

UNA PRIMERA APROXIMACIÓN A LA HERÁLDICA LITERARIA DE LAS CONTINUACIONES CABALLERESCAS DEL *AMADÍS DE GAULA*

EMILIO JOSÉ SALES DASÍ*

Cuando se habla del caballero, la imaginación suele transmitirnos la imagen de un jinete portador de unas armas con las que establece una relación sacramental. Espadas, lanzas o escudos eran, por ejemplo, instrumentos que le permitían llevar a cabo su misión, teóricamente altruista, y a los que diversos autores medievales dotaron de un innegable valor simbólico. Para Ramón Llull la espada estaba hecha a la manera de la cruz, la lanza significaba el triunfo de la verdad y el escudo podía connotar el propio oficio caballeresco en tanto que era el arma con que el individuo se defendía a sí mismo y, por extensión metafórica, al señor por el que luchaba.¹ Además de remitir a la función social que la nobleza guerrera de los *bellatores* se atribuía, el escudo fue el soporte idóneo para suplir uno de los inconvenientes derivados del perfeccionamiento de las armaduras: mientras los paladines estaban mejor protegidos, su identidad a duras penas podía adivinarse, y ello era imperdonable para unos individuos que ponían en peligro su vida buscando en justas y torneos los laureles de la fama u otras recompensas más provechosas materialmente. Es así que hacia el siglo XII los escudos fueron portadores de las primeras señales heráldicas. Utilizados como medio de reconocimiento, estos emblemas pronto se difundieron a través de la literatura. El *roman* artúrico no podía obviar unos símbolos externos que se avenían perfectamente con el mundo idílico allí recreado. Conforme la caballería real fue englo-

* Doctor en Literatura Española, Avda. Giorgeta, 24, 6-13^a; 46007 Valencia. Correo electrónico: esalesd@ono.com.

Agradezco a Alberto Montaner Frutos sus orientaciones y apoyo bibliográfico, así como el hecho de haberme brindado la oportunidad de participar en este número.

¹ Afirma Llull que la espada «és feta en semblança de creu, a significar que, enaxí com nostre senyor Jesuchrist vencé en la creu la mort en la qual erem caüts per lo peccat de nostre pare Adam, enaxí cavaller deu venere e destruir los enemichs de la creu ab l'espaa [...] Lança és donada a cavaller per significar veritat ...» (*Llibre de l'orde de caballería, compost a Miramar de Mallorca*, cap.V, f. 23v; <http://lluivives.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras>).

bando las distintas capas de la aristocracia, la heráldica vino a representar el orgullo de nacimiento, la posición social y la cultura de la nobleza,² y la literatura de autores como Chrétien de Troyes contribuyó poderosamente a ensalzar los lazos entre los miembros de un grupo social que en la ficción asumían una dimensión heroica.³ De ahí que no será nada extraño comprobar cómo los caballeros literarios demuestran su audacia y ostentan su superioridad tomando los escudos de sus adversarios y exhibiéndolos como el botín más codiciado.

De acuerdo con el carácter visual de la cultura del Medievo, la heráldica era un elemento que permitía alimentar la pasión por la fama de los caballeros andantes. Era un memorial de las hazañas de unos seres singulares a los que los escritores les atribuyeron unos símbolos heráldicos que, lógicamente, se apartaban muchas veces de las reglas de la ciencia del blasón por el camino de la fantasía. Esta misma dinámica será heredada por el libro de caballerías castellano, un género que al emplear el motivo heráldico estaba condicionado por unos factores concretos. Como muy acertadamente subraya A. Montaner,⁴ la rancia recreación del armamento medieval impidió que los libros de caballerías se hicieran, por lo general, eco de elementos paraheráldicos, caso de las divisas y cimera, utilizados en la realidad cotidiana. O que, por otra parte, la tardía importación, finales del XV, de los tecnicismos del blasón motivara el manejo de una terminología castiza.⁵ No obstante, éstos son condicionantes que, si bien informan del carácter anticuado de la emblemática literaria caballeresca, rápidamente se ven superados por el talante con frecuencia ficcional, en ocasiones ajena a los principios básicos del arte del blasón, que revela la heráldica del género caballeresco. A la consideración de estas prácticas dedicaremos las siguientes páginas tomando como referente algunas continuaciones del *Amadís de Gaula*.

En los cuatro libros refundidos y ampliados por Rodríguez de Montalvo, se evidencia el menor empaque de las armerías por comparación con los *romans* franceses. Un hecho que se traslada curiosamente a las portadas del género editorial caballeresco donde es dominante el motivo del caballero jinete. En

² Maurice Keen, *La caballería*, vers. cast. de Elvira e Isabel de Riquer, Barcelona, Ariel, 1986, p. 172.

³ Además del *roman courtois* el auge de las historias familiares y genealógicas en los siglos XI y XII coincidió con el establecimiento de los escudos de armas como representaciones externas de la unidad de los linajes.

⁴ Alberto Montaner, «La emblemática caballeresca y la identidad del caballero», *Libros de caballerías (Del "Amadís" al "Quijote")*. Poética, lectura, representación e identidad. Congreso Internacional (Salamanca, 4-6 de junio de 2001), Salamanca, Universidad, 2002, pp. 267-306.

⁵ «En España [...] la interrelación entre la literatura y el mundo de las armerías fue mínima y, consecuentemente, no se generó una terminología propia y específica. Este vacío, que se traducía en blasonamientos imprecisos y ciertamente toscos, fue finalmente cubierto por la asimilación del vocabulario surgido en los siglos XII y XIII en el área geográfica anglofrancesa. La afluencia masiva de todo este lenguaje debe datarse en torno a los siglos XV y XVI, si bien su utilización no se generalizaría hasta el siglo XVIII» (Eduardo Pardo de Guevara, *Manual de heráldica española*, Alcalá, Edimat, 2000, p. 19).

dichos grabados son escasos los ejemplos de caballeros con escudo de armas,⁶ y muy pocos los casos en los que el guerrero porta un estandarte en su mano izquierda con el símbolo recurrente de la cruz, siguiendo el modelo de las representaciones iconográficas del apóstol Santiago.⁷ En segundo lugar, la heráldica del *Amadís* tiene un carácter personal y en alguna ocasión posee una manifiesta dimensión literaria, haciendo caso omiso de las normas más antiguas del blasón. Recordamos cómo, según advirtió el profesor Martín de Riquer, el escudo del pérfido Arcaláus el Encantador terna «el campo negro y un león así negro, pero había las uñas blancas y los dientes y la boca bermeja» (II, cap. XLIV, en vol. I, p. 667),⁸ opción cromática que atentaba contra la regla que prohíbe colocar color sobre color, impidiendo al mismo tiempo una nítida distinción de las señales y la consiguiente identificación de su portador.⁹

Si el color negro de las armas de Arcaláus posee un innegable valor simbólico en tanto que refuerza la negatividad del personaje, la condición literaria de la heráldica caballerisca debe explicarse según las propias pautas del género en que se inscribe. Como acabamos de decir, en las ficciones caballerescas del XVI, y cómo no en la tradición amadisiana, son escasos los ejemplos de paladines que se reconocen a través de las mismas armerías que sus antepasados, a diferencia de los usos reales de los escudos de armas. En el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz (Amadís VIII) nos hallamos con una de las mínimas excepciones y vemos que los emblemas que porta el gigante Bravor tienen un carácter hereditario:

no quiso mudar sus armas que eran una torre bermeja y dos leones aspadados que la querían sobir, y éstas eran las armas de su linaje (cap. CVIII, f. 125v).¹⁰

La tendencia dominante es la que relaciona a cada caballero con unas armas distintivas,¹¹ que el personaje permuta a medida que experimenta una sucesiva metamorfosis, hasta el extremo de que el seudónimo que aquél adopta se corresponde casi siempre con las señales de sus nuevas armas. Mientras en los primeros relatos del género la adopción de unos nombres y armerías diferentes responde a un cierto cambio en la evolución biográfica del individuo, esta provisionalidad de

⁶ El ejemplo más destacado es el que aparece en la portada de la edición de Zaragoza de 1508 del *Amadís de Gaula* en cuyo grabado central aparece un caballero jinete con un escudo en el que figuran dos leones afrontados, las armas por las que se identifica al protagonista de la saga.

⁷ José Manuel Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos, 2000, pp. 196-197.

⁸ Cito por la edición de Juan Manuel Cacho Bleuca, *Garcí Rodríguez de Montalvo, Amadís de Gaula*, 2 tomos, Madrid, Cátedra, 1987-1988.

⁹ *Estudios sobre el «Amadís de Gaula»*, Barcelona, Sirmio, 1987, p. 175.

¹⁰ Cito por la edición de Sevilla, Jacobo Cromberger Alemán y Juan Cromberger, 1526.

¹¹ Dadas las numerosas continuaciones y crónicas caballerescas, los autores se hallan ante la acuciante necesidad de individualizar por cualquier medio a sus héroes respectivos, puesto que deben ofrecer una imagen diferente para que cada personaje no sea un mera repetición de modelos precedentes.

los antropónimos y los emblemas personales se irá haciendo más arbitraria. La ruptura de las armas o la entrada en una gran batalla son, por ejemplo, situaciones puntuales que posibilitan dicha transformación, una metamorfosis que podría propiciar un efecto inverso a la función primaria de las armerías: el reconocimiento. No obstante, no debemos dejarnos llevar por las apariencias, puesto que el significado del juego establecido se apoya en los tópicos caracterizadores del género. Es bien cierto que la constante permuta en las armerías se convierte en una nueva modalidad de anagnórisis que crea un doble juego perspectivista: mientras los lectores estamos al tanto de los repetidos cambios, los personajes indagan sorprendidos sobre cuál es la verdadera identidad de un aguerrido caballero. Pero no es menos cierto que uno de los motivos recurrentes en estas crónicas ficticias es el deseo del héroe de mantener en secreto su identidad hasta haber realizado un gran número de hazañas. Por eso, porque el protagonista cabalga en un movimiento continuo en pos de la fama, aunque no se le reconozca al mudar sus armas, sus constantes hazañas serán las que contribuyan a forjar una nueva identidad y, de paso, a que sea reconocido por sus armas. Entonces, como muy bien afirma A. Montaner, los emblemas personales no remitirán tanto a la personalidad del héroe o a su adscripción social como a su entidad caballeresca.¹² Confirmada la funcionalidad básica de las armerías, tal y como lo demuestra el hecho citado de que el nombre con que muchos de ellos se autobautizan proceda de la peculiar señal o mueble que figura en el escudo (Caballero de la Vera Cruz, Caballero de los Grifos, Caballero de los Fuegos, Caballero de los Luceros, ...), señálese que la descripción de los emblemas suele tener lugar en unos momentos

¹² A propósito de las descripciones vexilológicas en los libros de caballerías, considera A. Montaner («La emblemática caballeresca ...», cit. en n. 4, p. 293) que son mínimos los ejemplos desde el momento que las enseñas se ligan al ejército en campaña y en estas obras lo que se destaca es la hazaña individual. A ello podría añadirse que, cuando hay grandes enfrentamientos armados, los alféreces llevan las enseñas de reyes y emperadores, pero casi nunca se hace referencia a sus señales, seguramente porque como reyes y señores no tienen que forjarse una entidad caballeresca, no hay descripción alguna de sus armas. No obstante, los datos que se nos ofrecen de algunas banderas permiten insertarlas dentro de la tradición vexilológica hispánica. En el *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva, el Emperador de Trapisonda manda confeccionar una bandera real para acudir a Constantinopla para combatir contra los paganos. La descripción que de ella se ofrece es la siguiente: «pintada en ella de la una parte una cruz grande colorada, e del otro cabo al apóstol Santiago, e a los pies sus armas reales con una letra a la redonda que dezía: *Nunc dimittis seruum tuum domine*» (*Lisuarte de Grecia*, ed. de Emilio Sales Dasí, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002, cap. XIX, p. 51). Aunque en las fuentes documentales consultadas las banderas y estandartes del XVI parecen preferir el aspa de Borgoña frente a la cruz colorada (señal que utilizan los autores caballerescos para describir a sus protagonistas a lo cruzado), los otros elementos que componen el conjunto descrito: imagen sagrada como la del apóstol Santiago (de suma importancia en la tradición castellana medieval) y referencia a las armas reales, forman parte de los símbolos vexilológicos más utilizados en la época en que se escribían estas historias (véase Antonio Manzano Lahoz, «Los estandartes de la caballería española en el siglo XVI», *Banderas*).

especiales. Sobre todo es muy frecuente que el narrador se ocupe en estos menesteres cuando el caballero o caballeros van a entrar en una justa o en una gran batalla. En este segundo caso, el narrador puede demorarse, según ocurre en el mencionado *Lisuarte* de Juan Díaz, en el dibujo y enumeración de los escudos de los principales adalides que están a punto de afrontar un duro combate. Pero también cabe la posibilidad de que se presenten nuevos emblemas cuando el protagonista recibe unas armas nuevas enviadas por algún mago o sabia encantadora, en un encuentro en mitad de una floresta o durante una ceremonia de investidura.

A través de las informaciones que los autores ofrecen sobre las armerías se deduce que la mayoría de ellos no eran grandes heraldistas o cuanto menos no profundizan en demasía en sus peculiaridades. Desconocemos la forma y dimensiones de los escudos (a no ser que pensemos en expresiones tópicas como escudo "grande" y "rico"), y en ocasiones se prescinde de los esmaltes, los cuales sólo pueden presumirse por analogía con el resto de la armadura del caballero. Tampoco suele haber alusiones a las piezas, ya que los escudos no se inventan con divisiones geométricas de distintos tipos, ni mucho menos debe pensarse en ornamentos externos como timbres o insignias. Normalmente, todo el interés de los narradores se centra en la figura que está situada en el centro del soporte o que llega a abarcar la totalidad del mismo. Así leemos en el *Lisuarte de Grecia* (Amadís VII) de Feliciano de Silva que el caballero Alpatrasio llevaba un

muy rico escudo figurado *en el medio* d'él una donzella muy hermosa (cap. III, p. 11).

La reina Pintiquestra es portadora de otro escudo que

en el medio tenía figurado un jayán muerto (cap. XLII, p. 82).

Y la misma ubicación ocupa la figura que aparece en el escudo de Florestán en el *Amadís de Grecia* (Amadís IX) del autor de Ciudad Rodrigo:

en el medio un corazón partido por la mitad (cap. LV, f. 66v).¹³

Boletín de la Sociedad Española de Vexilología, 87 (2003), pp. 105-130, espec. p. 117). En fechas muy próximas a la publicación del *Lisuarte* podemos encontrar, por ejemplo, noticias de tres estandartes de Carlos I (1518-1556) con el apóstol Santiago, el escudo del Emperador entre las columnas de Hércules, la representación de la cruz o la leyenda «Plus Ultra» como símbolos más comunes (véase José Luis Calvo Pérez y Luis Grávalos González, *Banderas de España*, Vitoria, Silex, 1983, pp. 54-55, ilustración 93). En el mismo sentido, en el Libro primero de la *Cuarta parte del Florisel de Niquea* (Amadís ¿XIII?), publicado en 1551 y dedicado por Silva a la infanta María, hija del emperador Carlos, la flota de la emperatriz Archisidea lleva como enseña «vanderas con reales armas de águilas negras en campo de oro» (Zaragoza, Pierrez de la Floresta, 1568, cap. LXI, f. 81r). La elección del águila como símbolo vexilológico sería en este caso muy fácilmente relacionable con el conocimiento directo que el autor, que supuestamente estuvo durante dos años al servicio de su monarca, tenía de una de las señales más recurrentes de su reinado imperial.

¹³ Cito por la edición de Sevilla, Jacome Cromberger, 1549.

A pesar de que los casos son esporádicos, también pueden catalogarse ejemplos de escudos sin figura alguna. Recuérdese que uno de los caballeros cristianos del *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz, Galeote, llega a la batalla contra los infieles con «las armas doradas, así el yelmo como el escudo sin figura ninguna, y, según lo que hizo en la batalla, bien respondió su bondad a la color y valor de la divisa; e iva tan señalado que todos en él paravan mientes y le llamavan el Cavallero Dorado» (cap. CVIII, f. 125v). La utilización de estas armas: «a shield consisting of a single tincture», remite a una tradición ya documentada en el *roman* artúrico medieval: la de las "armas plenas".¹⁴ No siempre ocurre así, de forma que, cuando en el mismo libro se hable de las armas del caballero Gandales: «un escudo negro sin figura alguna» (cap. CIX, f. 126r), nos encontraremos con uno de los motivos más usados para explicar la opción heráldica: Gandales elige el color negro sin otra señal iconográfica como señal de duelo por la muerte de su padre. La ausencia de señales podría apelar en ciertas ocasiones a un desinterés del autor hacia las armerías; sin embargo, habrá que estar siempre despierto a la espera de nuevas "invenciones". El muchas veces original Feliciano de Silva nos habla en la *Tercera parte del Florisel de Niquea* (Amadís XI) del Caballero del Letrero. En su escudo se ha sustituido la típica figura por unas letras que rezan lo siguiente:

El escudo no avía figura ninguna salvo unas letras que dezían «El vencido de Diana» (cap. XV, p. 43).¹⁵

Aparte de estas excepciones, la imaginación autorial se afila en la creación de unas representaciones figurativas que incorporan imágenes de la más variopinta naturaleza. En ocasiones estas figuraciones escultóricas adquieren tal grado de perfección que alcanzan el rango de lo inefable. Si hacemos memoria, vemos que Amadís de Grecia pasa a ser conocido, en el texto homónimo, como el Caballero de los Luceros porque en mitad de su escudo

avía un luzero muy grande hecho de tal suerte que resplandecía como los rayos del sol, tan claro era. En medio d'él venía un rostro de donzella con una corona en la cabera, y era tan hermoso el rostro que nunca jamás se vio (cap. LXV, f- 80r).

Cuando el retrato artístico compite e incluso supera al objeto referencial, cabe pensar que estamos ante un proceso de idealización al que sólo pueden acceder determinados seres. Esto es, de acuerdo con las singulares coordenadas en que se mueven estas obras, los autores de estas figuras no son personas diestras en estos mismos menesteres, sino que se les va a encargar su realización a esos magos o sabias todopoderosas que demuestran continuamente habilidades inesperadas para dominar a su antojo la realidad ficticia de estos libros. Y es que la heráldica

¹⁴ A este respecto puede consultarse el libro de Gerard J. Brault, *Early Blazon. Heraldic Terminology in the Twelfth and Thirteenth Centuries with Special References to Arthurian Heraldry*, Woodbridge, The Boydell Press, 1997, espec. pp. 31-35.

¹⁵ Cito por la edición de Javier Martín Lalanda, Feliciano de Silva, *Florisel de Niquea (Tercera Parte)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999.

en el género caballeresco está fuertemente apegada a los usos y motivos dominantes en el género. Por eso, la naturaleza de las señales a la que antes aludíamos suele centrarse en dos de los pilares temáticos básicos del género: hazañas, amores, e incluso puede hablarse también de lo maravilloso fantástico y exótico.

Las divisas, según denominan las señales los autores caballerescos, pueden rememorar una hazaña anterior. Entonces se convierten en una tarjeta de presentación del caballero y el escudo posee un valor conmemorativo similar al que los autores le otorgaban a la escritura. Tanto la imagen como la palabra fijan la memoria de las gestas. Por tanto, de forma visual y plástica, el emblema se transforma, de pronto, en un pequeño núcleo narrativo que condensa una aventura precedente de la que el lector no tema noticia, contribuyendo a su vez a realzar la dimensión heroica del guerrero. En estos casos, las figuras más codiciadas por los armeros son los leones, las serpientes o temibles jayanes, adversarios todos ellos cuya condición bestial o su aspecto ajeno a la norma habitual destacan el carácter especial del caballero. Así, por ejemplo, en el *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva leemos que el rey Grifilante entra en una justa con un escudo con

una sierpe con dos caberas cortadas (esto traía él por una sierpe muy fiera que él mató que mucho daño en su tierra fazía) (cap. XLII, p. 82).

La reina amazona Pintiquinestra es portadora de otro escudo grande,

el campo azul [y] en el medio tenía figurado un jayán muerto (este traía ella, porque venció un jayán su vezino e por fuerza le tomó toda su tierra) (cap. XLII, p. 82).

El rey Garínter asimismo lleva un escudo con «un león coronado fendida la cabeça toda» (cap. LX, p. 138), rememorando una gesta anterior en la que se deshizo en una ínsula de dicho adversario. Este mismo talante retrospectivo de las armerías se traslada a ejemplos donde los escudos se aprovechan para estrechar la continuidad de la historia ficticia con libros precedentes que ahora se prolongan. A través de las señales se establece una conexión con episodios anteriores, de modo que el valor narrativo de la heráldica asume ahora una funcionalidad textual. Así ocurre cuando en el capítulo XIX de las *Sergas de Esplandián* (Amadís V) se presenta en la Montaña Defendida una doncella de Urganda con unas armas nuevas para el caballero protagonista:

un yelmo y un escudo y loriga de una muy clara e fermosa blancura, y dello las sobreseñales para el cavallo, todo sembrado de unas coronas de oro muy estrañamente fechas, guarnidas de piedras e aljófar de gran valor (p. 223).¹⁶

Aunque en primera instancia resulte difícil adivinar el significado de las «coronas de oro», el lector u oyente de la época seguro que recordaría un episodio del libro tercero del *Amadís* en el que el de Gaula coronó a la princesa

¹⁶ Cito por la edición de Carlos Sainz de la Maza, Garci Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandián*, Madrid, Castalia, 2003.

Leonorina como a la doncella más hermosa (cap. LXXIV, p. 1166), y, acto seguido, le prometió que le enviaría para su servicio a un caballero de su linaje. Las virtualidades abiertas entonces se van concretando en el quinto libro de la saga cuando, capítulos después de que Esplandián se enamora de oídas de Leonorina, recibe unas armas que vinculan el futuro amoroso del caballero y su amada. Las divisas se convierten, por tanto, en elemento de unión textual que refuerza la continuidad argumental de los cinco libros de Rodríguez de Montalvo. Al fin y al cabo son las mismas razones que explican la adopción de unas armas concretas por parte del Soldán de Liquia en el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz:

un escudo con el campo de oro y en él figurada una brava onça que desgarrava un cavallero con sus uñas [...] traía por divisa la onça, que es brava y cruel alimania, mostrándose cruel vengador de la muerte del soldán su padre (cap. CVIII, f. 124v).

Mientras la elección del emblema está íntimamente relacionada con los sentimientos e intenciones de su portador, el narrador se remonta a unos hechos relatados en el *Florisando* (Amadís VI) (texto cuyo argumento prolonga el octavo), según los cuales el soldán moría a manos de Arquisil, para insertar su crónica en la ficticia cronología de la estirpe amadisiana.

No obstante lo dicho, las armerías también pueden tener una proyección de futuridad en tanto que los emblemas nos remiten a sucesos que sólo conoceremos conforme se desarrolle el relato. A pesar de que los ejemplos no son muy abundantes, sí que podemos relacionar esta fórmula creadora de nuevas expectativas con la esfera amorosa del personaje. En el citado *Lisuarte* de Díaz Lispán pasará a ser conocido como el Caballero de los Fuegos por su escudo:

el campo de cárdeno muy fino cubierto de unas grandes e ardientes llamas de fuego, a denotar que avía de ser abrasado y encendido de amores en su tiempo, e assí lo fue por la hermosa Castivalda, hija del rey Norandel, como adelante se dirá (cap. XIV, f. 21v).

Este escudo, que le es entregado por Urganda y supuestamente ha sido obrado por la misma maga, sirve para abrir nuevas expectativas en la historia y funciona como un reclamo publicitario para intrigar al lector, si bien el posterior desarrollo de los amores entre Lispán y Castivalda no alcanza el nivel de protagonismo prometido. Aun así, el recurso ilustra a las claras que el elemento emblemático es aprovechado de acuerdo con las pautas narrativas imperantes en el género. En este proceso de adaptación los autores lo utilizan como instrumento para subrayar los motivos fundamentales de dichas obras. De ahí que, aparte de informar sobre gloriosas gestas e idilios singulares, se recurra a él para corroborar el exotismo de algunos personajes. Conforme se van extendiendo las imaginarias fronteras geográficas del género, acceden a la ficción países cada vez más fantásticos. Buena prueba de ello son las señales que figuran en el escudo de Cosdroel en el octavo del *Amadís*:

un sagitario figurado, muy sotilmente sobre el campo de plata, a denotar que era señor de la Isla Sagitaria donde primeramente se dize aver los sagitarios (cap. CVIII, f. 125r).

Según vamos viendo, la emblemática literaria se aparta sobremedida de los usos reales y los libros de caballerías la manejan como elemento característico de la personalidad y cultura caballerescas. Además de ser un medio idóneo para representar gráficamente las líneas temáticas del género, experimenta una evolución paralela a las propias crónicas de forma que la misma implicación del renacimiento cortesano en las ficciones caballerescas va a influir en el diseño de las armerías. Si los escudos del *Amadís de Gaula* siguen las pautas, en opinión de Riquer, de los textos medievales franceses, las *Sergas de Esplandián* reducen en gran medida la riqueza figurativa de los libros anteriores. Teniendo en cuenta que todos los caballeros cristianos atinan sus fuerzas para combatir al infiel, el símbolo externo que los identifica a todos ellos nos es muy familiar: el mismo que distinguía a los históricos cruzados, como recordará el mismo narrador, y el mismo del que era portador el caballero puro Galaz. Antes de presentarse en la corte de Constantinopla, Urganda le hace entrega a Esplandián y a sus compañeros de unas armas a la manera del pendón que les antecede:

el campo de oro y cruces coloradas [...] e ivan de una divisa con aquellas cruces [...] donde podemos pensar que, si en esta historia más lo verdadero que lo fingido pensassen, que, según el poco tiempo avía passado en que la sancta ley de Christo comentó, ser esta la primera cruzada que fue por los christianos contra los infieles establecida (cap. CXVII, pp. 616-617).

La simplicidad de estas divisas, complementaria por otra parte del afán de unidad estructural e ideológica de Montalvo, pronto va a verse desbordada especialmente en las continuaciones de Feliciano de Silva. No nos referimos únicamente a que el talante simbólico de las armerías determine que tanto personajes como lectores desconozcan el vínculo semántico que se establece entre el soporte físico y su poseedor, cuestión ésta que implica la intervención del narrador para explicar los motivos especiales por los que un caballero lleva una divisa concreta. Con Silva entramos progresivamente en el terreno de las invenciones o empresas, de manera que nos hallaremos ante escudos donde la disposición de los elementos de la armería responde a un juego ingenioso y original resultado de la combinación del lenguaje escrito y la plástica conceptual. Ya en la primera de sus continuaciones amadisianas, el *Lisuarte de Grecia*, el escritor de Ciudad Rodrigo distingue a Perión de Gaula con un escudo donde van

figurados diez grifos, las uñas unas contra otros puestas, teniendo en medio un corazón que atravesado todos con ellas tenían (cap. LXXXIV, p. 182).

Si el corazón atravesado es el del caballero que suspira y sufre por sus amores hacia Gricileria, la elección de los grifos obedece a que el nombre de este animal empieza por la misma letra que el de su amada y el número de diez se corresponde con las diez letras del antropónimo Gricileria.

Esta tendencia al jeroglífico se repite en varias ocasiones en el mismo texto. Así tenemos que Lisuarte lleva un escudo con «ocho oes de oro» en la orladura

(LXXXIV, 192) por las ocho letras del nombre de su querida Onoloria; el caballero Dinerpio un escudo «luzio como un cristal y en él puestas siete bees de oro» (cap. LXIV, p. 156) en memoria de Brisena, y Olorius, en el escudo «siete luzeros de oro» (cap. LXXIII, p. 170) como homenaje a Luciana. Idénticos argumentos se trasladan al *Amadís de Grecia*, donde vemos que Brimartes tenía un escudo que «avía el campo de oro y en el medio un olmo muy bien obrado» (1.^a parte, cap. LXV, f. 79v), unas armas que el caballero precia en extremo porque «empiezan en la letra de su señora» Onoria (f. 80r).¹⁷ El propio Feliciano no tiene reparo alguno para ilustrarnos en la forma de interpretar los jeroglíficos en que ha convertido sus invenciones heráldicas. Jeroglíficos que tienden a destacar ahora la preeminencia del sentimiento amoroso de los caballeros y que, en ocasiones, irán acompañados por leyendas sentenciosas que remiten a su estado anímico o sirven para encumbrar a la amada a una categoría divina. Esto es, precisamente, lo que observamos en la *Tercera parte del Florisel de Niquea*. Amadís de Grecia, tras la supuesta muerte de su esposa Niquea, se hace llamar el Caballero de la Muerte y

en su escudo fizo pintar una muerte muy al natural con unas letras encima que dezían: «Memoria de mi esperanza» (cap. XXIV, p. 67).

Por su parte, Florarlán se arma caballero para servir a la reina Cleófila. Entonces se apropia de un escudo que

avía de limpio azero, y en él, figurado, el fénix y devisa de su señora con una letra en torno que dezía: «Es la sola por la sola» (cap. IV, p. 13).

Estos dos últimos ejemplos nos permiten retomar un término aludido en páginas precedentes: las invenciones. Durante el siglo XV y, especialmente en las postreras décadas de dicha centuria, como demuestran en este mismo número de la revista Elena Ruiz y Pedro Valverde, se imponen nuevas modas en las prácticas heráldicas: «el uso de divisas o emblemas particulares que representan visualmente y, a veces, también de forma textual (a través del lla-

¹⁷ Este juego se repite en la mayoría de las historias caballerescas de Silva, con algunas variaciones narrativas que reflejan cómo los propios personajes han llegado a asumirlo. En la *Parte primera del Florisel de Niquea* (Amadís X) la hermosa princesa Arlanda quiere vengarse de Florisel. Cuando este caballero cae en su poder, se hace pasar por Alastraxerea, aprovechando su parecido físico con ella. A instancias del mago Astibel de las Artes, Arlanda decide enviar a Florisel-Alastraxerea a la Torre del Universo para defender la entrada al recinto durante un año. Ahora no es el caballero el que escoge unas armas determinadas en función de sus sentimientos amorosos, sino que es la princesa la que decide cuáles serán las señales que portará su paladín, pues, como dice el texto, ella ha sido la causa de la demanda: «Y ansí hizo hazer para la infanta [Florisel] ricas armas verdes con un escudo de la misma color con siete águilas de oro, aquel por su nombre y letras d'él, diciendo que, pues por su causa aquella demanda se hazía, que quería que todas las cosas a ella enderezadas fuesen» (Valladolid, Nicolás Tierri, 1532, cap. XLV, f. 76v). La elección de la señal viene a ser, de nuevo, el correlato plástico del compromiso caballeresco adquirido.

mado lema o mote), algún aspecto destacable de la personalidad de su poseedor, el cual deseaba singularizarse a través de recursos simbólicos». ¹⁸ De estas modas dan testimonio perfecto los textos caballerescos. Así, por ejemplo, en los escudos de Amadís de Grecia y Florarlán aparecen figuras que se apartan de la heráldica tradicional y que van acompañadas de sendos lemas o letras, según dice el propio Silva. Tales letras dan lugar «al asentamiento de un género poético nacido por ampliación del estricto lema a la conjunción de dos, tres o cuatro versos octosílabos, incluso cinco en casos más raros». ¹⁹ Entramos en el terreno de las invenciones, de unos usos fuertemente literaturizados que transmiten al soporte heráldico la conceptualidad de la lírica cancioneril. Mientras las figuras constituyen el cuerpo del escudo, las letras pasan a constituir el alma del conjunto. La heráldica y su plasmación literaria caminan por el camino de la emblemática. Y si los lemas inventados por Silva son, en su brevedad, más o menos accesibles, no tenemos más que ahondar en otros textos coetáneos del género para detectar cuál es el grado de sofisticación, ingeniosidad y complejidad que adquieren tales manifestaciones. ²⁰ A veces resulta casi imposible imaginar cómo los varios versos que integran la invención podrán caber en el soporte armero. Ahora bien, al mismo tiempo que las celebraciones caballerescas históricas cobran una mayor espectacularidad y los valores ornamentales se incluyen como elementos básicos de la representación o fiesta cortesana, las obras del género caballeresco gozan de una total libertad imaginativa que permite exagerar las normas de la heráldica hasta límites insospechados.

Esta misma libertad que preside la imaginación de los escritores de libros de caballerías contagia a una emblemática literaria que, además, sirve para contrastar la arbitrariedad con la que se acogen determinadas tradiciones. Aunque sea a un puro nivel retórico, los libros de caballerías suelen manejar los tópicos del amor cortés (asimismo recogidos profusamente en la lírica de cancionero), un código que tema como una de sus normas más importantes que el enamorado debía guardar el secreto de sus amores. Sin embargo, aquí nos encontramos que los caballeros recogen en las señales de su escudo sus penas amorosas a través de «corazones rasgados», «de amantes arrodillados ante sus damas». Si en los ejemplos anteriormente expuestos el enigma de los jeroglíficos impide

¹⁸ Elisa Ruiz García y Pedro Valverde Gallur, «Relación de las fiestas caballerescas de Valladolid de 1527: un documento inédito», *Emblemata*, IX (2003).

¹⁹ Alberto del Río Nogueras, «Libros de caballerías y poesía de cancionero: invenciones y letras de justadores», *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. de M.^a Isabel Toro Pascua, Salamanca, Universidad, 1994, vol. I, pp. 303-318 [p. 305].

²⁰ Léanse, por ejemplo, algunos fragmentos recogidos en la *Antología de libros de caballerías castellanos* (ed. de José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001), pertenecientes a la *Quinta parte del Belianís de Grecia*, pp. 94-96; al *Lidamán de Ganail*, pp. 139-141; o la *Tercera parte del Espejo de príncipes y caballeros*, pp. 200-201.

parcialmente el conocimiento de la identidad de la amada, habrá otros casos donde la fantasía se desborde y los personajes recurran a sabios encantadores para que figuren en sus armas el retrato de sus amadas con una perfección inusitada. Es así que si en el *Amadís de Grecia* Montón de Liça encarga un escudo con la imagen de Niquea, en la *Tercera parte del Florisel de Niquea* son muchos los caballeros cuya señal es el rostro de Diana. Los personajes exhiben ahora públicamente sus sentimientos y hacen ostentación de los mismos en su heráldica. Forman parte de un ejército que tiene como nuevo dios a la amada.

A partir de los aspectos analizados resulta ocioso concluir que la emblemática caballerescas posee un carácter netamente literario. En ella encuentran los autores una nueva vía para describir a sus personajes, para elaborar una etopeya en la que la percepción visual tiene un papel básico. Si la primera impresión que retenemos del caballero literario es la de su impactante atractivo físico, esta imagen idílica se ve sobrepujada por los extraordinarios hechos de armas que leemos, pero que también vemos inmortalizados en su escudo. Del mismo modo, su mundo interior aflora de manera tópica y exhibicionista. El caballero debe ser un héroe, pero también sus amores deben deslumbrar, ya sea por el sufrimiento que provocan en él o por la condición casi celestial del objeto amado. Hazañas y sentimientos son dos constantes en la personalidad del protagonista de los libros de caballerías y los autores recurren a cualquier instancia para hacérselas llegar. La heráldica cumple con creces esta función. El lector u oyente ve a través de ella el retrato de unos caballeros con los que es muy fácil soñar.²¹ Eso sí, empleada con esta finalidad, la emblemática se despoja de los rasgos más objetivos de su condición científica y sufre un proceso de selección de aquellos ingredientes que, como el género caballeresco, pretenden impactar por el camino de lo extraordinario. Desde la distancia, todavía quedan por descubrir en los libros de caballerías infinitas sorpresas que tienen como elemento central a la heráldica. A veces constituida como elemento con una funcionalidad narrativa a determinar; a veces convertida en elemento ornamental que otorga a la descripción de las fiestas, torneos y justas relatadas en estas obras un carácter espectacular paralelo al de las celebraciones aristocráticas del renacimiento español, la heráldica literaria caballerescas se nos presenta como un reto que invita a nuevas aventuras investigadoras.

²¹ Sobre la importancia de la mirada en el género caballeresco me remito a lo dicho en mi artículo «"Ver" y "mirar" en los libros de caballerías», *Thesaurus*, LIV/1 (1999), pp. 1-32.