

Adolfo Rodríguez Posada
Universidad de Bucarest

El blasón poético: una variante de la écfrasis en la *Comedieta de Ponza.*

Recibido 15.05.2015/ Aceptado 25.10.2015

Resumen: La Heráldica como ciencia auxiliar de la historia no se funda, en puridad, hasta bien entrada la Baja Edad Media con motivo de la fijación de la *lengua de los blasones*. Tal acontecimiento ha quedado recogido en la *Comedieta de Ponza* del marqués de Santillana, en cuyas coplas percibimos la presencia de tres descripciones de escudos de armas blasonados conforme al código heráldico introducido por Jean Courtois a principios del siglo XV. Sin embargo, al ser adaptado el procedimiento en cuestión al contexto literario, Santillana propicia, en calidad de poeta heraldo, la aparición de un nuevo género ecfrástico: el blasón poético. En este artículo trataremos de identificar los referentes de los escudos nobiliarios descritos en la *Comedieta de Ponza* y discutiremos el significado ideológico y político que encierran los emblemas al interpretarlos en función del convulso marco histórico en el que se enmarca la obra. Asimismo, ponderaremos la índole del blasón poético como variante de la écfrasis y su condición como manifestación temprana de la doctrina *ut picturapoesis*, poniendo el énfasis en la forma en que esta miniatura poética refleja los ideales estilísticos del autor.

Palabras clave: Marqués de Santillana, *Comedieta de Ponza*, blasón poético, écfrasis, Heráldica

Abstract: As auxiliary science to History, Heraldry is not founded, strictly speaking, until the late Middle Ages on the occasion of the strengthening of the language of blazon. Such an event has been recorded in *Little Comedy of Ponza* by the Marquis of Santillana. We find three descriptions of coats of arms in its pages, emblazoned according to the heraldic code introduced by Jean Courtois in the early 15th century. However, by adapting the procedure itself to the literary context, Santillana contributed as herald poet to the emergence of a new ekphrastic genre: the poetic blazon. This article will try to locate the references for the nobility badges described in *Little Comedy of Ponza* and will discuss the ideological and political meaning within the coats of arms as well, in order to interpret them considering the period of upheaval in which the work is framed. In addition, we will analyse the nature of poetic blazon as a sort of ekphrasis and its status as an early manifestation of the doctrine *ut picturapoesis*, emphasizing how this poetic miniature reflects the stylistic ideals held by the author.

Keywords: Marquis of Santillana, *Little Comedy of Ponza*, poetic blazon, ekphrasis, Heraldry

Lejos quedan ya los días en los que la ciencia heráldica o arte de blasonar ocupaba un lugar destacado entre los quehaceres de la vida cotidiana de las cortes.¹ Tal vez sea esta la principal razón que explica por qué la noción de blasón, en nuestros días, remite tanto al arte de describir escudos de armas cuanto a la imagen que identifica un linaje, una dinastía o un reino. Hablamos, pues, del objeto de la antigua ciencia de los heraldos, bajo cuya industria se forjaban los escudos nobiliarios conforme a los motivos iconográficos descritos por los blasones.

Como recuerda Alberto Montaner Frutos, en su origen, el blasón no designaba el escudo de armas sino un “conjunto de voces que sirven para la correcta descripción y análisis de las armerías” (“Étimos del blasón” 423). En efecto, entendemos por blasones aquellas descripciones que regulan la producción de imágenes heráldicas.² Pero no eran ni son estas meras écfrasis de arte, como en apariencia podrían ser consideradas a la luz de la teoría literaria contemporánea; antes bien, nos encontramos ante descripciones harto particulares, realizadas sin excepción a través de un código que el rey de armas y los distintos heraldos debían conocer en profundidad para ejercer como tales.³

¹ Si bien la actividad de los reyes de armas y heraldos ha vivido un declive considerable como actividad artesanal en el último siglo, no podemos decir lo mismo de la ciencia heráldica, la cual se ha visto reconfigurada al descubrirse como una ciencia auxiliar de la Historia y una herramienta más que efectiva para un conocimiento y una comprensión más profundas de la época medieval y aurisecular.

² Cabe advertir que, aun cuando en la ciencia heráldica actual el blasón es considerado como un elemento determinante para la correcta industria de los escudos de armas, la producción de emblemas nobiliarios es muy anterior a la constitución de la ciencia heráldica en la Baja Edad Media. Existe una primera postura que caracteriza al heraldo como un cronista que anotaba primero las cualidades mostradas por el caballero en el campo de batalla y posteriormente las codificaba simbólicamente a través de las figuras heráldicas correspondientes. En otras palabras, que la enumeración de cualidades o descripción precedía al dibujo del escudo. No obstante, podemos sostener que el heraldo bien podía dibujar el escudo sin verse en la necesidad de blasonarlo previamente. Una prueba que nos permite sostener tal hipótesis es que numerosos armoriales medievales —*Rolls of arms of Edward I* (s. XIII), *L'Armorial Le Breton* (s. XIV-XV), *Grand armorial équestre de la Toison d'Or* (s. XV), *Conrad Grünenberg's Wappenbuch* (s. XV)— únicamente recogen el dibujo del escudo sin hacer mención a su blasón. Esta tendencia se invierte a partir del siglo XIV en Francia cuando aparecen los primeros armoriales integrados exclusivamente por blasones sin verse acompañados estos de las correspondientes imágenes para ilustrar las palabras. Ejemplos de esta variante son el *Armorial dit du héraut Vermandois*—datado a finales del siglo XIV—y, en especial, el *Armorial d'Urfé*, atribuido por algunos heraldistas, entre ellos Martín de Riquer, a Jean de Courtois. Nótese que en el propio título del *Armorial dit du héraut Vermandois* se especifica su carácter verbal ('armorial dit'), algo que nos puede llevar a pensar que supone una novedad con respecto a sus modelos y caracterizar la labor de los heraldos más próxima a la de los iluminadores que a la de los historiadores o cronistas.

³ No obstante, cabe recordar lo señalado a este respecto por Faustino Menéndez Pidal: “Tanto los usos y costumbres como las formas gráficas se fueron conformando y fijando a través de su misma práctica; sólo después de consolidadas pudieron resumirse en normas” (“Los comienzos” 512).

La confusión actual entre las diferentes acepciones de la noción viene a identificar el arte de blasonar —el código heráldico para describir blasones— con el blasón —las descripciones de los escudos de cada linaje, ciudad o persona siguiendo el código heráldico—, e incluso, por extensión, con el escudo de armas o estandarte —la materialización artesanal del mismo—. ⁴

Por ende, y dejando de lado la siempre difícil cuestión del rigor terminológico manejado por los heraldistas, no deja de sorprender la particularidad inherente al blasón, entendido como especie discursiva articulada en torno a un lenguaje positivo caracterizado por su fehaciente exactitud en relación con el objeto que representa. Desde luego, su peculiaridad como variante descriptiva lo convierte en un fenómeno único, debido a que su razón de ser procede del código heráldico o *lengua de los blasones*. ⁵

Se trata, en puridad, de una variante de la descripción o, siendo más específicos, de la écfrasis —por cuanto describe verbalmente un objeto de arte—, pero con el valor añadido de que en su seno hallamos la formalización de un código, así como unas estructuras específicas que lo dotan, según Montaner, de unas cualidades incomparables a otros fenómenos discursivos: ⁶

[E]l blasón no corresponde simplemente a la nomenclatura especializada de «los esmaltes, figuras, y ornamentos», sino que, en tanto que traduce «el orden de componerles con reglas, y preceptos ciertos», constituye una norma lingüística específica que traduce en su vocabulario y en su peculiar sintaxis la estructura

⁴ Dicha confusión se encuentra recogida, por ejemplo, en la definición de la RAE, cuyas diversas acepciones remiten tanto a la técnica (la ciencia heráldica o arte de blasonar) como al objeto que resulta de la aplicación de la misma (el escudo). En opinión de Montaner, “[s]i por tal se entiende el propio escudo de armas, entonces el término resulta redundante en el léxico heráldico e impreciso en la designación de esa *ciencia*” (“Étimos del blasón” 423).

⁵ Riquer considera que los heraldistas franceses Jean de Bar y Jacquet de Portaubert pudieron haber sido los promotores en España de la lengua del blasón: “El lenguaje heráldico es la expresión profesional de reyes de armas y heraldos, algunos de ellos autores de armoriales o de tratados del blasón. Ellos trajeron a España este lenguaje técnico; y sabemos que algunos de los que sirvieron en las cortes de nuestros reyes, sobre todo en el siglo XV, procedían de tierras francesas”(246).

⁶ Por ejemplo, el *Diccionario etimológico de términos relacionados con la Ciencia del Blason* de Jaime Alberto Solivan de Acosta, publicado en 2010, ofrece un corpus de 3148 términos ligados al código heráldico. No obstante, como veremos, en el origen medieval la *lengua del blasón* respondía una serie limitada de términos (synople, gules, çafir, quarteles, esmalte, poma, etc.), los cuales se encuentran presentes en los blasones poéticos pergeñados por el Marqués de Santillana en la *Comedieta de Ponza*.

misma del sistema heráldico visual, con una mixtura de concisión y exactitud sin apenas parangón en el terreno de los lenguajes descriptivos. (Montaner 2011: 424)

A todas luces no es posible blasonar un escudo, en el sentido primordial de la palabra, esto es describir un emblema heráldico, sin la aproximación oportuna al código compartido y legado por los reyes de armas. Sin un conocimiento mínimo de la *lengua de los blasones* nos resultará imposible descifrar correctamente el contenido de un escudo descrito en términos heráldicos y, por consiguiente, nos veremos incapacitados para forjar en nuestra mente la imagen contenida en la ‘pintura verbal’, elaborada siempre a tenor de los principios de su ciencia. Vicente de Cadenas y Vicent, antiguo Cronista de Armas del Reino de España fallecido en 2005, nos recuerda que “la Heráldica no es la reproducción exacta de lo natural, sino una expresión simbólica de ello” (5).

Dicho esto, es imprescindible haberse iniciado, primero, en la figuración simbólica que ofrecen los reyes de armas de las virtudes nobiliarias, así como en las correspondencias lingüísticas que formalizan dicha figuración a la postre, para poder decodificar los colores o esmaltes, figuras y ornamentos representados icónicamente y descritos verbalmente. De ahí que el blasón exija el conocimiento no sólo de la simbología figurativa heráldica, sino también el lenguaje hermético empleado por los heraldos. Así explicaba Cadenas los entresijos del arte de blasonar y la consiguiente industria vinculada a él:

Para entenderse es preciso recurrir a su terminología, como se hace en cualquier otra Ciencia y más, quizá, en ésta, en donde una descripción de un escudo debe corresponder exactamente al dibujo, y un dibujo se debe transcribir en una descripción que sucesivamente se pueda integrar pictóricamente con la misma exactitud en colocación y posición de donde se tomó la visión para su descripción. Sin esta exactitud que corresponde, sin duda alguna a unos conocimientos, la desvirtualización y confusión en los escudos sería evidente. (10)

Cabe subrayar la peculiaridad que supone el blasón como género discursivo al enmarcarlo en el contexto de una ciencia auxiliar de la historia como lo son los estudios de Heráldica. El grado de reciprocidad entre el blasón y su referente material, la imagen o icono, aleja esta variante descriptiva del relativismo inmanente a la libertad creadora de la

literatura, aproximándola sobremanera a la exactitud de las ciencias naturales a causa de la codificación simbólica expresada por una preceptiva lingüística concreta. En este sentido, el código heráldico no persigue tanto el hermetismo de la simbología alquímica, cuanto la fijación de un lenguaje que, si bien en apariencia esotérico, persigue la mayor exactitud y claridad posibles, a fin de precisar con rigor el objeto que representa.

En otras palabras, el blasón como imaginario describe positivamente el escudo y el escudo como soporte de tal imaginario se ajusta a lo convenido verbalmente por el blasón. A fuerza de respetar el código heráldico, que codifica y formaliza efectivamente lo icónico en lo verbal y lo verbal en lo icónico, los reyes de armas no se contentan con esbozar una mera écfrasis de un escudo, esto es, una representación libre y subjetiva de un objeto de arte, fruto de la impresión o percepción individual; bien al contrario, entregan una descripción positiva, exacta, objetiva y lógica de una imagen, cuyo propósito no es otro que la optimización y regulación de la industria de las armerías. De tal forma que podemos considerar el arte de blasonar una ciencia o técnica antes que una expresión creativa reflejo del espíritu humano, una forma de poesía, una orientación estética.

Aun con todo, nada desdeñable ha sido la relación entre heráldica y literatura a lo largo de la historia, tanto más cuanto que las descripciones de escudos de armas en poesía se remontan a sus orígenes mismos. Larga es la tradición literaria icónica, cuyos inicios localizamos en las descripciones de escudos por parte de los poetas griegos; descripciones que, en tanto en cuanto sus referentes son objetos de arte, la crítica contemporánea viene considerando écfrasis. El escudo de Aquiles descrito por Homero en la *Iliada*, la descripción de *El escudo de Heracles* atribuido a Hesíodo, los descritos en *Los siete contra Tebas* por Esquilo o el escudo de Eneas objeto de la 'pintura verbal' de Virgilio son algunas muestras de esta fecunda relación entre poesía y artes plásticas que, como sabemos, ha quedado recogida en la tradición ligada al tópico *ut pictura poesis*.⁷

En el marco de la literatura, la tipología descriptiva denominada blasón se identifica en ocasiones con las descripciones heráldicas, pues en ellas encuentran su origen. No obstante,

⁷ Para una consulta de la bibliografía acerca del tópico *ut picturapoesisen* el contexto hispánico, remitimos a los estudios de Emilio Orozco Díaz (1947), Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández (1988), Carolina Corbacho Cortes (1998), Antonio Sánchez Jiménez (2011), María Ema Llorente (2012), Irene Artigas Albarelli (2013), Adrián J. Sáez (2015) y Adolfo Rodríguez Posada (2015). Para un estudio de la relación entre literatura y pintura en el siglo XV, Johan Huizinga (396-451).

la definición literaria de blasón se perfila, según Alexis Iparraguirre, como “un tipo de composición que exhibe variedad estrófica y versal, pero que se ocupa invariablemente del encomio o el denuesto de asuntos de orden heráldico inicialmente, y luego de objetos o asuntos asociables a ello” (275-306). Asimismo, Alison Saunders explica que, si bien el blasón en su origen se identificaba con la descripción e interpretación de un escudo nobiliario en función del código heráldico, su significado fue gradualmente ampliándose en el Renacimiento, “from the narrow purely heraldic sense of description and interpretation of a real shield to description and interpretation of a imagine dshield, and ultimately to description and interpretation, in more general terms, taking the form of a poem” (27).

La definición de blasón en el contexto de la poesía —“a monographic poem describing in detail all the various aspects, physically, morally and symbolic of one particular object in order to explain its significance” (83)—, agrupa a aquellas hipotiposis o écfrasis de carácter encomiástico típicas de la literatura francesa de los siglos XVI y XVII.⁸ Poseemos numerosos referentes en la poesía aurisecular de tal modalidad del blasón, aun cuando habitualmente son catalogados en la crítica hispánica como encomios, laudos o epigramas.⁹ En cambio, la definición original de blasón, que lo identifica con aquella

⁸ Cabe recordar que hoy día se ha extendido la definición de écfrasis como aquella descripción cuyo objeto es siempre, o bien una representación artística, o bien implica una transposición de arte al medio verbal. Esta definición moderna de écfrasis fue introducida, en la terminología crítica, por Leo Spitzer en 1962 para nombrar las descripciones de objetos de arte (véase Vrănceanu). Desde su consagración la noción no ha estado exenta de cierta polémica, aunque es efectiva en tanto en cuanto nombra un tipo de descripción que hasta el siglo XX no contaba con un término específico. Atendiendo a las diferentes tradiciones y perspectivas, la écfrasis es un tipo de hipotiposis metareferencial caracterizada por provocar un efecto visual al poner ante los ojos (*enérgeia*) una obra de arte plástica. En ocasiones, este poder imaginativo viene acompañado de un efecto especular, cuando cumple la función de *mise en abyme* dentro de secuencias narrativas (un cantar épico, una égloga, una fábula, una novela, etc.).

⁹ No es difícil localizar muestras de esta modalidad epigramática en la lírica española de los siglos XVI y XVII, en especial en la producción poética de Hortensio Félix Paravicino. Piezas tales como el modelo bestiarico “Descripción del Fénix a petición de una señora que estaba enferma, a quién se la dirige” o la serie “A unos ojos negros”, “A unos ojos verdes” y “A unas manos blancas” casan a la perfección con la definición de blasón brindada por la crítica anglosajona y francesa, que sirve de base para la definición de Iparraguirre. Si bien existen numerosos ejemplos de blasones encomiásticos en forma de epigramas, laudos o paralelos en el Siglo de Oro, señalamos a Paravicino como representante destacado de tal modalidad, por cuanto percibimos una marcada influencia de la terminología heráldica en su estilo. A este respecto, el blasón se corresponde, pues, con aquella descripción cuyo referente no es tanto un escudo de armas como cualquier objeto digno de encomio por ser emblemático de la nobleza: los ojos o manos de la dama, la causa de la muerte de un noble, su lápida o sepulcro, un

descripción heráldica de un emblema nobiliario, es menos habitual en el marco de la poesía, al estar presentada necesariamente bajo la forma codificada de la *lengua de los blasones*.

Conforme a Saunders, a pesar de que este sentido original se ha perdido, cabe recordar que el código heráldico adopta “a definitive role to play in the ancestry of the *blasonpoétique*” (27). De hecho, en aquellos contextos anteriores al Renacimiento, como bien se defiende en este artículo, los primeros blasones poéticos se ajustan mejor a la definición heráldica que a la teórico-literaria. En este sentido, los blasones se comportan como una variante de la écfasis, pues en términos generales implican una transposición de un objeto de arte: un escudo de armas.

A tenor de lo expresado, cabe precisar que la diferencia entre la écfasis y el blasón poético prerrenacentista no se articula con propiedad en cuanto a su referente. La distinción viene dada, antes bien, en virtud de la formalización verbal distintiva de una y otra variante como descripciones de arte. En tanto que la écfasis se caracteriza la más de las veces por participar del estilo pictorialista, adaptando para ello la terminología teórico-pictórica, el blasón poético en su origen respeta la convención lingüística heráldica, condición *sine qua non* para poder considerarlo como tal y diferenciarlo así de otras especies descriptivas, cuando menos en contextos anteriores al Renacimiento.

Otra de las peculiaridades que observamos en tales recursos viene dada por la forma en que la écfasis y el blasón como variante descriptiva ponen el objeto representado ante los ojos (*enárgeia*). A través de la écfasis el poeta logra la visualidad de lo representado por medio del detallismo (*ex pluribus*). Tal detallismo, sin embargo, requiere en el caso del blasón —he aquí la sutil diferencia— una decodificación semiótica previa. No es posible que el poeta ponga ante los ojos el objeto si el lector no reconoce antes las equivalencias heráldicas para colores, figuras y disposiciones. Es por ello que la claridad (*perspicuitas*) de la écfasis se contrapone a la oscuridad (*obscuritas*) que en un primer momento parece desprenderse del blasón.

retrato, escultura u objeto que permite identificarlo como tal, o bien, un símbolo alegórico de su condición y títulos. Sirva como paradigma de este peculiar género renacentista la nosografía titulada “A una enfermedad y sangría de la misma”, pieza en cuyos versos Paravicino blasona antes que describe la sangría en consonancia con las correspondencias alegóricas de los esmaltes, designando así el color azul de la vena de la noble dama como *zafir* y el rojo de la sangre como *rubi*: “Que si al zafir el acero /rubies bebió flamantes”(196).

Pues bien, la necesaria comunión de las descripciones heráldicas de escudos con el código semiótico que le es propio provoca la incapacidad de imaginar lo descrito a cuantos no se hayan familiarizado previamente con la singular terminología del arte de blasonar. Tanto es así que podemos ponderar el blasón como claro paradigma de lo que Andrew Laird ha denominado “disobedientekphrasis” (19): una descripción que no respeta los elementos de lo representado por culpa de la desfiguración intencional del referente.

La simbología iconográfica que da sentido al arte de blasonar entraña siempre una desfiguración deliberada de los elementos del escudo, como consecuencia de la abstracción imperante en toda traducción semiótica en términos heráldicos. Una vez reconfigurada la imagen emblemática de acuerdo con las correspondencias lingüísticas, el blasón, como variante descriptiva en el contexto poético, adquiere la condición de éfrasis y hace efectivo su propósito visual: pone ante los ojos del lector el escudo de armas blasonado por el poeta heraldo.

Tal vez uno de los autores que mejor ha representado el papel de poeta heraldo en el contexto de la literatura española haya sido Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana. Semejante consideración viene respaldada por el trabajo de numerosos heraldistas españoles que han coincidido en señalar la significativa presencia de blasones en la *Comedieta de Ponza*.¹⁰ De hecho, podemos afirmar que la primera incursión del blasón en el contexto de la literatura española surge de la mano del autor en cuestión.

Si bien Don Juan Manuel en el *Libro de armas* describe el escudo de su linaje, en este caso no advertimos los rasgos pertinentes que nos permiten identificar tal descripción como un blasón en el sentido en que lo define la ciencia heráldica. Existen razones de peso para establecer una clara diferencia entre la éfrasis del *Libro de armas* y los blasones de la *Comedieta de Ponza*, y esta no es otra que el empleo y dominio por parte del marqués de Santillana de la terminología heráldica.¹¹ El indicio que da pie a sostener dicho argumento

¹⁰ Desde la ciencia heráldica se recurre a la obra de Santillana como fuente historiográfica antes que en calidad de pieza literaria. Riquer, por ejemplo, en su célebre estudio *Heráldica castellana en tiempo de los Reyes Católicos* (1986) emplea como fuente los blasones poéticos de la *Comedieta de Ponza* y en especial la glosa heráldica que acompaña al pasaje.

¹¹ Numerosos heraldistas han destacado la sorprendente precisión de Santillana a la hora de adaptar la terminología heráldica a los fines poéticos, en especial cuando en España sólo era conocida por los reyes de armas o aquellos heraldos iniciados en la blasonería, y cuando apenas había comenzado a registrarse por los principales heraldistas españoles de finales del siglo XV y principios del XVI. Pedro Blas Valverde afirma que en esta época “encontramos

lo hallamos en la glosa que acompaña a las coplas de los blasones pergeñados por el autor palentino. A la luz de las apostillas, el lector puede descifrar las correspondencias empleadas por el marqués para poder interpretar el pasaje como conviene:

Estas tarjas o escudos son devisadossegund blasón de armas de farautes, los quales han quatro maneras de blasonar. La primera es el ordinario, que comúnmente se acostunbraentr'ellos e aun entre cavalleros, canesçesario es a los cavalleros saber blasonar, e si más non sabrán, a lo menos las armas de su señor e suyas. E es el primero de los blasones que llaman por el verde synople, e por el negro sable, e por el colorado goles, e por el morado púrpora; oro e argento e azul no son mudados de sus nombres. Es el segundo blasón por pedrería, llamado el verde esmeralda, colorado rubí, argento perla, oro tupaza, azul çafir, morado matista; del qual blasón estas armas de las quatro grandes prinçesas se blasonaron. E es el tercero por elementos, que a lo colorado se dize ser fuego, lo negro tierra, lo azul aire, el argento agua; e por quanto los elementos non son más de quatro, non pueden alcançar a más partes del blasón. Es el quarto blasón e de mayor exçelencia por virtudes, ca el oro es riqueza, el argento nobleza, lo colorado ardidez, lo verde esperança, lo azul lealtad, lo negro firmeza, el morado libertad o franqueza. (Santillana 58-59)

Tomando en consideración la información contenida en la glosa, cabe defender que, antes que meras écfrasis de escudos de armas, como en el caso de la descripción de Don Juan Manuel, nos hallamos ante blasones poéticos, por cuanto se ajustan tales descripciones

que no sólo no son uniformes las fórmulas de blasonamiento, sino que tampoco los términos están del todo unificados. La mayoría de los autores iniciados, entre ellos evidentemente los heraldos, síutilizan habitualmente una terminología derivada del franconormando que se fijaræn el llamado lenguaje del blasón. Circunscribiéndonos a nuestro país vemos cómo a la hora de enumerar piezas, muebles o esmaltes, no hay criterios uniformes entre los autores. Muchos de ellos (caso de don Juan Manuel) no eran profesionales de la heráldica y por tanto ignoraban el lenguaje del blasón, otros que conocían los términos específicos (Gracia Dei y Hernández de Mendoza) preferían utilizar vocablos del lenguaje normal; un tercer grupo utiliza siempre términos heráldicos (Steve Tamborino). Incluso se daba el caso del autor que cambiaba de terminología en sus obras según a quétipo de lectores fueran destinadas, como atestigua Garci Alonso de Torres. En realidad, todos ellos utilizaban un lenguaje técnico muy oscilante” (159).

al código lingüístico heráldico manejado con soltura por el marqués de Santillana. Los nombres de los esmaltes “gules, blao, sinople, oro, sable y argent”, como recuerda Riquer, “en los blasones de dinastías tórnanse gemas: rubí, zafiro, esmeralda, topacio, diamante, perla” (249). Así se ve reflejado en la *Comedieta de Ponza*, donde los diferentes colores no son expresados tanto en correspondencia con la equivalencia de los esmaltes cuanto a tenor de su figuración como piedras preciosas, ofreciéndonos una nueva prueba del profundo conocimiento del marqués con respecto a la blasonería de la época.

Siguiendo a Riquer, mientras el criterio ordinario estaba reservado para los caballeros y es el procedimiento habitual en el arte de blasonar, el segundo orden se empleaba con frecuencia para describir las armas de las dinastías. Hablaríamos de un decoro heráldico que el marqués de Santillana respeta a la perfección conforme a la norma vigente en el siglo XV. Pues no olvidemos que los blasones presentes en la *Comedieta de Ponza* son los de doña Leonor, condesa de Alburquerque, reina consorte de Fernando I y madre de los infantes de Aragón; doña Blanca I, reina de Navarra y consorte del infante de Aragón, Juan II; doña María, reina consorte de Juan II de Castilla e hija de Leonor de Alburquerque; y la infanta Catalina de Castilla, esposa de Enrique de Trastámara, infante de Aragón, nuera de doña Leonor al igual que doña Blanca I de Navarra.

Como hemos podido observar, la glosa es extremadamente valiosa en cuanto a información heráldica se refiere. Incluye las correspondencias de los esmaltes (‘verde’, ‘negro’, ‘colorado’ —rojo—, ‘morado’, ‘oro’, ‘argento’, ‘azul’) en atención a cuatro órdenes o criterios: el primero, ordinario (‘sinople’, ‘sable’, ‘goles’ —gules—, ‘púrpura’, ‘oro’, ‘argento’, ‘azul’); el segundo, por pedrería (‘esmeralda’, ‘diamante’ —no especificado por el marqués—, ‘rubí’, ‘matista’ —amatista—, ‘tupaza’ —topacio—, ‘perla’, ‘çafir’ —zafiro—); el tercero, por elementos (‘tierra’, ‘fuego’, ‘agua’, ‘aire’); y el cuarto, por virtudes (‘esperança’, ‘firmeza’, ‘ardidez’, ‘libertad o franqueza’, ‘riqueza’, ‘nobleza’, ‘lealtad’).

Observamos, en resumen, una presentación de las correspondencias de los esmaltes, esto es, de los atributos cromáticos de un campo o fondo, según diferentes criterios simbólicos. Su inclusión a modo de glosa en la *Comedieta de Ponza* permite al lector no iniciado en el arte de blasonar que pueda descifrar las correspondencias, identificando a la postre los cuatro escudos de sendas damas. Así pues, en la blasonería a cada tonalidad cromática le corresponde un nombre heráldico que es imprescindible conocer para facilitar su desciframiento: es el código el que garantiza la eficacia descriptiva del blasón.

Otro dato a destacar estriba en que la glosa misma nos entrega los suficientes argumentos para defender que el marqués de Santillana conocía bien los avances introducidos en la ciencia heráldica a comienzos del siglo XV, época en la que se vive un fuerte desarrollo de la disciplina y, con ella, el asentamiento y fijación de la *lengua de los blasones*, como ha defendido Pedro Blas Valverde.¹² Todo ello a merced del influjo del importante tratado de heráldica titulado *Le blason des couleurs*, atribuido a Jean Courtois y fechado en 1414. Bien pudo conocer el joven Íñigo López de Mendoza la obra de primera mano, dado que Courtois estuvo al servicio de Alfonso V de Aragón como heraldo precisamente en la misma época en la que el autor ejercía de copero.

Asimismo, no debemos olvidar que el propio Courtois es uno de los principales artífices de la introducción de las correspondencias entre los esmaltes y las piedras preciosas, las virtudes y los elementos, cuya inclusión en la *Comedieta de Ponza* no habría sido posible sin un conocimiento de la simbología propuesta por el rey de armas francés en *Le blason des couleurs*.¹³

Ahora bien, al contrastar las correspondencias presentes en una y otra obra, nos encontramos con que la glosa presenta ciertas variantes con respecto al tratado. Para empezar, Courtois ofrece más de cuatro criterios simbólicos (planetas, zodiacos, días de la semana, etc.) y se aprecia una ligera diferencia concerniente al decoro de los criterios —ordinario para caballeros; pedrería para títulos nobiliarios; planetas para reyes, este último no recogido por Santillana—.

¹²“En España, las primeras noticias sobre los oficiales de armas aparecen a mediados del siglo XIV. Son una figura importada y su aparición es más tardía que en el resto de Europa Occidental y teniendo ya unas funciones vinculadas con el poder real. Navarra es el primer reino peninsular en adoptarlos, durante la dinastía francesa se tienen noticias de que un heraldo de Carlos II es enviado a Bruselas. Las menciones a heraldos y reyes de armas son a partir de entonces continuas”(121).

¹³“Courtois, nacido en Hainaut o Enghien y muerto en Mons en 1436 ó 1437, sirvió en sus comienzos como oficial de armas de Pedro de Luxemburgo, llamándose Enghien, pasando luego al servicio de Louis, duque de Anjou y por último fue nombrado rey de armas de Alfonso el Magnánimo, siendo el personaje que Martín de Riquer y Christiane van Den Bergen-Pantus identifican como el heraldo Sicilia. También sabemos de él que asistió a las negociaciones de Arras en 1435 y que fue autor de *Nouvelle maniere de blasonner* y del *Blazon des couleurs*, obra en la que se comienzan a elaborar los orígenes simbólicos y míticos de los colores heráldicos, adjudicándose a los troyanos la paternidad de los esmaltes y realizando las correspondencias que luego serán imitadas por otros autores, entre los esmaltes y las virtudes, los astros, las piedras y los días de la semana” (Valverde 196).

Pero más llamativo si cabe es que, aun cuando la glosa parece inspirada en la obra de Courtois, en cuanto al criterio de las virtudes se observan ciertas discrepancias entre los autores, lo cual nos impide afirmar tajantemente que el tratado del heraldo francés ha servido como fuente al marqués de Santillana. Eso no es razón para que no podamos establecer un claro *rapport de fait* entre las dos obras, justificado por las importantes coincidencias entre los criterios seguidos por uno y otro autor, y en virtud del respaldo de los datos biográficos que los sitúan en la corte de Aragón en tiempos del reinado de Alfonso V.¹⁴

Para ilustrar dicha cuestión presentamos dos tablas que recogen las similitudes y diferencias entre las correspondencias heráldicas recogidas por la glosa de la *Comedieta de Ponza* (Fig. 1) y por Courtois en *Le blason des couleurs* (Fig. 2):

Fig. 1 - Tabla de correspondencias de la glosa de la *Comedieta de Ponza*

COLOR	ESMALTE	PIEDRA	ELEMENTO	VIRTUD
VERDE	<i>Synople</i>	<i>Esmeralda</i>	////////////////////	<i>Esperança</i>
NEGRO	<i>Sable</i>	////////////////////	<i>Tierra</i>	<i>Firmeza</i>
COLORADO	<i>Goles</i>	<i>Rubi</i>	<i>Fuego</i>	<i>Ardidez</i>
MORADO	<i>Púrpura</i>	<i>Matista</i>	////////////////////	<i>Libertad/ Franqueza</i>
ORO	<i>Oro</i>	<i>Tupaza</i>	////////////////////	<i>Riqueza</i>
ARGENTO	<i>Argento</i>	<i>Perla</i>	<i>Agua</i>	<i>Nobleza</i>
AZUL	<i>Azul</i>	<i>Çafir</i>	<i>Aire</i>	<i>Lealtad</i>

¹⁴ Aunque no parece clara la fuente que inspira la glosa incluida en los manuscritos que contienen la *Comedieta de Ponza*, parece que no hay duda de que el marqués, o bien tuvo acceso al tratado de Courtois, o bien manejó un tratado de armas inspirado en él. La simbología heráldica de colores y piedras no sólo se advierte en la obra aquí tratada, sino también se halla presente en otras composiciones del autor. Otro ejemplo de la marcada influencia de las correspondencias heráldicas de Courtois en Santillana es el poema titulado *Visión*, en cuya estrofa IV se nos describe a dos de las tres damas que protagonizan la escena, vestidas con ropas de color ‘negro’ y ‘çafir’ (azul), colores que representan para Santillana en este contexto las virtudes de la ‘Firmeça’ y la ‘Lealtad’, respectivamente. Es posible apreciar que el color blanco que porta la tercera dama, argento en la simbología heráldica, no guarda relación con la virtud de la nobleza como recoge la glosa de la *Comedieta de Ponza*, sino con la ‘Castidad’, virtud que en este contexto coincide con la asignada por Courtois en *Le blason de couleurs* al color blanco cuando representa a la mujer: “Le blanc, sur l’homme, honnesteté; sur la femme, chasteté”(116).

Fig. 2 - Tabla de correspondencias presentes en *Le blason des couleurs*¹⁵

COLOR	ESMALTE	PIEDRA	ELEMENTO	VIRTUD
VERD	<i>Sinople</i>	<i>Esmeraulde</i>	////////////////////	<i>Lyesse/Jeunesse</i>
NOIR	<i>Sable</i>	<i>Dyamant</i>	<i>Terre</i>	<i>Symplesse</i>
VERMEIL	<i>Gueulles</i>	<i>Rubis</i>	<i>Feu</i>	<i>Haultesse/ Hardiesse</i>
POURPRE	<i>Pourpre</i>	<i>Amestice</i>	////////////////////	<i>Habondance</i>
OR	<i>Or</i>	<i>Topase</i>	////////////////////	<i>Richesse</i>
ARGENT	<i>Argent</i>	<i>Perle</i>	<i>Eaue</i>	<i>Pureté</i>
AZUR	<i>Azur</i>	<i>Saphir</i>	<i>Ciel</i>	<i>Loyaulté</i>

Reforzando el argumento aquí defendido acerca de la hipotética influencia de Courtois en la simbología heráldica adoptada por el marqués de Santillana, que se ve reflejada en su estilo poético, Valverde nos da noticia de la posible participación del autor castellano en la Orden de la Jarra, hecho que explicaría la estrecha ligazón del poeta con la actividad de los *faurates* o heraldos. Lo que sí parece indudable es que el marqués era aficionado a la literatura cabalresca y a la heráldica, si tenemos en cuenta los datos biográficos que nos entrega el investigador:

Se hizo traducir el *Arbre des batailles* de Honoré de Bouvet por Antón Zorita y también poseía la traducción de Plutarco titulada *De toda la condición de nobleza*, realizada por Carlos de Viana; que don Íñigo fuera uno de los protagonistas de la famosa *Questión* presentada al obispo Cartagena, en la que además el propio Mendoza expresa que ha leído el *Tratado de caballería* de Leonardo Brunid'Arezzo y a quien la propia respuesta de Cartagena reconoce como *profesor excelente en la re militar*. (186-187)

¹⁵ Las correspondencias incluidas en esta tabla han sido tomadas de la edición de Hippolyte Cocheris de *Le blason des couleurs*, publicada en París en 1860: Oro (p. 21); Argentó (pp. 29-30); Colorado (p. 33); Azur (p. 38); Negro (pp. 43-44); Verde (p. 46); Morado (pp. 47-48).

Dejando de lado las distintas hipótesis planteadas por los heraldistas, lo que interesa aquí es destacar que lo expresado por Valverde confirma que nada hay de casual en la presencia de la glosa en los diferentes manuscritos donde se localiza la *Comedieta de Ponza* y que las ediciones posteriores han venido incluyendo. La glosa nos permite comprender que no debemos considerarla ni mucho menos una apostilla marginal falta de relevancia; antes bien, a través de la misma nos percatamos de los profundos conocimientos heráldicos que poseía el autor, máxime al confrontarla con la precisión demostrada a la hora de presentar los tres escudos blasonados en los primeros compases de la pieza. Desde luego que cuanto mayor es la percepción del influjo de la blasonería en el marqués de Santillana, más argumentos de peso encontramos para interpretar, desde un nuevo enfoque, la recurrencia de ciertos aspectos estilísticos en diferentes composiciones del autor a la luz de la terminología heráldica.

La supuesta pertenencia a la Orden de la Jarra vendría a esclarecer, por un lado, el interés del marqués por los principales armoriales consultados en el siglo XV por los reyes de armas; pero por otro, justificaría su conocimiento preclaro de la ciencia heráldica, pudiendo por consiguiente blasonar él mismo, en calidad de heraldo, escudos de armas como el de doña Leonor de Albuquerque sin necesidad de inspirarse en armorial alguno.

Pues otro de los puntos más destacables a este respecto guarda relación con la composición del escudo de armas de la madre de los infantes de Aragón, cuya presencia plantea cierta problemática que conviene comentar. Es de notar que una vez que el lector alcanza a descifrar las equivalencias cromáticas de los esmaltes, a tenor del código dado, observamos un hecho llamativo en la descripción de los tres escudos blasonados por Santillana en la *Comedieta de Ponza*:

Tenían las manos sinistras firmadas
sobre sendas tarjas de rica valía,
en las cuales eran armas talladas
que bien demostraban su grandnombrandía.
La una de perla el campo traía (45)
con una lisonja de claro rubí;
de fina estupazaassimesmo vi
en ella esculpido, con grand maestría,
un fuerte castillo, e su finestrage
e puertas obrado, de maçonería, (50)

deçafir de Oriente, que a todo visaje,
mirándolofixo, retrocedería;
equatro leones en torno diría
de neta matista, fieros y rompientes;
pues, lector discreto, si d'esto algo sientes, (55)
recordartedeve su genealogía.

La segunda tarja de un balaxo ardiente
era e de amarilla gema pomelada,
cuyo nombre dixen non tácitamente,
e cada qual poma con nudos ligada, (60)
de verde carbuncllo al medio esmaltada.

La terçera e quarta castillo e león
eran a quarteles; e dexo el blasón,
ca nuestra materia no es començazada. (58-59, vv. 41-64)

El pasaje donde se localizan las descripciones de los escudos se titula “Blasón de armas” y abarca un total de tres coplas (vv. 41-64). Los cuatro primeros versos sirven de preámbulo al quehacer descriptivo (vv. 41-44) y los sucesivos contienen los tres blasones señalados. Pues bien, a la hora de interpretar el fragmento ha de tenerse en cuenta que el color verde equivale a la ‘esmeralda’; el colorado o rojo, al ‘rubí’; el púrpura, a la ‘matista’ o amatista; el oro, a la ‘tupaza’ o topacio; el argento, a la ‘perla’; y finalmente el azul, al ‘çafir’ o zafiro. Así las cosas, solo en el momento en que despejamos la oscuridad de las equivalencias heráldicas podemos distinguir que, en el caso del primer escudo, su superficie (‘campo’) es de color gris (‘perla’), en cuyo centro se encuentra un rombo de color rojo (‘lisonja de claro rubí’) donde se halla forjado un castillo amarillo (‘estupaza’) con puertas y ventanas de color azul (‘çafir’), rodeado de cuatro leones morados (‘matista’). En el caso del segundo, descubrimos que es de color rojo intenso (‘balaxo ardiente’) con una cadena amarilla (‘estupaza’) que anuda diversos eslabones (‘poma’) alrededor de una gema verde (‘carbuncllo’) en el centro. Es así como reconocemos tanto el primer escudo brisado de doña Leonor como la tarja de doña Blanca que corresponde al escudo de Navarra. El último de los tres escudos blasonados por Santillana corresponde al escudo puro de Castilla y no reviste mayor dificultad que la mención a la disposición heráldica en ‘quarteles’ de las figuras.

A pesar de ser identificada claramente con una descripción de arte, es posible observar una diferencia entre écfasis y blasón a juzgar por la manera en que este último pone ante nuestros ojos el objeto representado, generando así una problemática articulada en torno a la efectividad de la propiedad retórica de la *enárgeia*, principio de toda ‘pintura verbal’ (véase Webb). Como se puede observar, el blasón únicamente permite visualizar imaginariamente el objeto descrito cuando se trasladan las equivalencias heráldicas de los esmaltes. Hasta entonces, Santillana nos ofrece una imagen borrosa de las ‘tarjas’ de las damas, condicionada por la *obscuritas*, aun cuando dicha descripción se realiza con todo detalle (*ex pluribus*) y, por consiguiente, habría de suscitar justo el efecto contrario: la *evidentia*.

Una vez aclarado este punto, cabe señalar que, si bien el lector reconoce con facilidad el escudo portado por doña Blanca (Fig. 3) —vv. 57-61—, así como los asidos por doña María y la infanta Catalina con el escudo puro de Castilla y León (Fig. 4) —vv. 62-63—, no acontece otro tanto con el escudo de doña Leonor (Fig. 5) —vv. 45-56—. Hasta tal punto es así que una lectura que no tenga en cuenta la ciencia heráldica, aun siguiendo la glosa que acompaña al pasaje, interpretará que dicho blasón parece describir un escudo imaginario pergeñado por el propio poeta. Sin embargo, en atención a las figuras introducidas a renglón seguido, dicho argumento pierde consistencia al lograr identificar el escudo blasonado de doña Leonor con la imagen correspondiente:

Fig. 3¹⁶

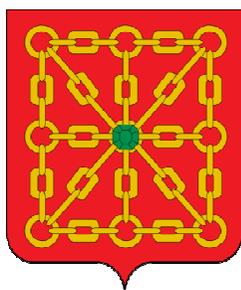


Fig. 4¹⁷

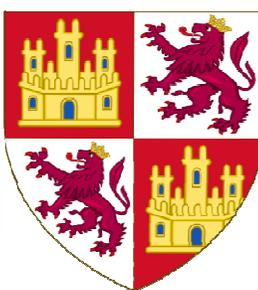
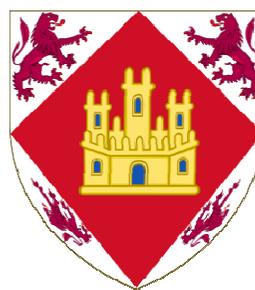


Fig. 5¹⁸



¹⁶<http://es.wikipedia.org/wiki/Escudo_de_Navarra#/media/File:Escudo_de_Navarra_%28No_oficial%29.svg> [12/05/2015]

¹⁷<http://es.wikipedia.org/wiki/Pedro_I_de_Castilla#/media/File:Royal_Coat_of_Arms_of_the_Crown_of_Castile_%281284-1390%29.svg> [12/05/2015]

¹⁸<http://es.wikipedia.org/wiki/Sancho_de_Castilla_%2813421374%29#/media/File:Arms_of_Sancho_of_Castile_%28son_of_Alfonso_XI_el_Justiciero%29.svg> [12/05/2015]

La dificultad de identificar el escudo de doña Leonor (Fig. 5) se basa precisamente en una convención que, sin una aproximación a los entresijos y rudimentos del arte de blasonar, resultará incomprensible. Hablamos de la brisura, esto es, de la modificación introducida en las armas reales para identificar, o bien a los distintos infantes de una casa real, o bien a los hijos bastardos de un monarca. Así nos explica Cadenas este procedimiento conocido entre los heraldistas, crucial para localizar la fuente histórica del blasón presente en la *Comedieta de Ponza*:

Bajo el aspecto heráldico siguiendo el derecho de armas que como el nobiliario se transmite de varón en varón, es decir, por rigurosa agnación, los hijos naturales o bastardos tenían perfecto derecho al uso de las armas de su padre y siempre que éste les hubiera reconocido, pero claro está, no lo tenían de las armas puras, ni tampoco de las brisadas en sus diferentes brisuras y subbrisuras, pues ello llevaría implícita la inclusión de la bastardía. En base a la necesidad de diferenciar al bastardo o natural de los hijos legítimos, surge una brisura especial para distinguir a estos hijos y descendientes de ellos, aunque ya legítimos, de los auténticamente legítimos habidos en matrimonio. (37)

En el caso del escudo de doña Leonor blasonado por Santillana observamos una brisura de bastardía con respecto al escudo castellano-leonés puro que portan doña María y la infanta Catalina. Tal brisura en el escudo de la madre de los infantes de Aragón remite, a todas luces, al emblema asignado por los heraldos a los descendientes bastardos de Alfonso XI, origen de la dinastía Trastámara. Según Faustino Menéndez Pidal, las armas “que lleva a mediados del siglo [XIV] el futuro Enrique II de Castilla, entonces conde de Trastámara, Lemos y Sarria, señor de Noreña y de Cabrera y Ribera se prestan a un interesante análisis” (“El uso en España”578). Dicho análisis nos revelará que el escudo de Enrique II, hijo bastardo del rey Alfonso XI, antes de ser coronado, presentaba una evidente brisura que lo diferencia del escudo real cuartelado que correspondía a su hermanastro Pedro I, hijo legítimo del monarca.

A este respecto, no debemos olvidar que la dinastía Trastámara procedía de la relación ilícita entre el soberano y Leonor de Guzmán, y tanto Enrique II como sus hermanos, entre ellos, Sancho de Castilla, conde de Alburquerque, portaban en sus armas

brisuras semejantes. En el caso del escudo original del futuro rey, la brisura escogida fue el *mantel*, en tanto que en el de su hermano Sancho fue el *losange*. Con todo que Enrique II adoptará, una vez coronado monarca del reino, el escudo puro de Castilla, su hermano Sancho mantendrá las armas brisadas hasta su muerte, legándolas así a su hija Leonor Urraca Sánchez de Castilla, esposa de Fernando I, madre de los Infantes de Aragón y personaje de la obra de Santillana. Tal es el escudo presente en la *Comedieta de Ponza*. Así lo confirma Riquer:

Se trata de las armas que fueron concedidas a don Sancho (conde de Alburquerque desde 1373, hijo de Alfonso XI), de quien descendían los condes de Salinas; y tengamos en cuenta que un escudo con una gran losange como ésta, cargado de una figura, se suele denominar *vestido*. Este escudo fue uno de los usados por la reina de Aragón, Leonor de Alburquerque, esposa de Fernando I, de Antequera, y mereció un blasonamiento poético en la *Comedieta de Ponza* del Marqués de Santillana. (143)

Los datos aquí arrojados vienen a confirmar que el escudo de doña Leonor es heredado de su padre, Sancho de Castilla. Ello nos permite despejar la incógnita que parece encerrar el escudo de armas blasonado por don Íñigo. De hecho, el autor así parece querer expresarlo en los versos finales de la copla que contiene el blasón en cuestión: “pues, lector discreto, si d’esto algo sientes, /recordarte deve su genealogía” (59).

El poeta alude a la brisura misma que porta el escudo, invitando por medio del apóstrofe al lector iniciado —que ha de conocer los entresijos de la blasonería para entender el sentido de sus palabras— que recuerde la genealogía de la dinastía Trastámara, a saber, el origen del linaje del que procede doña Leonor. Pocos casos tan evidentes podrán encontrarse en los que se manifieste de una manera tan rotunda, ya en el contexto historiográfico, ya en el contexto poético, la utilidad de la Heráldica como ciencia auxiliar de la historia.

Dicho esto, cabe apuntar que el blasón cumple siempre una función nominal que casa bien con las intenciones del marqués de Santillana en esta pieza. La identidad de las cuatro damas, desconocida en los primeros compases de la obra, queda revelada no únicamente con la referencia explícita posterior de sus nombres y títulos, sino en el

momento en que la descripción heráldica cobra efecto, la cual nos permite identificar sus tarjas con los emblemas nobiliarios correspondientes por derecho a cada una de ellas. El escudo de armas, figurado en la imaginación del lector, da muestras, como bien declara el marqués, de la 'grandnombrandía' de las damas. Según Rafael Lapesa, en los decires narrativos de Santillana "el modo de vestir es índice del carácter" y "tiaras, coronas y blasones responden al mismo propósito de significación que la indumentaria"(64-65), máxime cuando los personajes que las portan encarnan figuras alegóricas.

Valverde arguye, por otra parte, que muchos historiadores y poetas medievales "pensaron que representando los emblemas de los personajes de los cuales trataban facilitarían su conocimiento a los lectores, a la vez que identificaban a estos personajes con sus sucesores reales o ficticios" (172). Como apreciamos, el marqués de Santillana no menciona explícitamente el nombre de las damas en un primer momento, pues el mero acto de blasonar sus escudos es un gesto de mención figurativa que hace innecesaria la referencia explícita a sus títulos (véase Cioba 111-144). No las nombra, en definitiva, sino que las blasona.¹⁹

Este nombramiento implícito por medio del blasón queda perfectamente reflejado en el caso de doña Leonor si reparamos en que el escudo de armas que describe es distintivo y exclusivo de los marqueses de Alburquerque entre los siglos XIV y XV, despejando así todo género de dudas acerca de su identidad, incluso cuando no se nos hubiera revelado a la postre en la obra ni su nombre ni sus títulos nobiliarios.²⁰

Ahora bien, debemos subrayar que la descripción heráldica en el contexto de la *Comedieta de Ponza* posee una función añadida a la nominal que desborda su propio alcance

¹⁹ La idea de blasonar a los miembros de la nobleza, como medio auxiliar de describirlos a propósito de su condición social privilegiada es la que constituirá la base para el desarrollo del blasón en la poesía renacentista y barroca, hasta tal punto que en autores como Paravicino la voz 'blasonar' equivale a 'describir' o en su defecto 'pintar'.

²⁰ Según Montaner Frutos la función del emblema era representar las dinastías y los títulos nobiliarios. En el caso de los blasones de Santillana en la *Comedieta de Ponza*, estos nos permiten identificar, como si de nombres propios se tratara, a sus titulares: "El diasistema emblemático es el constituido por los diferentes sistemas de signos gráficos o icónicos que, más allá de sus diferencias formales, tienen en común el desempeño de la función emblemática, que es su modo de significación. Esta es, a su vez, la que permite ligar el elemento visual del emblema con su titular, de un modo semejante a aquel por el que un nombre propio permite identificar a su portador, independientemente de que se trate de una persona física o jurídica, un individuo o una colectividad, y en ambos casos de forma directa (el nombre identifica individualmente al nombrado) o indirecta (el nombre identifica al nombrado como parte de un grupo determinado)" (41).

como procedimiento técnico. Conocido es el uso por parte del marqués de Santillana, en su producción lírica, del léxico relacionado a las piedras preciosas, rasgo que bien puede ser considerado como una de las peculiaridades características de su estilo poético. De tal modo que la mera equivalencia entre los esmaltes heráldicos y las gemas ofrece una dimensión estética que el autor parece no pasar por alto, al observar en la descripción de los escudos, conforme a la *lengua del blasón*, un preciosismo meticuloso. Las correspondencias metafóricas y alegóricas de la heráldica poseen un valor poético insoslayable, tanto más cuanto que transforman las figuras y esmaltes del arte de blasonar en elementos significativos entroncados con la finalidad estética y embellecedora de la poesía. Son figuraciones que dotan de una extremada belleza al discurso y casan sobremanera con el gusto alegórico y hermético del siglo XV.

Las equivalencias metafóricas lexicalizadas en voces que evocan piedras preciosas (amatistas, topacios, zafiros, rubíes, etc.) permiten al marqués de Santillana formalizar en la obra el ideal poético del *color rethoricus* defendido por las Poetrias medievales véase. Tatarkiewicz¹²⁷; Eco 18-19). La descripción metafórica preciosista ejemplificada en términos heráldicos refuerza e incentiva el ornato. Así expresa Lapesa esta concepción característica del siglo XV:

Como era costumbre en la época, oro y gemas adornan las ricas telas y las monturas. Pero además constituyen un elemento aprovechable poéticamente con fines idealizadores. El color del vestido se pondera equiparándolo con el de las piedras preciosas [...] En el mundo soñado de las visiones, pedrería no metafórica sirve de materia prima para los escudos de reinas e infantas en la *Comedieta*. (65-66)

A diferencia de lo que acontece con la técnica de los reyes de armas, cuyo objetivo no es otro que describir las armas nobiliarias, el blasón poético adopta una dimensión estética añadida afín a la expresión de la belleza en la poesía y al ideal nobiliario tan preconizado por el marqués. En consecuencia, el blasón poético se distancia del heráldico a fuerza de su adaptación a las convenciones estróficas, métricas y rítmicas, ajenas estas a las convenciones fijadas por la ciencia, como es de entender. Supone una variante de la éfrasis, pero también, al revestirse de un carácter estético que en origen no le es propio, presenta

unos rasgos concretos que lo diferencian de las consuetudinarias descripciones de armas de los heraldos. Por tales motivos cabe defender que los blasones poéticos del marqués de Santillana son ejemplares, en la medida en que la presencia de estos en la *Comedieta de Ponza* nos permite ponderar su peso como paradigma de una variante descriptiva paralela a la écfrasis en el contexto de la poesía.

Siguiendo este hilo de pensamiento, es de notar que dichos blasones vienen introducidos por una cronografía o descripción de las estaciones. Semejante procedimiento, que bien podría haber sido inspirado por la pintura de Alain Chartier en *Le livre des quatredames*, refuerza la orientación descriptiva de la primera parte de la obra, culminada con la blasonería de las tarjas portadas por las cuatro damas que se nos presentan sumidas en el llanto por la captura de los infantes de Aragón en la batalla de Ponza, acontecimiento que precisamente sirve de base histórica para la obra de Santillana.

Otro aspecto a destacar guarda relación con la desigual extensión de los tres blasones. Ya se ha apuntado que el blasón poético viene determinado por presentar una descripción minuciosa en términos heráldicos, cuyo referente es una imagen nobiliaria.²¹ Tanto el blasón del escudo brisado de doña Leonor como el de Navarra, que corresponde a su nuera doña Blanca, encajan a la perfección en esta categoría. Con todo, esta mera diferencia formal en términos de detallismo y extensión tal vez responda a una estrategia quizás subrepticia del autor.

La simpatía manifiesta del marqués de Santillana hacia la corte de Aragón parece tener aquí cierto eco. El escaso interés mostrado por don Íñigo a la hora de blasonar el escudo castellano-leonés, a diferencia del esmero y cuidado observados en la descripción

²¹ Con respecto al escudo de Castilla, representativos de doña María y la infanta Catalina —en calidad de reina consorte de Juan II e hija de Enrique III de Castilla, respectivamente—, Santillana realiza una vaga mención a la disposición de las figuras de tal escudo, como se ha señalado anteriormente, sin brindar detalles sobre el esmalte ni presentar elementos procedentes de la terminología heráldica. Hablaríamos antes de una mera referencia heráldica que de una descripción presentada en detalle (*ex pluribus*), que nos permita considerarla en rigor una variante de la écfrasis no sólo porque su referente sea un objeto de arte como es el caso, sino asimismo porque no favorece la *enárgeia* característica de la hipotiposis, siguiendo la definición entregada por Quintiliano: “Pero aquello de poner una cosa, como dice Cicerón, delante de los ojos, se suele hacer cuando se cuenta un suceso, no sencillamente, sino que se demuestra cómo sucedió, y no todo, sino por partes; lo cual comprendimos en el libro anterior en la evidencia, cuyo nombre dió Celso también á esta figura. Otros la llaman *hipotiposis*, esto es, una pintura de las cosas hecha con expresiones tan vivas, que más parece que se percibe con los ojos que con los oídos” (92-93).

minuciosa del blasón de los primeros condes de Alburquerque, así como el escudo de Navarra, nos lleva a preguntarnos hasta qué punto no encierra tal pasaje un posible sentido político e ideológico.²²

La asimetría entre los dos primeros blasones y el tercero invita, cuando menos, a cuestionar si nos encontramos ante una mera economía de recursos, o bien es reflejo de una intencionalidad por parte del poeta, cuyo objetivo pasaría por ensalzar la grandeza de los escudos originarios de la dinastía Trastámara, así como el de Navarra, frente a la insignificancia del escudo de Castilla. A fin de cuentas, tales emblemas son representaciones metonímicas de los reinos, representaciones que formalizadas según una graduación estructural bien pueden ser interpretadas a la luz de un sentido poético harto significativo: doce versos ocupa el blasón del escudo brisado de doña Leonor (vv. 45-56); el de Navarra que identifica a doña Blanca abarca otros cinco (vv. 57-61); y ni siquiera dos versos corresponden al de Castilla (vv. 62-63). Esta interpretación se vería reforzada con el doble sentido que observamos en referencia al elemento heráldico *losange*, expresado por el poeta a través de la paronomasia 'lisonja', que nos puede llevar a pensar, a semejanza de Riquer, que tal vez el blasón del escudo brisado pueda interpretarse como una adulación interesada hacia la reina doña Leonor de Aragón.

En otro orden de cosas, ya hemos adelantado que, si bien la mayor parte de los armoriales medievales sigue la correspondencia ordinaria de los esmaltes, el marqués de Santillana blasona los escudos en atención al segundo orden de correspondencias simbólicas

²² Las fuentes históricas acreditan que el marqués de Santillana trató de inmiscuirse lo menos posible en los asuntos políticos después del encarcelamiento de Enrique de Aragón, distanciándose así de las aspiraciones de los infantes de Aragón en los sucesivos años y llegando incluso a enfrentarse a ellos con motivo de la invasión aragonesa de Castilla de 1429; pero su enemistad con Álvaro de Luna a partir de 1431 y el posterior desastre de Ponza, será causa que aproxime de nuevo al autor a los Trastámara aragoneses, recuerda Lapesa, propiciando así la composición de la obra que aquí nos ocupa: "Don Íñigo no podía permanecer indiferente ante lo ocurrido al rey e infantes aragoneses. Los seis años pasados en su primera juventud al servicio de don Alfonso habían establecido lazos que las ulteriores vicisitudes políticas no borraron del todo. Al volver a Castilla, el señor de Buitrago había sido uno de los más decididos partidarios del infante don Enrique frente a Juan II y don Álvaro de Luna; y si en 1429 había defendido la frontera del Moncayo contra las fuerzas de Aragón y Navarra, lo hizo tras mantener durante mucho tiempo una actitud que había infundido justificadas sospechas al rey castellano. Ahora podía dar rienda suelta a su afecto por los Trastámaras aragoneses y congraciarse con ellos. Pero sentimientos y conveniencias personales fueron superados por la consideración del alcance nacional de la desgracia y por la presentación de una teoría coherente sobre la acción de la Fortuna" (48).

por pedrería, dado que se trata de emblemas dinásticos y no caballerescos. No obstante, al examinar la formalización del blasón en la *Comedieta de Ponza*, se aprecia que el marqués no siempre respeta la terminología heráldica y presenta variaciones con respecto a la ejecución de los reyes de armas, pues actúa en calidad de poeta y no como un heraldo propiamente dicho, optando así por el empleo recurrente de ciertas licencias para adaptar tal procedimiento a la poesía.

Se vale para ello fundamentalmente de un repertorio de figuras retóricas, cuya constancia reconocible en el pasaje constituye la principal diferencia del blasón poético con respecto a su homólogo heráldico, con objeto de entregar al discurso poético el color retórico tan perseguido por las Poetrias medievales: el calambur ('estupaza'); la lítote ("cuyo nombre dixe non tácitamente" en referencia al topacio); y alusiones metafóricas que se hacen eco de las correspondencias localizadas en el *Armorial d'Urfé*, obra atribuida por los heraldistas a Courtois ('poma' y 'pomelada' por cadena y orla). Esta perspectiva casa con la definición de poesía enunciada por el propio marqués de Santillana: "fingimiento de cosas útiles, cubiertas y veladas con muy fermosa cobertura", bajo una forma "elegante, inspiradora, centrada en una visión alegórica, y recargada lo más posible con todas las figuras o tropos que ha legado la antigüedad" (Pedraza y Rodríguez 663-664).

Asimismo, observamos en las tres coplas que contienen los blasones algunos de los rasgos más destacados de la écfasis y el estilo pictorialista ligado a él: la presencia de voces pertenecientes al campo semántico de la visión ('vi', 'visaje'); la estructuración mediante enumeraciones ('La primera'; 'La segunda'; 'La tercera e quarta'); la descripción detallada y minuciosa que genera la ilusión de espacialidad mediante la *amplificatio*, en virtud de la cual el poeta restringe al máximo el número de verbos empleados y acrecienta la presencia de sustantivos; la evocación de los sentidos por medio de alusiones al color y a las piedras preciosas ('perla', 'rubí', 'amarillo', etc.); así como referencias a la técnica artística que da vida al objeto de arte ('talladas', 'esculpido', 'obrado', 'maçonería').

No obstante, si analizamos el blasón del escudo de Navarra, distinguiremos ciertos procedimientos que desbordan y llegan a contradecir el fin mismo de la ciencia heráldica. A diferencia de la descripción del escudo brisado de doña Leonor, Santillana recurre a la alusión de ornamentos como el 'balaxo' (rubí de color rojo amoratado) y el 'verde carbuncló' (gema verde) para blasonar el escudo de Navarra, sin ofrecer las correspondencias heráldicas por pedrería de los esmaltes como cabría de esperar, clara muestra del profundo interés que

despertaba en el autor la ejemplificación de las piedras preciosas como símbolo apropiado para realzar la belleza poética.

El hermetismo y preciosismo de los blasones ofrece un valioso instrumento en virtud del cual el ideal poético expresado por don Íñigo se ve formalizado a la perfección: lo recargado y lo hermoso, la elegancia y el carácter velado de la expresión, así como las correspondencias alegóricas asignadas a los esmaltes heráldicos por Courtois, convierten al blasón poético en uno de los mayores estandartes de la estética literaria del siglo XV.

Ahora bien, uno de los rasgos más llamativos de estas singulares descripciones presentes en la *Comedieta de Ponza* son los sutiles juegos de palabras que el autor establece a raíz de la relación paronomásica entre ‘lisonja’ y el término heráldico *losange*, observada también entre ‘rompientes’ y *rampantes*. De idéntico modo que la brisura en forma de *losange* del blasón de doña Leonor puede ser interpretada como una ‘lisonja’ de Santillana a la madre de los infantes de Aragón, la paranomasia establecida en alusión a las posiciones ‘rompientes’ de los leones *rampantes* puede interpretarse a tenor de la ruptura que propicia en Castilla la dinastía de los Trastámara, con el consabido derrocamiento y asesinato de Pedro I. La caracterización de los leones como ‘rompientes y fieros’, figuras que representan al antiguo reino de León, no lo olvidemos, nos invita a realizar una lectura alegórica de la iconografía del escudo brisado de Sancho de Castilla y su hija doña Leonor, en atención al desafío que supone para la hegemonía castellana la ascendencia leonesa por vía materna de los ‘leones’ Trastámara que rodean, amenazan y rompen la fortaleza que representa el símbolo heráldico del reino de Castilla.

Si damos validez al sentido alegórico que parece encerrar tal blasón poético, la creación de paronomasias, a partir de los términos heráldicos señalados, sirve al marqués de Santillana como un instrumento eficaz para dotar a este peculiar procedimiento efrástico de una dimensión histórico-política, que desborda con creces la mera finalidad descriptiva de la ciencia heráldica. Lo sitúa en un contexto que entronca no sólo con una perspectiva semiótica, sino también hermenéutica. Esta lectura es paralela a la que realiza MiandaCioba con respecto al ‘armorial moralizado’ en el tratado de armas compuesto por Antonio de Villalpando en torno a 1488:

Formalmente, el armorial moralizado es un descubrimiento (“declaración”) del significado misterioso que encierra cada uno de los componentes, una paráfrasis o

una transcodificación que sustituye la representación icónica con la descripción-verbalización. Desde el punto de vista retórico, se impone la tonalidad exaltada de la *ékphrasis*, en la medida en que la descripción no tiene como meta el objeto representado, con sus detalles materiales, sino la esencia espiritual del mismo. (134)

Así pues, en el contexto de la *Comedieta de Ponza*, ‘lisonja’ y ‘rompientes’ se convierten en signos poéticos con una carga ideológica fingida, cubierta, velada, misteriosa, cuyas connotaciones entregan al blasón en conjunto una significación de la que carecen las consuetudinarias descripciones heráldicas de escudos de armas.

Esta interpretación se ve reforzada con la alusión presente en los versos 51-52 al ‘çafir de Oriente’ del ‘finestraje y puertas’ de la figura heráldica representativa del reino de Castilla. Afirma Santillana que quien permaneciera “mirándolo fixo, retrocedería”. Nos encontramos una vez más ante un posible valor metafórico atribuido al esmalte azul. El sentido de los versos es capcioso y dificulta cualquier intento de entregar una interpretación coherente del fragmento sin incurrir en lecturas peregrinas que den en oscurecer todavía más un ya de por sí oscuro pasaje.²³

²³ Imposible resulta discernir a quién hace retroceder el ‘visaje’ del escudo brisado de doña Leonor: si al cristiano que teme la tonalidad del color representativo del *lazawárd* árabe o al propio invasor árabe que se amilana ante el color de la sangre real de los reyes cristianos; ni siquiera si el retroceso se debe a causa de la visión del ‘fuerte castillo’ o del ‘çafir de Oriente’. Con todo que la alusión a la fortaleza de la figura heráldica de Castilla y a los leones ‘fieros y rompientes’ del escudo brisado de los Trastámara es elocuente, si consideramos que la connotación del esmalte hace referencia al color azul distintivo de la sangre de la nobleza —signo inequívoco desde el siglo IX de la pureza de quienes descendían de los reyes visigodos—, la problemática alusión a Oriente, podría proceder de la etimología árabe-hispánica del esmalte heráldico. Bien puede tratarse de una muestra de recelo por parte de Santillana hacia Castilla, como consecuencia de las terribles implicaciones estratégicas y políticas que acarrea para la corona de Aragón la captura de los infantes en la batalla de Ponza, y la consiguiente muerte de doña Leonor por la aflicción que le causa tan aciago acontecimiento; o incluso de un gesto o ‘visaje’ de Santillana, que en este contexto no dejaría de resultar contradictorio por cuán absurdo resulta sentir temor ante la mirada fija de un escudo que inspira al mismo tiempo la ‘lisonja’ de la dama que lo porta. Tal vez encierre una referencia encubierta al soborno en forma de monedas de plata —‘çafir de Oriente’—, que supuestamente recibió los musulmanes don Álvaro de Luna en 1431, si damos pábulos a las diferentes crónicas de la época —*Crónica de Juan II, Historia de la casa real de Granada, Demostraciones históricas* de Laónico de Calcocondilas, entre otras—, causa según algunos historiadores del inopinado retroceso de las tropas castellanas en su avance hacia la conquista de una asediada y maltrecha Granada (véase Morfakidis 79-80). Cabe insistir que son estas lecturas peregrinas que poco relieve ofrecen en el vano intento de explicar y esclarecer el verdadero sentido de tan hermética alusión.

Lo que sí parece indiscutible es que el blasón poético transgrede cuanto dispone el conjunto de reglas sistematizadas por la ciencia heráldica. El fin de la descripción elaborada por el rey de armas es fijar, respetando en todo momento el código dado, los motivos de un escudo nobiliario de la manera más rigurosa posible, para favorecer así su reconocimiento inmediato por parte del heraldo; pero tales descripciones en el contexto de la lírica poseen un alcance, en calidad de variante ecrástica, que las convierten en un instrumento idóneo para la expresión liberal del poeta. Si bien la finalidad que le confiere don Íñigo al blasón varía entre la alusión nominal por medio de la iconografía heráldica y la interpretación alegórica de la misma con respecto al trasfondo ideológico y político, su función primordial es dotar de belleza a la copla en virtud de una descripción galana y preciosista que preconiza la finalidad estética de la poesía conforme al ideario artístico de la época. A semejanza de los teóricos que defenderán la liberalidad de la pintura con la llegada del Barroco, Santillana se adelanta casi dos siglos a tal demanda con una temprana muestra de iluminación recíproca de las artes, cuando ni perfilado se había siquiera la doctrina *ut pictura poesis* renacentista. He aquí el mérito y valor de la “pintura verbal” de estos blasones que dan vida a la singular miniatura poética contenida en la *Comedieta de Ponza*.

Bibliografía

- ARTIGAS ALBARELLI, Irene. *Galería de palabras: la variedad de la écfrasis*. Madrid/México D.F.: Iberoamericana/Bonilla Artigas, 2013.
- CADENAS Y VICENT, Vicente de. *Diccionario Heráldico. Términos, piezas y figuras usadas en la Ciencia del blasón*. Madrid: Hidalguía, 2002.
- CIOBA, Mianda. *Ficciones de la identidad a finales del medioevo hispánico*. Bucarest: Editura Universităţii din Bucureşti, 2013.
- CORBACHO CORTÉS, Carolina. *Literatura y arte: el tópico «Ut picturapoesis»*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1998.
- COURTOIS, Jean de. *Le blason des couleurs*. Ed. Hippolyte Cocheris. París : Auguste Aubry, 1860.
- ECO, Umberto. *Arte y belleza en la Estética Medieval*. Trad. Helena Lozano Miralles. Barcelona: Lumen, 1997.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa. *Ut PoesisPictura: Poética Del Arte Visual*. Madrid: Tecnos, 1988.

- HUIZINGA, Johan. *El otoño de la Edad Media*. Trad. José Graos. Madrid: Alianza, 1978.
- IPARRAGUIRRE, Alexis. "El género poemático del blasón bajo el signo de Darío: artes poéticas de aves, naturalezas nativas y voces únicas en dos poetas peruanos." *Lexis* XXXIV. 2(2010): 275-306.
- LAIRD, Andrew. "Sounding out Ecphrasis: Art and Text in Catullus 64." *The Journal of Roman Studies* 83(1993): 18-30.
- LAPESA, Rafael. *Los decires narrativos del Marqués de Santillana*. Madrid: RAE, 1954.
- LLORENTE, María Ema. "Los estudios interdisciplinares sobre pintura y literatura española. Aproximación al estado de la cuestión." *Impossibilia* 4 (2012): 233-251.
- MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino. "Los comienzos del uso conjunto de varias armerías: cuándo, cómo y por qué." *Príncipe de Viana* 241 (2007): 511-531.
- . "El uso en España de diferencias en las armerías medievales." *Príncipe de Viana* 241 (2007): 567-580.
- MONTANER FRUTOS, Alberto. "Étimos del blasón." *Emblemata* 17 (2011): 423-429.
- . "Identificación, evocación y conformación en los emblemas heráldicos: el caso de las armas parlantes." *Emblemata* 18 (2012): 41-70.
- MORFAKIDIS FILAKTOS, Mosjos. "La Península Ibérica en la obra de Calcocondilas." *Erytheia: Revista de estudios bizantinos y neogriegos* 6 (1985): 69-82.
- OROZCO DÍAZ, Emilio. *Temas del Barroco: de poesía y pintura*. Granada: Universidad de Granada, 1947.
- PARAVICINO, Fray Hortensio Félix. *Poesía completas. Obras Póstumas, Divinas y Humanas de Don Félix de Arteaga*. Málaga: Universidad de Málaga, 2002.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *Manual de literatura española: Edad Media*. Murcia: Cénlit, 1984.
- QUINTILIANO, *Instituciones oratorias*. Vol. 2. Eds. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier. Madrid: Perlado Páez y Compañía, 1916.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. "Blasón." *Diccionario de la lengua española* (22ª ed.). <<http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=blas%F3n>> [12/05/2015]
- RIQUER, Martín de. *Heráldica castellana en tiempo de los Reyes Católicos*. Barcelona: Quaderns Crema, 1986.
- RODRÍGUEZ POSADA, Adolfo. "A la luz del comparatismo: avatares y nuevas perspectivas en los estudios interdisciplinares sobre el Siglo de Oro." *Etiópicas* 11(2015): 126-156.
- SÁEZ, Adrián J. *El ingenio del arte: La pintura en la poesía de Quevedo*. Madrid: Visor, 2015.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio. *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert, 2011.

- SANTILLANA, Marqués de. *Poesías completas*. Vol. II. Madrid: Alhambra Longman, 1991.
- SAUNDERS, Alison. *The Sixteenth Century Blason Poétique*. Berna, Las Vegas: Peter Lang, 1981.
- TATARKIEWICZ, Władysław. *Historia de la Estética: II. La Estética medieval*. Trad. Danuta Kurzyka. Madrid: Akal, 1989.
- VALVERDE OGALLAR, Pedro Blas. *Manuscrito y Heráldica en el tránsito a la modernidad*. Tesis doctoral del Departamento de Historia Moderna de la Universidad Complutense de Madrid, 2001.
- VRÂNCEANU, Alexandra. "Leo Spitzer: sa définition de l'ekphrasis et son influence sur les méthodes d'analyse comparatiste." *Leo Spitzer. Lo stile e il método*. Por Ivano Paccagnella y Elisa Gregori. Padova: Esedra, 2010. 231-244.
- WEBB, Ruth. *Ekphrasis. Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham, Burlington: Ashgate, 2009.