

**MÁS ALLÁ DE UN MILENIO:
GLOBALIZACIÓN, IDENTIDADES
Y UNIVERSOS SIMBÓLICOS**

ACTAS DEL VIII SIMPOSIO DE LA
ASOCIACIÓN ANDALUZA DE SEMIÓTICA
CELEBRADO EN LA RÁBIDA EN 1999

Mercedes Arriaga Flórez
Eloy Navarro Domínguez
Josefina Prado Aragónés
(Eds.)



Sevilla, 2001

Colección Alfar Universidad, 111
Serie “Investigación y ensayo”

Publicado con la ayuda del Ministerio de Educación y Cultura. Subdirección General de Formación, Perfeccionamiento y Movilidad de Investigadores.

© Los autores
© Ediciones Alfar S.A.
P.I. “La Chaparrilla”, 36. 41016 Sevilla
I.S.B.N.: 84-7898-181-0
Depósito Legal: SE. 3.349 - 01
Imprime: J. de Haro Artes Gráficas, S.L. · Mairena del Aljarafe · Sevilla

ÍNDICE

PRÓLOGO

Manuel Ángel VÁZQUEZ MEDEL
Globalización, identidades y universos simbólicos.

11

SESIONES PLENARIAS

- Gian Paolo CAPRETTINI
Horizontes de la creatividad, feeling, paisajes, espacios mentales. 15
- José ROMERA CASTILLO
Sobre la novela histórica actual en español: notas bibliográficas. 27
- Manuel Ángel VÁZQUEZ MEDEL
Moguer, signo de identidad y de universalidad en Juan Ramón Jiménez. 37
- Iris M. ZAVALA
Las siete plagas y sus paradojas. 51

COMUNICACIONES

- Ángel ACOSTA ROMERO
Pensar Andalucía: la identidad andaluza desde el pensamiento complejo. 71
- Marta ALESSO
Los senderos de la alegoría. 79
- Ave APPIANO
Reciclar y eliminar: ética y estética. 91
- Mercedes ARRIAGA FLÓREZ
Identidades y globalización en la última narrativa hispanoamericana. 99

Violeta M ^a BAENA GALLÉ	
<i>Universos simbólicos e identidad ambigua en L'enfant de sable de Tahar Ben Jelloun.</i>	107
Milagros BELTRÁN GANDULLO	
<i>Sobre la recodificación de la comunicación no verbal en publicidad y en textos de prensa. Un universo simbólico.</i>	119
María de Gracia CABALLOS BEJANO	
<i>La ensoñación del desarraigado en L'Enfant Noir.</i>	127
Manuel COUSILLAS RODRÍGUEZ	
<i>Semiotica de la literatura popular en la Costa de la muerte.</i>	135
Filippo DI BENNARDO	
<i>El simbolismo del mito de Orfeo.</i>	143
Carmen ESPEJO CALA	
<i>Relaciones de sucesos de la edad moderna. La emergencia del género periodístico.</i>	151
Carlos FERNÁNDEZ SERRATO	
<i>Márgenes de la estética y estéticas al margen (cuestiones axiológicas desde una "teoría del emplazamiento").</i>	163
Juan FRAU	
<i>Poéticas universalistas: el receptor como condicionante.</i>	179
Jose Antonio GARCÍA BARRIGA	
<i>Juan Ramón Jiménez, poeta del entorno.</i>	193
Luis GÓMEZ CANSECO	
<i>El color como signo en el Quijote de Alonso Fernández de Avellaneda.</i>	201
José HERAS SÁNCHEZ	
<i>Recursividad y comunicación narrativa. El narratario en el contexto de los niveles narrativos.</i>	219
Guillermo LÓPEZ GARCÍA	
<i>La democracia y los medios: los diferentes modelos de la opinión pública.</i>	235

Asunción LÓPEZ-VARELA AZCÁRATE	
<i>Escapando de la pesadilla de la historia: epifanías, alegorías y sistemas abiertos.</i>	243
Eugenio MAQUEDA CUENCA	
<i>Jaime Gil De Biedma y la teoría literaria anglosajona: el caso de T.S. Eliot.</i>	
Cristina MARTÍN DE DORIA	
<i>Dido y Alda Merini: revisitar la mitología a finales de siglo.</i>	263
Alfredo MARTÍNEZ EXPÓSITO	
<i>Condiciones de conversión de la queer theory al contexto español.</i>	269
Patrizia MAZZOTTA	
<i>Jugar a conocer: los videojuegos y el desarrollo de la capacidad de aprender por sí solos.</i>	283
Jean-Claude MBARGA	
<i>Dzi'i-Ba'a y junción semiótica del matrimonio en la tribu Mekuk(Camerún).</i>	291
Sara MESA	
<i>Luis Pinedo: el narrador que aspiraba a convertirse en personaje protagonista. Un estudio sobre las voces narrativas en Muertes de perro.</i>	303
Inmaculada MURCIA SERRANO	
<i>El jardín de las delicias como obra postmoderna.</i>	315
Eloy NAVARRO DOMÍNGUEZ	
<i>El discurso del cuerpo en Ramón Gómez de la Serna.</i>	323
Antonio Jorge OCAÑA BARRANCO	
<i>El universo simbólico metateatral.</i>	337
Marian PÉREZ BERNAL	
<i>Replantearamiento de las metáforas convencionales de Lakoff a partir de la teoría de Jakobson y Eco.</i>	347

Nuria PÉREZ VICENTE <i>La intención del narrador y la elección de género en Bella y oscura, de Rosa Montero, y Un calor tan cercano, de Maruja Torres. (Aspectos de Focalización y Ficcionalidad)</i>	357
Juana PÉREZ ROMERO <i>La ideología de Juan Ramón Jiménez en el imaginario de su generación.</i>	371
Antonio PINEDA CACHERO <i>"Utopía de un hombre que está cansado", de Jorge Luis Borges, o la antiutopía del agotamiento.</i>	379
Josefina PRADO ARAGONÉS <i>Procesos simbólicos de humanización y animalización en Los santos inocentes de Miguel Delibes.</i>	391
Genara PULIDO TIRADO <i>La poética posmoderna en España.</i>	401
Amalia RODRÍGUEZ MONROY <i>El reverso de un discurso: el amo "globalizado".</i>	413
Ismael ROLDÁN CASTRO <i>Comunicación con el tercer milenio. Una simulación epistolar.</i>	421
Francisco SIERRA CABALLERO <i>Transdiscursividad y educación para la comunicación. El reto de la cultura del diálogo como problema de la comunicación educativa.</i>	427
Rafael VIDAL JIMÉNEZ <i>Implicaciones historiográficas de la postmodernidad: la superación fenomenológica de los paradigmas finalísticos de la historia.</i>	439

PRÓLOGO
Globalización, Identidades y Universos Simbólicos

Manuel Ángel VÁZQUEZ MEDEL
Presidente de la Asociación Andaluza de Semiótica

La celebración del *VIII Simposio Internacional de la AAS* en La Rábida (Huelva) ha supuesto un importante hito en la historia interna de nuestra Asociación. Por un lado, se trata de la última reunión científica del milenio ya que –debates aparte sobre el carácter final o inicial del año 2000– el próximo encuentro se celebrará en Málaga en el 2001, con lo que se habrá concluido el circuito en las ocho provincias de Andalucía (recordemos que Almería ha sido en dos ocasiones sede de nuestras reuniones). Por otro, el contenido del simposio indica, desde su antetítulo (*Más allá de un milenio*), la voluntad de poner nuestra reflexión al servicio de la nueva cultura que se está gestando y de los nuevos universos simbólicos que están surgiendo; de ese nuevo orden semiocéntrico (sobre todo icónico-visual) que cuestiona (con resultados aún discutibles) el verbocentrismo o logocentrismo que tanta importancia ha tenido en el siglo XX. Reflexión, pues, más allá de milenarismos apocalípticos e integradas complacencias en un orden en constitución que deja mucho que desear.

En una época de dificultades asociativas en los ámbitos investigadores de ciencias sociales y humanidades, la AAS ha dado muestras de vitalidad y capacidad de renovación. Desde nuestros primeros simposios de Almería y Cádiz la incorporación de jóvenes investigadores junto a acreditados especialistas de nuestra comunidad y de fuera de ella (nuestra apertura es uno de nuestros signos de identidad) ha sido una constante, que en las páginas siguientes se verá doblemente confirmada: a través de las aportaciones de ya consolidados y prestigiosos intelectuales en nuestro ámbito que apenas se iniciaban hace más de una década, pero también en los sólidos estudios de las nuevas promociones. Y hay sensibilidades que se mantienen y se potencian: un sentido abierto y dinámico en la interpretación de la realidad más allá de apriorismos o encorsetamientos ideológicos o intelectuales; una actitud solidaria en la construcción del futuro que es ya presente; un carácter interdisciplinar y sensible a las diversas formas de comunicación intercultural y a los nuevos cambios de paradigmas.

Y yo me iré; y seré otro, sin hogar, sin árbol
verde, sin pozo blanco,
sin cielo azul y plácido...
Y se quedarán los pájaros cantando.

Referencias bibliográficas

- AZAM, G. (1983). *La obra de Juan Ramón Jiménez*. Madrid, Ed. Nacional.
 FONT, M. T. (1972). *Espacio (Autobiografía lírica de Juan Ramón Jiménez)*. Madrid, Ínsula.
 JIMÉNEZ J. R. (1961). *La corriente infinita*. Madrid, Aguilar.
 — (1978). *Antología poética*. Madrid, Cátedra.
 — (1978). *Leyenda*. Madrid, CUPSA.
 — (1907)."Habla el poeta". *Renacimiento*, julio.
 — (1961). *Por el cristal amarillo*. Madrid, Aguilar.
 — (1967). *Estética y Ética estética*. Madrid, Aguilar.
 — (1978). *Antología poética*. Madrid, Cátedra.
 — (1979). *Leyenda*. Ed de Sánchez Romeralo, Madrid, CUPSA.
 NERUDA, P. (1973). *Selección de poemas (1925-1952)*. Barcelona, C. de Lectores.
 TOLSTÓI, L. (1961). *Enfance et adolescence*. Libr. générale française.
 VÁZQUEZ MEDEL, M.A. (1982). *El campo andaluz en la obra de Juan Ramón Jiménez*. Sevilla, Servicio Publicaciones.

EL COLOR COMO SIGNO EN EL QUIJOTE DE ALONSO FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA

Luis GÓMEZ CANSECO

Universidad de Huelva

1. Para dejar constancia del gusto por el uso del color como emblema público, Baltasar Gracián describía a sus contemporáneos en los siguientes términos: "los más en el mundo son tintoreros y dan el color que les está bien al negocio, a la hazaña, a la empressa y al sucesso" (1990: 652). Covarrubias aún fue más allá, y llevó el mensaje público de los colores a materia común entre el vulgo: "Tienen las colores, en el vulgo, sus significaciones particulares, que todos las saben, y no hay para qué gastar tiempo en esto" (1089: 339a). En efecto, el público del Siglo de Oro estaba preparado para descodificar el simbolismo, más o menos oculto, de los colores en las fiestas y celebraciones públicas, en los torneos, en la pintura o en el teatro, donde los colores básicos tenían un uso común y generalizado, que acompañaban a otros recursos emblemáticos y simbólicos. Sabemos que incluso esta costumbre no sólo se limitaba a las celebraciones, sino que alcanzaba a la etiqueta de corte y a la costumbre de llevar a sirvientes y lacayos aderezados con libreas que les identificaran¹.

La literatura especializada de la época centró no poco de su interés en el uso de los colores, como signo público; y así nos quedan testimonios valiosísimos como el *Trattato dei colori nelle arme, nelle livree...* (1565) de Jacques d'Enghien, el Sicillo, de enorme difusión en la época; el conocido *Catalogus gloriae mundi* de Bartolomé Cassaneo (1576), que dedica una buena parte a los colores y la heráldica y al que tantas veces acudió Lope de Vega; el breve compendio que incluyó Juan de Horozco y Covarrubias en sus *Emblemas morales* (1604), centrado en los significados religiosos; e incluso el segundo *Quijote* cervantino, donde el primo esgrimista de quien se acompaña don Quijote hasta la cueva de Montesinos se identifica como autor de un libro que "se intitulaba *el de las libreas*, donde pinta setecientas y tres libreas, con sus colores, motes y cifras, de donde podían sacar y tomar las que quisiesen en tiempo de fiestas y regocijos los caballeros cortesanos, sin andarlas mendigando de nadie, ni lambicando, como dicen, el cerbelo, por sacarlas conformes a sus deseos e intenciones" (II, 21; 1998: 812)². Y lo

cierto es que Cervantes lanzó esta piedra, aunque no se esforzara mucho en esconder la mano ni ocultar el blanco al que iba dirigida.

Pero, más allá de los libros de emblemas, símbolos y libreas, la lectura que pretendo hacer es la de la función de estos recursos en la literatura tradicional. Con frecuencia los escritores del Siglo de Oro acudieron a los colores como modo de representación de los sentimientos, en especial, los amorosos. A este valor simbólico responde el famoso soneto de Gutierre de Cetina “Es lo blanco castísima pureza”, inserto en una tradición de origen italiano³. Ésta sería la función primaria vinculada directamente a la emblemática y a su interpretación unívoca de los colores. Aún cabría señalar una segunda función, derivada de la anterior, que corresponde a su uso como mecanismo en la caracterización de los personajes y que se presenta como la más propiamente literaria. Ambas funciones, denotativa en un caso y connotativa en el otro, se desarrollan en distinto grado en el *Quijote* que, bajo el nombre de Alonso Fernández de Avellaneda, salió publicado en Tarragona en 1614, con pie de imprenta de Felipe Roberto. Avellaneda, aficionadísimo frequentador de emblemas, empresas o arquitecturas efímeras de carácter simbólico en su obra, incluyó en los capítulos X y XI los preparativos y la relación de una sortija que dan lugar a un alarde eruditio de conocimientos simbólicos.

Don Álvaro Tarfe, el caballero granadino de origen morisco que Cervantes habría de retomar en su segundo *Quijote* para desmentir al émulo, reúne a sus amigos entorno a don Quijote para “tratar de las libreas que cada uno tenía para la sortija y las cifras y motes que habían de llevar” (1999: 344). La disputa, artificiosamente burlesca, se centra por completo en los arreos que adornarán a don Quijote, para el que el primer caballero propone una librea verde:

Y el señor don Quijote, ¿qué librea ha de sacar? No dejemos al mejor jugador sin cartas; porque a mí me parece que la saque de verde, de color de alcacel, que es esperanza, pues él la tiene de alcanzar y ganar todos los premios de la sortija. (1999: 344)

La propuesta parece transparente y bienintencionada pues, en efecto, el verde, y más el verde claro, como el del alcacer, es signo de esperanza. Así lo recogió Cetina; así también lo interpretó Juan de Horozco y Covarrubias, para quien “El verde es esperanía, por ser la color de las mieles, quando prometen el fruto con que se sustenta la tierra” (1604: 87v); y así lo recoge uno de los autores que Avellaneda sigue más de cerca en este episodio, Ginés Pérez de Hita, que en sus *Guerras civiles de Granada* incluyó una sortija

similar a la del apócrifo cervantino, donde un caballero aparece vestido con “una marlota verde” y se nos dice que con ello “muestra color de esperanza” (1944: 548)⁴.

Hasta aquí todo transparente; pero lo cierto es que hay más. El mismo hecho de que sea el verde, y no otro color, el primero elegido nos puede servir de indicio. No olvidemos que la declarada intención de don Álvaro y sus amigos era “dar que reír a toda la plaza el día de la sortija” (1999: 347) y que para ello se hace memoria de una costumbre extendida en los ambientes cortesanos españoles: “...no es cosa nueva en semejantes regocijos sacar los caballeros a la plaza locos vestidos y aderezados y con humos en la cabeza de que han de hacer suerte, tornear, justar y llevarse premios, como se ha visto algunas veces en ciudades principales y en la misma Zaragoza” (1999: 358). Podemos concluir, sin lugar a dudas, que la elección del verde tenía un sentido doble y burlesco. Ya lo apuntó Gracián cuando describía el verde como “color muy mal visto de la Autoridad” (1990: 304); y es que el verde tuvo como valor antitético al amoroso o al religioso el de ser signo externo de la locura. Fernando Bouza, acudiendo entre otros a la autoridad de *El cortesano descortés* de Alonso de Salas Barbadillo, afirma que el verde “era color bufonesco por excelencia” (Bouza, 1991: 109), y lo ejemplifica con los ropajes que, en 1544, se hicieron para que el bufón Perico de Santervás participara en el torneo de la Corredora de San Pablo, acompañando al entonces príncipe Felipe y al duque de Alba:

Un camello vivo todo con una cubierta de raso verde justa al cuerpo que le tomaba las piernas y por ella unas escamas bordadas a manera de sierpes, y en la cabeza una cabellera grande y encima de él un castillo canteado y asentado sobre una toca en que había dos estancias, una más alta que otra. En la primera iba Perico de Santervás, con un sayo hecho a la antigua con su faldaje de tiras, unas más largas que otras, todo de terciopelo verde y por él unos lazos de raso verde embutidos con unas hojas relevadas y todo ello bordado y lleno de chapería de oro y en la cabeza un caparazón hecho de cierta forma del mismo terciopelo y labor (...). Llevaba de diestro el camello un moro vestido de raso verde y al derredor de él seis lacayos de la misma color. (*Relaciones*, 1941: 79)

El significado bufonesco del verde pasó también a la literatura. Tirso de Molina vistió de verde a la doña Ana del *Don Gil de las calzas verdes*, y cuando su galán don Martín decide vestirse igualmente de verde, el criado Osorio le dice:

OSORIO: Ése es gentil desatino.

DON MARTÍN: ¿Qué dices?

OSORIO: Que el seso pierdes. (1990: 275-276)

Esta simbología de lo verde llevó a Francisco Márquez Villanueva (1991: 34) a incidir en el carácter cómico de don Diego de Miranda, el caballero del Verde Gabán, y a subrayar el significado de lo verde como distintivo de la locura en las cintas con que don Quijote ata su celada en la primera parte; en los “corpiños de terciopelo verde” que el cura viste para buscar a don Quijote (Cervantes I, 27; 1998: 299); en la seda verde de las medias que usa don Quijote en el palacio de los duques y que Cervantes se esfuerza en subrayar con un “digo seda verde porque las medias eran verdes” (Cervantes II, 44; 1998: 984); en el terciopelo verde que Quiteria viste para engañar a Camacho (Cervantes II, 21; 1998: 801); o hasta en el rostro de maese Pedro, cubierto con tafetán verde (Cervantes II, 25; 1998: 840)⁵.

No andaba, pues, descaminado el caballero zaragozano al reservar el verde para don Quijote, que, de inmediato, hubiera sido reconocido como loco por el público asistente a la sortija. El segundo de los caballeros propone orientar la burla hacia el asunto de amores y a la condición de Caballero Desamorado con que don Quijote aparece en Avellaneda: “Otro dijo que no, sino, pues se llamaba el Caballero Desamorado, saliese de morado, con algún mote con que picase a las damas” (1999: 345). Junto al juego paronomástico con “de morado”, se insiste en la simbología de este color que da Cetina: “amores significa lo morado”, a lo que se añade de modo antitético un mote contra el amor. Pérez de Hita lo da también como emblema del amor, al dibujar a un capitán moro “muy galán y enamorado” con “un listón morado en su adarga” (1944: 519); mientras que Cristóbal Suárez de Figueroa afina más, señalando que el morado “significa desprecio de muerte por amor” (1615: 315). Lope y Tirso, por su parte, insistieron en este mismo significado (Fitcher, 1927: 223; Lanot, 1994: 624). La burla se extiende en Avellaneda al tercer caballero que argumenta contra el morado como signo de amores y apunta hacia un color propio del desenamoramiento, en este caso, el blanco:

Antes por ser desamorado –dijo otro caballero– ha de llevar la librea blanca en señal de su gran castidad; que no es poco un caballero de tantas prendas estar sin amor, si ya no es que deje de amar por no haber en el mundo quien le merezca. (1999: 345)

Cetina da lo blanco como “castísima pureza” y Pérez de Hita presenta a la dama Galiana de Almería vestida de damasco blanco y anota: “Enten-

díase bien desta dama en su traje cuán libre vivía de amor” (1944: 525). A este sentido habría que añadir la connotación, aquí burlesca, de frialdad amorosa y, por extensión, de crueldad con el amante⁶. La misma condición parece apuntarse en la intervención del último caballero, que elige el negro como librea de don Quijote:

Pues mi voto, señores, es que pues el señor don Quijote es hombre que ha muerto y mata tantos gigantes y jayanes, haciendo viudas a sus mujeres, que salga con librea negra; que así dará a entender a todos los que con él pretendieran entrar en batalla que han de tener negra la ventura. (1999: 345)

El juego semántico con “tener negra” incide en el más común de los significados que este color tenía, y que el propio Cetina le atribuye: “negro oscuro es el dolor”. Al final todo queda, sin más, en el alarde de humor eutrapélico, pues, a propuesta de don Álvaro, don Quijote saldrá a justar con sus propias armas y sin dar ocasión al simbolismo de colores, que en la sortija de Avellaneda tiene un carácter cortesano y se reserva a los caballeros⁷. La chanza privada con que se cierra el capítulo X da pie a la relación completa de la sortija en el XI, que incluye la descripción de la arquitectura efímera con que se adorna la calle del Coso, la detallada declaración de las libreas, cifras y motes que llevan los caballeros participantes y, por separado de lo anterior, la participación de don Quijote en la sortija. Este capítulo XI, titulado “De cómo don Álvaro Tarfe y otros caballeros zaragozanos y granadinos jugaron la sortija en la calle del Coso, y de lo que en ella sucedió a don Quijote”, se convierte así en el reflejo literario de toda una cultura pública y recoge perfectamente la función simbólica que los colores tenían en ella y que, como estamos viendo, se trasladó también a la literatura.

Las construcciones arquitectónicas y las esculturas que adornan la calle donde había de celebrarse la sortija están flanqueadas por dos arcos, uno de “damasco azul, de color de cielo” y otro “de damasco blanco”, simbolizando aquel azul claro el empíreo y el blanco la luz, tal como explican Suárez de Figueroa (“El blanco como significador de la luz se halla en el primer grado de nobleza” 1615: 134v⁸) y Horozco y Covarrubias (“y lo primero es del blanco que significa la luz, y en razón desto lo bueno que delante de todos puede parecer” 1604: 87r). La excelencia de los colores viene dada por las mismas figuras que sostienen los arcos: el de azul celeste, la estatua de Carlos V, el emperador ya muerto, y el blanco, la de Felipe II y su hijo, entonces reinante. Tras la descripción de efigies y emblemas, empieza el cortejo de los caballeros:

Los primeros fueron dos gallardos mancebos, con una misma librea, sin diferenciar en caballos ni vestidos, que eran de raso blanco y verde, con plumas en los bonetes, de lo alto de las cuales sacó el uno una mano con un rico salero, cuya sal iba derramando sobre las mismas plumas, que daban al viento esta letra:

En mi alma el sol divino
los rayos con que me inflama,
cuál sol de gracias, derrama. (2999: 353)

La combinación de blanco y verde, unida a la condición de mancebos de los dos caballeros, viene a significar, por contraste, la pureza de sus damas por un lado y, por otro, la esperanza de alcanzar favor amoroso, acordando en ello con Cetina que, como hemos visto, daba el blanco como “castísima pureza” y el “verde, esperanza”. Griswold Morley recuerda que don Íñigo en *Palabras y plumas* de Tirso utiliza la misma combinación, llevando “de verde y nácar el vestido” (1917: 81). Un juego cromático similar se encuentra en *El despertar a quien duerme* de Lope de Vega, donde la crueldad del nácar blanco comparte espacio con el verde de la esperanza que promete el sufrimiento amoroso:

Ya corre la crueldad
con su cuadrilla encarnada;
las banderillas partidas
de verde color de nácar. (1950: 349b)⁹

La siguiente pareja de caballeros que trae Avellaneda comparte la librea azul, aunque en cifras y motes difieran:

Tras éstos salieron otros dos, entrabmos vestidos de damasco azul ricamente bordado; traían esta librea porque ambos eran mozos enamorados y celosos. El uno traía en el escudo pintada una ferocísima leona vestida de piel de oveja, y él mismo venía pintado y puesto de rodillas delante della, y con esta letra:

Sólo con piel de cordero
de palabras me corona;
que en las obras es leona.

El otro llevaba en campo negro el retrato de su dama, a quien él, quitada la gorra, pedía la mano, negándose ella con desdén; causa por la cual había venido a la sortija. Y siendo mancebo desbarbado, salió con barba blanca postiza, disfraz que dio harta suspensión a toda la gente que le conocía; pero quitábasela esta siguiente letra que traía en el escudo:
Amando tan desamado,

caducando juzgo estoy,
y así dello muestras doy. (1999: 355)

El color azul simbolizaba regularmente los celos. Cetina, en el mencionado soneto, no duda en afirmar que “azul es celo”. En lo mismo insiste Juan de Horozco: “El azul de la misma manera significa zelos” (1604: 87v). Y ya en el ámbito de la literatura, Lope no duda en afirmar en *La Dorotea* que “sólo el escapulario azul será verdadero, por lo celoso” (1996: 395) y en *El despertar a quien duerme*, “Azul lleva la librea, / por eso celos se llaman” (1950: 349b). Tirso de Molina, por su parte, apunta:

mejor es color de cielos
con oro, y pondrán en él
oro amor y azul mis celos. (1990: 108)

Las figuras que cada uno de los caballeros lleva en sus armas remiten a colores que aportan información complementaria sobre su respectivo estado amoroso. El primero adorna su escudo con una “leona vestida de piel de oveja”, esto es, dos imágenes tradicionalmente opuestas, como el león y la oveja, pero que en materia de simbolismo cromático representan una misma problemática situación del amante: el blanco, la ya mencionada crueldad, y el leonado, la congoja, que explican Gutierre de Cetina y Ginés Pérez de Hita¹⁰. Por su parte, el segundo caballero, desdeñado por su dama, trae sus armas con campo negro, que, como señalan Cetina y Suárez de Figueroa, representaba el dolor o la tristeza; en este caso concreto, los causados por la desesperanza en el amor. Al mismo blanco apunta Tirso de Molina en *El vergonzoso en palacio*, jugando con la muerte y al perdida de la esperanza amorosa:

PINTOR. Pues ¿no quieres que sea negro?
ANTONIO. Dará luto a mí esperanza. (1990: 107)¹¹

A diferencia de los anteriores, la siguiente pareja de caballeros lleva una librea distinta, aunque relacionada por antítesis. El primero de ellos lleva por librea la plata, vinculada simbólicamente al blanco y al nácar:

Tras estos dos entraron otros dos, también gallardos mozos, totalmente diferentes en las libreas; porque el uno tenía vestido de tela de plata, ricamente bordado, sobre un caballo blanco no menos ligero que el viento, trayendo en el escudo, en campo también blanco, el retrato de su dama, la cual,

abajándose, daba la mano a un muerto que estaba ya con la mortaja puesta y tenía por cruz en los pechos esta letra:
 Matóme su vista sola;
 mas por su divina mano
 nueva vida y gloria gano. (1999: 355)

Como en las libreas anteriores, el color blanco significa simultáneamente la castidad y la pureza, pero también la frialdad y crueldad de la dama, en las que se cifran toda su virtud, pero que tiene el poder de aniquilar al amante, que así se representa en la adarga muerto ante la vista de su purísima hermosura. Frente al blanco de la plata, el segundo caballero viste el negro de una tela de bayeta con una significación múltiple:

El segundo era un mancebo recién casado, rico de patrimonio, pero grandísimo gastador, y tan pródigo, que siempre andaba lleno de deudas, sin haber mercader ni oficial a quien no debiese, porque aquí pedía, acullá engañaba, aquí hacía una mohatra, allí empeñaba ya la más rica cadena de oro que tenía, ya su mejor colgadura; de suerte que, después que el padre le faltó, andaba tan empeñado, que la necesidad le obligaba a no vestir sino bayeta, atribuyéndolo al luto y sentimiento de la muerte de su padre; y para satisfacer a la murmuración del vulgo, traía pintada en el campo negro de la adarga una beata, cubierta también de negro, más obscura que el del campo de la adarga, con esta letra:

Pues beata es la pobreza,
 cúbrame la mía bien:
 bayeta y vaya me den. (1999: 356)

Aquí el color negro suma los valores del luto y de la pobreza. Del primero nos da testimonio Góngora en su romance “Aquel rayo de la guerra”, donde Abenzulema se cubre con una marlota negra y un albornoz blanco, “por vestirse los colores / de su inocencia y su duelo” (1988: 135). El segundo se manifiesta en la conexión de la imagen de la beata como mujer profesa y la tela basta de la bayeta que el caballero se ve obligado a vestir, como si se tratase del mismo hábito de beata. Es más, las connotaciones del hábito —más oscuro que el campo del escudo— remiten a la humildad y a la misma pobreza en las que el caballero se ve sumido, y que son propias de las órdenes religiosas o de los que, como las beatas, adoptan como forma de vida la oración, la caridad y el recogimiento.

La librea que adopta don Álvaro Tarfe, el último de los caballeros que precede a don Quijote en la sortija, es sin duda la más compleja: “Venía don Álvaro en un buen caballo cordobés, rucio rodado, enjaezado ricamente, el

vestido de tela de oro, bordado de azucenas y rosas enlazadas” (1999: 356). Como en los casos anteriores, el uso del color se extiende al caballo o a sus arreos; en este caso, don Álvaro lleva un caballo rucio rodado, que, como describe el *Diccionario de Autoridades*, es el caballo tordo que “sobre su piel aparecen a la vista ciertas ondas o ruedas, formadas de su pelo” (1990-3/5: 649) y cuyas ruedas corresponden a las flores bordadas sobre el vestido. Para el dorado de la librea del granadino nos surte la tradición de varios significados. Cristóbal Suárez de Figueroa lo explica como superioridad del objeto representado: “Usan para los colores de las libreas casi muy de contínio lo dorado que es el más noble de todo respeto de lo que representa, que es la luz y rayos del sol” (1615: 315r); Horozco y Covarrubias afirma que “Del dorado se dice que es firmeza” (1604: 87v); por su parte, Lope de Vega lo interpreta como alegría en *El valiente Céspedes*: “el dorado es contento” (1930: 213). No hay que descartar la suma de los tres significados bajo un mismo ámbito de gozo amoroso, pero me inclino por subrayar la excelencia de la dama amada, a la que ya se había referido por extenso en el primer capítulo del libro y a la que describe como “un serafín en hábito de mujer” (1999: 219). Sobre este campo dorado, las azucenas y las rosas bordadas representan los conflictos de la pasión amorosa cifrados en los colores blanco, por la pureza, y encarnado, por el amor. En último término, la imagen pudiera tener su origen en la simbología del soneto XXIII de Garcilaso:

En tanto que de rosa y azucena
 se muestra la color en vuestro gesto,
 y que vuestro mirar, ardiente, honesto,
 con clara luz la tempestad serena.¹²

2. El uso de los colores que hasta ahora hemos visto se concentra en los ya mencionados capítulos X y XI de la novela y carece de una función propiamente literaria, diferenciada de la que tenían para la emblemática o las representaciones y festejos públicos. De hecho, el mismo Avellaneda presenta el episodio bajo la forma genérica de una relación de fiestas y lo cierra retomando el hilo narrativo de don Quijote como algo distinto de lo anteriormente referido:

Tras éstos entraron veinte o treinta caballeros, de dos en dos, con libreas también muy ricas y costosas y con letras, cifras y motes graciosísimos y de agudo ingenio, que dejó de referir por no hacer libro de versos el que sólo es corónica de los químéricos hechos de don Quijote. (1999: 356)

Los colores tienen otra función en el curso de la narración, básicamente derivada de la anterior, pero que tiene como objeto fundamental contribuir a la caracterización de los personajes. Probablemente el caso más significativo es de la mondonguera alcaláina Bárbara, a la que encuentran abandonada en un bosque y que don Quijote identifica como reina de las amazonas:

...esta dama que veis aquí atada con tanto rigor y crueldad es, sin duda, la gran Zenobia, reina de las Amazonas, si nunca la oístes decir; la cual, habiendo salido a caza con la muchedumbre de sus muy diestros cazadores, vestida de verde, en un hermoso caballo rucio rodado. (1999: 315-316)

La reina Zenobia procede del libro IV del *Don Belianís de Grecia* de Jerónimo Fernández (1579: 182v), y Nicolás Marín estableció una relación de dependencia de este episodio con el encuentro del don Quijote cervantino con la duquesa en la segunda parte, basándose, entre otras coincidencias, en la similitud de las vestiduras verdes:

Sucedío, pues, que otro día, al poner del sol y al salir de una selva, tendió don Quijote la vista por un verde prado, y en lo último dél vio gente y, llegándose cerca, conoció que eran cazadores de altanería. Llegóse más, y entre ellos vio una gallarda señora sobre un palafrén o hacanea blanquíssima, adornada de guarniciones verdes y con un sillón de plata. Venía la señora asimismo vestida de verde, tan bizarra y ricamente, que la misma bizarria venía transformada en ella. (*DQ* II, 30, 875)¹³

Y, en efecto, el verde, junto con el rojo, van a ser los colores de caracterización de Bárbara a lo largo de la novela. No olvidemos que tanto don Quijote, como Sancho y Bárbara son presentados con los rasgos de locos, bufones y entretenimiento de corte y, consecuentemente, con el comportamiento y la ropa que como tales les corresponden. De ahí la opción por el verde, que, como hemos visto, tenía en ambientes cortesanos no amorosos una significación bufonesca. Ahondando en esa dirección, en la primera venta en la que topan los viajeros don Quijote compra a Bárbara un traje que se va a convertir en signo de su identificación y en un elemento clave de su grotesca caracterización:

...mandó salir a la reina Zenobia para que escogiese la que fuese más de su gusto. Y mirándolas todas, a la postre, por mejor y de más gala, que es la que don Quijote tenía más puesta la mira, escogieron una saya, jubón y ropa colorada, con gorbiones amarillos y verdes, y vivos de raso azul; y dándole al dueño por todo doce ducados, se lo mandó vestir allí en su propia pre-

sencia a la señora Bárbara, a la cual, como viese Sancho vestida toda de rojo, dijo, lleno de risa:

—Por vida de mi amantísima mujer Mari Gutiérrez, que es sola mi consorte, por no permitir otra cosa nuestra madre la Iglesia, señora reina Zenobia, que cuando la miro con tal bellaca cara, y en ella con ese rasguño maligual, vestida por otra parte toda de colorado, me parece que veo pintiparada una yegua vieja cuando la acaban de desollar para hacer de su duro pellejo harneros y cribas. (1999: 560)¹⁴

En adelante, los distintos personajes con que van encontrándose reparten en Bárbara por su singular vestido rojo:

Otros le daban la vaya cuando le vián con aquella figura y acompañado de la simple presencia de Sancho y de aquella mujer atapada, vestida de colorado, atribuyéndolo todo a disfraz y a que venían de máscara. (1999: 623) ...los cuales tenían tanto que hacer en admirarse de la fealdad que en ella miraban, y más viéndola vestida de colorado, que no acertaban a hablarla palabra de pura risa. (1999: 673-674)

La mezcla de colores sobre el rojo, con lazos y cordoncillos amarillos, verdes y azules, adquiere aquí el valor del dislate, del sinsentido. Se trata del mismo recurso con que Cervantes presenta al caballero de los Espejos, cuya celada viene tocada de “grande cantidad de plumas verdes, amarillas y blancas” (*DQ* II, 14, 741). Helena Percas de Ponseti, que ha interpretado las “lunas pequeñas de resplandecientes espejos” de la librea del caballero en relación con el carácter lunático de su acción, da, sin embargo, valores independientes al verde como esperanza, al amarillo como magnanimitad, al blanco como castidad y al plata de la armadura como sinceridad (1988: 31-33). Más bien considero que la mezcla de colores es aleatoria y que es indicio de locura y de disparate, como en el caso de Bárbara o en el del bufón de don Luis de Haro que, en una fiesta de toros en 1655, apareció “vestido de todos los colores sobre un caballo blanco” (Bouza, 1991: 176) o en el soneto 89 de las *Rimas* de Lope de Vega, dedicado a don Félix Arias Girón, en el que propone representar al Amor vestido de muchos colores:

Mejor fuera pintalle como a loco,
haciéndole a colores el vestido,
y no llamarle Amor, sino costumbre. (1989: 71)

De hecho, el desorden de lo multicolor se opone al negro, característico de las vestiduras de los nobles. Fruto de ese contraste es la observación

que sobre colores y ropajes hace Sancho respecto al titular al que don Quijote identifica como príncipe Perianeo de Persia:

...si él fuera pagano, claro está que estuviera vestido como moro, de colorado, verde o amarillo, con su alfanje y turbante; pero él está, cual Dios le hizo y su madre le parió y vuesa merced ha visto, todo vestido de negro. (1999: 634)

En el último capítulo de la obra, el negro, que hasta ahora le había servido a Avellaneda como indicio externo de dignidad en los personajes nobles, adquiere una función nueva, aunque perfectamente acorde con lo narrado. Cuando don Álvaro Tarfe lleva a don Quijote a la Casa del Nuncio, el manicomio de Toledo, éste entra en conversación con uno de los allí retenidos, al que Avellaneda describe como “un hombre puesto en tierra en cuclillas, vestido de negro, con un bonete lleno de mugre en la cabeza, el cual tenía una gruesa cadena al pie y en las dos manos unos sutiles grillos que le servían de esposas” (1999: 711). A la ropa negra, el loco añade un discurso elaboradamente retórico y repleto de alusiones cultas y citas latinas, en el que se identifica como la cifra de todas las perfecciones y se confiesa encerrado a causa de la envidia del mundo:

¡Ah, señor caballero! Y si supieseis quién soy, sin duda os movería a grandísima lástima, porque habéis de saber que en profesión soy teólogo; en órdenes, sacerdote; en filosofía, Aristóteles; en medicina, Galeno; en cánones, Ezpilcueta; en astrología, Ptolomeo; en leyes, Curcio; en retórica, Tulio; en poesía, Homero; en música, Anfión. Finalmente, en sangre, noble; en valor, único; en amores, raro; en armas, sin segundo, y en todo, el primero. (1999: 712)

Ante la imagen severa y lo ingente del discurso, don Quijote exige que liberen al loco, y éste, en agradecimiento, le pide la mano para leerle en ella el futuro. Es entonces cuando el licenciado lunático demuestra su verdadera condición:

Quitóse don Quijote la manopla, creyéndole sencillamente, y metió la mano por entre la reja; pero apenas lo hubo hecho, cuando, sobreviniéndole al loco una repentina furia, le dio tres o cuatro bocados crueles en ella, asíéndole a la postre el dedo pulgar con los dientes, de suerte que faltó harto poco para cortársela a cercen. (1999: 718)

Tras la apariencia del sabio sensato, cifrada simbólicamente en el color negro de su vestiduras, se escondía un loco, que Monique Joly ha identificado con el propio Cervantes¹⁵.

3. A Cervantes, que había sugerido al final de su primera parte la presencia de don Quijote en unas justas celebradas en Zaragoza y que todavía lo mantuvo en los primeros capítulos de la segunda, la sortija que describió Avellaneda le pareció “falta de invención, pobre de letras, pobrísima de libreas, aunque rica de simplicidades” (*DQ* II, 69, 1115). No en vano presentó al primo, “famoso estudiante” y guía en el episodio de la cueva de Montesinos, como autor del ya mencionado libro *de las libreas*, que podría servir de fuente a Avellaneda para mejorar las de su sortija, “sin andarlas mendigando de nadie, ni lambicando, como dicen, el cerbelo, por sacarlas conformes a sus deseos e intenciones”.

El ataque no era gratuito. Cervantes, en el fondo, parece quejarse, entre otras cosas, de la simpleza, de la univocidad de la que, en materia de colores, hace gala su imitador. Como narrador, Cervantes nunca se detiene a hacer una descripción sin más, como repetidamente hace Avellaneda, y sus digresiones no se convierten en meros catálogos, sino en contrapuntos respecto a la acción central. De hecho, cuando Cervantes acude al emblema del color, lo hace de un modo complejo y problemático, como en el caso de la duquesa o el caballero del Verde Gabán, que a tanta discusión interpretativa han dado lugar. Se trata, en último término, de una función propiamente literaria que se apunta en algunos momentos del apócrifo, pero que en Avellaneda no deja de ser un atisbo, consecuencia del uso de los colores en el marco de la simbología tradicional.

Por contra y en la misma contemporaneidad, Lope de Vega, a quien Avellaneda defendió y elogió repetidamente desde las páginas de su libro, no sólo participó en la organización de festejos públicos o acudió al género de su descripción, como en la *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado hijo y patrón san Isidro*, sino que lo trasladó regularmente a sus obras literarias. Esta afición a la descripción de emblemas, jeroglíficos, cifras, mote o libreas queda patente en sus obras narrativas, repletas de digresiones descriptivas, como las de la cueva de Dardanio, las bodas de Salicio o el templo del Desengaño en *La Arcadia* (1598) o las de la galería de retratos expuesta en la calle del Coso y los jeroglíficos y versos que se describen en la cárcel de Barcelona de *El peregrino en su patria* (1604). En todos estos casos, Lope de Vega acudió al recurso retórico de la écfrasis y dio prioridad a la función

denotativa, esto es, explicativa de los elementos, cromáticos o no, que constituyen la imagen descrita.

Sin embargo, esta tendencia a lo denotativo en el uso del colores y el valor particular que Lope y Avellaneda dieron a cada uno de ellos pueden servir de indicio para establecer una conexión literaria entre el Lope real y el fingido Avellaneda, o incluso para, en conjunto con otros elementos, permitirnos hablar de un entorno literario común. Tanto W. L. Fichter como Jean-Raymond Lanot trataron de la simbología de los colores en Lope, y a sus notas remito; pero baste recordar ahora que, como hemos ido viendo, Avellaneda y Lope dan significaciones y usos similares a los colores y que este entorno simbólico aleja a Avellaneda de Cervantes y lo aproxima al mundo literario de Lope de Vega.

Referencias bibliográficas

- BOUZA, F. (1991). *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias. Oficio de burlas*. Madrid, Temas de Hoy.
- BUCETA, E. (1933). "Un soneto del siglo XVII explicativo del simbolismo de los colores". *Bulletin Hispanique*, XXXV, 299-300.
- CETINA, G. de (1990). *Sonetos y madrigales completos*, B. López Bueno (ed.). Madrid, Cátedra.
- CERVANTES, M. de (1998). *Don Quijote de la Mancha*, F. Rico (ed.). Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica.
- COVARRUBIAS, S. de (1989). *Tesoro de la lengua castellana o española*, M. de Riquer (ed.). Barcelona, Alta Fulla.
- CHEVALIER, J. (1988). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Diccionario de Autoridades (1990). Madrid, Gredos.
- FERNÁNDEZ, J. (1579). *Tercera y quarta parte del imbencible príncipe don Belianis de Grecia en que se cuenta la libertad de las princesas que de Babilonia fueron llevadas. Con el nacimiento y hazañas del no menos valeroso príncipe Belflorán de Grecia, su hijo*. Burgos, Pedro de Santillana.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, A. (1999). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Luis Gómez Canseco (ed.). Madrid, Biblioteca Nueva.
- FICHTER, W.L. (1927). "Color Symbolism in Lope de Vega". *Romanic Review*, XVIII, 220-231.
- GALLEGOS, J. (1984). *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA BLANCO, M. (1950). "El tema de los colores y la iniciación de un tema poético", *Asonante*, VI, 33-38.
- GÓNGORA, L. de (1988). *Romances*, A. Carreño (ed.). Madrid, Cátedra.
- GRACIÁN, B. (1990). *El Criticón*, S. Alonso (ed.). Madrid, Cátedra.

- HOROZO Y COVARRUBIAS, J. de (1604). *Emblemas morales*. Zaragoza, Alonso Rodríguez.
- JOLY, M. (1996). *Études sur Don Quijote*. París, Publications de la Sorbonne.
- KENYON, H. A. (1915). "Color Symbolism in Early Spanish Ballads". *Romanic Review*, VI, 327-340.
- LANOT, J.-R. (1994). "Más notas sobre el simbolismo de los colores en el Siglo de Oro". En *Hommage à Robert Jammes*, F. Cerdan (ed.), 619-631. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- LOPE DE VEGA, F. (1930). *El valiente Céspedes*. En *Obras* [XII]. Madrid, Real Academia.
- LOPE DE VEGA, F. (1950). *El despertar a quien duerme*. En *Obras de Lope de Vega* [BAE 41]. Madrid, Atlas.
- LOPE DE VEGA, F. (1973). *El peregrino en su patria*, J.B. Avalle-Arce (ed.). Madrid, Castalia.
- LOPE DE VEGA, F. (1989). *Obras poéticas*. J.M. Blecua (ed.). Barcelona, Planeta.
- LOPE DE VEGA, F. (1996). *La Dorotea*, José Manuel Blecua (ed.). Madrid, Cátedra.
- MARÍN, N. (1988). "Cervantes frente a Avellaneda: la Duquesa y Bárbara". En *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*. Granada, Universidad de Granada.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. (1991). "La locura emblemática en la segunda parte del Quijote". En *El problema morisco (desde otras laderas)*. Madrid, Ediciones Libertarias.
- MOLINA, T. de (1990). *Don Gil de las calzas verdes*. A. Zamora Vicente (ed.). Madrid, Castalia.
- MOLINA, T. de (1990). *El vergonzoso en palacio*, E. Hesse (ed.). Madrid, Cátedra.
- MORLEY, S.G. (1917). "Color Symbolism in Tirso de Molina". *Romanic Review*, VIII, 77-81.
- PERCAS DE PONSETTI, H. (1975). "El verde como símbolo". En *Cervantes y su concepto del arte*. Madrid, Gredos.
- PERCAS DE PONSETTI, H. (1988). *Cervantes, the Writer and the Painter of Quixote*. Columbia, University of Missouri Press.
- PÉREZ DE HITA, G. (1944). *Guerras civiles de Granada*. En *Novelistas anteriores a Cervantes* [BAE 3]. Madrid, Atlas.
- SUAREZ DE FIGUEROA, C. (1615). *Plaza Universal*. Madrid, Luis Sánchez. "Torneo celebrado en Valladolid con ocasión de la boda del príncipe don Felipe con la infanta donña María de Portugal, 1544" (1941). En *Relaciones históricas de tiempo de Carlos V y Felipe II*. Madrid.
- WARDROPPER, B. (1960). "The Color problem in Spanish Traditional Poetry". *Modern Language Notes*, LXXV, 415-420.

Notas

1. Sobre la afición al uso de símbolos y alegorías en fiestas y celebraciones en la España del Siglo de Oro, vid. Gállego (1984: 116-122); sobre el uso de libreas en la corte española, vid. Bouza (1991: 109).

2. De la extendida costumbre de sacar libreas a los torneos hace mención en términos similares Cristóbal Suárez de Figueroa en el discurso LXXXIX de su *Plaza Universal*, traducción de de *La Piazza Universale di tutte le professioni del mondo* de Tomasso Garzoni: "Entre otras cosas andan astrologando de contino acerca de las armas y motes que han de llevar en el escudo, fatigándose por imitar a los antiguos en semejantes muestras. Atiéndese assí mismo a los colores y libreas en que se gasta hacienda y cuidado en hazerlas más vistosas y agradables, observando tomar colores que tengan en sí más de lo ilustre y noble" (1615: 314v).

3. Sobre el soneto de Cetina y su tradición, vid. Gutierre de Cetina (1990: 206-207). Desde los trabajos iniciales de Kenyon (1915: 327-340), Morley (1917: 77-81), Fichter (1927: 220-231), Buceta (1933: 299-300), García Blanco (1950: 33-38) o Wardroppe (1960: 415-420), hasta el más reciente de Lanot (1994: 619-631), la bibliografía sobre el simbolismo de los colores en la literatura ha seguido un camino irregular, más próximo, como este mismo apunte, a la anotación de un autor que a la interpretación sistemática.

4. En Lope, el verde también tiene el tradicional valor de esperanza tanto en lo amoroso (Fichter, 1927: 221) como en lo religioso (Lope, 1973: 211-212).

5. Más allá de lo textual llegó Helena Percas de Ponsetti al asegurar que el verde respresenta en Cervantes "la profunda autodecepción del hombre cuando se aparta de lo propio o lo natural" (1975: 394).

6. Cfr. Percas de Ponsetti, 1988: 33.

7. Aún así, cabría señalar la similitud de armas que el don Quijote de Avellaneda comparte con Belflorán, a quien también le une la común condición de "Caballero Desamorado". Don Quijote usa de una adarga donde vienen pintadas "dos hermosísimas doncellas que estén enamoradas de mi brío y el dios Cupido encima, que me esté aseteando una flecha, la cual yo reciba en el adarga, riendo déj y teniéndolas en poco a ellas, con una letra que diga al derredor de la adarga *El Caballero Desamorado*" (1999: 259-260). Belflorán, por su parte, "Venía armado de armas amarillas, el escudo avía de la misma color. En él, pintado el dios de Amor, el arco y flechas a los pies y encima la Fortuna con su rueda, en la qual parecía traer el mismo Cupido dando bueltas en torno; el cerco hera todo de relumbrantes piedras y perlas de valor, y una letra que dezía: *El favor es de fortuna, que el amor, no tiene sino dolor*" (Fernández, 1579: 184r). Como explica el mismo Gutierre de Cetina, "lo amarillo / es desesperación".

8. Avellaneda utilizó el mismo significado del azul claro en la descripción de una imagen alegórica de la Prudencia en el triunfo de un catedrático complutense: "Al otro lado de la Sabiduría venía la Prudencia, vestida de un azul claro, con una serpiente en la mano, y esta letra: *Prudens sicut serpentes*" (1999: 615).

9. Fichter (1927: 230) lo interpreta "merely as cruelty", prescindiendo de la inequívoca connotación de esperanza del verde.

10. En las *Guerras civiles de Granada*, Gazul adopta el color leonado una vez que ha sido rechazado por Lindaraja (1944: 585).

11. En *El peregrino en su patria*, Lope presenta el negro como librea del demonio, cuya alma aparece en la de un auto representado: "En un pedazo de popa que se descubrió de la nave, se vio al Alma vestida de un velo negro como librea del dueño con quien ya vivía" (1973: 130). Sobre el negro como tristeza en Lope, vid. Lanot, 1994: 625.

12. Sobre el vínculo simbólico del rojo y el blanco en relación al matrimonio, vid. Chevalier, 1988: 191.

13. Cfr. Marín, 1988: 275-276.

14. La mezcla de colores se apunta ya en la misma narración que Bárbara hace de su vida en Alcalá de Henares, donde, según cuenta de sus victorias amorosas entre los estudiantes, "en todas las puertas de los conventos y colegios estaba mi nombre escrito con letras coloradas y verdes, cubierto de coronas y ladeado de palmas, diciendo: *Bárbara victor*" (1999: 518). La costumbre de rotular el nombre del vencedor era propia de la vida universitaria de la época, como también lo recuerda el Sancho cervantino: "Mejor será -respondió Sancho- que vuesa merced la señale con almagra, como rétulos de cátedra" (Cervantes II, 10; 1998: 704).

15. Sobre la identificación del loco del capítulo con Cervantes y las relaciones textuales de este episodio con Cervantes y Lope de Vega, vid. Joly, 1996: 156-158 y Luis Gómez Canseco, "Introducción", en Fernández de Avellaneda, 1999: 18-19 y 65-67.