



Las figuras heráldicas en los libros de caballerías ·

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

JANUS 8 (2019)

Fecha recepción: 30/04/19, Fecha de publicación: 29/10/19

<URL: <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=126>>

Resumen

Se analizan en detalle las figuras en los escudos de los personajes de 35 libros de caballerías impresos en el siglo XVI, que se distribuyen por igual en dos grupos: 1) formas tomadas del repertorio heráldico convencional, a veces utilizadas con significado simbólico, y 2) representaciones de sucesos trazados con total realismo (“escenas”) de intención alusiva o alegórica, derivadas de las introducidas en la heráldica castellana auténtica a partir del último tercio del siglo XV que gozaron de creciente aceptación a lo largo del XVI. Un buen número de estas figuras fueron usadas con propósitos semejantes en las concesiones regias de armas y en los escudos de ficción, apuntando a un origen común de la imaginación heráldica de sus inventores. Se estudian pormenorizadamente las adopciones de escudos novelescos por parte de individuos reales y el fenómeno inverso de transferencia de escudos auténticos a personajes literarios.

Palabras clave

Simbología de las figuras heráldicas; “escenas” heráldicas; libros de caballerías; transferencias entre las heráldicas literaria y auténtica

Title

The heraldic charges in the *libros de caballerías*

Abstract

The charges on the armorial shield of the characters in 35 Spanish romances of

* Este artículo complementa al titulado “Los colores en la heráldica de los libros de caballerías” (López-Fanjul, 2018), y está dedicado a la memoria de Faustino Menéndez-Pidal, iniciador y extraordinario impulsor de los modernos estudios heráldicos en España, como muestra de agradecimiento a su constante y desinteresada ayuda proporcionada a lo largo de muchos años.

chivalry (*libros de caballerías*) printed in the XVIth century are analysed in detail. These charges are equally distributed into two groups: 1) Conventional heraldic signs, occasionally used with a symbolic intention, and 2) Realistic representations of diverse events (“scenes”) used with allusive or symbolic purposes, derived from those introduced in real Castilian heraldry from the last third of the XVth century and widely accepted along the XVIth century. A considerable number of those charges were utilized with similar purposes in the royal grants of arms and the fiction arms, pointing to a common source of the heraldic imagination of their inventors. The adoption of fiction arms by real individuals, and the reverse phenomenon of transference of authentic ones to literary characters was specifically studied.

Keywords

Symbolism of heraldic charges; heraldic “scenes”; romances of chivalry (*libros de caballerías*); transfers between literary and authentic heraldries



La heráldica es un sistema semiótico que surgió de manera simultánea en distintos territorios del occidente europeo a lo largo del segundo tercio del siglo XII, cuya función era producir los distintivos familiares que denominamos escudos, armas o armerías para cuantos precisaran de ellos, sin mayores limitaciones con respecto a su extracción social. Por ello, su uso se expandió rápidamente al conjunto de la sociedad, como revelan los textos novelescos que retratan la realidad del momento analizados eficazmente por Gerald J. Brault (1997) y Michel Pastoureau (2006). Así, las damas que presenciaban uno de los torneos descritos en *Li chevaliers de la charrete* (1177), eran capaces de identificar a los participantes por los motivos representados en sus escudos de ficción, diseñados según las normas que gobernaban la composición de los auténticos. En fecha tan temprana, unos y otros eran todavía marcas personales, puesto que acababan de ser adquiridos por sus dueños, pero poco más tarde pasarían a ser signos gentilicios, esto es, propiamente heráldicos.

En el primer tercio del siglo XIII, los relatos del *Lancelot en prose* y el *Tristan en prose* ya hacían referencia a determinados usos heráldicos, como la expresión de los lazos de parentesco que unían a distintos personajes mediante la diferenciación de sus respectivas armerías en torno a un motivo común. En este sentido, las de los primos de Lanzarote se discernían de las del protagonista (de plata tres bandas de gules) por la adición de pequeños muebles de sable sembrados en el campo: crecientes en el caso de Blanor de Gaunes, armiños en el de Boores el Desterrado y estrellas en el de Lionel (Pastoureau, 1982a) (fig. 1). En otros casos la

distinción se lograba a través de cambios de color, como ocurría con los jaquelados de Palamedes (plata y sable), su padre el rey Esclabor de Babilonia (oro y gules) y su hermano Safar (oro y sinople) (Pastoureau, 1982b) (fig. 1).



Fig. 1. De izquierda a derecha y de arriba a abajo. Armas de: 1) Lanzarote (fol. 8r), 2) Blanor de Gaunes (fol. 18 v), 3) Boores el Desterrado (fol. 27 r), 4) Lionel (fol. 8r), 5) Palamedes (fol. 61 r), 6) Esclabor (fol. 36 v), 7) Safar (fol. 37 r), 8) Keu (fol. 33 r) y 9) Galaz (fol. 23 r). En *Noms, armes et blasons des chevaliers de la Table Ronde* (ca. 1500), © The Morgan Library and Museum, Nueva York, Ms. M. 16

Con el tiempo, no sólo fueron dotados de armas los actores más importantes del ciclo artúrico sino también los de segundo o, incluso, tercer orden. De ahí la utilidad de las recopilaciones fechadas en la segunda mitad del siglo XV, compuestas en buena medida para servir de recordatorio a los ilustradores, que recogían los escudos de unos 180 personajes diferentes, algunos mantenidos desde el siglo XIII mientras que otros variaban según la obra (Pastoureau, 1982c). Por ejemplo, Keu, hermano de leche y senescal del rey Arturo, pasó de portar un escudo de plata cabeza de sable a ostentar otro, esta vez parlante, de azur dos llaves de oro (fig. 1). Fue durante este último

período cuando se introdujeron la mayor parte de esas armerías parlantes así como otras alusivas. Sin embargo, una expresa intención simbólica sólo se aprecia en la cruz de gules en campo de plata de Galaz, el héroe predestinado a cumplir la demanda del Grial (fig. 1).

En este orden de cosas, un gran número de personajes de los libros de caballerías fueron asimismo provistos de escudos que reflejaban las tendencias plásticas vigentes en el momento de su redacción, muy distintas de las que informaban la composición de las armerías artúricas. A finales del siglo XIV la heráldica había perdido su mayor utilidad práctica, la de suministrar los signos de identificación empleados en la autenticación de documentos mediante el sellado, pero sus productos gozaban universalmente de la condición de “marcas de honor” supuestamente reservadas a la nobleza, en flagrante contradicción con el uso previo que permitía el acceso a esos distintivos a cualquier individuo que precisara de ellos, con relativa independencia de su sexo, ocupación, o condición social. Esta interpretación retroactiva de los signos familiares, concebía a las armerías como compendios gráficos de fabulosos hechos gloriosos llevados a cabo por los antepasados del linaje pertinente en un inmemorial pretérito y, en consecuencia, se adjudicaron ficticias cualidades y virtudes específicas a los distintos esmaltes y figuras de los escudos, proporcionándoles un intenso contenido simbólico generalmente no buscado con anterioridad. (Menéndez Pidal, 2014: 432-454 y López-Fanjul, 2018).

La concepción de las armas como memoria del pasado introdujo alteraciones radicales de su diseño donde, en contraposición a los modos anteriores, el significado de las formas plásticas, es decir, su contenido conceptual, primaba sobre su valor puramente visual, que respondía únicamente a propósitos de identificación. Así, a lo largo del último tercio del siglo XV, comenzó a utilizarse en la heráldica castellana un nuevo modelo que se apartaba rotundamente de las normas del blasón medieval. Se trata de las que he denominado “escenas”, esto es, representaciones de sucesos trazadas con pleno realismo, con las que se pretendía transmitir al observador cierta información sobre las cualidades y acciones de los poseedores de las correspondientes armerías. De hecho, dichas escenas sólo conservaban de la heráldica previa su disposición sobre un campo semejante al del escudo, manteniendo el marco regular al tiempo que se alteraba totalmente el diseño tradicional. Sus primeras manifestaciones se encuentran en las armas otorgadas a algunos de los participantes en la guerra de Granada y a las ciudades del reino nazarí recién tomadas al enemigo. Sirvan de muestra la conocida incorporación de la figura de Boabdil encadenado tras la victoria de Lucena (1483) a las armerías familiares de los Fernández de

Córdoba, así como las concedidas en 1499 por la Reina Católica a la villa de Vélez-Málaga (fig. 2):

vos doy por armas un rey a cavallo con un moço de espuelas muerto a los pies e con los moros huyendo segund va pintado en esta mi carta, a memoria de lo que al dicho rey mi señor acaeció en esa çibdad al tiempo que la tuvo çercada e la ganó de los dichos moros.



Fig. 2. Escudo de la villa de Vélez-Málaga (1499). Real provisión conservada en el archivo municipal, Documentos reales, 1-2, 10.

La nueva moda alcanzó su máxima difusión en las concesiones de armas a los conquistadores de Indias y las villas allí fundadas, sin lugar a dudas la mayor empresa de este tipo acometida en los países del ámbito heráldico durante el siglo XVI¹. Con ellas se premiaba la participación sobresaliente de determinados individuos en los distintos sucesos bélicos que puntuaron la conquista, condensándola en unas marcas que proporcionarían una memoria permanente de esas hazañas a los continuadores de las flamantes estirpes por ellos fundadas. A título de ejemplo mencionaré la escena americana más antigua, contenida en el escudo otorgado en 1527 a Juan de Burgos, donde éste aparecía “armado, en un caballo blanco, y a los pies dél un indio principal, armado, que vos matastes [en la toma de la ciudad de México]” (fig. 3). Por su parte, las armas de la ciudad ecuatoriana de Loja, compuestas en 1571, mostraban una farragosa escena consistente en

¹ Todas las descripciones de armerías americanas citadas en este artículo se han tomado de López-Fanjul (2014, 2015 y 2016).

“una ciudad de oro, y salga della una bandera blanca con nuestras armas Reales en ella, y tras ella mucha gente de guerra que la sigue” (fig. 3). Para dar una idea de la favorable acogida del moderno prototipo, baste decir que la frecuencia de armerías escénicas americanas pasó del 3% en la primera mitad del siglo XVI al 70% en la segunda.

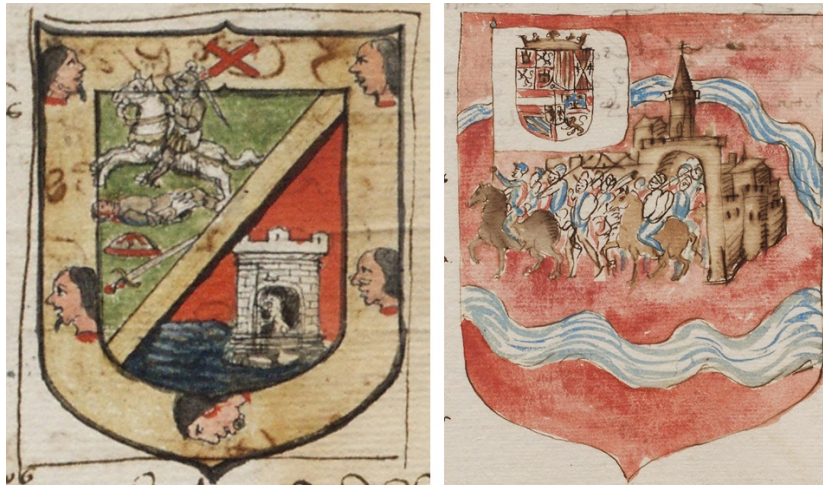


Fig. 3. Escudos del conquistador Juan de Burgos (1527, C 238-2-4) y de la ciudad de Loja (Ecuador) (1571, C 238-1-61). Archivo ducal de Alba

Aunque las escenas granadinas y americanas no hacían referencia a sucesos fabulosos sino a hechos probados en los que sus titulares habían tomado parte, la adquisición de armas escénicas alusivas no estuvo limitada a los perceptores de la merced regia, sino que fue también utilizada libremente por particulares, en especial por los hidalgos de las Asturias de Oviedo y Santillana a partir de la segunda mitad del siglo XV (López-Fanjul, 2008: 75-100). Buen número de estos se dotaron de un escudo del que no habían precisado hasta la fecha, cuyo uso hacían aconsejable las circunstancias del momento para transmitir al observador la pertenencia de su dueño al estamento privilegiado, lograda mediante la exhibición de escenas de tema invariablemente bélico o cinegético, las dos ocupaciones características de la nobleza. Limitándose a un solo espécimen, los Ribero llaniscos eligieron para representarse

una torre encima de una roca, ribera de un río [...], y encima de lo alto de la torre una cruz roxa ardiente, en el medio de dos árboles verdes a manera de pinos, por la puerta de la qual sale un cavallero encima de su cavallo y delante de él un escudero con una lanza larga al hombro y un lebrél (Avilés, 1956: 140-141) (fig. 4).



Fig. 4. Labra de las armas de Ribero (ca. 1500). Casa de Ribero (Llanes, Asturias)

En este artículo pretendo establecer el alcance de la imaginación heráldica de los autores de los libros de caballería, que procuraban conferir veracidad a sus personajes atribuyéndoles escudos de contenido mayoritariamente alegórico, elaborados de acuerdo con los gustos que informaban el diseño de armas auténticas en el siglo XVI². Dicho de otro modo, los textos literarios son un reflejo de las costumbres de la época en que fueron escritos y su examen puede aportar valiosa información sobre el intenso y extenso recurso al simbolismo propio de la sociedad del momento. Con el fin de iluminar ese pasado examinaré las formas plásticas utilizadas en la composición de las armerías literarias, distinguiendo entre los que pudieran considerarse atavismos, en cuanto mantenedores de las antiguas prescripciones establecidas en el blasón medieval, y las innovaciones, seguidoras de la moderna modalidad escénica. Asimismo, rastrearé la persistencia de los usos heráldicos tradicionales, con el propósito de averiguar su grado de continuidad en el trazado de las armerías ficticias. Por último, investigaré los flujos osmóticos entre literatura y realidad, a través de aquellos escudos auténticos inspirados en otros novelescos, así como la situación inversa de los ficticios procedentes de armerías de individuos de carne y hueso.

² 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 y 2008), Sales Dasí (2003), Marín Pina (2013, 2014-2015 y 2019) y López-Fanjul (2018).

La información analizada corresponde a 514 escudos descritos en 35 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, un tercio del total procede de ocho novelas y otro tercio de sólo dos, *Palmerín de Inglaterra* y *Espejo de príncipes y caballeros (Parte III)*³.

LAS FIGURAS HERÁLDICAS CONVENCIONALES

La mitad de las armerías novelescas muestran figuras de uso más o menos común cuyo pormenor se especifica en la *Tabla 1*, incluidas en su práctica totalidad en el repertorio heráldico castellano del siglo XVI. En su mayoría sólo cumplían la función de proporcionar escudos convencionales a personajes secundarios, en particular a los numerosos intervinientes en una batalla o torneo. Sin embargo, a una cuarta parte de esas formas habituales se adjudicaron los significados simbólicos a que me referiré a continuación, limitándome, con objeto de evitar atribuciones arbitrarias, a aquellas cuya intención alegórica se explicita en los correspondientes textos. Añadiré algunos ejemplos, referentes a motivos semejantes a los literarios utilizados en las armerías auténticas coetáneas, en especial las concedidas a los conquistadores de Indias, como muestra de la inspiración heráldica compartida por los inventores de ambas.

TABLA 1. FIGURAS HERÁLDICAS CONVENCIONALES (260)^a

CUADRÚPEDOS 45	AVES 44	BESTIARIO 40	VEGETALES 34	ASTROS 33
León 26	Águila 26	Sierpe 16	Flor 13	Estrella 9
Tigre 6	Pelicano 4	Grifo 9	Árbol 8	Sol 8
Leopardo 4	Pavón 4	Fénix 5	Rosa 5	Luna 7
Ciervo 2	Cisne 3	Basilisco 5	Flor de lis 2	Lucero 4
Onza 2	Paloma 2	Unicornio 2	Ramo 2	Nube 3
Toro 2	Gavilán 1	Sagitario 2	Guirnalda 1	Mundo 2
Can 1	Filomena 1	Hidra 1	Azucena 1	
Lobo cervical 1	Halcón 1		Lirio 1	
Gamo 1	Alas 2		Racimo 1	

³ Estas diez obras cubren adecuadamente el siglo XVI y son, por orden de antigüedad: *Amadís de Gaula* (1508), *Clarian de Landanís* (1518), *Polindo* (1526), *Florambel de Lucea* (1532), *Philesbian de Candaria* (1542), *Cirongilio de Tracia* (1545), *Florando de Inglaterra* (1545), *Palmerín de Inglaterra* (1547), *Felixmarte de Hircania* (1556), y *Espejo de príncipes y caballeros (Parte III)* (1587).

OTROS ANIMALES 4	GEOGRAFÍA 9	EDIFICIOS 15	PIEZAS 14	OTRAS 22
Delfín 2	Roca 6	Torre 8	Cruz 10	Corona 7
Áspid 1	Valle 1	Castillo 5	Banda 3	Fuego 4
Salamandra 1	Mar o Isla 2	Ciudad 2	Faja 1	Otras 11

^a Las cifras indican el número de escudos en cada caso

Animales verdaderos

Aunque el león y el águila eran figuras heráldicas muy frecuentes, los autores de los libros de caballerías utilizaron en determinadas ocasiones al rey de los animales y a la reina de las aves para insinuar la estirpe regia del titular de un escudo, sugerida por las respectivas armas del reino de León o del Imperio. Como muestra mencionaré las armerías de Isidoro, hermano del rey de Tracia, que mostraban un león coronado junto con la leyenda “De tu misma progenia” (*Polindo*, 2003: 202), y las que exhibían un águila de oro sosteniendo en el pico el lema “Sangre real”, pertenecientes a uno de los participantes en el torneo celebrado durante los festejos de la boda de Clarián de Landanís y Gradamis (Floramante, 2003: 30). A éstas podrían añadirse las de Floristán, “con unas alas de oro en medio del toque, con una letra por orla que decía: *Sub umbra alarum tuam protege nos*” (*Florindo*, 2007: 284), rememorando el lema alusivo al águila tenante de las armas que la Reina Católica venía usando desde que fue princesa de Asturias. Por su parte, el rey Lisarte de Tarsis llevaba en su estandarte “el águila real con dos coronadas cabeças”, evocando la bicéfala de los emperadores (*Espejo III*, 2012: 450).

No fueron estas las únicas referencias a armerías regias en las novelas. El rey Duardos de Inglaterra y su sobrino Nafante “llevaban en los escudos una rosa, la mitad blanca y la mitad colorada” (*Platir*, 1997: 73), es decir, la divisa de la rosa roja y blanca compuesta para Enrique VII, que también utilizaron su nuera Catalina de Aragón y su nieta María Tudor, dimidiada, respectivamente, con la granada o el haz de flechas de procedencia castellana. A su vez, el escudo de *Cirongilio de Tracia* (2004: 135) “tenía el campo verde, y en medio una gran sierpe colorada por divisa, con un niño en la boca muy pequeño”, inspirada en el *biscione* o sierpe tragando un niño de las armerías de Visconti, incorporadas a las de los reyes españoles en cuanto duques de Milán (1535-1706)⁴. Por su parte, el francés Galiente el Preciado lucía en un torneo unas sobreseñales “negras sembrado por ellas muchas flores de lis de oro, así mismo el escudo de la misma

⁴ Sin embargo, en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo (1882: 572) se menciona a un justador que utilizaba un motivo semejante con intención bien distinta: “sacó por cimera vn dragón con media dama tragada [...] y dixo: Esta que veys que padesco, / es porque dio / all vno lo que parece, / all otro lo qu’escondió”.

divisa” (*Lidamor*, 1999: 19), que recuerda el sembrado de lises de los reyes de Francia, cuyo número se redujo a tres a finales del siglo XIV. Por último, *Clarián de Landanís* (2005: 227-228), hijo del rey de Suecia, portaba las armas de las tres coronas adoptadas hacia 1364 por los monarcas de ese país que además, desde mediados del siglo XV, formaban parte del fabuloso escudo atribuido a los reyes godos españoles, un cuartelado de las armas auténticas de las que se tenían por las cuatro naciones godas: Sajonia (fajado de oro y sable), Suecia (tres coronas), Noruega (león empuñando un hacha) y León (león) (Sánchez Badiola, 2010: 137-139)⁵.

En otras ocasiones, la presencia del león aludía a la valentía mostrada al enfrentarse a la fiera, como la del rey Garínter que “mató en una ínsula un muy bravo y espantable león de un golpe de la espada que en la cabeça le dio, en la forma que en el escudo como ya oístes figurado traía” (*Lisuarte*, 2002: 138). Semejante proeza se hizo extensiva a otros animales, de manera que el rey Grifilante llevaba “en el escudo una sierpe con dos cabeças cortadas (esto traía él por una sierpe muy fiera que él mató, que mucho daño en su tierra fazía)” (*Lisuarte*, 2002: 82); mientras que uno de los torneadores en la Prueba de la Torre Desamorada en sus armas “traía un grifo sin cabeça, con quien había tenido en su patria una rigurosa batalla” (*Espejo III*, 2012: 512). Del mismo cariz eran las armerías concedidas a Juan de Salazar (1547), en las que figuraba “un tigre puesto en salto, atravesada por el cuerpo una saeta, en memoria del que vos ansí matástes”, rememorando a un puma “que hacía muy grand daño en toda la tierra [Río de la Plata], y había muerto muchos cristianos españoles”.

El tigre, refiriéndose al puma o el jaguar, comenzó a utilizarse en las armerías concedidas a los conquistadores americanos, y dos protagonistas novelescos, Palmerín de Inglaterra y Floramante de Colonia, adoptaron temporalmente el sobrenombre de caballero del Tigre sin que los correspondientes textos indiquen el motivo de esa elección, por más que el de *Floramante* (2003: 33) se calificara de “muy feo”. A lo más se atribuyeron al felino cualidades arbitrarias, como ocurrió con las armas del príncipe Posidonio que mostraban “un tigre por devisa, que assí como el tigre es animal sitibundo assí el siempre bivía cobdicioso, deseoso del agua de favores de la infanta Regia su señora” (*Cirongilio*, 2004: 363). En su turno, la onza (guepardo), animal utilizado por la alta nobleza en la caza deportiva, se incorporó al repertorio heráldico a finales del siglo XV, aunque

⁵ No obstante, la duquesa de Buncer entregó a Clarián las armas de las tres coronas “para que vos las traigáis por guisa, pues alcançais corona de hermosura, corona de esfuerzo y prez de la caballería, corona de virtud y nobleza de coraçón más altamente que ningún otro que en el mundo sea”. A pesar de ser idénticos, no parece que exista relación alguna entre el escudo de Suecia y el atribuido al rey Arturo (de azur tres coronas de oro).

por su rareza los tratadistas del momento solían asimilarlo a otro mucho más próximo, el lobo cerval (lince) común entonces en toda la península ibérica. Las novelas, sin embargo, no mencionan ese uso cinegético y en una ocasión adjudicaron gratuitamente al animal la condición de olvidadizo. Así, el infante Citóforo llevaba en el escudo “un lobo cerval, que es el animal de menos memoria, dando a entender que cierto de amor le hacía olvidar de sí mismo con tomar atrevimiento de servir a quien no merecía, que era la infanta Coracisia” (*Cirongilio*, 2004: 367).

A veces, la figura animal fue elegida por sus tradicionales connotaciones emblemáticas, como ocurrió con el áspid y la salamandra. En esta disposición, el infante Epidoro de Dalmacia

en el escudo traía una áspis muy grande que tenía la cola metida en el un oído y el otro hincado en tierra, porque así como la áspis, que es un género de serpiente, por no oír los encantamientos del mago usa de semejante cautela, así la infanta Palia su señora, por no darse cosa del tormento que él publicava padecer, no quería oír de sus amorosas querellas.

Con esto, el autor del *Cirongilio de Tracia* (2004: 363) se limitaba a seguir a la letra a San Isidoro: *unam aurem in terram premit, alteram caude obturat* (Arellano, 2000: 33-34)⁶. Por otro lado, el príncipe Fulminán iba “armado de unas armas moradas [...] Y llevaba en el escudo una salamandria pintada y metida en un fuego que en grandes llamas ardía, con una letra que decía: ‘Es muestra de lo que siento’” (*Felixmarte*, 1998: 432). La salamandra cercada de llamas, junto con el lema *Durabo*, fue utilizada como divisa por Juan II de Aragón como símbolo de su determinación de perdurar superando las dificultades (López Poza y García Román, 2017). Un sentido semejante tenía la de Fulminán, que manifestaba su capacidad de soportar el sufrimiento en espera de mejores días.

Como he apuntado más arriba, también se recurrió a las aves con intenciones simbólicas. Entre ellas, el pelícano que se abría el pecho para alimentar a las crías con su propia sangre evocaba el sacrificio hecho en aras del bien común. Este era el sentido de las armas de Floramán, “en campo verde un pelícano”, recordando que “anduvo por tierras extrañas socorriendo dueñas y doncellas, deshaciendo agravios a muchos” (*Palmerín de Inglaterra*, vol. 1, 1979: 92). Entra en lo posible que el autor lusitano de la obra tuviera en mente la divisa del pelícano de Juan II de Portugal, constructor del hospital de Lisboa, a la que acompañaba el expresivo lema

⁶ El áspid tapándose las orejas con la cola, con el significado del conocido dicho “a palabras necias oídos sordos”, es la divisa que acompaña al retrato de Jerónimo de Urrea en la portada de su traducción del *Orlando furioso*, impresa en Venecia en 1553 (Marín, 2019).

Pola lei e pola grei (Coelho, 2005). A su vez, el pavo real o pavón se utilizaba frecuentemente para contraponer la belleza del abanico de plumas de la cola secundaria del macho a la fealdad de sus patas, tal como manifestaba *Guzmán de Alfarache* (Alemán, 1987, vol. II: 386): “Aquí deshacen la rueda los pavones mirándose a los pies”. En la misma actitud, el escudo del infante Cerental mostraba “un pavón que mirándose a los pies d’él hazía la rueda, dando a entender que cuanto le hazía de alegre y lozano la esperanza tanto le hazía desconfiar verse indigno de tenerla, el cual era preso de amores de la infanta Elegía” (*Cirongilio*, 2004: 367). La filomena o ruiseñor de las armerías de Claribeo (*Polindo*, 2003: 142), remitía a la leyenda de la princesa ateniense Filomela que se metamorfoseó en dicha ave después de ser violada por Tereo, inspiradora de un buen número de obras de la literatura castellana del siglo XVI (Zapata, 1987).

Entre las aves de cetrería, uno de los defensores de la princesa Oriandina traía unas armas en las que figuraba “un gavilán con un ave pequeña en uñas viva, que no la hazía daño, mostrando la propiedad que dél se cuenta, con una letra que dezía: ‘A quien lo sirve agradece, do menos más se merece’” (*Felixmarte*, 1998: 427). Dicha propiedad era semejante a la que el bachiller Alonso de Proaza atribuía al neblí: “La muy noble condición / del generoso neblí, / de la vencida prisión / solo toma para sí / el sangriento corazón” (Castillo, 1882: 43). Por su parte Riramón de Ganail, al ser armado caballero por su medio hermano *Clarián de Landanís* (2005: 476), “al león atado de una cadena que en el escudo traía mandó quitar, e hiziera poner un halcón que bolava en campo verde”, en señal de que pasaba de la sujeción a la libertad.

Animales fabulosos

De las bestias fantásticas, sólo el grifo y la sierpe (dragón) figuraron, aunque raramente, en la heráldica medieval castellano-leonesa. El primero, cuya naturaleza compuesta de águila y león se manifestaba en su carácter oscilante entre nobleza y fiereza, cumplía esta doble función en el sueño profético de Florisena, expresado gráficamente en los dos escudos que habían sido enviados a su amado Felinís por la sabia Almidana. Uno de ellos llevaba “un grifo por armas, con las alas extendidas y en el pico un anillo con un rubí iluminando los corazones”, mientras que el otro mostraba un espantoso grifo que representaba la gran crueldad y ferocidad que había de mostrar su dueño hasta que los dos corazones de las anteriores armerías se unieran (*Philesbián*, 2005: 22). Sin embargo, de la sierpe o dragón las novelas se limitaban a subrayar su ferocidad, como ocurría con el escudo y la cimera de Flortir que “avía figurada una sierpe la cosa del mundo más fiera, y todas así orladas las sobreseñales del yelmo por la misma manera”

(*Platir*, 1997: 337). A pesar de que la sierpe era la cimera repetidamente utilizada por *Polindo* (2003: 50), su sentido no se especificó en la novela.

Especial significación en la simbología caballerescas española tuvo la orden de la Jarra y el Grifo, fundada por el entonces infante Fernando de Antequera en 1403 y continuada por sus sucesores en el trono de Aragón hasta Fernando el Católico. De su collar, que llevaba engarzadas varias jarras con azucenas, símbolo de la pureza de la Virgen, colgaba un grifo de alas blancas, alusivo a la fortaleza que debe manifestar el caballero en defensa de su virtud. Los estatutos de la orden indicaban que aquellos miembros que lograran la victoria en batallas donde participaran más de doscientos hombres, o combatieran en duelo con justa causa, pudieran dorar una de las alas del grifo, o bien las dos si dicha acción se repetía (Torres, 1980). Un trasunto literario de esta cláusula aparece en el *Florindo* (2007: 205) del aragonés Fernando de Basurto, al mencionar que el premio a la máxima excelencia instituido por el rey Federico de Nápoles consistía en “un águila de oro con una corona real puesta encima de un castillo”, a la “que le pintassen de oro una cola del cuerpo de su águila” por cada hazaña llevada a cabo por el concesionario. En el caso del protagonista de la novela, “por la primera excellencia y animosidad le pintaron el pecho [del águila] de oro fino. Y por la segunda [...] le fue pintado el cuello del águila”.

El empleo literario de los restantes animales fabulosos suele hacer referencia a las cualidades que comúnmente les adjudicaban los *Bestiarios*. Así, uno de los compañeros de *Felixmarte* (1998: 427) “traía pintado un basilisco, con una letra que dezía ‘No muero’, porque la vida está en la muerte metida’, alusivo a la leyenda que atribuía a este ser el poder de dar muerte con sólo la fuerza de su mirada. A su vez, el príncipe Tembrogio traía

en el escudo un unicornio dorado y una donzella mostrándole halagos por una parte con las prisiones que le avía de echar a escondidas, porque assí como el unicornio se dexa vencer del poder de una hermosa donzella, conociendo el daño que le puede sobrevenir, así él se dio todo a servicio de la infanta Dindimia. (*Cirongilio*, 2004: 363)⁷.

En este orden de cosas, el ave fénix que se consumía en el fuego para renacer de sus propias cenizas era símbolo de inmortalidad y, por ello, única. En esta disposición, el rey de Armenia llevaba “en el escudo en campo pardo el ave Fénix, en señal de ser una en el mundo la señora a quien

⁷ Fernández de Oviedo (1989: 356-357) describe la cimera de un caballero de apellido Mendoza muerto por los moros en la vega de Granada como “vn olicornio echado a dormir en el rregaço, o faldas, de vna muy hermosa donzella virgen”. Sin embargo, no le atribuye un significado amoroso, indicando “que soy de opinión que sus amores eran de la Virgen e Madre de Dios, de la qual fue deuotísimo”.

servía” (*Palmerín de Inglaterra*, vol. II, 1979: 374). El mismo significado tenía la cimera de Francisco de Monroy, conde de Deleitosa, formada por un fénix y la leyenda “Por vnica la rrefiero, / y por sola la quiero”, alusiva a su esposa Francisca Enríquez (Fernández de Oviedo, 1989: 143).

Cuando los textos mencionan otros animales, como leopardos, ciervos, gamos, toros, canes, cisnes, palomas o delfines, no especifican el motivo de su inclusión en los escudos, ni tampoco lo expresan al tratarse de sagitarios o hidras, a pesar de su consabida condición emblemática.

Otras figuras

Raramente se atribuyó un significado simbólico a árboles, arbustos, rosas o flores. Estas últimas, sin embargo, se utilizaron como figuras parlantes y también, lo que no deja de ser insólito, para encubrir la identidad del portador del correspondiente escudo: el verde con una flor blanca de Polendos (*Primaleón*, 1998: 48) y el rojo con seis “manojos de flores de oro que llaman alegría” de *Amadís de Grecia* (2004: 379)⁸. En las contadas ocasiones en que se adjudicó a los vegetales una intención explícita ésta podía ser alusiva, como la expresada en las armerías que llevaban “en el medio un olmo muy bien obrado”, entregado por una doncella a Brimartes el Amador, enamorado de la princesa Onoria, quien “por la señal que en el escudo traían las preció él más por començar en la letra de su señora” (*Amadís de Grecia*, 2004: 213). De cariz simbólico eran las armas de Clarís de Altamar, que “llevava todas sus armas blancas sembradas todas de muchas flores de oro y el escudo también, y esta devisa traía don Clarís porque, al tiempo que se partió de Constantinopla [...] la infanta Arvisa le dio dos flores de una guirnalda que ella tenía” (*Félix Magno III-IV*, 2001: 237).

Las figuras que representan construcciones o parajes suelen referir al entorno de los personajes pertinentes. A título de ejemplo, mencionaré la “torre bermeja en campo blanco” del gigante Membrún de Archadia, miembro del linaje de Nembroth “que la muy afamada torre de Babel edificó” (*Philesbián*, 2005: 42); la roca donde había permanecido encantado durante setenta años Quisidel, que “siempre trajo en su escudo figurada la Tremenda Roca en memoria de tal aventura” (*Cirongilio*, 2004: 246); y la isla Athera donde fue raptada Helena de Troya, que ostentaba Deyfebo en su escudo (*Belianís*, 2006: 63). A éstas podrían asimilarse, entre otras, las “tres

⁸ No he logrado identificar con certeza esta planta, aunque es posible que se trate del sésamo. Entre las “Inuenciones y letras de justadores” recogidas en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo (1882: 573), Esteban de Guzmán “traya en bordura vnas matas d’alegría, e dixo: En la vida la busqué, / y en la muerte la hallé”.

torres de plata en campo colorado, en memoria de las tres ciudades que vos poblastes [Cartago, Antioquia y Santa Marta]”, del mariscal Jorge de Robledo (1545); el “peñol verde con una cruz dorada, en señal del que vos ganastes en la dicha tierra” de Rodrigo de Castañeda (1527); y la “isla verde sobre aguas de mar, e sobre la dicha isla un peñol en campo azul, en memoria de la libertad que distes a los indios naturales de las dichas islas [Guanajos, Honduras]”, de Alonso Valiente (1547).

Por el contrario, los astros literarios suelen aludir a sentimientos amorosos. Así, Licandor de la Peña Tajada, enamorado de Duranda, portaba armas con un campo celeste y una estrella, junto con el lema “mi señora es muy más bella / que esta reluciente estrella” (*Florando*, 2001: 72), mientras que el príncipe Olorius de España “traía en el escudo siete luzeros de oro” parlantes por su amada Luciana (*Lisuarte*, 2002: 170 y 184). No obstante, las estrellas de los conquistadores solían ser las que se tomaban como guía, entre ellas la constelación de la Cruz del Sur del acrecentamiento de armas otorgado a Gonzalo Fernández de Oviedo (1525). Por último, el escudo del Gran Turco Felerí “llevava figurado el mundo en campo verde [...] El cual traía aquella devisa teniendo por muy cierto que avía de ser tan gran señor, mandando e juzgando tan grandes tierras, que a todo el mundo pudiese mandar” (*Felix Magno III-IV*, 2001: 234-235).

LAS ESCENAS HERÁLDICAS

Las aventuras del perfecto caballero, espejo de extremada valentía y devoción amorosa, proporcionaron abundantes ocasiones para la utilización literaria de las escenas heráldicas que iré examinando detenidamente a continuación. A esta modalidad corresponde la mitad de los escudos descritos en los libros de caballería, cuyo detalle se especifica en la *Tabla 2*, que he agrupado por simplicidad en tres temas —bélico, galante y simbólico—, en los que se esquematizan, respectivamente, sucesos donde se pone de manifiesto el arrojo del guerrero, la cortesía y entrega a su dama, o bien referencias a comportamientos morales virtuosos o depravados, deseos entrañables, pasiones eróticas, o anhelosas referencias al mundo mágico o mitológico. De la creciente popularidad de esta nueva moda plástica da cuenta su aumento temporal, desde el 22% en las obras anteriores a 1530 al 36% en las publicadas a continuación. No se trata aquí de analizar por menudo cada particular motivo caballeresco sino de lograr la identificación de fórmulas generales y especificar su recurrencia, de manera que esto permita una catalogación que tenga sentido heráldico.

TABLA 2. ESCENAS Y FIGURAS ALUSIVAS (254)^a

ESCENAS BÉLICAS 30	FIGURAS BÉLICAS 6	ESCENAS GALANTES 86	FIGURAS GALANTES 63	ESCENAS SIMBÓLICAS 69
Caballero 12	Espada 4	Doncella 19	Corazón 37	Mitología 24
Jayán 7	Saeta 2	Doncella protagonista 18	Iniciales 13	Vicios y virtudes 20
Salvaje 2		Caballero 9	Mano 7	Fortuna y rueda 10
Cabeza cortada 6		Caballero protagonista 5	Rostro 3	Esperanza y esfera 7
Hazaña 3		Doncella y caballero 35	Ojos 3	Muerte 8

^a Las cifras indican el número de escudos en cada caso

Escenas bélicas

La mayoría de las escenas de asunto bélico presentan luchas de caballeros contra jayanes monstruosos, gigantes malignos o espantosos salvajes, irremediadamente finalizadas con el triunfo de los primeros. Su manifestación más antigua se encuentra en las armas del rey Abiés de Irlanda, con un “campo indio y en él un gigante figurado, y cabe él un cavallero que le cortava la cabeça; estas armas traía porque se combatiera con un jayán que su tierra le entrava y jela yermava toda, y assí como la cabeça le cortó” (*Amadís de Gaula*, 1991, vol I: 318). De estos enfrentamientos da también cuenta el escudo que la maga Paropanisa ofreció a *Cirongilio de Tracia* (2004: 65-66) en agradecimiento por haber desencantado a su hermano el rey Circineo, donde la aventura estaba representada a lo vivo:

en medio d’él, por devisa, el fuerte castillo y cava encantado y el herviente lago, y en la puerta el infante y el jayán señalados, haziendo su batalla tan al natural que maravilla era de ver; y al rey y a los que con él eran puso pavor.

Rara vez era vencedor un jayán, como Romolaz el Salvaje que “traía pintado un rey atado con una cadena al cual él prendiera en una batalla” (*Florambel*, 2009: 255). De intención semejante era la imagen del propio Gonzalo Pizarro, “prisionero con una cadena de plata al cuello, armado todo de armas blancas” tras su derrota en la batalla de Jaquijaguana, plasmada en las armas de Día Sánchez de Narváez (1560).

La victoria podía esquematizarse mostrando únicamente la cabeza tajada del enemigo, como ocurría en el escudo que Alchidiana entregó a *Palmerín de Olivia* (2004: 187): “traya en él figurada la cabeça de Amarán

ansí como él gela cortó e la mano de Palmerín como la tenía por los cabellos” (*Palmerín de Olivia*, 2004: 187). Esta fórmula fue también empleada en la heráldica auténtica, por ejemplo al asturiano García Fernández de la Plaza, que en 1518 cortó la cabeza al corsario Aruj Barbarroja, y llevándola a Orán, le fueron concedidas unas armas “con la cabeza y corona del dicho Barbarroja y con su bandera y alfanje al natural, en campo colorado, y otras cinco cabezas de turco por orla” (López de Gómara, 1989: 148).

En contadas ocasiones, el salvaje podía ser, al tiempo, cruel o bondadoso. En este sentido, Florián del Desierto, hermano de *Palmerín de Inglaterra* (vol. I, 1979: 55), ostentaba en su escudo “en campo blanco, un salvaje con dos leones por una trailla”, en recuerdo de aquél que lo raptó y estuvo a punto de entregarlo por pitanza a las fieras, pero acabó criándolo como a un hijo.

Los escudos que muestran contiendas entre caballeros son escasos y, como ejemplo, mencionaré el del rey Samec: “en el escudo pintada una batalla qu’él oviera con seis cavalleros, que todos le demandavan merced” (*Florambel*, 2009: 255). Lo mismo ocurre con los que incluyen piezas de armamento, reducidas a espadas o saetas.

Escenas galantes

Aproximadamente, la mitad de los escudos de contenido galante que exhiben únicamente un caballero o una doncella provienen de un texto tardío, el *Espejo de Príncipes y Caballeros (Parte III)* de Marcos Martínez, impreso por primera vez en 1587, y un buen número de ellos incluía la imagen de los principales héroes o heroínas de la obra. A los representados solían añadirse distintos elementos complementarios que los singularizaban, por ejemplo la “dama con una corona en la cabeça de fragantes lirios”, o “un ramillete de flores, que parecía dárselo a un caballero que allí estava delante de una hermosa mano, que le tenía”; o bien disponiendo a los actores adoptando distintas actitudes, como “a la ribera de un caudaloso río, una dama como que escrivía”, o diferentes posturas, en “un campo debuxado, lleno de olorosas flores, y en él entre ellas tendido” (*Espejo III*, 2012: 78, 87, 96 y 97). De inspiración semejante es la pintura que muestra una dama sosteniendo en su mano unas flores, en la tarja de torneo de Caspar Albach (1480) conservada en el Bayerisches National Museum (Múnich).

Las escenas galantes compuestas por una pareja de enamorados tienen un claro precedente en las armas de Bruneo de Bonamor, un personaje del *Amadís de Gaula* (vol. II, 1991: 1250) en cuyo escudo “había figurada una donzella, y ante ella un cavallero armado de ondas de oro y de cárdeno, y semejava que le demandava merced”. Martín de Riquer (1980) ha señalado

como posible origen de esta composición un pasaje del *Lancelot en prose* en el que el protagonista encargó un escudo que “*el milieu ou la boucle devoit estre avoit peinte una royne d’argent, et devant li avoit peint un chevalier qui estoit a genouls aussi comme s’il criast merchi*”. Asimismo apunta que la misma escena fue pintada en un pavés flamenco del siglo XV conservado en el British Museum (Londres).

El tema se repitió en numerosas novelas posteriores, tanto conservando ajustadamente la forma plástica de la versión original, como modificándola con el propósito de acentuar el dramatismo de una escena por lo demás genérica. Así, el galán podía aparecer encadenado, como el del escudo que portaba *Lisuarte de Grecia* (2002: 192): “un cavallero todo encadenado con una donzella que le tenía metida la mano por el lado izquierdo y el cavallero estava de inojos ante ella; la orladura del escudo eran ocho oes de oro [por su enamorada Onoloria]”; o bien ofreciendo su corazón a la dama que lo atravesaba con un arma, como el de Heleno de Dacia: “una dama con un cuchillo, como que quería herir a un cavallero que delante tenía hincado de rodillas mostrándola el corazón” (*Espejo III*, 2012: 84). Más elaboradas eran las armerías de Langelao, con “un cavallero en el escudo con una esfera en la mano, contemplando los cursos e los planetas y hincados los inojos ante una hermosa donzella, dando a entender que no avía saber en el mundo ni descripción para definirse del poder de una donzella” (*Cirongilio*, 2004: 363). A veces el lance no era tan trágico, como sucedía a Celindo que “en el escudo trahía un caballero y una dama, la cual dava su retrato al galán, quedándose ella con el natural del amante”, a pesar de que el lema, situado en la proximidad de la dama, da pie a la sospecha: “Nadie dexó de temer / aun con la fe tan segura / la mudança de ventura” (*Espejo III*, 2012: 305). Sin embargo, otras armerías subrayaban la solidez del lazo amoroso, como las del duque de Saboya con “un mar, y en medio una gentil galera, y al borde una dama, que dava la mano a un cavallero que se anegava, con esta letra: ‘Bien se puede navegar / por el mar de mi desseo / siendo seguro el empleo’” (*Espejo III*, 2012: 89).

Aunque el antedicho tema amadisiano es, con mucho, el más común en los escudos que muestran dos amantes, otros refieren a acontecimientos singulares, otra vez en buena parte contenidos en el *Espejo de Príncipes y Caballeros (parte III)*, entre ellos la defensa activa de la dama. Este sentido tenía el del rey Grantelmio, que

trahía una hermosíssima dama, tendida en un campo, y junto cuatro gigantes, entre los cuales venía él la espada tinta en sangre, que sobre la libertad de la dama les avía cortado las cabeças. Y en acabando, parecía llegarse a la dama, que tendida la una mano, mostrava aceptar tal servicio. (*Espejo III*, 2012: 298).

Son abundantísimos los escudos que exhiben un corazón: simple, asaeteado, apuñalado, partido en dos, encadenado, en llamas o, incluso, preso en una red. Otros presentaban el rostro o la mano de una doncella, como el entregado por el rey Florendos a su desconocido hijo *Palmerín de Olivia* (2004: 39) en la ceremonia de investidura: “un escudo de un muy fuerte e limpio azero y no traya otra cosa en él pintada sino una mano de una doncella [Polinarda], cerrada”. También eran frecuentes los que portaban la inicial del nombre de la dama, como el de Dinerpio, enamorado de Brisena que “por essa causa traía las siete bees en el escudo [...] por començar en aquella letra e aver tantas letras en su nombre” (*Lisuarte*, 2002: 162).

Por último mencionaré las armerías que presentaban un animal — grifo, buitre, onza o águila— tomando o despedazando un corazón, cuyo ejemplar más antiguo es el perteneciente a Gasquilán, con

un grifo guarnido de muchas piedras preciosas y perlas de gran valor, el cual tenía en sus uñas un corazón que con ellas le atravesava todo, dando a entender por el grifo y su gran fiereza la esquivaza y gran crueldad de su señora, y que assí como tenía aquel corazón atravesado por las uñas, assí el suyo los estava de los grandes cuidados y mortales deseos que della continuamente le venían; y aquestas armas pensava él traer hasta que a su señora oviesse, y también porque considerando traerlas en su remembrança le davan esfuerço y gran descanso en sus cuidados. (*Amadís de Gaula*, 1991: 1464).

Escenas simbólicas

No extraña que dos tercios de los escudos con figuras mitológicas mostraran a Cupido, bien solo o acompañado por los pertinentes enamorados, como ocurrió con tres hermanos que portaban las mismas armas: “en campo verde Cupido con un arco hecho pedazos preso por mano de una mujer” (*Palmerín de Inglaterra*, vol. I, 1979: 264). Aunque la imagen del dios del deseo amoroso bien podría incluirse en las escenas galantes reseñadas en el apartado anterior, he preferido añadirla a las de otros dioses que componen el tercio restante: Apolo, Diana, Marte, Venus, o Vulcano. Un caso de extrema complejidad corresponde a las armerías del príncipe Ruberanio de España, donde a las tres diosas que aguardan el juicio de París se unía su amada Galiarte substituyendo al príncipe troyano, con la intención proclamada en el lema complementario: “si en tiempo de estas tres diosas / yo viniera / discordia entre ellas no fuera” (*Florando*, 2001: 77).

En los escudos con representaciones de virtudes predominan la fe y la esperanza, referentes a la confianza o el anhelo de los enamorados, mientras que aquellos en los que aparecía la amistad, constancia, fama,

justicia y castidad son únicos. Por su parte, en las armerías donde figuraban vicios se repetían la crueldad, la sospecha o la venganza. Una vez más, el *Espejo de Príncipes y Caballeros (Parte III)* aporta la mitad de las escenas con motivos mitológicos o las referentes a vicios y virtudes.

Con la imagen de la muerte se evocaban distintos sentimientos, desde el más obvio, expresado en el escudo de Alverto Saxio, con “la muerte figurada, con una letra a la redonda que dezía: ‘Fin del fin de los males / y sus extremos iguales’” (*Florindo*, 2007: 103); al desconsuelo sentido por Amadís de Grecia, que “en su escudo fizo pintar una muerte muy al natural con unas letras encima que dezían: ‘Memoria de mi esperança’”, al recibir la falsa noticia del fallecimiento de su esposa Niquea (*Florisel*, 1999: 66); o a la venganza buscada por Alderino del Lago que 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).

Por otra parte, debe notarse que las referencias religiosas son muy escasas, exceptuando las alusiones a la cruzada explicitadas mediante las consabidas cotas y escudos blancos con la cruz roja. Se reducen a las “armas todas blancas y por ellas unas bandas azules que heran las colores de nuestra Señora, de quien él hera muy devoto”, ostentadas por el buen Damandro del Archipiélago en una batalla entre cristianos y paganos librada en las cercanías de la ciudad de Buda (*Florambel*, 2009: 254); el escudo que llevaba el emperador de Constantinopla en la batalla contra el Gran Turco, con “una cruz y un Jesús al pie de la cruz, abraçado con ella, porque Dios se acordase de defendellos pues en la cruz los avía redemido” (*Felix Magno I-II*, 2001: 67); y las armerías de *Florindo* (2007: 98): “un cielo puesto sobre la tierra con una letra que dezía: ‘En él ni en ella / tal virgen ni tal donzella’”, referente a la virginidad de María determinada antes de la creación de cielo y tierra. Es interesante la conexión entre estas últimas y las concedidas por Fernando el Católico en 1508 a la recién fundada villa de Buena Ventura en la isla Española: un “sol que sale de vna nube, con vnos granos de oro”, personificando en la nube y el sol a la Virgen que lleva en sus entrañas a Jesús⁹.

Por último, me referiré a dos figuras simbólicas a las que la heráldica literaria recurrió con frecuencia: la rueda de la fortuna, paradigma de inestabilidad e incertidumbre, y la “esphera” o “espera”, representada como el cuerpo geométrico con forma de bola, cuya doble grafía servía para evocar la esperanza.

⁹ Inspirada en una frase del sermón de San Bernardo para el domingo dentro de la octava de la Asunción: “Tu revistes al sol con una nube y estás revestida con este mismo sol” (López-Fanjul, 2016).

El origen del uso caballeresco de estos dos motivos podría situarse en las fiestas celebradas en Valladolid (1428) para agasajar a la infanta Leonor de Aragón, en tránsito hacia Portugal para casarse con el entonces heredero de este reino (Duarte I). El maestre de Santiago Enrique de Aragón, hermano de la novia, organizó en su honor el paso de armas de la Fuerte Ventura, representada por “vna rrueda dorada bien grande, que se llamaba la *Rueda de la Aventura*”, cuya intención pregonaba una dama que se dirigía a los justadores diciendo “Cavalleros, ¿qué ventura vos traxo a este tan peligroso passo, que se llama de la fuerte ventura? Cúnplevos que vos volvades, sinon non podredes pasar syn justa”. Días más tarde el futuro Juan II de Aragón, entonces rey de Navarra y asimismo hermano de Leonor, concertó otras justas en las que también participó su hermano Enrique, revestido “con vnos paramentos muy rricos, bordados de oro. La qual bordadura eran esperas, e vnos rrótulos con vnas letras en que dezía: ‘*Non es*’”, cuyo significado conjunto era el de *No Esperas* (Carrillo de Huete, 1946: 21-24).

Por su intensa carga alegórica, ambas figuras fueron muy apreciadas por los autores de los libros de caballerías. Estas podían mostrarse con toda sencillez, como el escudo de *Palmerín de Inglaterra* (vol. I, 1979: 74) que traía “en campo azul la rueda de la fortuna”, o bien de forma menos escueta pero más significativa, en el de Polinardo: “un pedazo de espera, como hombre que ya perdiera la esperanza de todo; esta divisa acostumbraba, porque no pudo vencer a Floramán, cuando combatió con él por el amor de Polinarda” (*Palmerín de Inglaterra*, vol. I, 1979: 143). De gran complicación eran las armerías del caballero de la Fortuna, con

la fortuna figurada como los antiguos la pintan con su rueda, que con la una mano parecía moverla. Y a la una parte de la rueda estava un gigante que tenía en la mano un clavo que parecía averlo quitado del lugar que hazía estar queda la rueda, y estava medio caído y con rostro defunto. En lo baxo de la rueda estava un donzel que mostrava aver caído de lo alto por averse quitado el clavo. Y en el medio de la rueda, como que subía, estava un cavallero armado de armas pardas, sin yelmo, del mismo rostro del donzel. (*Felixmarte*, 1998: 86-87).

Es más, al deseo de acierto plasmado en la esfera podía contraponerse la indeterminación propia de la azarosa rueda. De vuelta a la realidad, ambas figuras se combinaron en el escudo portado por Diego Sarmiento en el torneo que se organizó en Valladolid en 1527 para celebrar el nacimiento del futuro Felipe II:

de synopla una espera de plata con el pie de oro y sobre ella un sol coronado, y el medio del sol de synopla con una *a* de plata y a los dos lados

de la espera en el primero una rueda de la Fortuna que tiene tres reys, el uno en lo alto y el otro que cae y el otro caydo, y de la otra parte de la espera otra rueda quebrada. (Ruiz y Valverde, 2003)¹⁰.

LAS ARMAS DE LOS PROTAGONISTAS

Reseñaré en primer lugar los escudos que podrían considerarse como propios del héroe, por habérselos hecho llegar una maga o un sabio en el momento de su nacimiento o el de su investidura como caballero. De estos, sólo unos pocos mostraban figuras heráldicas convencionales, como la banda de Polindo, el castillo de Florindo, o la flor parlante de Florambel de Lucea. Del mismo tipo eran los que ostentaban una cruz roja en campo de oro o plata, colores evocadores de la pureza del *miles christi* y la sangre derramada en defensa de la religión, como los de Félix Magno, Floriseo, Lepolemo y Lisuarte de Grecia, así como la espada roja en campo de plata de Amadís de Grecia, que recuerda la que figuraba en el escudo de la orden de Santiago hasta que fue transformada en una cruz a principios del siglo XVI (Menéndez Pidal, 1998).

Debe incluirse igualmente en este grupo el escudo asignado a *Amadís de Gaula* (vol. I, 1991: 112) con “el campo de oro y dos leones en él azules, el uno contra el otro, como si se quisiesen morder”, idéntico al que a principios del siglo XIV se adjudicó al señor de la hueste derrotado por el caballero Zifar: “el campo de oro e dos leones de azul” (*Libro del caballero Zifar*, 1983: 112). Dichos felinos en actitud de lucha, que Juan Rodríguez del Padrón (1982: 293) blasonaba “batallantes”, fueron un motivo utilizado en buen número de las armerías concedidas a los conquistadores de Indias. Amadís es el único personaje representado con sus armas en las ilustraciones de los libros de caballerías, aunque sólo lo fuera por una vez en la edición de Jorge Coci (Zaragoza, 1508). Sin embargo, en un tapiz donde se escenificó la liberación de Oriana (fig. 5), el adalid aparece portando cota y escudo azules con los leones de oro enfrentados, esto es, con los esmaltes invertidos, arremetiendo contra Arcalaus el Encantador y sus secuaces, cuyos escudos (de azur sol de oro y de gules harpía de oro) no corresponden a ninguno de los descritos en la novela¹¹. El de Arcalaus: negro y en él “un león assí

¹⁰ Años más tarde, el *Libro llamado Cayda de Príncipes* de Juan Bocaccio, impreso por Juan de Brocar en Alcalá de Henares (1552), mostraba en su portada la rueda movida por la diosa en la que estaban situados cuatro reyes, acompañados por los lemas “reinaré” del ascendente, “reino” del situado en la parte superior, “reiné” del descendente, y “sin reino soi” del dispuesto en la parte inferior.

¹¹ Forma parte de una serie de seis o siete tapices de la Historia de Amadís de Gaula, tejidos en Delft entre 1590 y 1595 (Cleland, 2008). En el *Lisuarte de Grecia* (2002: 164) se mencionan los tapices de la Historia de Amadís “qu’el buen rey Lisuarte por el mucho amor

negro, pero había las uñas blancas y los dientes y la boca bermejas” (*Amadís de Gaula*, vol. I, 1991: 667), quizás 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).



Fig. 5. Tapiz de la liberación de Oriana (ca. 1590, detalle). Diseño de Karel van Mander. Taller de Frans Spiering. Metropolitan Museum of Art, Nueva York (Nº inventario 2006.36)

Las restantes figuras dispuestas en las armerías de los protagonistas correspondían generalmente a alusiones galantes. Entre ellas las que exhibían la mano de la amada (Palmerín de Olivia y Lidamán de Ganail), el corazón del enamorado asaeteado (Floramante de Colonia) o preso en una red (Florando de Inglaterra), la doncella idolatrada (Belianís de Grecia), el mismísimo Cupido (Lidamor de Escocia, Leandro el Bel), unas letras que inicialmente no se podían leer pero que más tarde se revelarían alusivas, bien al nombre de la enamorada (Policisne de Boecia) o a las futuras hazañas del titular (Felixmarte de Hircania), las dos coronas de Esplandián (por su madre Oriana y su amada Leonorina), y las llamas que rodeaban sin quemarlas las azucenas de Valerián de Hungría o la palma parlante de Palmerín de Inglaterra. Por último, la roca partida de *Primaleón* (1998: 481), cuyas mitades se unirían al recuperar éste el amor de Gridonia, está relacionada

que a Amadís tenía avía fecho fazer aquellos paños que oído avéis de que la gran sala toldada estava, qu’el rey Amadís los mandó poner porque los cavalleros estraños pudiesen ver algunas cosas de las estrañas qu’él passó”. Sobre este tema, ver Pinet (2006).

con un episodio del *Lanzarote del Lago* (2009: 44) donde se relata el encuentro de Tristán con una donzella “que traía un escudo, e en él eran fegurados un cavallero y una donzella. E el escudo hera fendido desde encima fasta las bocas del cavallero e de la donzella”. La moza le indica que su misión es llevarlo a Camelot para entregárselo

a un cavallero que ama a una donzella de gran amor, e él ni ella no fazen amor carnal, sino así como los veis pintados en este escudo; e piensan que ninguno no sepa de su amor, sino ellos; e por esto, que una dueña sabe toda su fazienda, les envía este escudo. E luego que ellos ayan fecho amor carnal en uno, luego el escudo será cerrado.

No obstante, muchos de los protagonistas mudaban de escudo si las circunstancias lo requerían, por ejemplo cuando deseaban pasar desapercibidos, o bien cuando variaba su estado de ánimo, generalmente en lo tocante a la inestable relación con su dama. En este sentido se recurrió generalmente a las escenas o muebles galantes referenciados en el apartado anterior, aunque también se usaron armas de diseño ortodoxo sobre las que el texto no suele proporcionar mayores explicaciones. Entre estas últimas se encuentran las de *Amadís de Gaula* (vol. I, 1991: 774) cuando bajo el nombre de Beltenebrós se retiró a la Peña Pobre creyendo perdido el amor de Oriana: “el campo verde y leones de oro menudos cuantos en él cupiessen”. Por su parte, *Palmerín de Inglaterra* (vol. I, 1979: 74) substituyó su escudo inicial de la palma en llamas por el que mostraba “en campo azul la rueda de la fortuna; porque el otro que Daliarte le envió le llevaba metido en una funda por no ser por él conocido”, modificado al entrar en batalla contra los turcos: “en campo blanco la fortuna echada de buzos, como aquellos que no tenían en nada ni encomendaban sus cosas a ella” (*Palmerín de Inglaterra*, vol. II, 1979: 373). En otra ocasión adoptó el que lucía “en campo verde un tigre de oro” (*Palmerín de Inglaterra*, vol. II, 1979: 80).

Por dar una muestra de casos más complejos reseñaré las armerías utilizadas sucesivamente por Félix Magno. Inicialmente, portaba un escudo que “avía campo azul y el sol pintado en él”, pero al poco tiempo lo reemplazó por otro que “llevava puesta una donzella [Leonorinda] vestida de amarillo, con una espada en la mano que tenía pasado con ella a un cavallero que de rodillas estava delante d’ella” (*Felix Magno I-II*, 2001: 29 y 70). A continuación usó dos más cuyos diseños manifiestan cierta continuidad con el anterior, uno de ellos con “una donzella como antes traía, en campo amarillo con una estrella en la una mano”, rememorando que su amada descendía del rey Baltasar y que su linaje “traía por devisa una estrella”; pero tras decidir que “deseava ir aquella justa solo y desconocido con otras armas y escudo”, mandó a su escudero Danasil “que muy prestamente le

hiziese hazer unas armas e un escudo y que en el escudo oviese una estrella en campo morado, pues por amores de la donzella que tan alta devisa tenía, como era la estrella, quería el hazer aquella batalla” (*Felix Magno I-II*, 2001: 154, 160 y 182). Más adelante tomó un escudo negro “sin ninguna otra devisa”, por estar “tan triste que más no podía ser porque su señora la princesa en tan grande extremo contra él se avía enojado a sinrazón” (*Felix Magno III-IV*, 2001: 1). Finalmente, en la batalla contra el Gran Turco, retornó a la fórmula primitiva eligiendo unas armas con un fénix y la figura de Leonorinda, para mudarlas al día siguiente por otras más propias de la ocasión: “blanco con una cruz colorada” (*Felix Magno III-IV*, 2001: 236-237).

LOS USOS HERÁLDICOS

Mientras que las armerías auténticas o, incluso, las de personajes del ciclo artúrico, son marcas familiares, las de los protagonistas de los libros de caballerías son distintivos personales no transmisibles genealógicamente. Así, las de Amadís de Gaula eran de oro con dos leones azules enfrentados, las de su hijo Esplandián dos coronas, y las de su nieto y biznieto Lisuarte y Amadís de Grecia, respectivamente, la cruz roja o la espada roja alusivas a las señales que tenían en el pecho. Otro tanto ocurría con el linaje de Palmerín de Olivia, cuyo escudo mostraba la mano de Polinarda, pero su hijo Primaleón traía la roca partida cuyas mitades se unirán al recuperar el amor de Gridonia, y su nieto Platir el espejo encantado. A su vez, Palmerín de Inglaterra, también nieto del de Olivia, no llevaba la rosa Tudor de su padre Duardos de Inglaterra sino la palma entre llamas.

La inventiva de los autores de las novelas recurrió en ocasiones a las armas parlantes, cuyas figuras tienen una relación fonética, bien con el nombre del titular, como las flores del rey Florestán de Cerdeña o de Floramante de Escocia; con su sobrenombre, como las “tres quiebras en campo cárdeno” de Dorián de las Quiebras (*Philesbián*, 2005: 26), o la “estrella en él tan blanca que todo lo tomava, a causa de la que en sus pechos tenía” de Alberín de la Estrella (*Policisne*, 2008: 250); o con el topónimo que designaba su feudo, como el “castillo bermejo en un campo de oro” de Balán, señor de la Torre Bermeja (*Amadís de Grecia*, 2004: 118).

En otros casos se hizo uso de relaciones alusivas, en general sugeridas por el nombre de la amada, como en el escudo de Tarahenel de Tarifa cuyo campo era “azul sembrado de estrellitas blancas, y traíalo él por una donzella que él amava más que a su vida, que se llamava Estrelleta” (*Platir*, 1997: 91), o el de Rogel de Grecia con “una leona que en el león tenía puestas sus uñas con mucha ferocidad, y el león con mucha

mansedumbre”, dando a entender que así era tratado por su amada Leónida (*Florisel*, 1999: 392).

Por último, la conexión entre la figura mostrada en el escudo y su poseedor podía ser simbólica, como el corazón atravesado por cuatro flechas “que daban a entender las cuatro letras del nombre de Abra”, del rey Alizarán de la Gran Turquía (*Amadís de Grecia*, 2004: 454). De este tenor son muchas de las escenas reseñadas en un apartado anterior.

Los usos heráldicos que permiten distinguir las armerías de distintos miembros de una misma familia fueron únicamente utilizados por el anónimo autor del *Philesbián de Candaria*, donde las diferencias se lograron mediante cambios de color. Así, el buen jayán Poderón del Valle Oscuro y su sobrino Belescindo el Hermoso traían en el escudo un valle parlante, orlado con bordura negra y verde el del primero o dorada el del segundo (*Philesbián*, 2005: 26). Por su parte, el gigante Maleorte portaba unas armas con “unas quiebras blancas”, que Adrileo del Viso, Camis de Briola y Francario también diferenciaban por los colores de las borduras, rojo y jalde los dos primeros y blanco y morado el último (*Philesbián*, 2005: 266). En la misma disposición, los escudos con cinco rosas de oro de Feliciniso de Sama y su hijo Astileo de Candaria, también se discernían por el color del campo, respectivamente pardo y negro. Además, el del primero llevaban unos “ojos por la orladura”, procedentes de las armerías de su suegro donde “muchos ojos sembrados estaban” (*Philesbián*, 2005: 49 y 51).

LOS INTERCAMBIOS HERÁLDICOS ENTRE NOVELA Y REALIDAD

Los intercambios heráldicos entre literatura y realidad han recibido en España escasa atención, salvo los correspondientes al ciclo artúrico (Menéndez Pidal, 1999) y los referentes a algunas armerías asturianas a las que me referiré a continuación con cierto detalle (López-Fanjul, 2008: 181-195). El más antiguo de estos traslados puede situarse en el primer tercio del siglo XIV, y consistió en la adopción del escudo que la *Crónica troyana* atribuía a Diomedes de Argos (de gules sembrado de lises de azul) para componer el de Argüelles (de gules cinco lises de oro), si bien cambiando los esmaltes (fig. 6)¹². De ahí la fábula genealógica que atribuía a esta familia el origen mitológico así versificado: “Quando los astures poblaron / a

¹² Las armas de gules sembradas de lises de azul cubren tanto el escudo de Diomedes como la gualdrapa con que va encobertado su caballo en la miniatura del códice titulado *Crónica troyana*, traducción del *Roman de Troie* de Benoit de Sainte Maure encargada por Alfonso XI y finalizada en 1350 (Real biblioteca de San Lorenzo del Escorial, Ms. h-I-6, f. LXX r). Sin embargo las *Sumas de historia troyana*, redactadas a principios del siglo XIV por un compilador llamado Leomarte (1932: 198), adjudican a Diomedes un escudo “que era pintado de sus señales, que eran de flores de azul en campo de oro”.

las Asturias de Oviedo / dos capitanes quedaron / de los de Argos en Siero”. A esta transferencia siguieron otras inspiradas en armas de personajes del ciclo artúrico, como las asignadas a finales del siglo XV a Juana de Cué, cuyo apellido aún se escribía Quee en el siglo XVII. Estas mostraban tres llaves que procederían de las dos en campo de azur que las recopilaciones elaboradas en la segunda mitad del siglo XV adjudicaban a Keu, el senescal del rey Arturo cuyo nombre castellanizado en las correspondientes traducciones era Quea, Quean o Quexa (fig. 7).



Fig. 6. Diomedes de Argos degollando al sagitario. En Benoit de Sainte Maure, *Crónica troyana* (ca. 1350), Real biblioteca de San Lorenzo del Escorial, Ms. h-I-6, fol. LXX r.
 Labra de las armas de Argüelles (ca. 1390). Iglesia parroquial de San Tirso (Oviedo)



Fig. 7. Labra de las armas de Juana de Cué (ca. 1450). Iglesia parroquial de Llanes (Asturias)

De estos simples trasposos de figuras, propiciados por semejanzas fonéticas, se pasó a utilizar el sentido de las narraciones novelescas para confeccionar armerías de nuevo cuño inspiradas en alguno de sus pasajes, como sucedió con las de Miranda a las que me referiré más adelante. En otro caso, se recurrió al significado atribuido a las armas de Palamedes para proporcionar a las de Nevares un sentido legendario del que inicialmente carecían. Como he mencionado al principio de este artículo, los jaquelados artúricos son exclusivos de la estirpe de ese esforzado joven sarraceno que se convirtió al cristianismo y alcanzó la dignidad de caballero de la Mesa Redonda. Por ello se adjudicaron connotaciones islámicas a esa partición del campo del escudo. En este orden de cosas, el jaquelado de oro y gules de Nevares (fig. 8), adoptado por esta familia a mediados del siglo XIII en señal de homenaje al tenente de Asturias Pedro Ponce, se interpretó a partir de la segunda mitad del XV a la luz de una leyenda que atribuía al linaje un ascendiente moro, converso como Palamedes, llamado Nevari. Esta fábula aun persistía entrado el siglo XVIII, cuando se superpusieron a las armerías de Nevares un par de lanzas cruzadas, motivo semejante a las dos cimitarras en aspa brochantes incorporadas a las armas de Palamedes en las

compilaciones del siglo XV, alusivas a la costumbre de este personaje de esgrimir una en cada mano¹³.



Fig. 8. Armas de Lodeña y Nevares (ca. 1550). Portalada de la casa de Cienfuegos (Muros del Nalón, Asturias)

Entrado el siglo XVI continuó el trasvase de armas ficticias a la realidad, tratándose ahora de las de personajes de los libros de caballerías. Los Cuervo pravianos usaban, al menos desde el siglo XV, un escudo parlante (de plata seis cuervos de sable, fig. 9) al que, a finales del XVI, Tirso de Avilés (1956: 61) trató de aportar un significado más trascendente, acompañando su descripción con los siguientes versos:

¹³ Las traducciones de los textos artúricos al castellano impresas a finales del siglo XV o principios del XVI no conservaron los blasonamientos propios de la versión francesa, a excepción de los correspondientes a Galaz y Lanzarote. Por el contrario, se atribuyeron armerías distintas de las descritas en el original a unos pocos personajes que, en general, mostraban un león, negro en campo de plata (Keu), rojo en campo de plata (Palamedes, Galván, Erec e Yvain), rojo en campo de oro (Caradoc), o plata en campo rojo (Héctor de Mares), al tiempo que se ignoraron las de los restantes actores (Contreras, 1999). Por tanto, las adopciones de armas artúricas por parte de linajes asturianos no debieron inspirarse en dichos textos sino en las recopilaciones elaboradas en la segunda mitad del siglo XV, como ocurrió con el escudo de Cué y con la interpretación simbólica del de Nevares. Aunque Menéndez Pidal (1999) considera que las llaves de los Bernaldo de Quirós provienen igualmente de las armas de Keu, parece más probable que pertenecieran a un desconocido linaje enlazado con ellos en el segundo tercio del siglo XIV (López-Fanjul, 2008: 114-118).

Aves de poca valía,
 que de hambre sentís pena,
 seguid en mi compañía,
 que de carne ajena o mía,
 yo os daré a manos llenas.



Fig. 9. Labra de las armas de Cuervo (ca. 1500). Casa de Valdés (San Román de Candamo, Asturias)

Esta estrofa es una traducción casi literal del lema que figuraba en la bandera que *Tirante el Blanco* (1990: 326), al ser nombrado general del ejército de Constantinopla, “hizo hazer toda colorada, y pintar en ella un cuervo con letras latinas en torno de la bandera que dezían: *Avis mea, sequere me, quare de carne mea vel aliena saciabo te*”.

Más significativa es la formación de las armas de Doriga. En 1558, fecha de fallecimiento de Fernando García de Doriga, la familia aun no disponía de escudo propio, como ponen de manifiesto las armas esculpidas en su lápida sepulcral: un cuartelado de Salas, Valdés, Arango y Doña Palla, referentes a sus distintas ascendencias por línea femenina. Esta carencia heráldica fue remediada por su hijo García de Doriga, que en la portalada de su casa, situada en el pueblo de su apellido, mandó labrar en 1600 el cuartelado anterior sobreponiéndole un escusón que mostraba una palma rodeada de llamas. Esta flamante adquisición ya aparecía en la fachada de la casa llamada de los Cuatro Bustos (fig. 10), edificada en Cuzco hacia 1560

por su tío, el conquistador Juan de Salas de Valdés, donde la novedad acompaña a las armas de Salas, Valdés y Doña Palla en la cuarta posición de un cuartelado (Tord, 1978).



Fig. 10. Parte superior de la portada de la casa de los Cuatro Bustos (Cuzco, ca. 1560). Labra de las armas de Doriga y Malleza (1673) en el palacio de Toreno (Oviedo). Colofón del impresor Alonso de la Barrera en Francisco Franco, *Libro de las enfermedades contagiosas y de la preservación dellas*, Sevilla, 1569

El motivo de la palma en llamas posee un eficaz contenido simbólico y fue inicialmente utilizado en las cimbras, como la atribuida en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo (1882: 570) al anónimo galán de una dama cuyo nombre empezaba por la letra P: “sacó por cimera vn infierno y del medio dél salía vna palma”. Este mismo tema componía las armas parlantes que el sabio Daliarte del Valle Oscuro envió a su medio

hermano *Palmerín de Inglaterra* (vol. I, 1979: 60) para su investidura caballeresca: “En campo azul una palma grande que lo tomaba casi todo, y estaba abrasada en el fuego [...] todo alrededor cercado de letras de oro y prieto, puestas con tal arte que no se podían leer”. Es posible que García de Doriga adoptara las armerías de Palmerín al identificarse con el perfecto caballero encarnado por un héroe literario extraordinariamente popular. Sin embargo, su intención podría ir más allá, como quizás indique la conversión de las letras “que no se podían leer” en otras perfectamente legibles (*Per ignem et aquam reportavit*) situadas en la bordura, que ponían de manifiesto el valor otorgado al esfuerzo superador de las dificultades. Esta asociación de un elemento abstracto (lema) y otro concreto (imagen) para expresar conjuntamente un único pensamiento equivale, en la práctica, a una empresa presentada bajo las formas heráldicas de las que el linaje se sirvió para identificarse en lo sucesivo¹⁴.

Por último, la familia apellidada Carballo, originaria del lugar de este nombre en el concejo de Cangas del Narcea, pintaba por armas el roble parlante, al que tardíamente se añadió “una doncella, asidas las manos de una caña del dicho roble, queriendo torcerla”, junto con el lema que proporcionaba un sentido alegórico a la escena: “La virtud me hace torcer, que por fuerza, no tengas temor que tuerza” (Avilés, 1956: 83). Esta escenificación fue esculpida en un sepulcro de la iglesia de Santo Juliano de Arbás (Cangas del Narcea), cuya fecha coincide con la conclusión del armorial de Tirso de Avilés (1590; fig. 11). Diez años antes, Pedro de la Sierra daba a la imprenta el *Espejo de Príncipes y Caballeros (Parte II)* (2003: 255) donde se relata cómo una doncella entregó a Polifebo de Trinacria “un escudo muy rico, en el cual tenía pintado un árbol, el medio de plata, tenía desgajada una rama, de la cual roxa sangre le salía; la otra mitad era de oro; en él parecía un cavallero, porfiando de romperle el ramo, en el escudo avía unas letras que dezían: ‘Porfía a vezes vence ventura’”. Parece, pues, verosímil que los Carballo trataran de proporcionar un simbolismo a su roble fundándose en un texto novelesco publicado muy poco antes.

¹⁴ Por razones que se me escapan, aunque pudieran estar relacionadas con la elección del lema “*Per ignem et aquam reportavit*” que los Doriga añadieron a su recién adoptado escudo, se esculpió en el centro del dintel de la puerta principal de la casa de los Cuatro Bustos un óvalo que muestra un león coronado abrazando un compás de puntas, enmarcado por una bordura con la leyenda “*Virtutis ut semper servetur presancioris est*”. Este motivo, leyenda incluida, es idéntico al colofón del impresor Alonso de la Barrera, activo en Sevilla durante el último tercio del siglo XVI (fig. 10). Flanquean dicho óvalo por la derecha los bustos del conquistador y su mujer Usenda de Bazán, y por la izquierda los de su hijo Fernando de Valdés Bazán y su mujer Leonor de Tordoya, que motivan el nombre por el que se conoce la casa.



Fig. 11. Labra de las armas de Carballo (1590).
Iglesia parroquial de Santo Juliano de Arbás (Asturias)

Los trasvases de información heráldica se han dado en ambos sentidos, y si bien existieron personajes de carne y hueso que adoptaron escudos literarios, las armas de individuos de ficción también se inspiraron en las de linajes auténticos en otras ocasiones. En este orden de cosas, es posible que las vistosas armerías de los villaviciosanos Busto —partido de oro y azur un águila de contracolors— (fig. 12), sobradamente conocidas por figurar en los difundidos armoriales de Garcí Alonso de Torres y Diego Fernández de Mendoza, inspiraran, precisamente por su valor estético, las del príncipe Polindo: “sembrado el campo de unos leoncicos azules y dorados, y en medio una águila muy grande, la mitad de oro y la mitad de azul” (*Cirongilio*, 2004: 42).

Para finalizar, analizaré una situación más compleja, la traslación heráldica de la novela a la realidad para retornarla posteriormente a la ficción. En el libro de caballerías manuscrito titulado *La crónica de don Mexiano de la Esperanza*, puntualmente estudiado por María Carmen Marín Pina (2014-2015), se relata la aventura de la Ballena, una empresa en la que participaron ocho caballeros de estrambótico nombre pero dotados de apellidos y armerías que corresponden a auténticos linajes castellanos. Me centraré aquí en el escudo de Cenidano de Miranda: “con cinco doncellas asta los pechos, ellas blancas, puestas las manos sobre unas veneras o

conchas amarillas [...] La letra decía: ‘Cinco balles gané / a Melén Pérez Baldés / todos cinco bien las bes’¹⁵. El blasonamiento coincide con los de Diego Fernández de Mendoza (ca. 1496: 123 r), Garcí Alonso de Torres (Riquer, 1986: 160-161) y Tirso de Avilés (1956: 60)¹⁶.



Fig. 12. Armas de Busto. En Diego Fernández de Mendoza, *Linajes de España*, Real Biblioteca, Patrimonio Nacional, ms. II / 2407, fol. 179 v

¹⁵ Es posible que la “letra de invención”, que asimilaba las cinco doncellas a otros tantos valles, no pasara de ser un desahogo verbal de la familia Miranda para aliviar, al menos de palabra, su pérdida de poder local a manos de la del inquisidor general Fernando de Valdés (1483-1568) y sus allegados. Aunque el gentilicio de éste procedía de su abuela materna, también se reivindicó interesadamente para su padre, Juan Fernández de Salas, mediante la confección de una genealogía *ad hoc* que recurría a personajes de la rama de los señores de Beleña de Sorbe (Guadalajara), separada de la asturiana a mediados del siglo XIII. Uno de estos fue Melén Pérez de Valdés, de cuya matriz sigilar, conservada en el museo Lázaro Galdiano de Madrid, existe una impronta unida a un documento fechado en 1296 (Menéndez Pidal y Gómez, 1987: 90).

¹⁶ El topónimo Miranda se repite en varios lugares españoles, convirtiéndose en un apellido que calificaba a familias de distintas procedencias. Sin embargo, un buen número de éstas adoptaron tardíamente las armas de la asturiana, quizás por ser las únicas descritas en los repertorios heráldicos compuestos a finales del siglo XV. Las exhibieron los Miranda sorianos adscritos al linaje de Chanciller, en la fachada de su residencia (Artigas, 1922), y sus homónimos burgaleses, en una lápida colocada sobre una puerta de la nave de la epístola de la catedral de Burgos, y alcarreños, en el retablo costeador por el mercader de sedas Juan de Miranda conservado en la colegiata de Pastrana, donde su escudo muestra una bordura con el adocenado lema “Mira señor mira y anda” (Ruiz Gómez, 2006).

Aunque en la novela en cuestión se hace uso del simbolismo atribuido a las armas de Miranda expresado en la referida “letra de invención”, Tirso de Avilés (1956: 60-63) les adjudicaba otro muy distinto, relacionando a las doncellas con las cien que componían el fabuloso tributo impuesto por los moros al rey Mauregato. En este relato un Álvaro Fernández de Miranda, a la vuelta de su peregrinación a Santiago de Compostela (sugerida por las veneras del escudo), tropezó a orillas del Sil con las cinco doncellas contribuidas por el territorio de Cangas y Tineo. Éstas, al verle, “se pusieron de rodillas [...] pidiendo de merced las librase de los moros que las llevaban, el qual [Álvaro] entró en batalla con ellos y los mató librando dichas doncellas”. Este fantástico suceso guarda un ajustado paralelismo con el descrito en la *Demanda del Sancto Grial* (1907: 265-270) donde se reseña la llegada de Galaz al castillo llamado “follón” (felón), por pertenecer a unos ingleses que, de acuerdo con la leyenda, eran los únicos que San Agustín de Canterbury no había logrado convertir al cristianismo. En ese momento, una joven advirtió al adalid de que “ningún cauallero ni donzella que ay entra no sale, ante quedan ay todos en prisión”, de suerte que los primeros “estauan ay fasta que morían; e las doncellas teníanlas por barraganas”. Tras sucesivos lances el héroe derrotó a los paganos y liberó a varios cientos de cautivas que “fincaron los ynojos ante él”, manifestándole que su llegada había sido vaticinada por “vna doncella fija del rey de Miranda, que ogaño fue aquí en prisión con nos, e adoleció, e murió”.



Figura 13. Labra de las armas de Diego Fernández de Miranda (ca. 1500). Museo arqueológico de Asturias (Oviedo)

La correspondencia entre los dos grupos de doncellas, unas aprisionadas por los paganos y otras entregadas a los moros, su liberación por el protagonista en ambos casos, y la mención expresa al “rey de Miranda”, avalan la hipótesis de que el escudo de Miranda se inspirara en el pasaje artúrico, más tarde reinterpretado en clave local (López-Fanjul, 2008: 187-190). Su representación más antigua, concordante con las descripciones mencionadas, se encuentra en el sepulcro de Diego Fernández de Miranda, erigido en los primeros años del siglo XVI en el convento franciscano de Oviedo y hoy conservado en el Museo Arqueológico de Asturias (fig. 13). El mueble exhibido es único en la heráldica medieval española, y tanto su complejidad como la utilización de la figura humana apuntan a un origen tardío, siendo probablemente compuesto a instancias del propio Diego. Entra en lo posible que los Miranda, que encabezaban uno de los dos bandos nobiliarios que devastaron la región durante la segunda mitad del siglo XV y el primer tercio del XVI, contaran previamente con otras armas, quizás cinco veneras de oro en campo de gules, a las que incorporarían más adelante las fabulosas doncellas. En definitiva, una ficción literaria sirvió para componer un escudo auténtico que fue a su vez reutilizado para un personaje de otra novela posterior.

LA IMAGINACIÓN HERÁLDICA

Las novelas reflejan los modos heráldicos del momento en que fueron escritas, y si bien las armerías de los personajes del ciclo artúrico eran marcas familiares que podían tener un significado parlante o alusivo pero, por lo general, carecían de intenciones simbólicas, las de los actores de los libros de caballería eran distintivos personales cuyo diseño solía proporcionar información sobre las cualidades y aspiraciones más sobresalientes de sus titulares. De ahí que la continuidad de las armas familiares, o la diferenciación de éstas para distinguir entre las distintas ramas de un mismo linaje, fueran prácticas por lo regular ignoradas en la literatura caballescica.

Como se ha ido poniendo de manifiesto a lo largo de este artículo, tiene interés comparar las respectivas inventivas de los creadores de los dos conjuntos de escudos de mayor entidad, cada uno de ellos constituido por varios centenares de ejemplares, entre todos los elaborados en los países del ámbito heráldico durante el siglo XVI: los adjudicados a personajes de los libros de caballerías y los concedidos a conquistadores de Indias. Estos últimos solían encargarse un bosquejo preliminar de las armas solicitadas a la corona a un dibujante cuya formación no pasaba de lo meramente superficial, cuyos diseños recurrían en demasía a figuras de uso común

tomadas de los escudos auténticos de la época, exceso que los censores al servicio del Consejo de Indias lograron reducir considerablemente, al menos durante la primera mitad del siglo XVI (López-Fanjul, 2017). Por su parte, los conocimientos de los escritores tampoco iban más allá de la familiaridad que muchos españoles de su tiempo tenían con las representaciones heráldicas y, de hecho, con sólo seis muebles ordinarios —leones, águilas, sierpes, flores, cruces y corazones— se compusieron la cuarta parte de los escudos literarios convencionales.

Sin embargo, las figuras del repertorio heráldico clásico no comunican significados alegóricos con facilidad, lo cual determinó su reducido empleo literario a estos efectos, sin perjuicio de que fueran utilizadas profusamente para dotar de escudos plasmados al modo tradicional a los figurantes que formaban parte de comparsas de combatientes o justadores. Por el contrario, las escenas poseen la capacidad de transmitir acciones o sentimientos de manera directa, más claramente comprensibles por el lector. Por ello, las preferencias de diseñadores y novelistas se orientaron decididamente hacia la producción de abigarradas composiciones de interpretación inmediata elaboradas al margen de las normas del blasón, mucho más atractivas para ellos y sus clientes, fueran estos conquistadores deseosos de enaltecer su prosapia o simples aficionados a la novela de aventuras. Evidentemente, el tema de las acciones mostradas en los escudos americanos fue siempre el bélico, puesto que su trazado solía seguir fielmente la descripción de los hechos sobresalientes del solicitante tal como se relacionaban en su correspondiente exposición de méritos, mientras que los tópicos galantes o simbólicos, cuya representación ofrece mayor flexibilidad plástica, predominaron en las armerías ficticias.

Los prototipos escenográficos de la novela ya estaban presentes en el *Amadís de Gaula*, la obra fundacional y en buena medida configuradora del género. Más concretamente, la especie bélica tomó forma en la lucha del caballero contra el jayán de las armas del rey Abiés de Irlanda, mientras que la materia amorosa informó los escudos que muestran al galán de hinojos ante la dama de Bruneo de Bonamar, el grifo despedazando el corazón de Gasquilán, la mano apretando el corazón del rey Agrajes, y la imagen de Oriana en el del emperador Patín de Roma. Aunque no carecen de antecedentes, sólo muy tardíamente se recurrió con asiduidad a las escenas que he calificado de simbólicas, procedentes en su mayor parte de una sola novela, el *Espejo de Príncipes y Caballeros (Parte III)*. Estas se estructuraron a modo de empresas, conjuntando la imagen representada en el escudo con un lema alegórico en verso para representar metafóricamente un proyecto moral.

En resumidas cuentas, dibujantes y escritores formarían parte del extenso grupo de personas que, en cuanto miembros de una sociedad muy hidalguizada, participaban de una fuente de inspiración común a la que acudieron con ahínco para la elaboración de sus respectivas creaciones heráldicas.



Bibliografía

- Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache* [1599], edición de José María Micó, Madrid, Ediciones Cátedra, vol. II, 1987.
- Amadís de Gaula* [1508], Rodríguez de Montalvo, Garcí, edición de Juan Manuel Cacho Bleuca, 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.
- Arellano, Ignacio, *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, Kassel, Edition Reichenberger, 2000.
- Artigas, P., “Nobiliario de Soria. La casa de los Mirandas”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 80, (1922), pp. 514-522.
- Avilés, Tirso de, *Armas y linajes de Asturias* [1590], edición de Marcos G. Martínez, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1956.
- Belianís de Grecia (Libros I y II)* [1547], Fernández, Jerónimo, *guía de lectura por Mónica Nasif*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- Brault, Gerald J., *Early Blazon: Heraldic Terminology in the Twelfth and Thirteenth Centuries with Special Reference to Arthurian Heraldry*, Suffolk, The Boydell Press, 1997.
- Carrillo de Huete, Pedro, *Crónica del halconero de Juan II* [ca. 1441], edición de Juan de Mata Carriazo y Arroquia, Madrid, Espasa-Calpe, 1946.
- Castillo, Hernando del, *Cancionero General* [1511], 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.
- Cleland, Elizabeth, “La liberación de Oriana”, en *Hilos de Esplendor. Tapices del Barroco* (exposición), Palacio Real de Madrid, 2008, pp. 36-42.
- Coelho, Maria Helena da Cruz, “Don Joao II, o senhor do pelicano da lei e da grei”, en *O tempo histórico de D. Joao II nos 550 do seu nascimento*, Manuela Mendoca (ed.), Lisboa, 2005, pp. 159-180.
- Contreras Martín, Antonio, “La heráldica en la literatura artúrica castellana”, *Actes del VII Congrés de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval*, vol. II, (1999), pp. 71-86.
- Demanda del Sancto Grial* [1515], en *Libros de caballerías, vol. I: Ciclo artúrico, ciclo carolingio*, Adolfo Bonilla San Martín (ed.), Madrid, Bailly / Bailliere, 1907.
- Espejo de Príncipes y Caballeros (Parte 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 (Parte 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.
- Felixmarte de Hircania* [1556], Ortega, Melchor de, edición de María del Rosario Aguilar Pardomo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Fernández de Mendoza, Diego, *Linajes de España* [ca. 1496], Real Biblioteca (Palacio Real de Madrid), ms. II / 2407.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo, *Batallas y quincuagenas* [ca. 1556], edición de Juan Bautista de Avalle-Arce, Salamanca, Diputación de Salamanca, 1989.
- 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.

- Florando de Inglaterra (Partes I y II)* [1545], *guía de lectura por Cristina Castillo Martínez*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- Florindo* [1530], *edición de Alberto del Río Nogueras*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2007.
- Florisel de Niquea (Parte III)* [1546], Silva, Feliciano de, *guía de lectura por Javier Martín Lalanda*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999.
- Lanzarote del Lago* [1414], *edición de Antonio Contreras Martín*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- Leomarte, *Sumas de historia troyana* [ca. 1300], *edición de Agapito Rey*, Madrid, Editorial S. Aguirre, 1932.
- Libro del caballero Zifar* [ca. 1300], Martínez, Ferrán, *edición de Cristina González*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1983.
- 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 de Gómara, Francisco, *Los corsarios Barbarroja* [1545], Madrid, Ediciones Polifemo, 1989.
- López-Fanjul de Argüelles, Carlos, *Águilas, 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, “La imaginación heráldica en la España del siglo XVI. Las armerías de los caciques y los muebles americanos”, *Historia y Genealogía*, 5, (2015), pp. 233-272.
- 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-Fanjul de Argüelles, Carlos, “La autoría de los escudos concedidos a los conquistadores de Indias”, *Historia y Genealogía*, 7, (2017), pp. 33-39.
- López-Fanjul de Argüelles, Carlos, “Los colores en la heráldica de los libros de caballerías”, *Janus*, 7, (2018), pp. 19-54.
- López Poza, Sagrario y García Román, Cirilo, “DURABO”, en *Symbola: divisas o empresas históricas.- BIDISO (Biblioteca Digital Siglo de Oro)*, A Coruña (España). Publicación: 15-10-2017. Actualización: 15-01-2018. <<https://www.bidiso.es/Symbola/divisa/159>> [Consulta: 28-07-20119].

- Marín Pina, María Carmen, “Seda y acero. La indumentaria en el Palmerín de Inglaterra como signo cortesano”, *Tirant*, 16, (2013), pp. 295-324.
- Marín Pina, María Carmen. “La verdad de la mentira: armas de linaje y “letras de invención” en *Mexiano de la Esperanza* (1583), un libro de caballerías manuscrito”, *Emblemata*, 20-21, (2014-2015), pp. 263-281.
- Marín Pina, María Carmen. Divisas con letra para una justa en el *Clarisel de las flores* de Jerónimo de Urrea, *Janus*, 8, (2019), pp. 75-112.
- Menéndez-Pidal de Navascués, Faustino, “Emblemas de la orden de Santiago”, *Hidalguía*, 46, (1998), pp. 317-336.
- Menéndez-Pidal de Navascués, Faustino, “Posibles vestigios en España de la heráldica artúrica”, en Faustino Menéndez Pidal, *Leones y Castillos*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1999, pp. 301-316.
- Menéndez-Pidal de Navascués, Faustino, *Los emblemas heráldicos. Novecientos años de historia*, Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2014.
- Menéndez Pidal, Faustino y Gómez Pérez, Elena, *Matrices de sellos españoles (siglos XII al XVI)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.
- Montaner Frutos, Alberto, “Emblemática caballescica e identidad del caballero”, en *Libros de caballerías (de “Amadís” al “Quijote”). Poética, literatura, representación e identidad*, Eva Belén Carro Carvajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez (eds.), Salamanca, 2002, pp. 267-306.
- Montaner Frutos, Alberto, “Del *Amadís* primitivo al de Montalvo: cuestiones de emblemática”, en *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, José Manuel Lucía Megías, María Carmen Marín Pina y Ana Carmen Bueno (eds.), Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 541-564.
- 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, “Les structures héraldiques de la parenté dans le lignage de Lancelot”, en Michel Pastoureau, *L’hermine et le sinople. Études d’héraldique médiévale*, Paris, Le Léopard d’Or, 1982a, pp. 311-314.
- Pastoureau, Michel, “Héralquique arthurienne et civilisation médiévale. Notes sur les armoiries de Bohort et de Palamède”, en Michel

- Pastoureau, *L'hermine et le sinople. Études d'héraldique médiévale*, Paris, Le Léopard d'Or, 1982b, pp. 307-310.
- Pastoureau, Michel, "Armoiries et devises des chevaliers de la Table Ronde. Étude sur l'imagination emblématique a la fin du Moyen Âge". *Gwéchall*, 3, (1982c), pp. 28-127.
- Pastoureau, Michel, *Traité d'héraldique*, Paris, Grands manuels Picard, 1993.
- Pastoureau, Michel, *Armorial des chevaliers de la Table Ronde: Étude sur l'héraldique imaginaire à la fin du Moyen Age*, Paris, Le Léopard d'Or, 2006.
- Philesbián de Candaria* [1542], *guía de lectura por Ronda Vázquez Martí*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- Pinet, Simone, "The Knight, the King, and the Tapestries: the Amadis Series", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 30, (2006), pp. 537-554.
- Platir* [1533], *edición de María del Carmen Marín Pina*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- Polisne 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.
- 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.
- Rodríguez del Padrón, Juan, *Cadira de honor* [1440], en *Obras completas, edición de César Hernández Alonso*, Madrid, 1982.
- 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.
- Ruiz Gómez, Leticia, "Maíno en Pedraza: el retablo de los Miranda", *Boletín del Museo del Prado*, 24, (2006), pp. 14-23.
- 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.
- Sánchez Badiola, Juan José, *Símbolos de España y de sus regiones y autonomías. Emblemática territorial española*, Madrid, Visión Libros, 2010.

- Tirante el Blanco* [1511], Martorell, Joanot, edición de Martín de Riquer, Barcelona, Editorial Planeta, 1990.
- Tord, Luis Enrique, “La casa de los Cuatro Bustos del Cuzco – Identificación de su blasón y relieves”, *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas (Universidad Central de Venezuela)*, 23, (1978), pp. 9-33.
- Torres Fontes, Juan, “Don Fernando de Antequera y la romántica caballeresca”, *Miscelánea Medieval Murciana*, 5, (1980), pp. 83-120.
- Zapata, Almudena, “Progne y Filomela: la leyenda en las fuentes clásicas y su traducción en la literatura española hasta Lope de Vega”, *Estudios Clásicos*, 92, (1987), pp. 23-58.