo, no aparece mención alguna del uso de dichas vestimentas blancas en la reglamentación castellana de la investidura ni en su puesta en práctica, aunque se prescribiera su empleo posterior. Así, en la primera investidura de caballeros de la Banda, celebrada en 1332 en el monasterio de Las Huelgas de Burgos, el rey Alfonso XI los armó tras velar las armas durante la noche anterior, ciñéndoles la espada y dándoles la pescozada. A continuación, “tiraron de sí las armas, et vestieron sus paños de oro y seda quel Rey les había dado”. No obstante, una vez vestidos, el rey ordenó “a aquellos caballeros et escuderos [...] que vestiesen paños con banda que les él avía dado. Et él otrosí vestió paños de eso mismo con banda: et los primeros paños que fueron fechos para esto eran blancos, et la banda prieta” (*Crónica del rey don Alfonso*, 1953: 231-236). Blanco era también el manto de los caballeros de las órdenes militares, que se diferenciaban por la pertinente cruz, mientras que los de la orden de la Jarra y el Grifo, fundada en 1403 por el entonces infante Fernando de Antequera, debían vestir del blanco que evocaba la pureza de la Virgen en la festividad de la Asunción, su víspera, y todos los sábados del año (Torres Fontes, 1980).

La pareja blanco/rojo que tan frecuentemente se utilizó en toda Europa para combinar la pureza de la fe del *miles christi* con la sangre derramada en su defensa, mantuvo ese simbolismo a lo largo del último período de la Reconquista, y así el infante Fernando, tras conquistar Antequera (1410), entró triunfalmente en Sevilla acompañado por los dos estandartes de la cruzada, “el vno colorado e el otro blanco”, seguidos del pendón de San Isidoro de León (*Crónica de Juan II*, 1982: 400). Semejante evocación se plasmó igualmente en la bandera que el emperador de Trapisonda “mandó que fuesse en una carraca para ir delante de todos los otros navíos” al acudir al auxilio del emperador de Constantinopla: “pintada en ella de la una parte una cruz grande colorada, e del otro cabo al apóstol

Santiago, e a los pies sus armas reales con una letra a la redonda que decía: *Nunc dimittis servum tuum domine*” (Lisuarte, 2002: 51)¹².

La cruz roja de la cruzada era un lugar común, tanto en la indumentaria de caballeros como en la de los simples soldados, tales como los encuadrados en la caballería de Andujar “todos vestidos de camisas blancas e cruces coloradas”, a los que Miguel Lucas de Iranzo había ordenado que acompañaran al rey hacia Córdoba para participar seguidamente en la guerra de Granada (*Hechos del condestable*, 1940: 400). Asimismo, escasamente un mes antes de que las tropas de Juan II vencieran a las nazaries en la batalla de la Higuera (1431), se proclamó la bula papal de cruzada en la catedral de Córdoba y durante la misa se bendijo el pendón blanco con la cruz roja, distintivo que tanto el rey como unos cincuenta caballeros se pusieron al pecho (Carrillo de Huete, 1946: 100). En la novela cumplía idéntica función el atavío de la hueste formada por los vasallos de Lepolemo, que “todos ellos traían cruces blancas en los pechos por hazer diferencia a la que el Cavallero de la Cruz [Lepolemo] traía, que era colorada” (*Lepolemo*, 2006: 42).

La combinación blanco/rojo se transfirió sin dificultad al espíritu caballeresco y su uso estuvo igualmente presente en los torneos del momento, como el celebrado en las cercanías de Briviesca (1440) en honor de la infanta Blanca de Navarra, prometida del infante Enrique, donde justaron 50 caballeros ataviados de blanco y otros tantos de rojo (*Crónica del rey don Juan II*, 1953: 556-566). Un correlato literario se encuentra en el torneo al que acudieron “ocho cavalleros armados de unas armas blancas con cruces coloradas y en los escudos, unas onças que en la frente tenían una cruz colorada y en campo blanco [...] e por cerco del escudo, unas letras doradas en campo blanco que dezían: Esta tomo por bandera,/porque quiero/morir por lo verdadero” (*Polindo*, 2003: 201). En este mismo sentido, debe notarse que buena parte de los escudos de protagonistas de las novelas de caballería constan de un campo de plata y un mueble rojo, como el de Amadís de Grecia, “figurado en él una espada [roja] de la forma que la qu’él en los pechos tenía” (*Amadís de Grecia*, 2004: 36 y 62), el de Florambel, “una flor colorada” (*Florambel I-III*, 2006:165), el de Floriseo, “en medio una cruz colorada” (*Floriseo*, 2003: 26), o las “siete letras de un rubí muy encendido, escritas de manera que no se podían leer” del escudo que la maga Ardemula entregó a Policisne de Boecia, al que Aristán el Enamorado reveló

¹² Del mismo tipo era la bandera de los emperadores bizantinos descrita en el *Libro del conocimiento* (ca. 1376): “un pendón a quarterones, los dos quartos blancos con cruces bermejas, et los otros dos quarterones son bermejos con sendas cruces de oro et con quatro eslabones de oro [armerías de los Paleólogos]” (Riquer, 1999).

más tarde que correspondían al nombre de su amada Clarinda (*Policisne*, 2008: 86 y 156).

Amarillo

A diferencia de lo establecido para las demás tonalidades analizadas previamente, el amarillo ordinario, que las novelas también denominan jalde por referencia al pigmento obtenido a partir de la planta llamada gualda, se utilizó con significado peyorativo al aplicarse al tinte de la cota de armas, mientras que el oro que cubría el campo del escudo, o el dorado de los ropajes de algunos personajes, gozaban de singular prestigio. Sin embargo, la mala reputación del primero resultó en una creciente depreciación del segundo, cuya frecuencia en la heráldica castellana fue disminuyendo temporalmente¹³.

El amarillo cumplía el papel de señalar la desolación amorosa, como la sentida por Florambel al recuperarse de sus heridas, al tiempo que sus armas cambiaban de color tornándose a “amarillas y sembradas por ellas muchas lágrimas”, y en su escudo aparecían “unas llamas de fuego que quemaban un corazón muy llagado, del cual salían y se derramaban muchas lágrimas”; adoptando a continuación el nombre de caballero Lamentable bajo el que emprendió diversas aventuras con la determinada voluntad de lograr el querer de Graselinda (*Florambel II*, 2006: 11). En semejante estado de ánimo, dos desconocidos justadores iban “vestidos de amarillo, que no poca risa dio ver su desesperada divisa. En los escudos traían mil desengaños de amor” (*Espejo III*, 2012: 269). Además, el amarillo se empleó en ocasiones para caracterizar lances jocosos, como los protagonizados por un caballero vestido de jalde, apaleado por dos hermosas doncellas hasta que un grifo se lo lleva finalmente por los aires (*Roselao*, 2008: 24), o por el embaucador hechicero Fraudador de los Ardides, igualmente ataviado del mismo tono (*Silves*, 2004: 13).

Por contra, el dorado sirvió para exteriorizar la disposición galante de que daba señas Félix Magno al entrar en batalla contra el Gran Turco, llevando “todas sus armas doradas por ser la color amarilla, que esta color a Félix Magno le parecía mejor que todas las otras porque d’esta color vio vestida la primera vez que él vio la princesa Leonorinda [...] y siempre en todas sus armas e devisas ponía esta color, con la cual no solamente él

¹³ Pasando del 34% en los escudos de los cofrades de Santiago de Burgos en el siglo XIV, al 31% en la recopilación de Garcí Alonso de Torres compuesta a finales del XV, y al 15% en las armerías concedidas a los conquistadores a lo largo del XVI y también en los libros de caballerías (ver Tabla 2). A la oposición entre amarillo y oro se hace referencia en Pastoureau (1986b).

recibía grande alegría más grande esfuerço” (*Félix Magno I-II*, 2001: 236-237).

Como esmaltes del campo del escudo, el oro y la plata funcionaban de manera parecida, gozando de las connotaciones preferentes que los tratadistas del blasón otorgaban a los metales, tal como indicaba Pedro de Gracia Dei (1882: 110): “sy fuere algund noble al qual el rey quiere aumétar sus armas sea el cápo de oro [...] y sy fuere persona de ríqza sea el cápo de plata”. Ambos se utilizaron profusamente como fondo de las armerías de los protagonistas y sus allegados, como he apuntado para la plata en el apartado anterior, y sólo raramente en el de sus enemigos. Así, el oro cubría el escudo de Amadís de Gaula que “había el campo de oro y dos leones en él azules, el uno contra el otro, como si se quisiessen morder” (*Amadís de Gaula*, 1991: 318); el de Lisuarte de Grecia que lo llevaba “al cuello dorado y en el medio una cruz colorada (esta le dio Alquifa en señal de la cual en los pechos tenía)” (*Lisuarte*, 2002: 77); el de Floramante de Colonia con un corazón traspasado por un dardo (*Floramante*, 2003: 71); el enviado a Platir por la sabia Nagancia para su investidura “dorado y en medio del escudo estava esculpido por muy sutil manera un espejo tan lindamente puesto, que afermoseava mucho el escudo” (*Platir*, 1997: 163); el que Clarián de Landanís ordenó a su escudero Manesil que sacara de la funda cuando conoció a Gradamisa, “todo azul, el campo de oro y en él un águila” (*Clarián*, 2005: 85); y el de Polindo al entrar en un torneo, que “en campo dorado, traía una donzella en una imperial silla sentada, debaxo de sí un cavallero, el cual a ella misericordia le pedía”, por lo que la princesa Belisia “luego entendió al fin donde su devisa iva” (*Polindo*, 2003: 52).

Es interesante considerar las asociaciones del amarillo con otro color para completar cromáticamente el significado de determinadas alusiones. En este sentido, el simbolismo aflitivo del amarillo se reforzaba al combinarlo con el negro para aludir a un final que se presumía trágico. De ahí que el príncipe de Iberia se presentara como “un apuesto caballero, el más desesperado del mundo, porque venía de amarillo y negro, con algunos estremos pardos. En el escudo trahía una dama, y él a sus pies tendido” (*Espejo III*, 2012: 303).

En contraposición, el infortunio evocado por el amarillo puede mitigarse con la expectativa de su futura superación representada por el verde. Así lo proclamaban los tintes del atavío de un grupo de figurantes que se presentaron después de la cena el día de la boda del condestable Iranzo con Teresa de Solier (*Hechos del condestable*, 1940: 50-51):

vna infantería de pajes pequeños vinieron vestidos de jubones de fino brocado y sobrellos vnas jaquetas cortas muy bien trepadas de paño verde, forradas en fino amarillo, las mangas largas, trepadas,

con sus capirotos. Los quales tomaron por ynuención que era vna gente de ynota e luenga tierra, la qual venía destroçada e vençida de gente enemiga, e que no solamente les avía destroydo sus personas e vienes, mas los templos de la fe suya, los quales bienes decían que entendían fallar en estos señores Condestable y condesa.

El orden en que se sucedían los acontecimientos en el relato novelesco afectaba a la interpretación del simbolismo atribuido a una determinada pareja cromática, y si en las ocasiones anteriores la aflicción amarilla precedía a su esperado remedio verde, en las siguientes la acción transcurría a la inversa, de manera que el anhelo verde se truncaba por un posterior desdén amarillo. En este último sentido, el rey de Tracia y su hermano Isidoro llevaban en un torneo cortapisas “de oro tejido con unas esperas verdes sembradas por las armas [...] e por guarnición, una letra que decía: Si lo verde es esperança/ del bien que puede venir/lo amarillo lo alcança/e lo tray al morir” (*Polindo*, 2003: 190). El mismo significado tenía una invención de Diego López de Haro, “que traía en bordadura [del escudo] vna retama que tiene la flor amarilla y la rama verde” (Castillo, 1882: 572):

Es la rama la esperança,
mas su fin es de manera
que la flor la desespera.

La combinación del azul con el amarillo también fue utilizada con fines alegóricos para representar cómo la fidelidad azul del amante puede ser mancillada por la malicia amarilla de engaño. Así le ocurrió a Oristedes “armado de unas armas azules con vandas amarillas, y en medio del escudo al natural la sospecha con esta letra: ¿No es gran compassión de ver/que ya la fe no aprovecha,/y que no es parte el querer/para quitar la sospecha?” (*Espejo III*, 2012: 304).

No obstante, la pareja oro/azul gozó de general aprecio en la heráldica auténtica, aunque como consecuencia de preferencias estéticas pero no simbólicas. Así puede apreciarse en los escudos concedidos a los conquistadores de Indias, donde mostraban ambos colores tres cuartas partes de los lambrequines, esto es, las tiras de tela desgarradas que rodean el yelmo en recuerdo de la cubierta destinada a protegerlo de los golpes recibidos en batallas o torneos (López-Fanjul, 2014).

LA RELACIÓN ENTRE LOS COLORES DE LAS HERÁLDICAS LITERARIA Y REAL

En los libros de caballerías se utiliza un lenguaje simbólico que atribuye a los colores que cubren el campo del escudo significados que

pueden ser esencialmente favorables, ambivalentes, o manifiestamente adversos. En el primer caso se incluye el blanco, indicativo de pureza y castidad; el verde, alusivo a la belleza y juventud y denotativo de esperanza, en especial la de los enamorados; el azul, expresivo de lealtad y constancia, cualidades extensivas también a los amantes; y el rojo, representativo del valor y fortaleza del guerrero. En el segundo se encuentra el amarillo, signo proverbial de felonía, doblez, decepción e infortunio; a diferencia del oro que se empleaba con propósitos galantes, o bien con el sentido de primacía que le otorgaba el blasón. Por último, el conjunto formado por el morado, pardo y negro exterioriza sentimientos que van desde la manifestación de tristeza, dolor, desventura, incluyendo la amorosa, duelo, o desesperación, hasta el anuncio de profundas enemistades, intenciones vengativas, o de la más depravada maldad; además de las referencias al trabajo o al enamoramiento insinuadas mediante el pardo o el morado. Para evocar emociones más complejas se recurrió a parejas de colores, donde el significado de uno de ellos puede potenciarse o rebajarse mediante la adición de otro. Así, la combinación del amarillo con el negro sirvió para mostrar la aflicción que resulta en fatalidad, mientras que al agregar el verde al amarillo, se atenuaba el desconsuelo con la expectativa de un porvenir más halagüeño. Sin embargo, alternando el orden, el anhelo representado por el verde, o la confianza mostrada por el azul, se tornaban en desdén o sospecha con la incorporación del amarillo. El emparejamiento de colores también sirvió para contraponer sensaciones antagónicas, como las representadas por el verde ilusionado frente al negro descorazonado, o bien disposiciones complementarias, como la del blanco de la pureza religiosa con el rojo de la sangre vertida en su demanda, o bien con el azul que alude a la firmeza en preservarla.

Aunque, por su propia naturaleza, las novelas caballerescas utilizaron la simbología de los colores con mayor insistencia que cualquier otro género literario, el recurso a esas imágenes no escaseó en la lírica castellana del siglo XV, como apuntan las invenciones recogidas en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo citadas anteriormente. El mismo código cromático continuó utilizándose en el siglo XVI y, como muestra, mencionaré el significativo soneto de Gutierre de Cetina, cuyas alegorías coinciden en gran medida con las empleadas en los libros de caballerías a las que me acabo de referir¹⁴:

¹⁴ Evidentemente, las sugerencias bélicas que ofrece el rojo no tienen aplicación en el soneto de Cetina (ver Lama, 2010).

Es lo blanco castísima pureza;
 amores significa lo morado;
 crudeza o sujeción es lo encarnado;
 negro obscuro es dolor, claro es tristeza;
 naranjado se entiende que es firmeza;
 rojo claro es venganza, y colorado
 alegría; y si obscuro es lo leonado,
 congoja, claro es señorial alteza;
 es lo pardo trabajo, azul es celo;
 turquesado es soberbia; y lo amarillo
 es desesperación; verde esperanza.
 Y de esta suerte, aquél que niega el cielo
 licencia en su dolor para decillo,
 lo muestra sin hablar por semejanza.

Como puede verse en la Tabla 2, las novelas utilizaron los distintos colores con preferencias semejantes (entre el 15 y el 20%), a excepción del rojo, poco abundante (9%), y el morado y el pardo que lo fueron aun menos (2-4%) debido a las limitaciones impuestas por los usos heráldicos, donde el primero es muy raro y el segundo inexistente.

Tabla 2

Frecuencias (en porcentaje) de los esmaltes del campo de los escudos descritos en el libro de la cofradía de Santiago de Burgos (1338-1400), las recopilaciones de Garcí Alonso de Torres (1496-1515), las concesiones de armas a los conquistadores de Indias (1520-1570) y a las ciudades americanas (1508-1600), los libros de caballerías (1508-1602), y los repertorios de la Mesa Redonda (siglo XV y anteriores)

	Número	Oro	Plata	Rojo	Azul	Verde	Negro	Morado	Pardo
Cofradía ^a	72	34	25	18	21	1	1	-	-
Alonso de Torres ^b	315	31	27	20	13	9	-	-	-
Conquistadores ^c	214	15	11	33	29	11	-	1	-
Ciudades ^d	55	15	13	35	26	11	-	-	-
Caballerías ^e	264	15	20	9	19	16	15	2	4
Mesa Redonda ^f	193	20	24	17	10	5	17	7	-

Fuentes: ^aMenéndez-Pidal (1996), ^bRiquer (1986), ^cLópez-Fanjul (2014), ^dLópez-Fanjul (2016), ^eEste artículo, ^fMichel Pastoureau (1982d).

Para establecer el grado de influencia del simbolismo que informó el colorido de los escudos literarios en la composición de los pertenecientes a individuos de carne y hueso, examinaré, en primer lugar, la evolución de las frecuencias de los diferentes esmaltes del campo en la heráldica medieval auténtica, utilizando la información aportada por el armorial de la cofradía de Santiago de Burgos con referencia al siglo XIV, que puede tomarse como un punto de partida libre de las atribuciones alegóricas posteriores, y la incluida en las recopilaciones de Garcí Alonso de Torres, que ofrecen una muestra de las armerías diseñadas en el reino castellano-leonés desde el inicio del sistema heráldico hasta los primeros años del siglo XVI (Tabla 2). El contraste entre estos dos conjuntos de datos indica con claridad un importante incremento temporal de la frecuencia del verde, que pasó de un valor semejante al promedio europeo (del orden del 1%) a alcanzar el 9% a expensas de la paralela disminución del azul, el color del blasón más utilizado previamente; mientras que las frecuencias de los restantes tonos se mantuvieron estables a lo largo de los dos siglos considerados¹⁵. Es muy probable que la flamante predilección por el verde desplegada por la heráldica castellano-leonesa a partir del siglo XV, sin parangón en la de otros países, estuviera inspirada por el abundante uso que de esa tonalidad se hacía en los escudos reseñados en los libros de caballerías, cuya difusión oral y escrita fue extraordinaria. Sin embargo, este fenómeno no pasó de ser una mera secuela de la expansión de la nueva moda que asociaba a ese color con el despertar primaveral de la vida y el amor juvenil, sin que en su adopción mediaran intenciones alegóricas a juzgar por las figuras representadas sobre fondos verdes en las pertinentes armerías¹⁶.

En segundo lugar, cabe investigar si las preferencias cromáticas referidas experimentaron cambios a lo largo del siglo XVI, confrontando los datos anteriores con los correspondientes a las concesiones de escudos a los conquistadores de Indias y a las ciudades por ellos fundadas en el Nuevo

¹⁵ Aunque el armorial burgalés sólo contiene un corto número de escudos del siglo XV, la frecuencia del verde en esta muestra llega al 12%, aproximándose por exceso a la obtenida a partir de las recopilaciones de Garcí Alonso de Torres. Esta preferencia alcanzó su máximo en Asturias (12%), mientras que en Cataluña o Navarra, más apegadas a los usos tradicionales, su valor se mantuvo entre el 1 y el 2% en las recopilaciones del siglo XVI (López-Fanjul, 2008: 30-31).

¹⁶ Las figuras de los 28 escudos con campo verde reseñados por Alonso de Torres se limitan generalmente a reproducir tipos convencionales: diez muestran torres o castillos, cinco exhiben veneras o lises, cuatro ostentan bandas, y siete presentan muebles parlantes. Un tercio de las armerías descritas por Tirso de Avilés en *Armas y linajes de Asturias* (1590) corresponden a escenas bélicas o venatorias con las que los titulares pretendían transmitir al observador su pertenencia a la clase noble, utilizando mayoritariamente el fondo verde por ser un color de moda y no porque añadiera un significado simbólico a los motivos representados sobre él (López-Fanjul, 2004).

Mundo, sin lugar a dudas la empresa más importante de todas las acometidas en los países del ámbito heráldico durante ese período (Tabla 2). La estrecha semejanza de las frecuencias de los distintos colores en los dos últimos grupos apunta a la inexistencia de diseños simbólicos en su utilización, a pesar de que los respectivos escudos se compusieron con fines muy distintos: el de mostrar la imagen de la población o la de su santo patrón en el caso de las marcas municipales, o bien el de servir de compendio gráfico de las acciones guerreras de los receptores de las pertinentes mercedes. Frente a la situación previa, el verde sólo experimentó un ligero aumento, mientras que los tonos claros (oro y plata) disminuyeron considerablemente y los más apagados (rojo y azul) aumentaron proporcionadamente. En franca oposición a los usos de la heráldica ortodoxa, muchas de estas nuevas armerías se diseñaron a manera de complejas escenas multicolores representadas en un estilo plenamente realista, situándolas invariablemente sobre fondos oscuros para lograr así un contrapunto cromático que dotara de mayor coherencia estética a un conjunto extremadamente heterogéneo. Es muy posible, pues, que las alteraciones observadas sean atribuibles en su mayor parte a condicionantes de índole compositiva más que a connotaciones de naturaleza alegórica, exceptuando el caso del rojo, al que me referiré más abajo, con el que en algunas ocasiones se pretendía exaltar el valor del guerrero, el derramamiento de sangre en la batalla, y la gloriosa victoria. Aunque los escudos compuestos por los expertos al servicio del Consejo de Indias se diseñaron con claros propósitos alusivos, estos no pretendían lograrse recurriendo a simbolismos cromáticos sino utilizando un corto repertorio de muebles ideados al efecto, o bien mediante las escenas mencionadas más arriba (López-Fanjul, 2014 y 2016). Unos y otras manifestaban de una manera mucho más directa los hechos de sus concesionarios o la advocación de la ciudad, en términos fácilmente comprensibles para el observador, sin perjuicio de que en las armerías literarias también se recurriera a muebles simbólicos y, sobre todo, a representaciones escenográficas, cuyos fines y difusión analizaré en otra publicación.

En tercer lugar, pueden compararse las frecuencias de los colores del campo en los dos productos de la imaginación heráldica castellana del siglo XVI: las armerías de los conquistadores y las de los personajes novelescos (Tabla 2). Para ello debe tenerse en cuenta que la composición de los escudos ideados por heraldistas y literatos respondía, en general, a propósitos muy diferentes. Los primeros estaban destinados a ser exhibidos en público y, por ello, solían representar gráficamente hechos destacados en los que sus concesionarios habían tomado parte, cuya coloración de fondo tenía una importancia secundaria. De hecho, se mantuvieron las tendencias tradicionales, parcialmente modificadas por la aparición de nuevas modas,

como la creciente valoración del verde, y por las restricciones que imponía el diseño de abigarradas escenas, que rebajaba la utilidad de las tonalidades claras frente a las oscuras. Por el contrario, los segundos no se concibieron para ser mostrados sino para excitar la imaginación del lector o del oyente, mediante una aplicación flexible de la simbología cromática que reforzaba la intención del relato a la hora de calificar las cualidades sobresalientes de los distintos individuos que tomaban parte en una determinada acción. De la comparación antedicha se desprende, por una parte, la acusada presencia en los escudos de ficción (21%) de tonalidades que son prácticamente inexistentes en los auténticos (negro, morado y pardo). Por otra, llama señaladamente la atención la escasa utilización del rojo, que baja del 33% en los escudos genuinos al 9% en los caballerescos. Aunque este color seguía conservando su prestigio, en especial por sus evocaciones bélicas, la literatura hizo escaso uso de él, quizás por considerar que el fragor del combate ya estaba suficientemente explicitado en el texto e interesara más resaltar las actitudes morales o afectivas de los intervinientes. Un caso singular, por la extrema sencillez con que se quiso expresar la alusión pretendida, fue el cambio del esmalte del campo de su escudo familiar en el concedido a Baltasar de Castro (1535), factor de la isla de San Juan de Puerto Rico: “e porque decís que el dicho castillo [de oro] en campo azul son las armas de vuestro linaje, que en memoria de la sangre que derramasteis en la dicha batalla vos lo diésemos en campo colorado o sanguíneo” (López-Fanjul, 2014) . Como correlato literario de este proceder, mencionaré que Dítreo “llevava unas armas coloradas para acordarse de la mucha sangre que los turcos avían derramado suya e de su linaje”, en la batalla donde se enfrentaron los ejércitos del emperador de Constantinopla y el Gran Turco (*Félix Magno I-II*, 2001: 68).

Pasaré ahora a determinar el grado en que influyeron en los libros de caballerías las alegorías cromáticas al uso en las obras del ciclo artúrico¹⁷. Para responder a este interrogante cabe examinar el campo de los escudos pertinentes, partiendo del minucioso estudio de Michel Pastoureau (1982d) de las recopilaciones elaboradas en la segunda mitad del siglo XV para servir de recordatorio a los artistas de la época (Tabla 2). Como acertadamente apunta el autor, la coloración de dichas armerías muestra escasos indicios de haber sido elegida siguiendo motivaciones simbólicas, aunque se utilizara de una manera mucho más libre que la observada en la

¹⁷ Ya Paolo Giovio, en su *Diálogo de las empresas militares y amorosas* (1555), señalaba la relación entre las fabulosas armerías ostentadas por “los doce Pares de Francia”, “los Caballeros de la Tabla Redonda de Artús”, y “asimesmo los muy valientes y esforzados caballeros Amadís de Gaula, Primaleón, Palmerín y Tirante el Blanco” (ver López Poza, 2010, de quien he tomado esta cita).

heráldica auténtica, particularmente en lo que respecta a los tonos raros: negro, morado o verde. En este sentido cabe apuntar que de los 33 escudos reseñados cuyo campo es negro, sólo a uno podría adjudicarse un cierto sentido peyorativo, el perteneciente al cobarde Bruno el Despiadado, enemigo del rey Arturo, (negro dragón de plata). Sin embargo, ese mismo fondo se utilizó con fines manifiestamente galantes en otros dos: los de *Amant le Bel Jouteur* (negro una cabeza de doncella rubia) y *Le Blond Amoureux* (negro un peine de plata con cabellos de oro enredados). Por otra parte, el relato artúrico muestra una decidida inclinación a adjudicar igual campo a los escudos de los miembros de un mismo linaje importante, de manera que un quinto de los de plata corresponde a la parentela de Lanzarote, un tercio de los verdes a la de Tristán, y hasta tres cuartos de los morados a las de Galván o Perceval (Pastoureau, 1982b y 1982c). Pero este morado no tiene ahí las connotaciones de desasosiego, sufrimiento o desesperación que le otorgaban los libros de caballería, sino que probablemente se eligió por su rareza, para facilitar así la identificación de los caballeros pertenecientes a las estirpes de Orcania o Listenois; mientras que el blanco, que en los textos castellanos suele aludir a la pureza del caballero novel, difícilmente podría caracterizar a la estirpe de Lanzarote salvo en el caso de su hijo Galaz, el héroe predestinado a cumplir la demanda del Grial (blanco una cruz roja). Sólo el verde combinado con el amarillo parece tener un significado simbólico: la locura de amor de Tristán (verde león de oro). Sin embargo, dicha atribución no alcanza al escudo de su padre, el rey Meliadús de Leonís (verde llano), ni a la brisura de su primo Alejandro el Huérfano (verde león de plata). En este sentido son más elocuentes las armerías de Saigremor el Desmesurado, un gironado de oro y verde que Pastoureau considera representativo de su carácter alocado, y las de *Brun Sans Joie*, un personaje menor al que se atribuyó un alusivo partido de rojo sembrado de lágrimas de plata y verde sembrado de lágrimas de oro¹⁸. Este incipiente uso emblemático de la pareja amarillo/verde en la heráldica de los caballeros de la Mesa Redonda se hizo frecuente en los libros de caballerías y, por añadir un ejemplo más a los mencionados en el apartado correspondiente, apuntaré que el escudo que embrazaba en un torneo el señor de Dardenia mostraba cómo la aflicción representada por el

¹⁸ Para Pastoureau (1986a), el gironado sugiere inestabilidad por su evocación rotatoria, y la combinación amarillo/verde, característica del jubón de los bufones de las cortes francesa e inglesa desde el siglo XIV, reforzaría la alusión a la mente desequilibrada de Saigremor, incapaz de dominar sus reacciones. No es probable, sin embargo, que este significado pueda extenderse a armerías auténticas de diseño parecido, como las de los Tornabuoni florentinos que convirtieron en 1393 el cuartelado en cruz de oro y verde de sus antepasados Tornaquinci en otro en aspa, también de oro y verde con un león de contracolors.

amarillo podría remediarse por la adición del verde esperanzado: “una águila media amarilla media verde, e alderredor della unas letras que dezían Esperança es la que tiene/ mi vida tan sojuzgada/ que bive desesperada” (*Clarián*, 2005: 120).

En las novelas del ciclo de la Mesa Redonda son comunes los episodios en que un caballero oculta su identidad al presentarse en un torneo o desafiar al protagonista, revistiéndose para ello de un atavío monocolor que abarca su cota, escudo y la gualdrapa del caballo. Como señala Pastoureau (2000: 59-60), el diferente tono utilizado cumplía el propósito de advertir al lector de las intenciones del individuo en cuestión. Al negro acostumbraban a recurrir personajes de primera fila cuando pretendían pasar desapercibidos; el rojo identificaba a seres hostiles, a veces llegados de ultratumba; el blanco caracterizaba generalmente a un anciano, protector o consejero del héroe; el verde correspondía a jóvenes audaces o alocados cuya entrada en escena solía producir gran confusión; y aunque los caballeros con atavíos amarillos o azules son muy escasos, los últimos solían mostrar valentía y fidelidad. En las novelas de caballerías no faltan personajes de este tipo, generalmente recubiertos de negro o verde. Por ejemplo, el caballero negro que se burla de Roselao de Grecia y su comitiva después de robarles (*Roselao*, 2008: 39), o el que “traía unas armas verdes por muchas partes rotas [...] e traía un escudo grande y luzio falsado de tres encuentros de lanzas”, que, tras derribar a Lisuarte, Perión y Amadís de Gaula, resultó ser el sabio Alquife, con lo que el encuentro acabó en “una gran risa” (*Lisuarte*, 2002: 176). Mucho más escasos son los caballeros ataviados de pies a cabeza de una tonalidad distinta de las anteriores, como el rojo que singularizaba al que encabezaba el cortejo de la boda de Floramante y Arminadora (*Lidamán*, 2002: 29); el amarillo que distinguía al vencido por Olivante, que resultó ser el fanfarrón Fermusio Troyano con el que más tarde hizo amistad (*Olivante*, 2002: 20); o el blanco que marcaba a un torneador que hizo su entrada “armado de unas armas blancas que muy fuertes parecían, el yelmo traía puesto y el escudo embraçado, y una gruesa lança en su mano, venía sin devisa” (*Félixmarte*, 1998: 225).

En general, el color adoptado para preservar el incógnito por los caballeros de los textos castellanos, en especial cuando participaban en unas justas, podía ser cualquiera y su elección parece obedecer únicamente al gusto del autor. Fue negro cuando Amadís de Grecia, para no ser conocido, ordenó a su escudero Ineril que empeñara sus armas y consiguiera “otras que negras sean, las mejores que tu pudieres” (*Amadís de Grecia*, 2004: 32); o verde en el caso del rey Lantedón de Suecia, padre de Clarián de Landanís, que “agora trae las armas verdes, por no ser conocido” (*Clarián*, 2005: 34). Pero Palimedes escondió su identidad bajo el nombre de caballero de las

Armas Leonadas (*Lidamán*, 2002: 40); Amadís de Grecia “acordó de mudarse el nombre por encubrirse, y dixo que se llamava el Cavallero Bermejo y que por esso traía así las armas bermejas” (*Amadís de Grecia*, 2004: 168); y Roselio y Florisarte se cubrieron con unas sobreseñales amarillas “porque las suyas eran conocidas en Niquea” (*Espejo III*, 2012: 203). Incluso el blanco podía servir a veces para ocultarse y así llegaron Arderique y Alberto al torneo convocado en Brujas por el conde de Flandes, con sus “invenciones y cubiertas todas blancas [...] cavalleros de las armas blancas no conocidos” (*Arderique*, 2000: 30).

El juego de colores podía igualmente utilizarse para representar los cambios de ánimo de los protagonistas, entre otros Amadís de Grecia que fue revistiéndose de cotas de todas las tonalidades posibles de acuerdo con la actitud mostrada en cada ocasión. Se atavió de blanco cuando el rey Magadén lo armó caballero; vestía de rojo para encubrirse al salir “de la gran carraca al tiempo que fue desencantado”; se presentó “armado de unas armas negras sin otra pintura [...] por no ser conocido”, al enfrentarse en combate a un inidentificado caballero que resultó ser su padre; pero “traía las armas indias, sembradas de flores de fino oro” en su encuentro con el príncipe Fulurtín; o bien lucía “unas armas verdes trenadas de oro, el escudo blanco de fino azero, en el medio figurada la linda Niquea” cuando derrotó a Furior Cornelio (*Amadís de Grecia*, 2004: 27, 168, 389, 454 y 550).

Resumiendo, las correspondencias entre colores y sentimientos propuestas por los tratadistas del siglo XV tuvieron una influencia determinante en el entintado de los escudos novelescos, pero afectaron muy poco a la coloración de los compuestos seguidamente para personajes reales, exceptuando la novedosa popularización del verde y alguna mayor inclinación por el rojo, sin propósitos alegóricos la primera y sólo en algunos casos particulares la segunda. No obstante, las certificaciones expedidas por los reyes de armas españoles a lo largo de los siglos XVII y XVIII dieron la espalda a los hechos con el único fin de halagar la vanidad nobiliaria de los solicitantes, mediante pormenorizadas referencias a la simbología de los esmaltes basadas en la reiteración *ad nauseam* de los textos de los autores antedichos. Por otra parte, el alcance de las evocaciones cromáticas utilizadas en las obras del ciclo artúrico, como el recurso a la pareja amarillo/verde, o el anuncio de las intenciones de ciertos caballeros a través de sus ropajes monocolors, fue mucho más reducido que el de las alusiones utilizadas en los libros de caballerías, redactados en un momento posterior en el que las significaciones alegóricas adjudicadas a los distintos colores eran mucho más intensas, por más que se hiciera escaso uso de ellas en la composición de las armerías auténtica.



BIBLIOGRAFÍA

- Amadís de Gaula* [1508], Rodríguez de Montalvo, Garcí, edición de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Ediciones Cátedra, 1991.
- Amadís de Grecia* [1530], Silva, Feliciano de, edición de Ana Carmen Bruno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Arderique* [1517], edición de Dorothy Molloy Carpenter, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000.
- Calvete de Estrella, Juan Christóbal, *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe don Phelippe*, edición de Paloma Cuenca Muñoz, Madrid, Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- Carrillo de Huete, Pedro, *Crónica del halconero de Juan II*, edición de Juan de Mata Carriazo y Arroquia, Madrid, Espasa-Calpe, 1946.
- Castillo, Hernando del, *Cancionero General*, edición de José Antonio de Balenchana, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, vol. 1, 1882.
- Cirongilio de Tracia* [1545], Vargas, Bernardo de, edición de Javier Roberto González, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Clarián de Landanís* [1518], Velázquez del Castillo, Gabriel, edición de Antonio Joaquín González Gonzalo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- Colomer, José Luis, “El negro y la imagen real”, en *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, Colomer, José Luis y Descalzo, Amalia (eds.), Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, vol. 1, 2014, pp. 77-111.
- Constable, Giles, *The letters of Peter the Venerable*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, vol. 1, 1967.
- Cortes de los antiguos reinos de León y Castilla*, Madrid, Real Academia de la Historia, vol. 2, 1863.
- Courtois, Jean, *Le blason de toutes armes et éscutz [ca. 1430]*, en Osborne, Roy, *Sicily Herald and the Blazon of Colours*, Raleigh, North Carolina, Thylesius Books, 2015.
- Cristalián de España* [1545], Bernal, Beatriz, edición de Jodi Growitz, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2015.
- Crónica de Juan II de Castilla*, edición de Juan de Mata Carriazo y Arroquia, Madrid, Real Academia de la Historia, 1982.
- Crónica del rey don Alfonso el oncenno*, edición de Cayetano Rosell, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1953.
- Crónica del rey don Juan II*, edición de Cayetano Rosell, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1953.

- Crónica del rey don Sancho el Bravo*, edición de Cayetano Rosell, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1953.
- Crónica Troiana* [1373], edición de Ramón Lorenzo, A Coruña, Real Academia Galega, 1985.
- Espejo de Príncipes y Caballeros (Libro II)* [1580], Sierra, Pedro de la, edición de José Julio Martín Romero, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- Espejo de Príncipes y Caballeros (Libro III)* [1587], Martínez, Marcos, edición de Axayácatl Campos García Rojas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2012.
- Félix Magno (Libros I y II)* [1549], edición de Claudia Dematté, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- Félix Magno (Libros III y IV)* [1549], edición de Claudia Dematté, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- Felismarte de Hircania* [1556], Ortega, Melchor de, edición de María del Rosario Aguilar Pardomo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo, *Batallas y quincuagenas*, edición de Juan Pérez de Tudela y Bueso, Madrid, Real Academia de la Historia, vol. 1, 1983.
- Floramante de Colonia* [1518], López, Jerónimo, *guía de lectura por Javier Guijarro Ceballos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- Florambel de Lucea (Libros I y III)* [1532], Enciso Zárate, Francisco de, edición de María del Rosario Aguilar Pardomo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- Florambel de Lucea (Libro II)* [1532], Enciso Zárate, Francisco de, edición de María del Rosario Aguilar Pardomo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- Florando de Inglaterra (Libros I y II)* [1545], *guía de lectura por Cristina Castillo Martínez*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- Florisel de Niquea (Libro III)* [1546], Silva, Feliciano de, *guía de lectura por Javier Martín Lalanda*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999.
- Floriseo* [1516], Bernal, Fernando, edición de Javier Guijarro Ceballos, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- Gracia Dei, Pedro de, *Blasón general y nobleza del universo* [1489], edición facsímil de Pascual de Gayangos, Madrid, Librería de M. Murillo, 1882.

- Hechos del condestable don Miguel Lucas de Iranzo*, edición de Juan de Mata Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe, 1940.
- Lalinde Abadía, Jesús, “La indumentaria como símbolo de la discriminación jurídico social”, *Anuario de Historia del Derecho Español*, 53, (1983), pp. 583-601.
- Lama de la Cruz, Victor de, “Cultura visual y simbología de los colores en la literatura de los Siglos de Oro”, en *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, Díez Borque, José María, Osuna, Inmaculada y Llergo, Eva (eds.), Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 367-389.
- Lama de la Cruz, Victor de, “En torno al simbolismo de los colores en el Cancionero General”, en *Estudios sobre el Cancionero general (Valencia, 1511): poesía, manuscrito e imprenta*, Haro Cortés, Marta, Beltrán, Rafael, Canet, José Luis, y Gassó, Héctor H. (eds), Valencia, Publicaciones de la Universidad de Valencia, vol. 1, 2012, pp. 265-284.
- Las siete partidas del rey don Alfonso el Sabio*, Madrid, Imprenta Real, vol. 2, 1807.
- Leandro el Bel* [1563], *guía de lectura por Anna Bognolo*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008.
- Lepolemo* [1521], Salazar, Alonso de, *guía de lectura por Stefano Neri*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- Lidamán de Ganail* [1528], López, Jerónimo, *guía de lectura por Aurelio Vargas Díaz-Toledo*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002.
- Lidamor de Escocia* [1534], Córdoba, Juan de, *guía de lectura por Jorge Francisco Sáenz Carbonell*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999.
- Lisuarte de Grecia* [1514], Silva, Feliciano de, *edición de Emilio J. Sales Dasí*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002.
- López-Fanjul de Argüelles, Carlos, “Sinople y sable: diálogo entre las heráldicas auténtica y literaria en la Asturias de los siglos XV y XVI”, *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, 8, (2004), pp. 521-537.
- López-Fanjul de Argüelles, Carlos, *Aguilas, lises y palmerines. Orígenes y evolución de la heráldica asturiana*, Gijón, Ediciones Trea, 2008.
- López-Fanjul de Argüelles, Carlos, “Las armerías de los conquistadores de Indias”, *Historia y Genealogía*, 4, (2014), pp. 151-177.
- López-Fanjul de Argüelles, Carlos, “Patrones y vistas: la heráldica municipal americana en el siglo XVI”, *Historia y Genealogía*, 6, (2016), pp. 65-94.

- López Poza, Sagrario, “Emblemática aplicada y artificios de la cultura visual en los juegos caballerescos del Siglo de Oro”, en *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, Díez Borque, José María, Osuna, Inmaculada y Llergo, Eva (eds.), Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 413-462.
- Mariana, Juan de, *Historia general de España, edición de Francisco Pi y Margall*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, vol. 2, 1854.
- Marín Pina, María Carmen, “Seda y acero. La indumentaria en el Palmerín de Inglaterra como signo cortesano”, *Tirant*, 16, (2013), pp. 295-324.
- Menéndez-Pidal de Navascués, Faustino, *El libro de la cofradía de Santiago*, Madrid, Universidades de Cádiz y Burgos, 1996.
- Menéndez-Pidal de Navascués, Faustino, *Los emblemas heráldicos. Novecientos años de historia*, Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2014.
- Mexía, Ferrand, *Nobiliario vero [1492], edición facsímil de M. Sánchez Mariana*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.
- Monsalvo Antón, José María, “Cortes de Castilla y León y minorías religiosas: los judíos”, en *Las Cortes de Castilla y León en la Edad Media*, Valladolid, Editorial Cortes de Castilla y León, vol.2, 1988, pp. 145-191.
- Montaner Frutos, Alberto, “Emblemática caballerescas e identidad del caballero”, en *Libros de caballerías (de “Amadís” al “Quijote”). Poética, literatura, representación e identidad*, Carro Carvajal, Eva Belén, Puerto Moro, Laura y Sánchez Pérez, María (eds.), Salamanca, 2002, pp. 267-306.
- Olivante de Laura [1564]*, Torquemada, Antonio de, *guía de lectura por Jesús Duce García*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002.
- Palmerín de Inglaterra [1547]*, Moraes, Francisco de, *edición de Luis Alberto de Cuenca*, Madrid, Miraguano Ediciones, vols. 1 y 2, 1979.
- Palmerín de Olivia [1511]*, *edición de Giuseppe di Stefano*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Pastoureau, Michel, “Vogue et perception des couleurs dans l’occident médiéval: le témoignage des armoiries”, en Pastoureau, Michel, *L’hermine et le sinople. Études d’héraldique médiévale*, Paris, Le Léopard d’Or, 1982a, pp. 127-148.
- Pastoureau, Michel, “Remarques sur les armoiries de Gauvain”, en Pastoureau, Michel, *L’hermine et le sinople. Études d’héraldique médiévale*, Paris, Le Léopard d’Or, 1982b, pp. 279- 298.
- Pastoureau, Michel, “Les armoiries de Tristan dans la littérature et l’iconographie médiévales”, en Pastoureau, Michel, *L’hermine et le*

- sinople. Études d'héraldique médiévale*, Paris, Le Léopard d'Or, 1982c, pp. 299-306.
- Pastoureau, Michel, "Armoiries et devises des chevaliers de la Table Ronde. Étude sur l'imagination emblématique a la fin du Moyen Âge". *Gwéchall*, 3, (1982d), pp. 28-127.
- Pastoureau, Michel, "Formes et couleurs du désordre: le jaune avec le vert", en Pastoureau, Michel, *Figures et couleurs. Étude sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, Le Léopard d'Or, 1986a, pp. 23-34.
- Pastoureau, Michel, "Les couleurs médiévales: systèmes de valeurs et modes de sensibilité", en Pastoureau, Michel, *Figures et couleurs. Étude sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, Le Léopard d'Or, 1986b, pp. 35-49.
- Pastoureau, Michel, "Le temps mis en couleurs: des couleurs liturgiques aux modes vestimentaires (XIIe-XIIIe siècles)", *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 157, (1989), pp. 111-135.
- Pastoureau, Michel, *Traité d'héraldique*, Paris, Grands manuels Picard, 1993.
- Pastoureau, Michel, *Bleu, Histoire d'une couleur*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- Pastoureau, Michel, *Noir, Histoire d'une couleur*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.
- Pastoureau, Michel, *Vert, Histoire d'une couleur*, Paris, Éditions du Seuil, 2013.
- Pastoureau, Michel, *Rouge, Histoire d'une couleur*, Paris, Éditions du Seuil, 2016.
- Pérouse de Montclos, Jean-Marie, *Histoire de l'architecture française. De La Renaissance à la Révolution*, Paris, Éditions Mengés, 1989.
- Philesbián de Candaria* [1542], *guía de lectura por Ronda Vázquez Martí*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- Platir* [1533], *edición de María del Carmen Marín Pina*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- Policisne de Boecia* [1602], *Silva y Toledo, Juan de, edición de Emilio J. Sales Dasí*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008.
- Polindo* [1526], *edición de Manuel Calderón Calderón*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- Porrás Gil, María Concepción, *De Bruselas a Toledo. El viaje de los archiduques Felipe y Juana*, Madrid, Ediciones Doce Calles, 2015.
- Primaleón* [1512], *edición de María del Carmen Marín Pina*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Riquer, Martín de, "Las armas en el "Amadís de Gaula", *Boletín de la Real Academia Española*, 60, (1980), pp. 331-427.

- Riquer, Martín de, *Heráldica castellana en tiempos de los Reyes Católicos*, Barcelona, Quaderns Crema, 1986.
- Riquer, Martín de, “La heráldica en el *Libro del conocimiento* y el problema de su datación”, en Riquer, Martín de, *Caballeros medievales y sus armas*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1999, pp. 283-292.
- Roselao de Grecia* [1547], Reinosa, Pedro de, *guía de lectura por Jesús Duce García*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008.
- Ruiz García, Elisa y Valverde Ogallar, Pedro, “Relación de las fiestas caballerescas de Valladolid de 1527: un documento inédito”, *Emblemata*, 9, (2003), pp. 127-194.
- Sales Dasí, Emilio José, “Una primera aproximación a la heráldica literaria de las continuaciones caballerescas del Amadís de Gaula”, *Emblemata*, 9, (2003), pp. 219-230.
- San Pedro, Diego de, *Obras completas, edición de Keith Whinnom*, Madrid, Clásicos Castalia, 1985.
- Silves de la Selva* [1546], Luján, Pedro de, *guía de lectura por Isabel Romero Tabares*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Torres Fontes, Juan, “Don Fernando de Antequera y la romántica caballerescas”. *Miscelánea Medieval Murciana*, 5, (1980), pp. 83-120.
- Valera, Diego de, *Memorial de diversas hazañas*, en *Crónicas de los reyes de Castilla, edición de Cayetano Rosell*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, vol. 3, 1953.
- Valera, Diego de, *Tratado de las armas*, en *Prosistas castellanos del siglo XV, edición de Mario Penna*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1959.