



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Telas literatas. Epigrafía textil en los libros de caballerías españoles

M^a Carmen Marín Pina
(Universidad de Zaragoza)

Abstract

En un primer acercamiento a la epigrafía textil en los libros de caballerías, se rastrea el origen de la práctica de inscribir textos en los textiles en la tradición islámica (*tiraṣ*) y se identifican los tipos de artefactos que cuentan con inscripciones: el ajuar doméstico (camas), la arquitectura textil (tiendas de campaña), los vexilos (banderas y estandartes) y la indumentaria personal. Se analiza la interrelación entre lo material (objeto textil) y lo textual (cifras, lemas, mensajes), se estudia la inscripción desde los presupuestos epigráficos como escritura expuesta y su función en el entramado narrativo de diferentes libros.

Palabras clave: libros de caballerías, epigrafía textil, poesía epigráfica, *tiraṣ*, cultura material.

In a first approach to the textile epigraphy of the chivalric romances, the origin of the practice of inscribing texts in textiles in the Islamic tradition (*tiraṣ*) is traced and types of artifacts with inscriptions are identified: textile architecture (tents) and textile furnishings (beds), insignia (flags and banners) and personal clothing. The interrelations between the material (textile object) and the texts (symbols, mottos, messages) are analyzed, the inscription is examined from an epigraphic approach as exposed writing, and its function in the narrative plot of various books is examined.

Keywords: chivalric romances, textile epigraphy, epigraphic poetry, *tiraṣ*, material culture



A Rafael Beltrán

Siempre que hablamos de «texto» tendemos a asociarlo a manuscrito o impreso, a la tinta y al papel, sin embargo, en el origen de dicha palabra se encuentra la explicación para ampliar su significado a otras formas, entre ellas la escritura tejida, bordada o pintada en textiles. Etimológicamente, la voz «texto» deriva del verbo *texere* y significa «tejido», entendido como producto resultante de la acción de entrelazar cualquier tipo de materiales. Cuando aplicamos un cambio metafórico y pasamos de lo tangible

a lo conceptual, el verbo tejer se emplea con el sentido de «escribir» y la trama de palabras se convierte en texto (Mckenzie, 2005, 31; Barthes, 1993, 104).

1. El texto como tejido, la metáfora textil

Aplicada a la composición poética, el uso de la metáfora textil se extiende más allá de la lengua latina y de sus descendientes románicas, como explicó Deyermond (1999) a propósito de las *chansons de toile* francesas de los siglos XII-XIII¹. Entre las diferentes formas de enunciación de dicha metáfora se encuentra la del dechado, «el exemplar, de donde la labradora saca alguna labor, y por translación dezimos ser dechado de virtud el que da buen exemplo a los demás y ocasión para que lo imiten», según la definición del *Tesoro de la lengua castellana* (1611) de Sebastián de Covarrubias. Es decir, el dechado es el lienzo o tejido base en el que las mujeres aprendían técnicas de costura, donde se recogían diferentes modelos de puntos y bordados y, una vez realizados, estos paños servían de ejemplo (dechado, modelo) para copiar (imitar) otros. En los llamados dechados marcadores, las niñas reforzaban, además, sus conocimientos de escritura y lectura bordando letras y números, su nombre o sus iniciales. Princesas y damas nobles se aplicaron a la tarea de la aguja como parte de su formación y labraron sus dechados (González Mena, 1994, 115-116; Ágreda Pino, 2020, 73-74). De la antigüedad de estos paños con muestras y ejercicios de bordado nos habla la pintura de Lluís Borrassà de finales del siglo XIV, en la que se ve a la Virgen rodeada de un grupo de doncellas mostrando sus labores (Ágreda Pino 2020, 75; Spielberg, 2015, 41)². Aunque dada su

¹ A la metáfora textil aplicada a la composición poética recurre, siglos después, Garcilaso (Egido, 2004) o Ariosto, quien, en el *Orlando furioso* (canto XIII), emplea la imagen de la tela de varios y hermosos lazos tejida, luego utilizada también por Cervantes en el *Quijote* (I, 47) para encarecer la potencialidad que encierran los libros de caballerías. Sobre dicha metáfora en ambas obras, véase Poses Sobral (1991) y Crespo (2001).

² La pintura de Lluís Borrassà forma parte del *Retablo del convento de san Francisco* de Vilafranca del Penedès (Gudiol-Alcolea Blanch, 1987, 233). La Fig. 1 reproduce uno de los escasos ejemplares conservados de dechados renacentistas, concretamente el realizado por Jane Bostocke en 1598, hoy en la colección V&A < <http://collections.vam.ac.uk/item/O46183/sampler-bostocke-jane/sampler-jane-bostocke/> > (cons. 20/7/2021).

fragilidad apenas se han conservado muestras medievales y renacentistas, por las cuentas de Gonzalo de Baeza, tesorero de la reina Isabel la Católica, sabemos que sus hijas, Isabel y Juana, poseían un elevado número dechados, con diferentes figuraciones religiosas, imágenes de fauna y flora, motivos heráldicos y algunos también con letras.



Fig. 1. Jane Bostocke, Sampler, 1598. Londres, Victoria and Albert Museum

A partir de la imagen de este objeto textil, fray Íñigo de Mendoza compone, por ejemplo, su poema panegírico *Dechado a la muy excelente reina doña Isabel*, «de do pueda ser sacado / e labrado / el modo con que la gente gobernéis discretamente»³. En sus versos describe el tejido, los hilos, los colores y los puntos con los que se han de labrar las imágenes ligadas a las

³ Se publicó en Zamora (Centenera, ¿1483-1484?), en el *Cancionero de Ramón de Llavía* (Zaragoza, c. 1488-1490) y como pliego suelto (1499). Con dicho término se titulan también otras obras cancioneriles, como el *Dechado de Amor, hecho por Vázquez a petición del Cardenal de Valencia* (1510), dedicado a doña Juana, reina de Nápoles, o el *Dechado de galanes* (1520, 1550), con textos procedentes del *Cancionero General*.

virtudes que la reina ha de mostrar en su gobierno y que la convertirán en modelo de imitación, en un dechado. La imagen del dechado se emplea igualmente en los versos promocionales de tempranos libros de caballerías como las *Sergas de Esplandián* (¿Sevilla, 1510?) y el *Primaleón* (Salamanca, 1512). En las coplas propagandísticas de ambos, el dechado representa la propia obra caballeresca y se asocia a las mujeres, pues las labores de aguja son tareas genuinamente femeninas. En el primer caso, según Alonso de Proaza, las lectoras podrán sacar del quinto libro amadisiano un dechado («e pueden las dueñas muy rico sacar / dechado de aquesta tan rica lavor»); en el segundo, el anónimo autor de las coplas (quizá Juan Augur de Trasmiera) apunta que fue una mujer la artífice del dechado, de la obra misma («en este exmaltado y muy rico dechado / van esculpidas muy bellas labores / de paz y de guerra y de castos amores / por mano de dueña prudente labrado»). La recepción y la creación de ambas obras se presenta, pues, a través del dechado femenino y en otros libros de caballerías posteriores (*Floramante de Colonia*, *Morgante*, *Valerían de Hungría*) se seguirá empleando con el sentido de modelo y llegará incluso al título de *Febo el Troyano* (Marín Pina, 2005)⁴.

2. Telas literatas: epigrafía textil caballeresca

En el texto-tejido de algunos libros de caballerías se pueden encontrar a su vez tejidos con textos, muestras de una epigrafía textil que conforma también la trama de las obras, el tejido de los textos. Independientemente de la dureza del soporte, me acojo a la consideración de la epigrafía como la ciencia general de las inscripciones, como el estudio de cualquier testimonio escrito en orden a una publicidad más o menos universal y perdurable (Martín López y García Lobo, 2009, 194-195; Rodríguez Suárez, 2012, 151). En este sentido utilizo, por tanto, el concepto de epigrafía textil, a la vez que empleo el término de telas literatas para

⁴ Curiosamente, recurrirá también a la metáfora del dechado Feliciano Enríquez de Guzmán en alguno de los paratextos de su *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* (1624), de tema caballeresco (Pérez, 1988, 179; Marín Pina, 2015).

referirme a los tejidos con inscripciones⁵. Telas literatas serían los tapices que incluyen letras, como el temprano tapiz de Bayeux (siglos XI-XII), un bordado de aguja que narra la conquista de Inglaterra por los normados, donde «cada escena es acompañada de una breve explicación en latín por medio de letras capitales, fácilmente legibles y bordadas a punto de tallo o realce» (González Mena, 1989, 167; Lefébure, 1887, 64; Beech, 2008). En otros tapices posteriores, se insertan diferentes tipos de inscripciones librarias, especialmente las llamadas *explanationes* intitulativas, las que añaden el nombre del personaje representado en su ropa o a sus pies para su identificación⁶, así como lemas y leyendas en las filacterias que salen de sus bocas o en las cartelas que, en forma de orla, enmarcan las historias⁷. Sin embargo, las telas literatas en las que quiero fijarme ahora son otras, concretamente los tejidos con inscripciones descritos en los libros de caballerías y que pueden conformar la arquitectura y el ajuar textil (tiendas de campaña, paños y ropas de cama), las banderas, estandartes y otros vexilos o la vestimenta de los personajes. La tela se convierte en tales casos en un soporte alternativo al pergamino o al papel, como lo es también la piedra, el bronce, las piedras preciosas, los árboles, el cuerpo o cualquier objeto material, soportes todos ellos utilizados profusamente en los libros de caballerías, como evidencia el *Catálogo descriptivo y analítico de textos breves en los*

⁵ Tomo el término de los trabajos de Villanueva (1935, 330), que lo usa para referirse a las estofas con inscripciones bordadas o tejidas, y de González Mena (1994, 126). Garín Ortiz de Taranco (1971, 272) habla de telas letreadas.

⁶ Según la clasificación de Martín López y García Lobo (2009, 194 y ss.), dentro de las llamadas «Inscripciones librarias», figuran las «*Explanationes*» («letreros que acompañan a escenas iconográficas de todo tipo para explicar su significado») y, entre ellas, las «intitulativas», las que consisten en el simple nombre del personaje representado. Las hay también doctrinales, cuando se trata de un mensaje alusivo a la escena representada y las heráldicas (*chypes*), las que acompañan a los escudos.

⁷ Por ejemplo, el tapiz de la tienda de Aquiles, localizado en la Catedral de Zamora y perteneciente a la serie de la guerra de Troya, comentado por Sales Dasí (2010, 58-65). El *Amadís de Gaula* también pasará por los telares y en ellos se tejen y narran iconográficamente algunos episodios (Pinet, 2008, 403-405). No hay que olvidar tampoco que los libros de caballerías recurren también a la decoración con tapicerías, cuyo contenido en algunos casos se apunta o incluso se describe. Episodios amadisianos y palmerinianos se bordan en el pañuelo que Andrea Calmo (m. 1571) regala a la señora Orsolina, según cuenta en una de sus cartas (Thomas, 1952, 147).

libros de caballerías hispánicas (siglos XV-VII): prosa y verso (CATEBRE), coordinado por Campos García Rojas (2013)⁸.

Como en los estudios más recientes de los *corpora* europeos de inscripciones medievales, el análisis de las inscripciones en textiles ha de atender a su textualidad, materialidad, recepción, funcionalidad y agencia⁹. En primer lugar, respecto a la materialidad del soporte, hay que considerar la importancia de las telas, especialmente la de las telas ricas (seda, damasco, terciopelo) en la sociedad medieval y renacentista. Las telas visten la vida en todos los órdenes, el espacio privado y el público, el civil y el eclesiástico, las fiestas y las guerras, los objetos y las personas. Debido a su alto coste, son mercancías muy apreciadas, se dejan en herencia, se regalan, se roban, se obtienen como botín, se exhiben (Ruiz Souza, 2014). Por su propia materialidad, el textil es en sí mismo un signo suficientemente legible, con una semántica propia en función del tejido y de los colores (Marín Pina, 2013, 304-305), en cuyo significado no siempre reparamos o desconocemos. El excelente glosario confeccionado por Tomasa Pastrana (2020), a raíz del estudio de la indumentaria en los libros de caballerías, puede servirnos de hilo de Ariadna para guiarnos por este complejo laberinto. Con el textil en sí se confecciona ropa de cama, tiendas de campaña, banderas y prendas de vestir, objetos o artefactos que han de ser estudiados desde los parámetros propios de la época, dentro de una historia de la

⁸ Me he acercado al tema estudiando las letras sin tinta en el *Amadís de Gaula* (en prensa). Para la escritura somática, al margen del trabajo ya clásico de Delpech (1990), véase Béreziat-Lang, Folger y Palacios Larrosa (2020), en especial los trabajos de Juan Pablo Mauricio García Álvarez y Miriam Palacios Larrosa.

⁹ En el ámbito español, figura el *Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium*, dirigido por Vicente García Lobo, cuya metodología recuerda Pereira García (2017, 280 y ss.). El otro corpus referencial es el francés, *CIFM* (Corpus des Inscriptions de la France Médiévale) de la Universidad de Poitiers, y en concreto TITULUS < <http://titulus.huma-num.fr/exist/apps/titulus/projet.html> > (cons. 20/7/2021). Relacionado con los textiles, es de especial relevancia el proyecto *Las manufacturas textiles andaluzas: caracterización y estudio interdisciplinar*, coordinado por Laura Rodríguez Peinado y con atención también a los aspectos epigráficos, < <https://www.ucm.es/manufacturastextilesandaluzas/presentacion> > (cons. 20/7/2021). Con mayor proyección literaria, «Inscriptionality. Reflections of Material Text Culture in the Literature of the 12th to 17th Centuries» de la Universidad de Heidelberg, que estudia los escritos sobre cosas (incluidos tejidos) en los textos literarios (pero no españoles) < <https://www.materiale-textkultu-ren.org/subproject.php?tp=C05&cup=> > (cons. 20/7/2021). Fruto de estas investigaciones es el volumen coordinado por Wagner, Neufeld y Lieb (2019), destacando para lo que nos ocupa el trabajo de Lieb (2019) y, especialmente, el de Béreziat-Lang (2019), que presta atención a textos españoles.

cultura material a cuyo estudio los libros de caballerías también pueden contribuir¹⁰.

Las inscripciones fijadas en los textiles los adornan, pero a la vez transmiten mensajes. Estos se pueden pintar en el tejido, tejer en el telar o bordar con la aguja (con hilos de seda y de metal) y se han de analizar textualmente atendiendo a su extensión, a la lengua (latín, griego, caldeo, español) y al estilo. Su variable amplitud, desde una letra en cifra (inicial de un nombre o anagrama) hasta una composición poética de unos o varios versos, está mediatizada por las características del propio objeto textil, pues no es lo mismo escribir en una colcha, en el ruedo de un manto o en una gorra. Desde el punto de vista de la tipología del escrito, al margen de las mencionadas cifras, en la mayoría de los casos los textos inscritos en los textiles caballerescos, especialmente en la indumentaria, son empresas o divisas, términos ambos sinonímicos como bien precisa López Poza (2012). La divisa representa la intención de su propietario, sus gustos y sentimientos, y se compone de una imagen, también denominada cuerpo o *pictura*, completada en muchos casos por una letra o mote, identificado como alma. En la terminología epigráfica, estas letras corresponderían a un tipo de inscripción libraria y las que cuentan con *pictura* estarían relacionadas con las inscripciones heráldicas, con el tipo de la *explanatio chypei* (Martín López-García Lobo, 2009, 194).

En esta interrelación o ensamblaje de lo material y lo textual, la escritura se cosifica (reifica) y el objeto en el que se inscribe (vestido, bandera, colcha, dosel, tienda) cobra su propia agencia. En tanto que escritura expuesta y, por tanto, pública¹¹, se ha de atender a la recepción de estas inscripciones locomóviles (Velte-Ott, 2019, 30), a su visibilidad y legibilidad, y a dónde, cuándo y por quién son vistas, así como a su durabilidad, pues, frente a otras muestras epigráficas, la publicidad de las textiles no es

¹⁰ Por ejemplo, la importancia conferida al ajuar de cama o a la indumentaria misma no se puede considerar desde los parámetros actuales. Aunque ambientados en un pasado muy lejano, los libros de caballerías recrean en la mayoría de las ocasiones los usos y costumbres de la sociedad del momento y por ello se prestan a reconstruir la historia material de la misma.

¹¹ Empleo el término en el sentido otorgado por Petrucci (2013, 25), «cualquier tipo de escritura concebido para ser utilizado en espacios abiertos, o cerrados, para permitir la lectura plural (en grupo, masiva) y a distancia de un texto escrito sobre una superficie expuesta». Para ello se requiere que «la escritura expuesta sea suficientemente grande, y presente el mensaje del cual es portadora de manera (verbal y/o visual) evidente y clara».

universal y perdurable¹². En este caso impera la inmediatez, la escritura apela a una recepción inminente y no a una futura. Hay que tener en cuenta también que la forma de leer estos escritos no es pareja a la de leer un manuscrito o un impreso, pues el texto no se dispone a renglón seguido. Para leerlo fácilmente, en algunos casos habría que girar los paños y esto tenía que dificultar sin duda su recepción. Los textos caballerescos analizados puntualmente hacen observaciones curiosas de cara a la legibilidad de algunas inscripciones bordadas, por ejemplo, las referidas al gran tamaño de las letras para que se pudieran leer bien o al hecho de «juntar» los caracteres para entender al mensaje, pues en las telas la escritura se presentaría como un tipo de *scriptura* continua¹³. Al margen de ello, ciertas letras, en concreto las que conforman las divisas, exigen no solo lectura, sino también interpretación, que son dos cosas diferentes. A todo ello se ha de añadir su funcionalidad, pues, además de la ornamentación de los textiles en sí, las inscripciones transmiten un mensaje y pueden servir, entre otros fines, para identificar, declarar, amenazar o salvar. Con la conjunción de todos estos aspectos, a través de las telas literatas se construye un nuevo mensaje y un discurso diferente dentro de la misma trama que da pie a un juego metaliterario con distintos niveles narrativos¹⁴. Por último, no hay que olvidar tampoco la cronología de los libros de caballerías y valorar estos escritos en soportes alternativos, en este caso en textiles, dentro de una sociedad ya tipográfica en la que se ha producido un «cambio material» en la transmisión textual gracias a la imprenta. Frente a ella, estos escritos tejidos, bordados o pintados representan otras prácticas culturales y son únicos en sí mismos.

A partir de estos presupuestos metodológicos, me propongo estudiar la epigrafía textil en los libros de caballerías rastreando, en primer lugar, el origen de la práctica de inscribir textos en los textiles, así como su uso a

¹² Entiéndase «publicidad» como notoriedad, en tanto en cuanto las inscripciones se materializan con el fin de llegar a un público lo más amplio posible (García Lobo y Martín López, 1996, 128).

¹³ Los ejemplos, luego comentados, se encuentran en *Valerían de Hungría* y en *Polismán*. Tengo en cuenta las agudas observaciones de Pedro Cátedra (2004) sobre la historia del escrito y de su uso, de su cosificación y del libro no libro.

¹⁴ Y como explica Tola (2010) a propósito del tejido de Filomena, de «reflexividad», concepto estrechamente relacionado con el de *mise en abyme* (Dällenbach, 1977), que afecta al estatuto del narrador, a los distintos niveles narrativos dentro del relato y a las relaciones intertextuales y autotextuales.

partir de la iconografía y de diferente tipo de documentación histórica (crónicas, relaciones) y literaria (ficción sentimental, romancero). Por su fragilidad material, se han conservado escasos testimonios de los objetos textiles analizados y en especial con inscripciones, sin embargo, contamos con la imagen que los representa en miniaturas, pinturas o tapices y aunque esta da su propia versión de la realidad (Pastoureau, 2006, 275), no deja de ser una rica fuente de información para su consideración.

3. El *tiraz* en el origen de las telas literatas

El origen de la práctica de insertar letras en los textiles quizá se encuentre en el mundo islámico, en el *tiraz*, palabra persa que significa bordado. El vocablo sirve para designar tanto los talleres (primero reales, pero luego también privados) como los tejidos de seda y oro con inscripciones, con franjas o bandas epigráficas. Con ellos se confeccionaban, especialmente, túnicas y mantos, prendas estimadas en un principio como símbolo de poder, reservadas para las personas regias y las clases altas (Partearroyo Lacaba, 2007, 375), así como cortinas y estandartes (Fig. 2)¹⁵.

Los artesanos de la España musulmana, desde los del Califato de Córdoba en el siglo X hasta los del Sultanato nazarí de Granada en el siglo XV, trabajaron estos magníficos tejidos de seda y oro con inscripciones caligráficas árabes (escritura cúfica) (Serrano-Niza, 2006; Partearroyo Lacaba, 2007, 375). Ibn-Jaldun (m. 1406) explica cómo era costumbre de numerosas dinastías

inscribir (*rahama*) sus nombres, o bien determinados signos (*'alamat*) que habían adoptado específicamente para sí, en los bordes de las prendas (*thawli*) de vestir [...]. La inscripción debía ser visible en el tejido de la trama y la urdimbre del tejido [...]. Así, las túnicas reales (*al-thiyab al-mulukīyya*) tienen en su borde (*mu'lama*) un *tiraz* (Partearroyo Lacaba, 2005, 47; Mesa Fernández, 2008, 135).

¹⁵ La figura 2 corresponde a un *tiraz*, fragmento de un tejido islámico del siglo XI perteneciente quizá a un estandarte musulmán, hoy en el Museo de Huesca (< <http://museodehuesca.es/colecciones/altaedad-media/periodo-musulman/> > cons. 20/7/2021). La leyenda epigráfica está escrita en caracteres cúficos y reza: «En el nombre de Dios, el clemente». Para su descripción, véase < <http://museodehuesca.es/wp-content/uploads/2018/11/Hoja-de-SalaTIRAZ.pdf> > (cons. 20/7/2021), así como la ficha catalográfica de Partearroyo (1993, 222).



Fig. 2. Tiraz de Colls, siglo XI, Museo de Huesca

La escritura se realizaba, por tanto, con materiales nobles, con seda e hilo de oro, y se ubicaba en los bordes de la prenda. Se confeccionaban también bandas o franjas de *tiraz* que podían ser aplicadas en las mangas de los trajes y en los tocados (turbantes) (Partearroyo Lacaba, 2007, 378)¹⁶. En estas inscripciones se elogiaba a *Allah*, a los califas y visires, se incluían bendiciones, fórmulas de buen presagio («prosperidad», «gloria», «buena fortuna») o se indicaba el lugar y el artífice de la confección («hecho en...») (Serrano-Niza, 2006, 30; Feliciano, 2019, 292). En su estudio sobre el lenguaje de la indumentaria a partir de la famosa antología de canciones y

¹⁶ Entre los testimonios conservados se encuentra el almaizar (toca) de Hixem II (Madrid, Real Academia de la Historia), en el que, con letras blancas sobre fondo de color barquillo, se lee: «En el nombre de Dios clemente y misericordioso, la bendición de Dios y la prosperidad para el califa Iman Abdallah Hisem, favorecido de Dios y príncipe de los creyentes» (Bernis, 1954, 198). La prenda se colocaría en la cabeza como el turbante del jinete del Beato mozárabe de Gerona.

anécdotas *Kitāb al-Agāmī*, del erudito árabe del siglo X Abū l-Farāy̅ al-Iṣfahānī, Mesa Fernández (2008, 136) explica cómo, por imitación de los califas, las clases sociales más adineradas llevaban vestiduras con bandas de escritura bordadas (en las orlas de las túnicas y de los mantos, en las mangas), en las que mostraban cualquier tipo de leyenda. De la princesa omeya y poetisa Wallāda (fallecida *c.* 1091) se cuenta que bordó en letras de oro en los hombros de su vestido unos versos contradictorios alusivos al orgullo de su estirpe y a su sumisión amorosa ante quien la requiriera de amores (Garulo Muñoz, 2009, 102; Aragón Huerta, 2008, 37).

La realeza y la nobleza cristiana se sintieron muy atraídas por los lujosos tejidos islámicos y, en una clara muestra de transferencia cultural, los asumieron igualmente como manifestación de majestuosidad¹⁷. Los talleres almohades de al-Ándalus vistieron a los miembros de las familias reales de la España cristiana, especialmente de Castilla y León, así como a altos eclesiásticos (Partearroyo Lacaba, 2007, 392). Se apropiaron también de sus inscripciones, aunque no siempre comprendieran plenamente su sentido, pues el *tiraz* funcionaba en tales casos como un signo de poder, como una marca de refinamiento más que como un discurso (Marquer, 2021, párrafo 21, 26; Feliciano, 2019, 293), y como un tipo de ornamentación transcultural (Dolezalek, 2017, XV). La rica y diversa colección textil de las Huelgas es un claro ejemplo de esta asimilación (Moreno Coll, 2018, 239; Serrano Niza, 2006, 31), cuya pervivencia se aprecia más allá del otoño de la Edad Media. Así lo confirman, en el siglo XV, las cuentas del ya citado Gonzalo de Baeza, que registra los pagos de «letras» y «rótulos» para vestidos. Por ejemplo, se ha de pagar a un platero por «Vna vara e seysma de terçiopelo carmesy, en que se bordaron honse varas de letras moriscas de hilo de oro, para guarniçion de vn tauardo», así como otras para un sayo morisco (Torre, 1955, I, 166).

En el Renacimiento, la pintura también se hace eco de esta práctica. Por ejemplo, los Hernandos (Fernando Yáñez de la Almedina y Fernando de Llano) recrearon en sus cuadros textiles con inscripciones árabes, como

¹⁷ La transferencia cultural es recíproca y se aprecia bien en la vestimenta caballeresca, pues los musulmanes se dejaron también influir por las vestimentas de los pueblos cristianos que luchaban en la Europa central y oriental. El romancero morisco y algunos libros de caballerías se hacen eco de ello (Marín Pina, 2013, 306).

se aprecia en las pinturas de las puertas del retablo de la catedral de Valencia, datadas entre 1507 y 1510. En la escena de la «Visitación de la Virgen María a Santa Isabel», a la derecha de María, «uno de los personajes femeninos viste una seda ornamentada con registros verticales, alternándose inscripciones árabes y motivos vegetales sobre fondo oscuro», en la que se lee «Gloria a nuestro señor el sultán» (Moreno Coll, 2018, 242)¹⁸. Es esta una fórmula propiciatoria que llegó al al-Ándalus a través de las relaciones diplomáticas y su uso no se circunscribió a la dinastía nazarí, pues la empleó también la élite castellana en sus construcciones palaciegas como muestra de la permeabilidad cultural y artística del momento. En la pintura de santa Catalina (Museo del Prado), Fernando Yáñez de la Almedina viste a la santa con una túnica de tela morisca, decorada en la parte superior con grandes letras cúficas y nesjíes, donde puede leerse, a su derecha, *dirk Alláh* («la invocación de Dios») y allí cerca, a la izquierda, *fi Alláh* («en Dios») (Garín Ortiz de Taranco, 1971, 275)¹⁹.

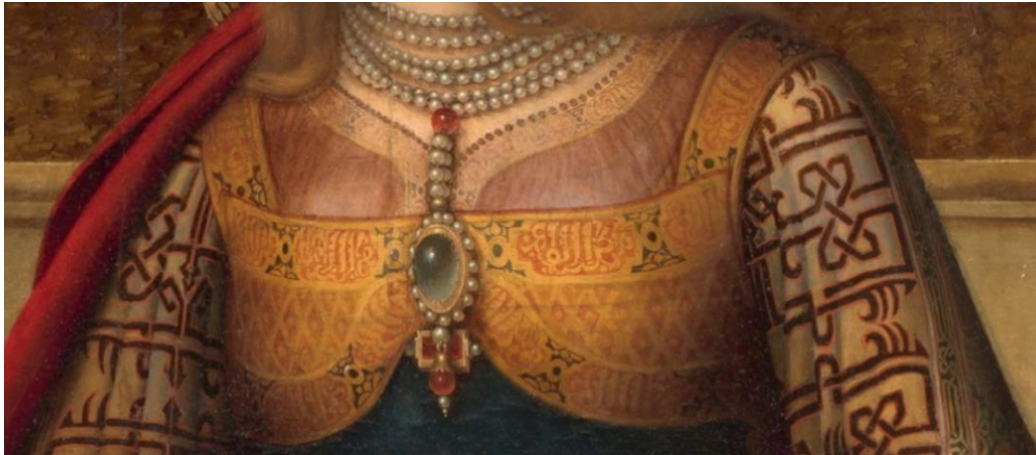


Fig. 3. Fernando Yáñez de la Almedina, *Santa Catalina*, c. 1510. Madrid, Museo del Prado

¹⁸ No son letroides o pseudografías, como en su momento consideró Garín Ortiz de Taranco (1971). Sobre las inscripciones en la pintura, cuyo uso se incrementó a raíz del contacto cada vez más estrecho con el Mediterráneo oriental tras la toma de Constantinopla en 1204, véase Nagel (2011) y el subproyecto A05 «Script and Characters on and in the Mediaeval Art Work», de la Universidad de Heidelberg mencionado en la nota 8 (< <https://www.materiale-textkulturen.org/subproject.php?tp=A05&cup=> cons. 20/7/2021>).

¹⁹ La pintura se encuentra en el Museo del Prado: < <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/santa-catalina/38fd88a6-8f96-4847-9192-9b07f59d8acb> > (cons. 20/7/2021).

De la misma manera que había talleres de *tiraz*, también existían talleres de bordado, cuyos oficiales eran preferentemente hombres²⁰. Al margen de que las clases altas pudieran contar con un bordador, en el ámbito doméstico y privado las mujeres tenían el bordado, y en general todas las labores de aguja, como una ocupación propia de su sexo. Así lo entiende Miguel Daza en *Mexiano de la Esperanza* (1583), para quien «la buena muger por armas y trofeo á de tener la rueca y el aguja» (*Mexiano de la Esperanza*, 395). En los libros de caballerías, pueden rastrearse numerosos ejemplos de mujeres bordadoras (Marín Pina, 2013, 301; Flores, 2020, 243-245). Algunas de ellas, en la estela de la histórica reina Matilde, artífice del ya citado tapiz de Bayeux, o de las literarias Aracne y Penélope (Lefébure, 1887, 62-66; Deyermond, 1999, 74), son también autoras de tejidos historiados y bordadoras de empresas²¹.

²⁰ Entre finales del siglo XV y mediados del XVII, el número de mujeres bordadoras activas en la ciudad de Sevilla era escasísimo (Turmo, 1955; Lacerda 2003, nota 22). Recuérdese que el padre de Pedro de Luján, autor de *Silves de la Selva* y de *Leandro el Bel*, era hijo de un bordador de Sevilla. Al margen de ello, el bordado era también una actividad o práctica femenina, desarrollada en la intimidad del espacio doméstico (Ágreda Pino, 2020).

²¹ Así imagina don Quijote a Dulcinea cuando recibió la noticia de la supuesta visita de Sancho: «A buen seguro que la hallaste bordando alguna empresa» (*DQ*, I, 31). También Feliciano Enríquez de Guzmán, en su *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* (1624), muestra esta práctica, en este caso la dama ha de labrar un dechado con las empresas (imágenes y letras transcritas) que cuentan las penas de Clarisel (Pérez, 1988, 196- 201).

4. Telas literatas en los libros de caballerías

Tres son los tipos de objetos o artefactos textiles que cuentan con inscripciones en el corpus de libros de caballerías en lengua castellana analizados²²: el ajuar doméstico y la arquitectura textil, los vexilos y la indumentaria personal.

4.1. *Ajuar y arquitectura textil con lemas*

En el ámbito privado, tanto real como nobiliario, el ajuar y la arquitectura textil, es decir, la ropa de cama y las tiendas de campaña, cobran un valor muy elevado. La cama, en concreto, se estimaba como el bien más importante que podía legarse a los descendientes y el más valioso que la mujer aportaba al matrimonio (Ágreda, 2017, 21). Los cortinajes que conforman el pabellón y el dosel de cama tenían por finalidad crear un espacio aislado del circundante, lograr intimidad y proteger del frío. Estaban confeccionados con costosos tejidos como el brocado (entrecruzamiento de hilos de seda y oro o plata), componiendo en muchos casos motivos vegetales. El resto del ajuar del lecho, almohadas, sábanas o colchas, elaborados en los más diversos materiales textiles, podían contar con una rica ornamentación bordada, con decoración floral y vegetal, figurativa, pero también heráldica y con letras. Por su boda con el príncipe don Juan (1497), la reina Isabel regaló a su nuera, la princesa Margarita de Austria, una rica cama de brocado carmesí, cuyos paños estaban adornados por un escudo con las armas reales y con letras. La propia princesa había traído a su vez «otra cama de sargas verdes bordados de la estorja de Etor de Troya», así como una cama de tapicería con la «Historia de Hércules» (Checa, 2010, 139-140). A ella pudo pertenecer también la cama de campo de damasco raso carmesí, verde, blanco y morado, adornada con tres escudos y «cuya delantera era de plata blanca y dorada, bordada con tres

²² Tengo muy en cuenta los libros de caballerías que presentan textiles con inscripciones, ejemplos analizados por la crítica desde diferentes enfoques, como son *Tirante el Blanco* (Beltrán, 2007), *Florindo* (Del Río, 1994; Pastrana, 2014), o el ciclo amadisiano de Feliciano de Silva (Flores, 2019, 2020), pero me centro en otras obras hasta ahora menos consideradas desde estos presupuestos, entre ellas, *Adramón*, *Mexicano de la Esperanza*, *Clarisel de las flores*, *Claridoro de España*, *Belianis de Grecia* (Tercera y cuarta parte), *Floriseo* o *Silves de la selva*.

«aes», que Carlos V regaló a su hermana Catalina de Austria (1525). Junto con las joyas y piedras preciosas, las obras de carácter textil (tapices, camas) son las que realzan los ambientes áulicos caracterizados por el lujo y la suntuosidad²³. La ficción caballerescas se hace eco de esta práctica de adornar el ajuar textil de cama con elementos gráficos. En *Mexiano de la Esperanza*, las damas de Esmerilda bordan piezas de cama historiadas con escenas del mundo clásico, como en el ejemplo antes mencionado de Margarita de Austria. En un paño para la cabecera, labran la historia de Palas y Marte, valorado en muchos ducados por estar bordado y matizado de oro de martillo y piedras preciosas. Lo completan «cuatro paños y cuatro mangas caídas o gueteras, el cielo y un cobertor y una delantecama» con las historias de Osiris e Isis, Jano y Vesta, Zoroastes y Nino y Semíramis, entre otras (*Mexiano de la Esperanza*, 395)²⁴. Los temas y motivos bordados por las damas caballerescas son parejos a los de las grandes tapicerías, si bien ahora son labores producidas en la intimidad del ámbito doméstico. Además de su función ornamental, estas labores de aguja evidencian la atracción de las mujeres por las historias del mundo antiguo, de las que también podían desprenderse enseñanzas morales.

Como en la ficción sentimental²⁵, en los libros de caballerías los elementos gráficos que adornan el ajuar textil de cama pueden ser solo letras. En el *Floriseo* (1516) de Fernando Bernal, la duquesa Primacia confecciona un pabellón y un dosel de cama. Con esta labor, la madre de Floriseo logra la libertad de su marido, prisionero del soldán de Babilonia. Conocedora del interés de la soldana por las cosas de los cristianos, la duquesa propone

²³ Fuera del ámbito de la realeza, en la realidad también se encuentran testimonios similares. Es el caso de la malagueña Mari González, quien, en 1517, en su ajuar / dote, llevaba una «Cercadura de lienzo de figuras de la historia del conde de partinuplés» (Luna, 1993, 52). En el propio *Libro del conde Partinuplés*, la cama en la que duerme el protagonista, en el castillo de Cabeçadoire, cuenta con una rica colcha adornada con un gran escudo y «en el cabo de la colcha había figuras y reyes y condes y ricos hombres de plata y de oro y de aljófar» (*Partinuplés*, 327).

²⁴ En la misma obra, el autor aporta otras detalladas descripciones sobre distintos tipos de cama y colchones (*Mexiano de la Esperanza*, 369). De igual interés para la reconstrucción de historia material es, por ejemplo, el comentario realizado en el mismo capítulo sobre la tipología de los tocados (Ibid., 368).

²⁵ En la anónima *Questión de amor* (1513), Vasquirán manda hacer por la muerte de Violina «una cama sin cortinaje con unas sargas pardillas que las cobrían, con unas faxas amarillas en torno, con unas letras en cada por las faxas que dezía: La vida desesperada, / trabajosa, / con el trabajo reposa» (*Questión de amor*, 156). Junto al color de las franjas, la letra expresa el dolor del caballero.

a la mora a la que sirve hacer una obra que aproveche a las dos, para lo cual dice:

Por tanto, mándame traer oro e lienço lo que yo te pidiere e verás lo que hago [...] tráxole de lienços muy finos e de hilo de oro tanta cantidad con que en no mucho tiempo labró un pavellón para cama, el más lindo e rico que pudiera hallarse en casa de ningún rey cristiano. E sin éste, hizo un dosser labrado de muy sotiles lazos de oro e en cerco d'él unas letras latinas que dezían: «*El precio será sin precio*»; e otras dezían: «*Librame, señor, e póneme cerca de ti, pues la mano de la fortuna pelea contra mí*» (Floriseo, 22).

La duquesa ejecuta, por tanto, dos labores. Labra un pabellón para cama, es decir, una colgadura para un tipo de cama con remate cónico superior, como el que figura en el grabado del *Baladro del sabio Merlín* (Burgos, 1498, f. XLlr) o los de las tiendas de campaña luego comentadas²⁶.



Fig. 4. *Baladro del sabio Merlín*, Burgos, 1498

Además, borda también un dosel, «la cortina con su cielo, que ponen a los Reyes», según la definición del *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias (1611), en este caso puede ser un dosel de cama (Lefébure,

²⁶ Sobre las camas de «pabellón», véase Ágreda-Naya-Ramiro (2019, 351-352), que citan como ejemplo la representada en el tapiz de *Los amores de Mercurio y Herse*, de Willem de Pannemaker (Met, Nueva York).

1887, 93). La Duquesa ofrece en venta sus labores a la soldana como una «joya», pagando por ella el coste de los materiales y la libertad de su marido²⁷. En este ejemplo encontramos una muestra de la transferencia cultural antes mencionada a través de objetos con letras. El dosel cuenta con una inscripción en latín perfectamente legible, pero cuyo significado presumiblemente desconocería la soldana, como los monarcas cristianos ya comentados, pese al bilingüismo existente, podían ignorar el sentido últimos de las inscripciones islámicas de sus prendas. La riqueza de los materiales (lienzo e hilo de oro) y la habilidad con la aguja de la Duquesa hace de la pieza una obra de arte, de un arte cristiano admirado en tierras de infieles. Además de su función decorativa, realizada por los lazos de oro bordados (motivo recurrente en la decoración textil e imagen simbólica de la unión de la pareja²⁸), el texto labrado encierra un mensaje. Basada en la anfibología del término «precio» como premio o prez (parejo al otorgado en justas y torneos) y como valor pecuniario, la primera letra expresa que la liberación de su marido (el premio) no tendrá precio (no se pagará con nada). La segunda es una invocación a la divinidad en la búsqueda de socorro contra la adversa fortuna que los ha separado y hecho prisioneros en tierras infieles²⁹. La escritura se cosifica y el objeto, el dosel, alcanza su propia agencia al convertirse en el medio con el que lograr la libertad por el ingenio y la creatividad de una mujer noble, culta, letrada, astuta y hábil con la aguja³⁰.

El pabellón de la cama bordado por la duquesa es parejo en cuanto a su estructura a los pabellones o tiendas de campaña armadas en el campo de batalla o junto a los palenques de las justas y torneos, un ejemplo de arquitectura textil que se presta para mostrar la opulencia y el lujo de sus

²⁷ El pendón labrado por la princesa Curiala en el *Libro segundo de don Clarián de Landanís* (1522) para obtener su libertad (Flores, 2019: 380) guarda cierta conexión con este episodio de Bernal. En su écfra-sis, no se transcribe, sin embargo, la letra que lo rodea, tan solo se resume su contenido.

²⁸ Ágreda Pino (2020, 81) recuerda que los lazos aparecen con profusión en algunos de los libros de muestras de bordados, como en el *Essempio di recammi* de Tagliente (1530) o en la *Corona di racammi* de Vavassore (1530), entre otros.

²⁹ Dentro de las «inscripciones librarías», las «*invocaciones*» son un tipo de «*explanationes*» (Martín López-García Lobo, 2009, 195).

³⁰ Procedente de la sociología, entiendo el término agencia como la capacidad de actuar o de incidir en un estado de cosas a través, en este caso, de los objetos o artefactos. Remito al colectivo coordinado por Jurkowlanec *et al* (2018).

propietarios, así como para la propaganda (Russon-Martin, 2010; Ruiz Souza, 2014)³¹. Confeccionadas en muchos casos con telas ricas, adornadas con joyas y ricamente historiadas, como la de Alejandro Magno, la de don Amor en el *Libro de buen amor* o la de la 3ª y 4ª parte de *Belianís de Grecia*, que tiene labrada con oro y plata, perlas y piedras preciosas la guerra de los partos, eran bienes muy codiciados y ricos botines de guerra. También podían estar adornadas con letras (Russon-Martin, 2010, 214), como el remate del pabellón con el anagrama del crismón en el que la reina Isabel, en una escena cortesana de dosel, recibe de manos de su autor, Pedro Marcuello, su *Cancionero* (Bernis, 1952, 11, Fig. 5).

Las tiendas dispuestas por Enrique VIII en la justa real organizada en Westminster (Londres), en 1511, para celebrar el nacimiento de su hijo habido con Catalina de Aragón, están decoradas, lo mismo que las gualdrapas de los caballos, con la cifra K, referida al nombre de su esposa (en lengua inglesa, Katerine) (Domínguez Casas, 1993, 689), como se ve en la miniatura del ms. *Westminster Tournament Roll*, (Londres, College of Arms, 1511, Fig. 6)³².

³¹ Sobre su importancia en la cultura material de la Edad Media, consúltese el trabajo pionero de Lachaud (1999) y, más recientemente, Russon-Martin (2010), que atienden también a su aparición en los textos artúricos y en el *Tirant lo Blanc*. Al margen de la iconografía recogida en estos trabajos, véase la miniatura de la tienda de Alejandro Magno con su nombre inscrito en la obra de Quintus Curtius Rufius, *Life and Deeds of Alexander the Great*, c. 1470-1475 (Cologne, Fondation Martin Bodmer < www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/cb/0053 > cons. 20/7/2021), así como la tienda adornada toda ella con motivos alfabéticos en la obra de Sébastien Mamerot, *Passages faits outremer*, France (Bourges), 1474-1475 (BnF, Département des Manuscrits, Français 5594, f. 157v y las que presentan letras en el remate cónico, f. 258r; < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b72000271/f328.item> > cons. 20/7/2021). Para las inscripciones en tiendas literarias, Lieb (2019, 211-213).

³² Las tiendas corresponden a los cuatro mantenedores del torneo: *Ceure loyal* (Enrique VIII) y tres caballeros cortesanos también encubiertos bajo los nombres simbólicos de *Vaillaunt desyre*, *Bone Voloyr* y *Jous panser* (Strong, 1988, 30). Reproducen y comentan estas imágenes, desde otros presupuestos, Scott (2007) y Fallows (2020).



Fig. 5. Pedro Marcuello, *Cancionero*. Miniatura ejecutada entre 1492-1495



Fig. 6. *Westminster Tournament Roll*, Londres, College of Arms, 1511

Basurto presenta en *Florindo* (1530) dos tiendas de campo con sus alfaneques (sinónimo de tienda o pabellón) de servicio para los mantenedores de la justa ordenada por el rey Federico en la celebración de la Asunción de la Virgen:

Las cuales eran de tela de brocado y plata hechas, con ondas de llamas de fuego cuarteadas, los cordeles de las cuales eran de oro y seda, y el árbol de dentro [mástil] de plata, encima del cual estava puesto el sol en el uno y la luna en el otro, cuyos letreros dezían: *Hasta el más supremo cielo / Es subida quien desea / Qu'el mundo todo le vea* (*Florindo*, 96).

El mástil de las tiendas está coronado no por las típicas pomas, sino por el sol y la luna, dos imágenes necesarias para entender el sentido de la inscripción. Los dos astros representan la Asunción de la Virgen al cielo y encarnan también a la propia Virgen, «Esclarecida como el sol» y «Hermosa como la luna», según reza el *Cantar de los Cantares* (Cant. 6, 10). Descontextualizada, la letra se podría prestar a una lectura profana, como el mote («Dios e Vós») de los reposteros y banderas del Marqués de Santillana, cuyo significado aclara Pedro Díaz de Toledo en el *Diálogo e razonamiento en la muerte del marqués de Santillana* (Paz y Meliá, 1892, 280), pero está dirigida también a la Virgen, porque las justas se disponen en su honor. El verbo impersonal hace referencia a cómo la Virgen fue transportada o conducida a los cielos por los ángeles. La misma divisa y letra se repite en los alfaneques, a los que se suma como adorno un ángel de bulto con un castillo en la mano y una letra (cuya ubicación exacta no se especifica) que dice: «*Ave gracia, pues merescas / Alcañar con Dios victoria / En este alcázar de gloria*» (*Florindo*, 96). En este caso, la letra comienza con las primeras palabras de la Anunciación del arcángel Gabriel, para confirmar después su merecida ascensión al alcázar (castillo) de la gloria, al cielo, para reencontrarse con Dios. Basurto utiliza nuevamente otra imagen del *Cantar de los Cantares*, donde se identifica a la Virgen como «torre de David», figurada en la iconografía de la época como un castillo. Todos estos símbolos (sol, luna, torre-castillo) pertenecen a las letanías marianas y aparecen recreados, por ejemplo, en uno de los grabados del *Libro de Horas para uso de Rouen* de Antoine Verard de 1503 (Pérez González, 2017, 70-733).

Dentro de esta arquitectura textil adornada con letras se encuentra también el palenque, el cercado que delimita el campo del «juego caballeresco», y la «tela», «la que se arma de tablas para justar»³³.



Fig. 7. Jean Froissart, *Chroniques*, c. 1470-1472

Puntualmente, ambas estructuras aparecen revestidas de tejidos con lemas. En el citado *Florindo* y en el curso de la guerra declarada por el duque de Saboya al rey Federico de Nápoles, el desafío entre el Caballero

³³ «Pónese una tela tan larga como una carrera de cavallo y de la una parte a la otra se vienen a encontrar los cavalleros en medio d'ella» (Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611). Volviendo a las metáforas textiles, en el exordio y en el cierre de su tratado *Lo Cavaller* (Valencia, 1493), mosén Ponç de Menaguerra recurre a ella jugando con la «tela» de las justas (Fallows, 2020, 127). La Fig. 7 es una miniatura de la obra de Jean Froissart, *Chroniques*, vol. IV, parte I, f. 19v, y representa una justa entre Pierre de Courtenay y Sire de Clary. Tomo la imagen del *Catalogue of Illuminated Manuscripts* de la British Library < <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=7233&CollID=8&NStart=4379> > (cons. 20/7/2021).

Encubierto (Florindo) y Alberto Saxio, tiene lugar en el palenque dispuesto por Saxio,

cubierto de raso azul con barras de brocado a trechos y el río Tíber en él figurado con una letra que decía: *Va no como viene, / Viene no como va, / Pues en él mi vida está.*

Debaxo del cual raso y letra estava el palenque cubierto de luto por la parte de dentro, con una letra sembrada por él que decía: *No le pone el corazón, / Pues no le tiene consigo, / Sino el alma, que es testigo.*

Y por la parte de fuera estava otra letra que decía: *Pues perdí la vida bien, / No digan que se perdió, / Pues la fama se ganó* (Basurto, 2007, 172).

La liza está recubierta en su parte interior y exterior de dos telas con tres divisas referidas a su amor por Tiberia. En la parte interna, de raso azul, aparece la *pictura* del río Tíber que se presta al socorrido juego con el nombre de su enamorada Tiberia. En la letra que la acompaña, el napolitano expresa que su vida amorosa es como la contracorriente del curso del río, pues no ha sido correspondido. Al pie de esta letra, una tela negra cubre la parte inferior del palenque. El color elegido aclara el sentido de la inscripción que la adorna: el luto que inunda su vida no lo causa su corazón, que está con el de su dama, aunque esta lo desdeñe, sino el alma (el espíritu) como testigo del rechazo. Es decir, el alma, declarante del desamor, produce el luto. La tercera letra, legible desde el exterior, alude al futuro desenlace de la batalla, a su metafórica muerte amorosa y al triunfo de la fama más allá de la muerte. Estas muestras de epigrafía textil publican crípticamente su estado amoroso.

4.2. *Vexilos con palabras*

Otro testimonio de telas literatas lo encontramos en los vexilos. Como signo de comunicación, su elemento característico es «el de vincular a un titular determinado con un elemento gráfico plasmado en un paño o en algún otro tipo de representación enarbolada en un asta, vínculo identificador que constituye precisamente la función emblemática» (Montaner, 2013, 47). La bandera es en este sentido un emblema, una tela empleada como enseña. Aunque los testimonios reales conservados son escasos

dada su fragilidad, la pintura y los tapices de la época presentan las banderas asociadas, principalmente, a la guerra, al mar y a las entradas reales³⁴.



Fig. 8. Jean Froissart, *Chroniques* (Paris, Bibliothèque nationale de France, Mss, fr. 2643, f. 292r)

El elemento gráfico (imagen y texto) de banderas, estandartes, gallardetes y demás vexilos puede estar tejido, bordado o pintado. Por ejemplo, las banderas de Carlos V, descritas en diferentes documentos históricos, dicen estar pintadas (Pascual Molina, 2017, 44-45), lo mismo que las que figuran en *Tirante el Blanco* o la del *Lisuarte de Grecia*, aunque, como se indica en este último caso, se corre el riesgo de que se despinten al caer al agua³⁵.

³⁴ A título de ejemplo, la Fig. 8 representa la batalla de Auray en una de las miniaturas que ilustra las *Chroniques* de Jean Froissart (Paris, Bibliothèque nationale de France, Mss, fr. 2643, f. 292r < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84386043/f607.item>. > cons. 20/7/2021).

³⁵ Comenta brevemente la bandera de *Lisuarte de Grecia* Sales Dasí (2003, 222). En su caso, la letra (en latín) figura en el reverso del paño, al pie del apóstol Santiago y de las armas del emperador. Para ejemplos de estandartes y banderas con divisas históricas con lema, véase el *Diálogo de las empresas militares y amorosas* de Paulo Jovio (1562).

En ocasiones, las inscripciones también se tejen, como en el estandarte o pendón de las Navas de Tolosa, uno de los testimonios materiales más antiguos conservados, confeccionado con la técnica de la tapicería, en el que las figuras geométricas se conjugan con inscripciones coránicas (Bernis, 1956, 110-112; Partearroyo Lacaba, 2007, 393 y 398). En otros casos se bordan, como en la bandera que dispuso Juan de Austria con el mote: «*Con estas armas vencí los turcos, con ellas espero vencer los herejes*», junto a la imagen de la cruz³⁶.

Los libros de caballerías muestran singulares ejemplos de vexilos (paños en astado), algunos de manufactura femenina, empezando por el pendón mágico labrado por las siete doncellas santas en el *Libro del caballero Zifar* (424-425). En *Polindo* (1526), Dartenisa cuelga de lo alto de un árbol una bandera de lino con letras coloradas que dicen: «*Aquí está por su mal encerrada la muy sin ventura Dartenisa, forçada por el traidor del conde Andarco*» (*Polindo*, 300). La misteriosa inscripción despierta la atención de Polindo y del lector por esta lastimosa doncella cuya historia se narra seguidamente. El relato es una readaptación de la historia ovidiana de Filomena y Tereo. Ante la imposibilidad de alcanzar su amor, Andarco viola a Dartenisa, le corta la lengua para que no grite y la encierra en un espacio rodeado por un alto muro obrado por su tía maga. Alertado por la bandera, Polindo consigue acceder al mismo y se la encuentra en una cabaña, «la cual, asentada a un telar que ella por su industria hizo, texendo estava» (*Ibid.*, 306). Dartenisa se comunica con él por señas y, seguidamente, «sacó de su seno mucho hilado que ella tenía e un paño muy maravillosamente texido con unas letras coloradas que la sangre de su lengua havia teñido. E dióle a don Polindo». En él había tejido «toda su hazienda con el conde Andarco» (*Ibid.*). Ya en la corte, la princesa saca de nuevo el paño y el rey, su padre, lo manda leer.

En tanto que escritura expuesta, el texto de la bandera informa de su prisión y violación. Como exige el soporte, el mensaje es escueto y claro y

³⁶ La cita Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político christiano, representada en cien empresas*, Amberes, 1677, p. 97, empresa XXVI. Las banderas obtenidas como trofeos a los musulmanes, por ejemplo, los pendones de la batalla del Salado o las banderas de Abu Said de Fez y de Abul Hasan de Fez, contaban también con inscripciones (Segura González, 2007; Bernis, 1956, 112-115). Las cifras de Isabel y Fernando aparecen en las banderas de la Cruz Verde que llevaba el Almirante en todos los navíos por sea en el viaje del descubrimiento de América (Domínguez Casas, 1993, 678).

su finalidad es la de alertar. El paño, en cambio, registra con más pormenores su triste historia, su violación por engaño, como hiciera Filomena en las *Metamorfosis* (Libro VI) ovidianas³⁷. También en *Polindo*, el texto tejido es un motivo clave en el desarrollo de la historia, pues privada de la voz, improvisa el artesano telar, teje su autobiografía y el paño habla por ella. El narrador no transcribe el texto del hilado, sino que brinda un resumen intratextual al ser la historia ya conocida por el lector. Desde el punto de vista de su materialidad, el hilo blanco tintado con su propia sangre (después de la atroz glosotomía practicada) realza la parte más violenta de su tragedia personal, somatiza antes que cosifica el texto y condiciona de alguna manera su recepción, porque la crueldad se manifiesta a los ojos de los presentes en el hilo rojo. La flexibilidad del soporte, el lino, emblema de la pureza (Lefébure, 1887, 26), permite que la princesa esconda el texto tejido en su seno, como una experiencia guardada que ella hace pública voluntariamente para comunicar su deshonor. Dartenisa ha creado con sus manos y con su sangre dos objetos singulares, una bandera y un paño, dos tejidos parlantes que se convertirán en los agentes de su liberación. Omitido el resto de la historia ovidiana, el autor caballeresco prioriza el texto tejido en la bandera.

Bien distintas son las banderas bordadas por Belisandra y Taurisa para una excepcional nave construida por el marinero Fraseldo en *Mexiano de la Esperanza*. En la *descriptio* de esta embarcación, se mencionan las velas, banderas y gallardetes confeccionados con sedas por las citadas princesas pastoras. Para las gavias de proa y popa, sendas banderas con las insignias de Ardoniso y Feridano

y por ribersa en un campo azul unas hermosas letras de oro que decían las de Ardonisso: *Es Belisandra la Bella, / a quien amo de tal suerte / que antes me vendrá la muerte / que yo dexé de querella*. La de Feridano decía: *En ti Taurisa la esperança / tengo puesta de tal arte / que ni el sanguinoso Marte / en mi pecho ará mudança / para que deje de amarte* (*Mexiano de la Esperanza*, 250).

³⁷ Deyermond (1999, 74-75) también relaciona las *chansons de toile* con el mito de Filomena. Sobre la relevancia de este lenguaje alternativo, véase Tola (2010, 94-96). Menciona también el mito desde la perspectiva del tejido Lieb (2019, 216-217), quien recuerda igualmente el *lai* de Marie de Francia *Laüstic*, en el que la protagonista, tras ser descubierta por su marido, alerta a su amante «en un trozo de jamete bordado de oro y escrito por entero».

Se trata de una declaración de amor constante y fiel hasta la muerte, de un escrito, exhibido y público, puesto en boca de los caballeros (representados por sus armas), pero bordado (y quizá ideado) por las princesas. Las pinturas que adornan el interior del barco, en las que se recuenta en imágenes los amores de las parejas citadas, y los versos octosilábicos de las banderas convierten la embarcación en una peculiar *navigium amoris* y en un barco hecho también de versos. La figurada travesía amorosa de Ardoniso, Feridano, Belisandra y Taurisa se prevé, sin embargo, placentera y exitosa a juzgar por las inscripciones de las banderas. Estas recogen realmente las empresas de los caballeros, sus armas (descritas con anterioridad por Nictemeno) y sus lemas transcritos, unas *explanationes* heráldicas (Martín López-García Lobo, 2009, 194-195) que recuerdan la estrecha y temprana relación entre la vexilología, la heráldica y la emblemática. Como ya advirtió Pastoureau (2006, 274), los hombres se emblematizan prontamente por medio de la tela, el color y la geometría.

En la gavia central, la nave muestra otra nueva divisa,

iba una bandera de brocado encarnado, en medio de ella puesta una efigie de la Esperança admirablemente bordada. Y en la ribersa, que eran unas ondas de mar tendidas o sembradas por ellas algunas áncoras, estaban unas letras de oro y perlas admirablemente bordadas que decían: *Espera, doncel, espera, / que pues mi nombre as tomado / tú serás mi regalado* (*Ibid.*, 250).

En este caso las princesas bordan en el anverso de la bandera la imagen de la Esperanza, virtud teologal que dará sobrenombre al protagonista Mexiano de la Esperanza, a la sazón un doncel criado por las pastoras. Entre las diferentes representaciones iconográficas de la Esperanza, figura la mencionada por Daza, la de una mujer portando un ancla, objeto que aparece entre las olas del mar que acompañan la inscripción en el reverso del paño y que es en sí mismo alegoría o símbolo de la esperanza y de la salvación³⁸.

³⁸ Belisandra le impone el nombre de «Mexiano» y Taurisa, el sobrenombre de la «Esperanza» («mas añadámosle “de la Esperança” que yo la tengo en Dios que se á de criar y ser muy buen cavallero» *Mexiano de la Esperanza*, 155-156). La Fig. 8 muestra la estampa de un galeón español de finales del siglo XVI, realizada por Visscher a partir de un dibujo de Guillaume Barendsz. Tomo la imagen del estudio de Lacroix (1877, 106), quien comenta la ornamentación de navíos medievales y renacentistas, entre ellos la galera española de Juan de Austria, de 1568, adornada con diferentes alegorías.



Fig. 9. Galeón español del siglo XVI, estampa grabada por Visscher

El color rojo elegido como fondo de las letras también es simbólico, pues en el libro se asocia a la alegría y lo viste en varias de sus prendas el doncel Mexiano (*Ibid.*, 261-262). Las letras, bordadas con hilo de oro y perlit³⁹, encierran un juego verbal a partir del imperativo del verbo esperar, del nombre del protagonista Mexiano de la Esperanza y del de la virtud teológica representada, que lo regalará y protegerá.

Las princesas bordan igualmente dos gallardetes, es decir, unas tiras volantes en disminución hasta terminar en una o dos puntas. En uno se representa la isla de Corneria por la parte del oriente y en el otro, la otra

³⁹ El aljófar se emplea para bordar (Ágreda, 2018, 208) y también para escribir. En 1414, Carlos de Orleans adquirió 960 perlas para decorar las mangas de un abrigo con los versos de una canción y su música (Lefébure, 1887, 91). En la *Triste delectación*, la Voluntad viste un brial en cuya cortapisa lleva escrita con perlas una copla (Gerli, 1982, 17). Con perlit³⁹ está escrito también el texto presente en el ruedo del sayo que viste la figura de Cristo rey entronizado en la parte central del políptico de Jan van Eyck, *La adoración del cordero místico* (1432).

mitad por la parte del occidente. Y la letra dice: «*Belisandra de Ardoniso, / de Feridano, Taurisa, / pues Amor así lo quiso. A los mortales abissa / uigan de su paraíso, / qu'en ellas no habrá mudança / como la ubo en Corneria, / que su bienaventurança / es muy de otra materia / que la qu'este mundo alcança*» (*Mexiano de la Esperanza*, 250). En este caso no se especifica cómo se representa en imagen esta isla, así nombrada por habitarla la hermosa Corneria, pero cabe pensar que, a juzgar por la descripción brindada en capítulos anteriores, sería un *locus amoenus*, un paraíso según reza la letra que la acompaña, repleto de árboles, animales, junto con la fuente y casa en la que mantuvo su relación amorosa⁴⁰. En la inscripción del reverso del gallardete, las pastoras declaran en la décima su perseverante amor por los españoles.

En conclusión, en los vexilos Daza encuentra un original medio de incorporar en la obra las letras de invención como alternativa a los escudos, inscripciones través de las cuales las princesas pregonan a los cuatro vientos su amor por los caballeros. Además de confeccionar materialmente las banderas y de bordar las letras, las princesas parecen ser también sus autoras y, de ser así, en los primeros versos ponen en boca de los caballeros sus propios deseos. Se trata de un ejemplo más de una escritura expuesta, pública y visible en el mar, un contexto diferente al habitual de las justas y torneos.

En la tercera y cuarta parte del *Belianís de Grecia* (Burgos, 1579), las damas también entregan a sus servidores vexilos historiados bordados que registran e inmortalizan en imágenes aventuras ya narradas. Los caballeros los portarán como señal en su andadura, convirtiéndose así en un archivo visual de la memoria⁴¹. En la misma obra, no se aclara si se pintan o bordan

⁴⁰ Belisandra y Taurisa vieron «una hermosa tapicería de seda y oro en que en doce paños estaba toda la historia de Gabianisandro y Corneria divinamente echa» (*Mexiano de la Esperanza*, 139), dispersa por diferentes salas. En el libro abundan las tapicerías en la decoración de los espacios, como las de la casa del sabio Cirilano, paños con las historias de Teseo y Rómulo y Remo (*Ibid.*, 64).

⁴¹ Belianisa saca de un cofre «una pequeña vanderá, labrada de muy rica y relumbrante perlería, los cordones y borlas de oro, con muchas piedras de in[e]stimable valor. Tenía en ella labradas dos historias: la una, la batalla que con el gigante y centurios don Belianís oviera en Inglaterra, y la otra, el Castillo de la Fama y Tabla Redonda» (*Belianís de Grecia*, tercera y cuarta parte, 717), empresa que Belflorán lucirá en el brazo con un trozo de lanza y por la que se llamará el «Cavallero de la Rica Vanderá». En otro episodio, una doncella hará llegar a su caballero un pendón de delgado cendal blanco, en el que la dama había bordado la famosa batalla que tuviera con Galiandro y Gardarte de Irlanda (*Ibid.*, 295). Como en los paños de tapicería renacentistas, los temas no son ya solo mitológicos (Checa, 2010, 162).

las tres empresas femeninas que aparecen en el estandarte de los mantenedores de las justas celebradas en Constantinopla por el casamiento de su príncipe (IV, 8). Como en la realidad, también en el ámbito de la ficción las empresas personales femeninas son menos frecuentes que las de los hombres (López Poza - Pena, 2018). El estandarte ideado por Jerónimo Fernández se divide en tres campos:

En el uno, la torre de Nembrot con sus alturas, y en lo alto d'ella una dama con una r[u]jeda de la Fortuna en la mano dando bueltas; estas heran las armas de Florisbella. En el segundo traía una serena con tan hermoso rostro que combidava a ser mirada; en torno d'ella muchos cavalleros esperando que, con una cadena que en las manos tenía, prisionasse alguno, con una letra que dezía: *Est tan alto tu valor que no alcança cavallero a ser solo prisionero*. En el tercero traían los rosales de la vella Matarrosa, con un cavallero entre ellos muy recodado y una letra que dezía: *No ay descanso que se yguale al que tiene la memoria causado de tan gran gloria*. La letra de Florisbella venía tendida por toda la orla del estandarte y, demostrando la gloria de sus buenos subcessos, dezía: *En la mano la Fortuna tiene para mayor gloria quien d'ella alcançó victoria* (*Belianís de Grecia*, tercera y cuarta parte, 463).

Aunque se trata de divisas femeninas, no queda claro cuál es la implicación de las damas en su diseño, pues parecen ser más las dedicatarias que las artífices; perfectamente podrían ser las de los mismos caballeros que las sirven y se declaran con sus letras. En cualquiera de los casos, el estandarte se coloca en la entrada de la tela y con ello las damas entran directamente en la justa, las divisas las representan y los caballeros luchan por ellas. Las empresas se componen de cuerpo y alma. La de Florisbella alude a la voluble Fortuna, representada en la *pictura* con su rueda en lo alto de la torre. La apostilla del narrador aclara el sentido del lema, pues a estas alturas de la trama, Florisbella, después de tanta confusión (figurada en la torre de Nembrot) tras su encantamiento en el castillo de Medea, se siente beneficiada por la Fortuna y esta con ella. Las imágenes de las otras dos divisas, la sirena y los rosales, juegan con los nombres de las princesas, Sirena y Matarrosa, un juego muy habitual en las empresas españolas ocasionales, y las letras encierran un sentido amoroso, poco habitual en las empresas históricas femeninas por considerarse comprometedor para ellas (López Poza - Pena, 2018, 75). Pese a las críticas, y tal y como se aprecia

en la sección de invenciones y letras de justadores del *Cancionero General* y en otras fuentes (Díez Garretas, 1999), las damas exhibieron también empresas bordadas en sus vestidos. La divisa de Florisbella se replica en las armas de Belianís y en las de un millar de caballeros de cuenta que la acompañan, mientras que las empresas del estandarte se repiten en la banda que atraviesa sus armas. Gracias a las telas, con las divisas de los caballeros que inundan la liza y con los vestidos de las damas en sus miradores, la plaza se transforma también en un espacio poético de lujo y fasto.

4.3. *Vestidos (d)escritos con letras, vestidos para leer*

El vestido forma parte de la cultura material del ser humano y es en sí mismo un signo de comunicación, un lenguaje no verbal con sus propios códigos y significado(s). En su materialidad, es un elemento más de la representación del cuerpo, de diferenciación social, de exhibición de poder y de riqueza (Cosgrave, 2005, 108). Como ya hemos visto al hablar del *tiraç*, la incorporación de letras en los vestidos podría remontarse a la tradición árabe y, además de guarnición, estas confieren nuevos significados a la prenda. Los cristianos harán suya esta moda y añadirán inscripciones en árabe, latín y diferentes lenguas romances en su indumentaria como signo de distinción y como canal de transmisión de mensajes visuales. Las crónicas medievales, las relaciones y obras bien distintas como el *Cancionero General* (1511), las *Batallas y quinquagenas* (1535-1556) de Gonzalo Fernández de Oviedo (Moreno García del Pulgar, 2009) o el *Diálogo de las empresas militares* (1555, traducción castellana 1558) de Paulo Jovio, entre otras, brindan numerosos ejemplos de vestidos descritos con inscripciones portados por la realeza y la nobleza en exhibiciones públicas, especialmente en justas y torneos⁴². En casi todos los casos se trata de empresas, divisas históricas con cuerpo y alma, es decir, con una imagen o *pictura* y una letra

⁴² Empleo el término vestido escrito o descrito para distinguirlo de vestido-imagen y del vestido real, tal y como hace Barthes (2003, 19). Las obras citadas son algunas de las fuentes manejadas por Maceiras Lafuente (2017) para el estudio de las divisas históricas, así como por la excelente base de datos *Symbola. Divisas o empresas históricas* (< <https://www.bidiso.es/Symbola/> > cons. 20/7/2021). Para el uso de las letras caballerescas echadas en justas y torneos del Siglo de Oro descritos en relaciones de la época, remito a los trabajos de Gamba Corradine (entre otros, 2012, 2013).

(mote, lema) que la completa, letra que puede ser un poema. En tales casos, muchas de estas muestras son también ejemplos de poesía expuesta, de poesía visual, de epigrafía poética. La pintura medieval y renacentista refleja esta moda y presenta numerosos testimonios de imágenes de vestidos con letras, lo mismo que la ficción sentimental y las obras que nos ocupan muestran ejemplos de vestidos (d)escritos con lemas y, por tanto, de vestidos para leer.

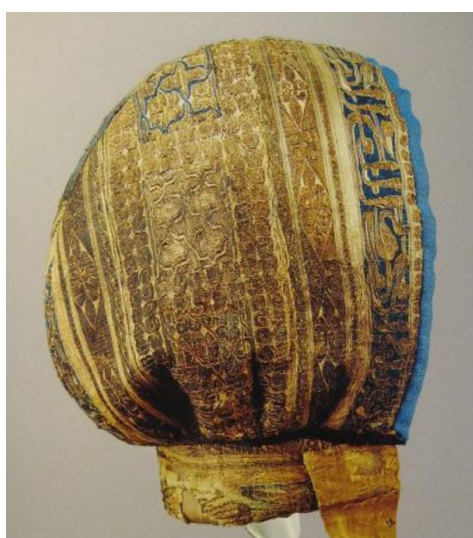


Fig. 10. Cofia del infante don Fernando de Castilla. Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas

Cualquier prenda brinda una superficie susceptible de acoger una inscripción, desde un tocado, como la cofia (pieza que cubre la cabeza debajo del casco o yelmo) del infante don Fernando de Castilla, fallecido en 1211 (Fig. 10)⁴³, hasta el ruedo de una saya, como la que embellece la de la reina

⁴³ Para la transcripción de las inscripciones de las telas medievales del monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, véanse, entre otros, Monteverde (1949) y Martínez (2011-2012). La cofia de la Fig. 10 está adornada con la inscripción árabe en cursiva de tipo almohade «*El señor es el renovador del consuelo*» y se encuentra en el monasterio de las Huelgas. Para su descripción, véase Yarza Luaces (2006) y la ficha técnica de Patrimonio Nacional (< <https://www.patrimonionacional.es/colecciones-reales/indumentaria/cofia> > cons. 20/7/2021).

Isabel la Católica en la miniatura, ya citada, del *Cancionero* de Pedro Marcuello (Fig. 5)⁴⁴.

La orla del manto y los bordes de las mangas, son habitualmente las partes de las prendas elegidas para incluir letras, como se advierte en la ya referida pintura de Jan Van Eyck, *La adoración del cordero místico* (1432) o en los «Los desposorios de la Virgen» de Robert Campin, 1420-1430, donde se aprecian numerosas letras en los atuendos, entre ellas en el manto de la Virgen y en las mangas de su saya (Fig. 11)⁴⁵.



Fig. 11. Detalle de «Los desposorios de la Virgen», Robert Campin, 1420-1430. Museo del Prado

⁴⁴ Otros ejemplos con vestidos iconográficos con letras pueden verse en una de las miniaturas de la *Vie et miracles de monseigneur saint Louis ou Livre des faits de monseigneur saint Louis* (c. 140-1488), < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000784s/f211.item.r=%20Le%20Livre.zoom#> > (cons. 20/7/2021), en *La Anunciación* de Robert Campin, (1420-1425, Madrid, Museo del Prado < <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-anunciacion/52a6820f-892a-4796-b99e-d631ef17e96a> > (cons. 20/7/2021), pintura en la que el borde del manto y las mangas del vestido de la Virgen cuentan con inscripciones, o en la Anunciación de Jan de Beer (c. 1520, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza < <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/beer-jan/anunciacion> > (cons. 20/7/2021).

⁴⁵ La Fig. 11 es un detalle del momento de los desposorios de María y José y se aprecian las letras en las mangas del oficiante y de la Virgen. Imagen competa en < <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/los-desposorios-de-la-virgen/6f303c39-3d03-4d48-8bb0-ffe162d017dd> > (cons. 20/7/2021).

Como en la realidad, en la pintura las inscripciones cumplen una función estética y transmiten un mensaje. En aquellas obras artísticas en las que son solo letroides o «pseudo-escritos», trazos que imitan letras árabes, griegas o romances pero carentes de significado, se explota la belleza formal de las mismas y el poder de la letra sin la lectura (Garin Ortiz de Taranco, 1971, 260; Nagel, 2011).

Ilegible resulta a priori la inscripción que aparece en la liga que muestra Enrique VIII en una miniatura del *Psalterio* (1542) de Enrique VIII, de Jean Maillard (Fig. 12)⁴⁶.



Fig. 12. *Psalter of Henry VIII*, ¿1542?, British Library, Royal Ms. 2 A XVI, f. 63 v

⁴⁶ La Fig. 12 es una miniatura que ilustra una página del *Psalter of Henry VIII*, de Jean Maillard o Maillart, ¿1542?, British Library, Royal Ms. 2 A XVI, f. 63v, < <http://www.bl.uk/turning-the-pages/?id=3ff14446-29b5-4198-b32a-fb42c43a4b71&type=book> > (cons. 20/7/2021). La reproduce y comenta con otros fines Scott (2007, 190). A propósito de ligas, véase también la que porta el caballero en el grabado que adorna, entre otras obras, la *Historia de la linda Magalona y Pierres de Provença* (1526) (Marín Pina, 2020).

En su momento, sin embargo, sería totalmente identificable, pues el monarca inglés viste la liga de la Orden de la Garrotera, cuyos orígenes explica Joanot Martorell en *Tirant lo Blanc* (1490; traducción castellana, 1511). Fundada en 1348 por Eduardo III, la orden está inspirada en la leyenda artúrica de la Tabla Redonda y tiene como divisa una liga. Sus miembros llevaban atada bajo la rodilla izquierda una cinta azul con letras de oro (colores elegidos para legitimar sus aspiraciones al trono de Francia) en la que se leía el mote «*Honi soit qui mal y pense*», es decir «*Mal haya quien mal piense*» (o «*Avergiéncese quien piense mal de esto*») (Domínguez Casas, 1994, 212; Beltrán, 2007, 79-80). Según se cuenta en el *Tirante el Blanco* (1511, cap. 85), Madresilva perdió la cinta que ataba su calza en el baile de unas fiestas y, en un ademán galante, el Rey se la ató en su pierna izquierda bajo la rodilla. Ante los comentarios suscitados por tal gesto, el rey profirió «*Puni soyt qui mal i pensa*» y decidió crear la orden de caballería de la Garrotera. Su emblema es, pues, la liga (jarretera, gatorrera) que le da nombre,

una correa de ceñir con su cabo y hevilla, como muchas gentiles damas traen en las piernas para atar las calças, y como han metido el cabo por la hevilla de la garrotera dan una buelta con la correa sobre la hevilla, dando un nudo, y el cabo de la correa cuelga quasi hasta el medio de la pierna; y en medio de la garrotera están escritas aquellas mismas letras: *Puni soyt qui mal i pensa* (*Tirante el Blanco*, I, 283).

Los miembros de la hermandad llevan todas las ropas bordadas con garroteras y las veinte honradas dueñas integrantes de la Orden traen «la garrotera atada en el brazo izquierdo sobre toda la ropa en el brahón» (*Tirante el Blanco*, I, 290). En un todo indisoluble, la leyenda se inscribe dentro del mismo objeto, en la liga, en un claro ejemplo de cosificación de la escritura que identifica a sus portadores como pertenecientes a un grupo.

En el ámbito de la ficción caballerescas, *Tirant lo blanc* (1490) es la obra que encierra las muestras más tempranas de letras de invención (y entre ellas las escritas en prendas), cuya función y significado nos ha enseñado brillantemente Rafael Beltrán (2007, 2011). Los libros de caballerías en lengua castellana tardarán más años en darles cabida, pues de hecho los primeros ejemplos los encontramos después de la traducción al castellano

de la obra de Martorell (1511) y tras el éxito de varias obritas de ficción sentimental, especialmente de la continuación de la *Cárcel de amor* de Nicolás Núñez (1496) y de la anónima *Question de amor* (1513), con abundancia de escritos en la ropa⁴⁷. Por influjo quizá del *Tirant lo Blanc* (1490) y del «tratado» de Núñez, que tanta importancia otorgan a los mote, se introduce, por ejemplo, una letra en el ruedo de la falda de Viana en la segunda edición catalana de *Paris y Viana* (Barcelona, c. 1499)⁴⁸. En la narrativa caballeresca castellana, cualquier prenda es susceptible de recoger una cifra, un nombre, un lema o unos versos, como puede verse en los textos analizados, desde diferentes enfoques, por Del Río (1994), Coduras (2014-2015), Pastrana (2014, 2020) y Flores (2020). Completo sus análisis con otras obras, fijándome en los aspectos metodológicos comentados al inicio de mi trabajo.

En los ejemplos agavillados, las letras se recogen, preferentemente, en las mangas de las ropas, sayas o sayos, en los ruedos de las sayas y en las orillas de los mantos, lugares de las prendas donde, como ya hemos visto, los artistas occidentales tienden a incluir también las inscripciones. Según Nagel (2011: 237), estas partes de la prenda son zonas lábiles, lugares donde el cuerpo emerge de la ropa y toma contacto con el mundo, de manera que la ubicación de las letras en estos lugares otorga a los textos un valor oral, son mensajes que emanan del personaje y se dirigen a otro. Por otro lado, junto con los cabezones y cofias, las mangas eran los lugares privilegiados para la adición de inscripciones por ser «las únicas partes del vestido sobre las que no había limitaciones a la hora de utilizar lujos» por parte de la legislación suntuaria (Pastrana, 2020, 76). Los textos inscritos en ellas son, en la mayoría de los casos, empresas o divisas que quieren ser

⁴⁷ Un rastreo por las diferentes obras de la ficción sentimental brinda Gómez-Bravo (2020, 15-16). En la continuación de la *Cárcel de amor*, Nicolás Núñez introduce numerosas letras con el pretexto de que el autor ve en sueños a Leriano y a Laureola vestidos con diferentes prendas adornadas con inscripciones, las describe (de arriba abajo) y las transcribe. Se han ocupado de ellas Moreno García del Pulgar (1996) y Deyermond (2002, 407-410). Sin duda alguna, el texto de Núñez es el modelo seguido por algunos romances moriscos novelescos, como el de Celindos «Con semblante desdeñoso» (Durán, 1849, I, 75, n° 146) o el romance de Abenámar, «Fuerte, galán y brioso» (*Ibid.*, 7, n° 17).

⁴⁸ Viana acude a presenciar los torneos en los que participa Paris. Ella viste a la francesa «y en la vora de la falda e cabes unes letras de or de martell en ques legia: *Te la fe poder tan gran / sobre nostra voluntat / que l'esforça mes del grants*» (Barcelona, 1499, sin paginación). La letra no figura ni en la primera edición (Gerona, 1495) ni en la versión castellana (Burgos, 1524) ni en la versión aljamiado-morisca conservada.

visibles y transmitir públicamente un mensaje. En una de sus múltiples apariciones públicas, el vestido de la reina Isabel la Católica despertó la curiosidad del emisario de Enrique VII de Inglaterra enviado a España en 1489 para tratar la dote de Catalina de Aragón, futura esposa de su hijo Enrique VIII. En el curso de una corrida de toros, con gran sorpresa vio el lema «tanto monta», bordado con letras de oro batido y guarnecidas con perlas, en el borde de las largas mangas en punta de terciopelo carmesí de su vestido (Marino, 2013, párrafo 28-29). Su exhibición en la prenda «era un acto performativo de su identidad que invitaba a los testigos oculares a leerlo real y metafóricamente». Como lo será también la comparecencia, en 1518, del joven Carlos V en las fiestas vallisoletanas por su coronación, cubriendo su arnés con «un sayo de terciopelo y raso blanco, bordado y recamado de oro y perlas», en el que figuran dos lemas escritos en letras griegas sobre cartelas de oro: «*Plus ultra*» («Mucho más allá») y «*Nondum qui est à dire*» («Todavía no» o «Aún no es momento de decir») (Domínguez Casas, 1993, 686; Pascual Molina, 2016, 126).

En los libros de caballerías castellanos la realeza, los caballeros y las damas también bordan sus empresas o divisas en su indumentaria, preferentemente, como he dicho, en las prendas de encima (ropa, manto, sayos y sayas), pues son, lógicamente, las más visibles. La inscripción puede consistir solo en el lema de una empresa y encerrar un valor desafiante, como el que en el anónimo y manuscrito *Adramón* un caballero andante lleva bordado en la manga de la ropa. Cerca de Milán y en el momento en el que los caballeros del duque están dispuestos para partir a la nueva cruzada dispuesta por el papa, aparece un caballero que desafía públicamente al resto a través del vestido: «y trae una manga de una rropa que trae bordada que dyze: *Por mys fuerças, todos / te an de adorar / pues no tyenes par*» (*Adramón*, II, 510). La ropa no interesa en sí misma, por ello no se describe (más adelante simplemente se indica que es una ropa de brocado de plata con la letra bordada), sino en tanto en cuanto es portadora de este mensaje desafiante, parejo al formulado en la defensa de pasos. Es una clara muestra de escritura expuesta, movible, que pregonas las intenciones del caballero, como en la realidad hiciera Suero de Quiñones, en 1434, en la

defensa del Paso honroso⁴⁹. En el *Adramón*, primero es el escrito y luego la palabra, de ahí la importancia conferida al bordado; el caballero le pide al de las Damas «lee esta bordadura y lo que ella dize» (II, 514), a su juicio poco para lo que su dama merece; y en el preámbulo del duelo, el Caballero de las Damas le replica «que quanto la manga trae e vos dezys es falso» (*Ibid.*, 516)⁵⁰. Se trata de un escrito efímero, perdurable en función de la duración del desafío.

En otros casos, la empresa bordada declara los sentimientos amorosos de sus portadores. En el *Valerían de Hungría* (1540), el emperador reúne a todos sus caballeros para ir a la batalla y nombra capitanes a Pasmerindo y Menadoro, este último enamorado, como Valerían, de la princesa Albericia. Menadoro empieza a desvelar públicamente su encubierto amor por ella a través de su vestido de guerra, lid en la que espera demostrar su valía y con ella hacerse digno de su amor. Para ello y por ella lleva el nombre de la princesa Albericia sembrado en cifra (AA) por el sayo de guerra verde, el color de la esperanza. Como adorno, en unos rótulos se añade una inscripción:

Este cavallero traía un sayo de guerra de brocado verde muy bien tallado, sembrado de dos «AA» juntas de tela de plata. Y en lugar de orladura e guarnición al derredor, sobrepuestos unos rétulos de la mesma tela con las letras de oro sobre ellos labradas que dezían: «*Tal alto es el principio como el fin glorioso*». Las cuales eran tan grandes y tan bien hechas que muy fácilmente se podían leer, porque el manto que sobre el sayo llevaba, como era corto y echada la una parte d'él sobre el hombro, no ocupava la lectura d'ellas, antes las sacava más claras. (*Valerían de Hungría*, 62-63).

⁴⁹ En los paramentos azules de su caballo, Suero de Quiñones llevaba bordada su empresa: «un collar de hierro y encima de cada devisa estavan bordadas unas letras que dezían: *Il faut deliberer*». En este caso la letra completa la *pictura* y transmite el mensaje, la necesidad de liberarse de su prisión amorosa representada en la argolla bordada, réplica de la que porta los jueves al cuello. Además, «llevava en el braço derecho, cerca de los morzillos, su divisa de oro, ricamente obrada, tan ancha como dos dedos, con letras azules alrededor que dezían: *Si a vous ne plaist de ouyr mesure, / certes, je dy / que je suy / sans venture*» (Pineda, 1588, f. 17v). La divisa se completa ahora con un nuevo lema, pues las letras de la manga publican de forma más explícita su amor por la dama, «Si no queréis corresponderme, en verdad no hay dicha para mí».

⁵⁰ Bordado en las mangas, pero sin especificar prenda, lleva también una empresa el soberbio caballero de Irlanda, «que trae una demanda -la más terrible que nunca hombre traxo- y es un tytulo bordado en las mangas que dize: *Dezj lo que querés que no es any»* (*Adramón*, II, 418), empresa que le afea el Caballero de las Damas (Venturín).

Por si el lector no ha entendido su sentido, el narrador lo aclara través de la reflexión del rey Pasmerindo, que

no dexó de conocer que aquellas dos letras señalavan las del principio e fin del nombre de su señora, por las cuales començava e acabava, pero no se le dio por ella cosa, assí porque ya la princesa lo havía recebido por su cavallero como porque el estado de Menadoro no igualava con el suyo (*Ibid.*, 63).

El impacto publicitario del mensaje ha llegado porque el formato elegido de las «grandes» letras lo ha hecho posible y ha sido correctamente interpretado, al menos por uno de sus receptores. A este tipo de empresas a partir de cifras, es decir, letras, con juegos de amor velados, se las conoce como empresas cifradas y el punto de bordado con el que generalmente se labran es el llamado punto de cifra (Fig. 13)⁵¹.

En el mismo *Valerían de Hungría*, pero en un contexto festivo, Polidia, infanta alemana, viste una rica saya con «unas letras de oro, puestas por compás, las cuales eran F e P, tan juntas y entrelazadas de lazos del mismo oro, que no era posible hallarse cabo para partirlas» (*Valerían de Hungría*, 233). Como en tantos otros casos, las cifras responden a las iniciales de su nombre y las de su futuro esposo Finariel, príncipe de Francia; están bordadas con hilo de oro y, a su vez, trabadas con los simbólicos lazos de su unión amorosa y dispuestas regularmente, proporcionalmente en el espacio⁵².

⁵¹ Los hilos empleados para el punto de cifra eran hebras de seda y de metal (Ágreda, 2020, 68-69). La Figura 13 corresponde a una miniatura de la traducción francesa de Octavien de Saint-Gelais de las *Heroidas* ovidianas (1497). En ella, Fedra lleva toda su saya con las cifras “F” e “P”, iniciales de su nombre y el de su hijastro y enamorado Hipólito, lo mismo que las gualdrapas de los caballos que tiran de su carro (BNF, Departement de Manuscripts, Français 875, f. 29r < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10532597d/f63.%C3%ADtem> > cons. 20/7/2021). En la *Mort le roi Artur*, s. XIV (Bibliothèque nationale de France, Departement de Manuscripts, Français, 343, f. 111v). En la miniatura que representa a la reina Ginebra con Bohort l’Essillié, este lleva sembrado el jubón de la letra “B” (< <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84584343/f226.highres> > cons. 20/7/2021). Las cifras también identifican personajes alegóricos, como a la Fortuna, cuyo vestido, mitad blanco y mitad negro, está adornado con la letra “F” en una de las miniaturas de *Le livre de Boece de Consolacion* (1477, f. 1v, ejemplar de la British Library reproducido en < <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8419&CollID=8&NStart=4338> > cons. 20/7/2021).

⁵² Para otros ejemplos de prendas con cifras en los libros de caballerías y en la ficción sentimental, véase Coduras (2014-2015) y Flores (2019). A los ejemplos citados, se pueden sumar las cifras que los caballeros sacan en el sarao de palacio en el *Cirongilio de Tracia*, unos en el pecho del jubón y otros en las



Fig. 13. Fedra, en Octavien de Saint-Gelais, *Heroidas*, 1497, Bibliothèque nationale de France.

Con motivo también de unas bodas, en el *Polismán de Nápoles* tres parejas de novios comparecen con ricas prendas adornadas preferentemente por letras, dispuestas alrededor del manto de los caballeros o en el ruedo de la saya de las damas. Jerónimo de Contreras utiliza un mismo patrón en su presentación. En cada caso, describe primero con detalle, y siempre en el mismo orden, las prendas que viste cada uno de los caballeros: jubón y calzas, manto, gorra, espada y regresa de nuevo al manto para transcribir la inscripción que lo orna. Se enfatiza así esta prenda por llevar unas letras que «juntas», es decir, que estarían dispuestas como un *continuum*, escriben los sentimientos de los novios en este momento. Con el lenguaje cancioneril o con el del refranero, las letras muestran su satisfacción por llegar al matrimonio, entendido como victoria, galardón, lugar

calzas, excepto Cirongilio «que ninguna sacó por no poner la honra de su señora en juicio de los hombres, que abastava tenerla natural en su corazón sin que la artificial cifra mostrasse exteriormente» (*Cirongilio de Tracia*, 356), o la de la sobrevista del rey de Francia, verde y «llena de FF de oro» en el manuscrito *Claridoro de España* (155).

deseado, fruto y fama, o reflexionan sobre la libertad y los celos. En algún caso, los colores del hilo con el que están escritas, rojo (pasión-alegría = fe) y verde (esperanza = fruto), refuerzan su sentido último, como en el caso de la inscripción que lleva Telopiñán: «y alrededor del manto vnas letras verdes y roxas que así dezían: *La biua fe que [e] tenido, / dando fruto á florecido*» (*Polismán de Nápoles*, 78).

Con las damas, el autor aragonés procede de idéntica manera. Tras describir todas las prendas de su atuendo, vuelve a la saya para mencionar los lemas exhibidos, cuyo sentido se logra con el auxilio de las *picturae* bordadas en alguna otra prenda. Espinela, la futura esposa del mencionado Telopiñán, «lleuaua vestida vna saya de tela de plata y en ella obrados muy sutilmente vnos pinos de oro y verde con muchas piñas hechas de rubíes [...] y alrededor de la saya vnas letras que así dezían: *A los altos pensamientos / no se empina / quien por vmano camina*» (*Ibid.*, 78). En este caso los pinos y piñas bordados (de extraordinaria riqueza por los hilos y las piedras preciosas utilizados), así como el verbo empinar (em-pino), dejan entrever el nombre de su amado Telopiñán, un tipo de divisa próxima también a las citadas empresas cifradas, censuradas por algunos preceptistas y muy habituales en el ámbito peninsular. En esta divisa femenina, la pareja de amantes sale ensalzada, pues viene a significar que solo alguien más allá de lo humano, como su caballero (Telo/piñá(n)), se atreve a acercarse (empinarse) a los altos pensamientos (Espinela)⁵³.

Para las mismas bodas, Lidonia

lleuaua vestida vna saya de damasco leonado senbrada toda de vnas ranas de oro hechas con tan finos esmaltes que biuas parecían; y ençima vna ropa de raso carmesí, y por ella muchas veneras de platas, aforrada en vna tela de oro y verde [...] y al derredor de la ropa vnas letras que así dezían: *Cantar mal y porfiar / es locura, / si viene a faltar ventura* (*Ibid.*, 819).

En su primera parte, la letra es un refrán referido a los impertinentes enamorados que porfían, representados en el motivo de las ranas bordadas en la saya y su croar, pues, según explica Isidoro de Sevilla en las *Etimologías*, «en época de celo llenan con su estrépito las lagunas y dejan oír el

⁵³ En su *Diálogo de las empresas militares y amorosas*, Paulo Jovio las califica como inventadas «por hombres necios y vulgares, y trahidas por livianos» (2012, 149-151).

sonido de su voz con un clamor importuno» (*Etimologías*, Libro XII, Acerca de los animales, 6. 58, II, p. 103). Las veneras que adornan el manto cobran un sentido amoroso, tanto si se entienden como símbolo del peregrino, en este caso de amores, o como del de Venus. A través de esta empresa Lidonia declara que es una locura insistir en la conquista amorosa si falta la suerte (ventura), en este caso el deseo de la dama.

En otra ceremonia de bodas narrada en *Leandro el Bel* (1563), el héroe, también conocido como el Caballero de Cupido, comparece ricamente vestido «de un sayo de tela de oro morado con veinte carbunclos de gran resplandor en lugar de botones [...] y por guarnición del sayo traía unos dioses cupidos pequeñitos de oro de martillo muy bien labrados, con unas letras que assí dezían: *Solo en ella*» (*Leandro el Bel*, 246). Sobre el sayo viste una capa «de raso morada con la misma divisa de los dioses Cupidos». La *pictura* (cupidos, representación iconográfica del amor en la forma de niño desnudo y alado) juega con el nombre de la amada (Cupidea) y completa el sentido de la letra escrita en el sayo, pues solo en ella ha depositado su amor y por ella ha tomado el sobrenombre y la divisa. Siendo el único de los novios que porta «invención», como dice el texto, esta sirve para manifestar y reforzar públicamente su amor a través de una especie de transformación de los amantes.

En el manuscrito *Clarisel de las flores*, el emperador comparece en unas momerías con unas ropas adornadas con dos divisas completas. La primera la portan también los escuderos que lo acompañan en la danza y figura en las ropas al modo de Albania, confeccionadas en tela morada forrada en raso carmesí y adornadas con una ancha faja de plata en la que se muestran bordados grillos, esposas, aspás, cruces, fuegos y otros instrumentos de tortura. Las mismas imágenes van sembradas por los altos capelos y «de trecho a trecho de los tormentos un letrado de oro que decía: *Asombrado de aquellos que me havéis dado*» (*Clarisel de las flores*, Ms. 162, f. 274r). La letra solo se entiende en conjunción con las imágenes, pues el pronombre se refiere obviamente a los tormentos. La repetición de la letra en la ropa de los escuderos realza el estado emocional del emperador, quien además «llevaba en la manga siniestra de la luenga ropa un monte de metal y asestado a él un tiro de pólvora fecho de menudas piezas, mostrando haver reventado por derribar el monte y sobre el tiro había un letrado de

oro que decía: *Quien tal emprende, tal le aviene*. El monte de metal, es decir, bordado con hilos de oro o plata, encierra un claro significado amoroso, pues representa a la amada inexpugnable, y el tiro de pólvora simboliza el afán de conquista del amante. El lema aparece en este caso en un letrero de oro sobre el monte bordado. El emperador, padre de Felisalva, manifiesta públicamente su atormentado amor y refuerza con la divisa la sandez y locura en la que ha caído por la amorosa hierba de Astrafelix. La exhibición se produce ante los cortesanos que asisten a la fiesta y todos los caballeros y damas allí presentes pueden leer el letrero que el narrador glosa sutilmente por si al lector se le ha escapado su significado, aunque nada se dice del efecto que pudo causar entre los presentes, ni en la altiva Astrafelix. Una vez más, todas estas muestras de epigrafía textil tienen un valor efímero.

En todos los casos citados, a través de las empresas los vestidos potencian su propia agencia, publican el mensaje que sus propietarios desean difundir de manera colectiva y en un contexto preciso y determinado, de ahí que su universalidad y perdurabilidad no sea ilimitada como la de otras muestras epigráficas. La ropa con la divisa sustituye a la voz del personaje y revela públicamente sus emociones y sentimientos. El empeño de Diego de San Pedro en su *Sermón de amores* por alertar del error de «manifestar en la bordadura aun lo que en el pensamiento se deve guardar» (*Sermón*, 176), evidencia claramente que el amor ha dejado de ser secreto, incumpliendo así la exigencia de la vieja teoría del amor cortés.

5. Conclusión

Dentro de la rica y variada tipología de inscripciones que encierran los libros de caballerías, los escritos en tela, bordados o pintados en la indumentaria personal, en los vexilos, en la arquitectura efímera o en el ajuar doméstico cobran un valor muy significativo y pueden considerarse muestras de epigrafía textil. Los objetos (cortinajes de pabellones y doseles de cama, banderas, mantos, sayas, ropas, etc.) en los que se inscriben estas letras forman parte de la vida cotidiana y de la cultura material de una

sociedad renacentista cada vez más cortesana y letrada, atraída por la opulencia y el lujo y por los viejos ideales caballerescos. El textil es clave en la construcción del culto a la apariencia al que se rinden las damas y caballeros en todos los órdenes de la vida. La riqueza de las telas (seda, brocado, terciopelo, lino) y de los hilos (oro y plata) utilizados para bordar en ellas las letras otorgan belleza y prestancia al escrito. Gracias a ello, este alcanza un valor estético del que suelen carecer los textos inscritos en otros soportes. Como sucedía en las tempranas muestras de las telas literatas (*tiras*), además de adornar y ennoblecer los objetos, las letras potencian su propia agencia y notifican mensajes que cobran a su vez una función en el entramado narrativo. La mayoría de estas muestras caballerescas de epigrafía textil son empresas ocasionales de damas y caballeros, divisas de carácter amoroso idénticas en todos los aspectos a las históricas, pues también en este caso los libros de caballerías reflejan los hábitos y prácticas sociales del momento. Estas inscripciones en textiles cumplen, evidentemente, la misma función que las mostradas en otros soportes, transmiten mensajes personales con el afán de hacerlos públicos y de que sean leídos por la colectividad. Algunos de estos ejemplos, parejos a las invenciones y letras de justadores recogidas en los cancioneros, pueden ser considerados desde la perspectiva ahora comentada como ejemplos de poesía epigráfica textil. El estudio de las telas literatas en los libros de caballerías evidencia la importancia que estas obras tienen en la reconstrucción de la cultura material de su tiempo y el valor dispensado por los autores a la epigrafía textil en la construcción del tejido de la ficción.



Bibliografía citada

- Adramón* = *La corónica de Adramón*, ed. Gunnar Anderson, Newark, Delaware, Juan de la Costa, 1992, 2 vols.
- Ágreda Pino, Ana María, «Vestir el lecho. Una introducción al ajuar textil de la cama en la España de los siglos XV y XVI», *Res mobilis. Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, 6/ 7 (2017), pp. 20-41.
- , «De oro y sedas. Aproximación al estudio del arte del bordado en los espacios domésticos y cortesanos (siglo XVI)», *BSAA arte*, 84 (2018), pp. 197-217.
- , «Artes textiles y mundo femenino: el bordado», en *Las mujeres y el universo de las artes*, eds. Concha Lomba Serrano, Carmen Morte García y Mónica Vázquez Astorga, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2020, pp. 55-81.
- Ágreda, Ana, Carolina Naya y Elisa Remiro, «La ostentación en las artes como mecanismo del ascenso social: la familia Zaporta», *Ars & Renovato*, 7 (2019), pp. 343-362.
- Aragón Huerta, Mercedes, «La princesa omeya Wallada: poetisa, musa y mito en las fuentes árabes», *Jábega*, 97 (2008), pp. 35-39.
- Arnalte y Lucenda* = Diego de San Pedro, *Obras completas, I. Tractado de amores de Arnalte y Lucenda. Sermón*, ed. Keith Whinnom, Madrid, Castalia, 1973.
- Barthes, Roland, *El placer del texto, seguido por Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France, pronunciada el 7 de enero de 1977*, México, Siglo XXI, 1993.
- , *El sistema de la moda y otros escritos*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 2003.
- Beech, George T., «Noms de personnes, noms de lieux, noms de peuples dans la Tapisserie de Bayeux: une perspective française», *Cahiers de civilisation médiévale*, 51 (2008), pp. 201-212.
- Belianís de Grecia* = Laura Gallego García, «*Belianís de Grecia (Tercera y Cuarta Parte)*» de Jerónimo Fernández: edición y estudio, Valencia, Universidad de Valencia, Tesis Doctoral, 2013.

- Beltrán, Rafael, «Invenciones poéticas en *Tirant lo Blanc* y escritura emblemática en la cerámica de Alfonso el Magnánimo», en *De la literatura caballeresca al «Quijote»*, coord. Juan Manuel Cacho Blecua; eds. Ana Carmen Bueno Serrano, Patricia Esteban Erlés y Karla Xiomara Luna Mariscal, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, pp. 59-94.
- , «Els diàlegs matrimonials de la casa de Borgonya i emblemes amorosos al *Tirant lo Blanc*», *Tirant*, 14 (2011), pp. 72-110.
- Béreiziat-Lang, Stephanie, «Inscriptions on the Iberian Peninsula: Material Script and narrative Logic in Castilian and Catalan Literatures», en *Writing Beyond Pen and Parchment. Inscribed Objects in Medieval European Literature*, eds. Ricarda Wagner, Christine Neufeld y Ludger Lieb, Berlin / Boston, De Gruyter, 2019, pp. 141-163.
- Béreiziat-Lang, Stephanie, Robert A. Folger y Miriam Palacios Larrosa, eds. *Escritura somática. La materialidad de la escritura en las literaturas ibéricas de la Edad Media a la temprana modernidad*, Leiden, Boston, Brill, 2020.
- Bernis, Carmen, «Las miniaturas de *El cancionero de Pedro Marcuello*», *Archivo español de arte*, 97 (1952), pp. 1-24.
- , «Tapicería hispano-musulmana», *Archivo Español de Arte*, 27 (1954), pp. 189-211; 29 (1956), pp. 95-115.
- Campos García Rojas, Axayácatl, «Catálogo descriptivo y analítico de textos breves en los libros de caballerías hispánicos (siglos XV-XVIII)», *Historias fingidas*, 1 (2013), pp. 61-74.
- Cátedra García, Pedro, «Razón, y elogio del libro chico», en *Historia y profecía de la sibila Erithrea de la Noche de Navidad*, por Toribio Ruiz (Orense, 1544), Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2005.
- Cirongilio de Tracia* = Bernardo de Vargas, *Cirongilio de Tracia*, ed. Javier Roberto González, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Claridoro de España* = *Claridoro de España*, ed. Rocío Vilches Fernández, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones / Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes, 2020.

- Coduras Bruna, María, «Onomástica y emblemática caballerescas», *Emblema*, 20-21 (2014-2015), pp. 231-261.
- Cosgrave, Bronwyn, *Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.
- Crespo, Patricia, «Las costuras narrativas del *Quijote*: la metáfora textil en la construcción de la novela», *BHS*, 78 (2001), pp. 567-575.
- Cuestión de amor = Cuestión de amor (Valence: Diego de Gumiel, 1513)*, ed. Françoise Vigier, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006.
- Checa, Fernando, «Fiestas, bodas y regalos de matrimonio. Del tesoro principesco al coleccionismo artístico en las cortes habsbúrgicas de la época de Juana de Castilla (1498-1554)», en *Juana I en Tordesillas. Su mundo. Su entorno*, Valladolid, Ayuntamiento de Tordesillas et al., 2010, pp. 135-162.
- Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
- Delpéch, François, «Les marques de naissance: physiognomie, signature magique et charisme souverain», en *Le corps dans la société espagnole des XVIe et XVIIe siècles*, ed. A. Redondo, Paris, Publications de la Sorbonne, 1990, pp. 27-49.
- Deyermond, Alan, «El tejido en el texto, el texto tejido: las *chansons de toile* y poemas análogos», *Estudios Románicos*, 11 (1999), pp. 71-104.
- , «La micropoética de las invenciones», en «*Iberia cantat*»: estudios sobre poesía hispánica medieval. Congreso Internacional sobre Poesía Hispánica Medieval, 2-5 de abril, 2001, Santiago de Compostela, coords. Juan Casas Rigall y Eva María Díaz Martínez, Santiago de Compostela, Universidade, 2002, pp. 403-424.
- Díez Garretas, María Jesús, «Fiestas y juegos cortesanos en el reinado de los Reyes Católicos. Divisas, motes y momos», *Revista Jerónimo Zurita*, 74 (1999), pp. 163-174.
- Dolezalek, Isabelle, *Arabic Script on Christian Kings: Textile Inscriptions on Royal Garments from Norman Sicily*, Berlin, De Gruyter, 2017.
- Domínguez Casas, Rafael, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1993.

- , «Ceremonia y simbología hispano-inglesa, desde la Junta Real celebrada en el Palacio de Westminster en el año 1501 en honor de Catalina de Aragón, hasta la boda de Felipe II con María Tudor», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 79 (1994), pp. 195-229.
- Durán, Agustín, ed., *Romancero general, ó colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Madrid, Imprenta de la Publicidad, a cargo de D.M. Rivadeneyra, 1849, vol. I.
- Egido, Aurora, «El tejido garcilasista en la *Égloga III*», en *De la mano de Artemia. Literatura, Emblemática, Mnemotecnia y Arte en el Siglo de Oro*, Barcelona, José J. de Olañeta, 2004, pp. 81-97.
- Etimologías* = San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, ed. bilingüe de José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, 2 vols.
- Fallows, Noel, *Armas y armaduras de la justa real en la Baja Edad Media. «Lo Cavallers» (Valencia, 1493), de mosén Ponç de Menaguerra*, València, PUV, Universitat de València, 2020.
- Feliciano, María Judith, «El corpus epigráfico de los tejidos medievales en Iberia: nuevas aportaciones», en *Arte y producción textil en el Mediterráneo medieval*, eds. Laura Rodríguez Peinado y Francisco de Asís García García, Madrid, Polifemo, 2019, pp. 289-317.
- Flores, Andrea, *Aproximación a la vestimenta en los libros de caballerías de Feliciano de Silva*, México, Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Iztapalapa. Tesis doctoral, 2019.
- , «Destellos de realidad a través de la vestimenta: la influencia de la moda europea del siglo XVI en algunos libros de caballerías hispánicos», *Tirant*, 23 (2020), pp. 241-260.
- Florindo* = Fernando Basurto, *Florindo*, ed. Alberto del Río Nogueras, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2007.
- Floriseo* = Fernando Bernal, *Floriseo*, ed. Javier Guijarro Ceballos, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- Gamba Corradine, Jimena, «Sobre la evolución de las letras caballerescas en los siglos XVI y XVII», *Olívar: revista de literatura y culturas españolas*, 18 (2012), pp. 77-93.

- , «De la representación a la escritura: el proceso de fijación de las letras caballerescas en algunos ejemplos del Siglo de Oro», *Bulletin of Hispanic Studies*, 90/6 (2013), pp. 649-664.
- García Lobo, Vicente y M^a Encarnación Martín López, «La escritura publicitaria en la Edad Media. Su funcionalidad», *Estudios humanísticos. Geografía, historia y arte*, 18 (1996), pp. 125-146.
- Garín Ortiz de Taranco, F. M^a., «Letreros y letroides en la temática artística», *Archivo español de arte*, tomo 44, n^o 175 (1971), pp. 259-282.
- Garulo Muñoz, Teresa, «La biografía de Wallāda, toda problemas», *Anaquel de Estudios Árabes*, 20 (2009), pp. 97-116.
- Gómez Bravo, Ana María, «Poesía fuera del cancionero: la inscripción de lo cotidiano y lo sublime», *Anais do Museu Paulista: Estudos de cultura material* [São Paulo], 28 (2020), pp. 1-29.
- González Mena, M^a Ángeles, «Dos tapices bordados medievales: el de la Creación en Gerona y el de Bayeux», 92 (1989), *Revista de Girona*, pp. 159-172.
- , *Colección Pedagógico Textil de la Universidad Complutense de Madrid. Estudio e Inventario*, Madrid, Consejo Social de la Universidad Complutense de Madrid, 1994.
- Gudiol, Josep y Santiago Alcolea i Blanch, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1986.
- Jovio, Paulo, *Diálogo de las empresas militares y amorosas*, ed. Jesús Gómez, Madrid, Polifemo, 2012.
- Jurkowlanec, Grażyna, Ika Matyjaszkiewicz y Zuzanna Sarnecka, eds., *The Agency of Things in Medieval and Early Modern Art: Materials, Power and Manipulation*, Routledge, 2018.
- Lacerda, Lilian Maria de, «Letras bordadas sob libros. Pelo imaginário tecido com a palavra», en *INTERCOM- Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, BH/MG, 2 a 6 Set 2003, 2003, sin paginación.
- Lacroix, Paul, *Vie militaire et religieuse au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance*, Paris, Librairie, Firmin-Didot, 1877, 4^a ed.
- Lachaud, Frédérique, «Les tentes et l'activité militaire. Les guerres d'Edouard Ier Plantagenet (1272-1307)», *Mélanges de l'école française de Rome*, 111/1 (1999), pp. 443-461.

- Leandro el Bel = Leandro el Bel*, ed. Stefano Bazzaco, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones, 2020.
- Lefébure, Ernesto, *El bordado y los encajes*, Madrid, La España Editorial, 1887; Valladolid, Editorial Maxtor, 2006, ed. facsímil.
- Lieb, Ludger, «Woven Words, Embroidered Stories: Inscriptions on Textiles», en *Writing Beyond Pen and Parchment. Inscribed Objects in Medieval European Literature*, eds. Ricarda Wagner, Christine Neufeld y Ludger Lieb, Berlin / Boston, De Gruyter, 2019, pp. 209-220.
- Lisuarte de Grecia = Feliciano de Silva, Lisuarte de Grecia (Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1525)*, ed. Emilio J. Sales Dasí, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002.
- López Poza, Sagrario, «Empresas o divisas de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón (los Reyes Católicos)», *Janus*, 1 (2012), pp. 1-38.
- Luna, Lola, ed., Ana Caro, *El conde Partinuplés*, Kassel, Reichenberger, 1993.
- Maceiras Lafuente, Andrea, *Empresas o divisas históricas: un catálogo basado en fuentes de 1511 a 1629*, A Coruña, SIELAE & Society for Emblem Studies, 2017.
- Marín Pina, M^a Carmen, «Las coplas del *Primaléon* y otros versos laudatorios en los libros de caballerías», en *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval. Alicante, 16-20 de setembre de 2003*, coords. Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, vol. II, pp. 1057-1066.
- , «Seda y acero. La indumentaria en el *Palmerín de Inglaterra* como signo cortesano», *Tirant*, 16 (2013), pp. 295-234.
- , «Feliciano Enríquez de Guzmán, una dramaturga barroca seducida por los libros de caballerías», en *Perspectives on early Modern Women in Iberia and the Americas: Studies in Law, Society, Arts and Literature in Honor of Anne J. Cruz*, eds. Adrienne L. Martín and María Cristina Quintero, Nueva York, escribana books, 2015, pp. 596-614.
- , «Grabados para ilustrar *La Historia de la linda Magalona y Pierres de Provença* renacentista», en *El arte de la memoria. Homenaje a Víctor Infantes*, ed. Ana Martínez Pereira, Madrid, Visor Libros, 2020, pp. 343-355.

- , «Letras sin tinta: la cultura gráfica en el *Amadís de Gaula*», Bogotá, Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad de Colombia (en prensa).
- Marino, Nancy, «La indumentaria de Isabel la Católica y la retórica visual del siglo XV», *Atalaya. Révue d'études médiévales romanes*, 13 (2013), sin paginación.
- Marquer, Julie, «Epigrafía y poder: el uso de las inscripciones árabes en el proyecto propagandístico de Pedro I de Castilla (1350-1369)», *e-Spania*, 13 (2021), sin paginación.
- Martín López, María Encarnación y Vicente García Lobo, «La epigrafía medieval en España. Por una tipología de las inscripciones», en *VIII Jornadas Científicas sobre Documentación de la Hispania altomedieval (siglos VI-X)*, dirs. Juan Carlos Galende Díaz y Javier Santiago Fernández, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2009, pp. 185-214.
- Martínez, María, «Influencias islámicas en la indumentaria medieval española», *Estudios sobre patrimonio, cultura y ciencias medievales*, 13-14 (2011-2012), pp. 187-222.
- Mckenzie, D. F., *Bibliografía y sociología de los textos*, Madrid, Akal, 2005.
- Mesa Fernández, Elisa, *El lenguaje de la indumentaria. Tejidos y vestiduras en el «Kitāb al Agāni» de Abū l - Faray al - Isfahānī*, Madrid, CSIC, 2008.
- Mexiano de la Esperanza* = Miguel Daza, *Corónica de don Mexiano de la Esperanza, Caballero de la Fe*, ed. Ana Martínez Muñoz, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones, 2019.
- Montaner Frutos, Alberto, «Vexilología: precisiones terminológicas y conceptuales», *Emblemata*, 19 (2013), pp. 39-54.
- Monteverde, José Luis, «El Museo de telas medievales del Real Monasterio de las Huelgas», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos y de la Institución Fernán González de la ciudad de Burgos*, 109 (1949), pp. 233-249.
- Moreno Coll, Araceli, «Pervivencia de motivos islámicos en el Renacimiento: el lema “’Izz Li-Mawlānā Al-Sultān” en las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia», *Espacio, tiempo y forma*, 6 (2018), pp. 237-258.

- Moreno García del Pulgar, Manuel, «Catálogo-índice de timbres y letras en *Batallas y Quinquagenas* de Gonzalo Fernández de Oviedo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 85 (2009), pp. 35-80.
- , *La poesía de Nicolás Núñez*, Durham, Durham University, 1996. Tesis doctoral. URL: < <http://etheses.dur.ac.uk/5199/> > (cons. 20/7/2021).
- Nagel, Alexander, «Twenty-five notes on pseudoscript in Italian art», *Res*, 59/60 (2011), pp. 229-248.
- Partearroyo Lacaba, Cristina, «Fragmento de estandarte. Anónimo. Siglo XI», en *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón Medieval*, [Zaragoza], Gobierno de Aragón y Diputación Provincial de Huesca, 1993.
- , «Estudio histórico-artístico de los tejidos de al-Andalus y afines», *Bienes culturales: revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español (ejemplar dedicado a: Tejidos musulmanes)*, 5 (2005), pp. 37-74.
- , «Tejidos andalusíes», *Artígrama*, 22 (2007), pp. 371-419.
- Partinuplés = Libro del conde Partinuplés*, en *Historias caballerescas del siglo XVI*, ed. Nieves Baranda, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 1995.
- Pascual Molina, Jesús F., «Magnificencia y poder en los festejos caballerescos de la primera mitad del siglo XVI», en *Visiones de un imperio en fiestas*, dirs. Inmaculada Rodríguez Moya y Víctor Mínguez, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2016, pp. 121-144.
- , «La iconografía de las banderas de Carlos V: ejemplos y noticias documentales», *Archivo Español de Arte*, vol. 90, n° 357 (2017), pp. 31-48.
- Pastoureau, Michel, *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires, Katz, 2006.
- Pastrana Santamarta, Tomasa Pilar, «El atuendo en el *Florindo* como portador de pensamientos», *Historias Fingidas*, 2 (2014), pp. 117-136.
- , *Cada uno según su estado. El atuendo en los libros de caballerías: materialidad y funciones*, León, Universidad de León, 2020. Tesis doctoral inédita.
- Paz y Meliá, Antonio, *Opúsculos literarios de los siglos XIV al XVI*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1892.
- Pereira García, Irene, «La epigrafía medieval en España: un estado de la cuestión», *Anuario de Estudios Medievales*, 47/1 (2017), pp. 267-302.
- Pérez, Louis C., *The Dramatic Works of Feliciano Enríquez de Guzmán*, Valencia, Albatros, 1988.

- Pérez González, Ana, *El simbolismo del castillo en la iconografía medieval*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2017. Tesis doctoral.
- Petrucci, Armando, *La escritura. Ideología y representación*, Buenos Aires, Ampersand, [1986] 2013.
- Pineda, Fr. Juan de, *Libro del Passo Honroso defendido por el excelente cavallero Suero de Quiñones*, Salamanca, Cornelio Bonardo, 1588.
- Pinet, Simone, «Los tapices de la *Historia de Amadís de Gaula*», en *Amadís de Gaula: 1508 (quinientos años de libros de caballerías)*, Madrid, Biblioteca Nacional / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 403-405.
- Polindo* = *Polindo*, ed. Manuel Calderón Calderón, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- Polismán* = «*Don Polismán de Nápoles*», de Jerónimo de Contreras, edición introducción y notas de Magdalena Mora-Mallo, Chapel Hill, University of North Carolina at Chapel Hill, 1989. Tesis doctoral.
- Poses Sobral, Alberto, «Relatos intercalados y narradores en el *Quijote* y el *Orlando Furioso*», en *Homenaxe ó profesor Constantino García*, coords. Mercedes Brea y Francisco Fernández Rei, Santiago de Compostela, Departamento de Filoloxía Galega, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, 1991, vol. II, pp. 499-518.
- Río Noguera, Alberto del, «Libros de caballerías y poesía de cancionero: invenciones y letras de justadores», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 1989)*, ed. M.^a Isabel Toro Pascua, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994, pp. 303-318.
- Rodríguez Suárez, Natalia, «Un repaso a través de los conceptos de epigrafía e inscripción», *Documenta & Instrumenta*, 10 (2012), pp. 147-154.
- Ruiz Souza, Juan Carlos, «Las telas ricas en la arquitectura. La permanencia de lo efímero», *Anales de Historia del Arte*, 24 (2014), pp. 497-516.
- Russon, Marc y Hervé Martin, *Vivre sous la tente au Moyen Âge (Ve-XVe siècle)*, Rennes, Editions Ouest-France, 2010.
- Sales Dasí, Emilio José, «Una primera aproximación a la heráldica literaria de las continuaciones caballerescas del *Amadís de Gaula*», *Emblemata. Revista aragonesa de emblemática*, 9 (2003), pp. 219-230.

- , «Pinturas, tapices y libros de caballerías», *Destiempos. Revista de Curiosidad Cultural* (Dossier. Caballerías) 23 (2010), pp. 41-68.
- Scott, Margaret, *Medieval Dress & Fashion*, London, British Library, 2007.
- Segura González, Wenceslao, «Los pendones de la batalla del Salado», *Historia medieval Aljaranda*, 66 (2007), pp. 9-16.
- Sermón* = Diego de San Pedro, *Obras completas, I. Tractado de amores de Arnalte y Lucenda. Sermón*, ed. Keith Whinnom, Madrid, Castalia, 1973.
- Serrano-Niza, Lola, «La expresión de tela. Una aproximación a las inscripciones en los tejidos andalusíes», *CATAHARUM Revista de Ciencias y Humanidades del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias*, 7 (2006), pp. 29-35.
- Speelberg, Femke, *Fashion & Virtue. Textile Patterners and the Print Revolution, 1520-1620*, New York, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 73/2 (2015).
- Strong, Roy, *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento, 1450-1650*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- Tirante el Blanco* = Joanot Martorell y Martí Joan de Galba, *Tirante el Blanco*, ed. Martín de Riquer, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, 5 vols.
- Thomas, Henry, *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas: despertar de la novela caballeresca en la Península Ibérica y expansión e influencia en el extranjero*, Madrid, CSIC, 1952.
- Tola, Eleonora, «Las tramas del texto en Ovidio, *Metamorfosis* 6. 424-674», *Circe de clásicos y modernos*, 14, 1/2 (2010), pp. 86-101.
- Torre, Antonio de la y E. A. de la Torre, *Cuentas de Gonzalo de Baeza, tesorero de Isabel la Católica. Tomo I: 1477-1491*, Madrid, CSIC, 1955.
- Triste deleytación* = *Triste deleytación. An Anonymous Fifteenth Century Castilian Romance*, ed. E. Michael Gerli, Washington, Georgetown University Press, 1982.
- Turmo, Isabel, *Bordados y bordadores sevillanos (Siglos XVI a XVIII)*, Sevilla, Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, 1955.
- Valerián de Hungría* = Dionís Clemente, *Valerián de Hungría*, ed. Jesús Duce García, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2010.
- Villanueva, Antolín P., *Los ornamentos sagrados de España: su evolución histórica y artística*, Barcelona, Labor, [1935].

- Velte, Laura y Michel R. Ott, «Writing between Stillness and Movement: Script-Bearing Artefacts in Courtly German Literature», en *Writing Beyond Pen and Parchment. Inscribed Objects in Medieval European Literature*, Berlin / Boston, De Gruyter, 2019, pp. 19-39.
- Wagner, Ricarda, Christine Neufeld y Ludger Lieb, eds., *Writing Beyond Pen and Parchment. Inscribed Objects in Medieval European Literature*, Berlin / Boston, De Gruyter, 2019.
- Yarza Luaces, Joaquín, «Vestiduras ricas. El Monasterio de las Huelgas y su época», *museos.es*, 2 (2006), pp. 213-217.
- Zifar = Libro del Caballero Zifar*, ed. Cristina González, Madrid, Cátedra, 1983.