

El modelo creado por el episodio de Camilote y Maimonda tiene dos claros homenajes en estas aventuras que se pueden definir originales no tanto por los elementos intrínsecos de los que lo protagonizan, sino por la recepción por parte de los que asisten a los hechos contados. Los comentarios que se recogen en los episodios citados apuntan hacia ciertos cambios en el paradigma caballeresco. En ellos los personajes se convierten en público interno e inducen reacciones parejas en los lectores: sorpresa por la deformidad femenina, admiración por lo monstruoso y finalmente risa por lo ridículo del enfrentamiento de caballeros contra jayanas. Estos seres representan el envés de los cortesanos: la hermosura y perfección de las damas queda contrastada por la fealdad y la desmesura de las jayanas; la valentía y mesura de los caballeros debe oponerse a la fuerza bruta y la osadía de una mujer enfrentada a un caballero. El matiz risible es entonces fundamental para subrayar una vez más una de las características que conviene a un perfecto *cortegiano*, un "gentil modo di facezie",<sup>21</sup> que apunta a cierta actitud desenvuelta aún en los casos más comprometidos.

<sup>21</sup> Baldesar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di Luigi Preti, Torino: Giulio Einaudi Editore, 1965, libro II, p. 72.

## MORFOLOGÍA Y SENTIDO DE LA AVENTURA MARAVILLOSA (LAS AVENTURAS DEL ESPEJO EN *PRIMALEÓN* Y *PLATIR*)

Javier Roberto González  
Universidad Católica Argentina

### 1. AVENTURA Y MARAVILLA

La unidad de sentido que define el tipo de ficción narrativa que llamamos 'libro de caballerías' es, sin duda, la 'aventura'. Es ella la matriz constitutiva del relato, la célula básica en torno de la cual se entreteje la trama y por la cual la acción avanza y culmina. Es, además, el acontecimiento en el cual radica la esencia misma tanto de la narración caballeresca, cuanto de la función vital del caballero que es eje y motor de aquella. Se trata siempre de un hecho que adviene al héroe y se le ofrece como ocasión inexcusable de acción; puede el caballero salir en busca de aventuras, pero lo hará genéricamente, incluso si esa búsqueda se endereza a objetivos definidos *a priori*, como la restitución de un reino, la defensa de un desvalido o la obtención de un objeto. La aventura concreta, la ocasión oportuna y necesaria para las acciones heroicas en que consisten su *ethos* y su *officium*, se le ofrecerá al héroe en todo caso como un don, como un *ad-venir*, por lo general de índole maravillosa, extraordinaria, peligrosa y bélica, que escapa absolutamente a su voluntad y su dominio, y que sólo debe ser aceptada y asumida en su provecho mediante una actitud de disposición y apertura.<sup>1</sup> Aquilino Suárez Pallasá

<sup>1</sup> "Ahora bien, *adventura* no es sino un derivado nominal del verbo *advenire*, procedente de *venire*, que designa ambiguamente en primera instancia un venir que es también, por cierto, un llegar independiente de la posición del hablante, y cuyo prefijo *ad-* enfatiza el aspecto perfectivo de la acción [...]. En segunda instancia, *advenire* designa un acontecer, un ocurrir las cosas, entendido como un venir y un llegar ellas hasta el hombre [...]: un acontecer consistente en un venir y llegar de cosas extraordinarias.

ha discernido, a partir del patrón aristotélico clásico, las cuatro causas de la aventura caballeresca: “[...] causa agente de la aventura es el caballero; causa material es el itinerario; causa formal es la superación de la prueba, y causa final es el amor de la mujer por quien la prueba se acomete y se supera”.<sup>2</sup> Será objetivo de nuestro presente trabajo aplicar este esquema causal, a modo de útil patrón de análisis, a tres aventuras maravillosas<sup>3</sup>

Un venir y llegar no usado, en el cual no siempre puede discernirse si algo maravilloso llega al hombre o si el hombre llega a algo maravilloso [...]. De otro lado, porque la maravilla supera la estatura humana, inconmensurable con ella, y enfrentarla el hombre y medirse con ella es acto temerario y empresa peligrosa, también significa la palabra *aventura*, en consecuencia, ‘temeridad’ y ‘peligro’. Y como siempre ha sido acto temerario y empresa de peligro, aun para un hombre de armas, ‘hacer frente a otro hombre armado, significa, en fin, *aventura*, ‘duelo’ y ‘combate singular’” (Aquilino Suárez Pallasá, “Fenomenología de la obra caballeresca y *Amadis de Gaula*”, en Lilia E. Ferrario de Orduna *et al.*, *Nuevos estudios sobre literatura caballeresca*, Barcelona / Kassel: Reichenberger, 2006, pp. 2-3). Victoria Cirlot ofrece por su parte una pertinente caracterización de la aventura caballeresca artúrica, en gran medida aplicable a nuestro campo hispánico (“La aventura como forma de vida”, *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*, Madrid: Siruela, 2005, pp. 39-54; 223-231).

<sup>2</sup> Aquilino Suárez Pallasá, art. cit., p. 3.

<sup>3</sup> Entendemos por *aventura maravillosa* la categoría que define Paul Zumthor en los siguientes ceñidos términos: “[...] toute proposition narrative impliquant une rupture dans la chaîne des causalités ou consécutions réelles” (*Essai de poétique médiévale*, Paris: Éditions du Seuil, 1972, pp. 137-138). Adrede adoptamos este concepto muy amplio, que permite retener como maravillas no sólo aquellos hechos que involucren seres u objetos abiertamente contrarios o al menos ajenos al orden natural habitual, sino también la casi totalidad de los hechos de armas del héroe, cuyos resultados siempre victoriosos y casi siempre desproporcionados e hiperbólicos y lo extraordinario de las potencias y cualidades desplegadas no parecen responder a la aludida “chaîne des causalités ou consécutions réelles”. Recuérdese asimismo, para el pertinente deslinde entre las categorías de lo maravilloso, lo mágico y lo milagroso, el clásico trabajo de Jacques Le Goff, “Lo maravilloso en el Occidente medieval”, en su *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, 2ª ed., Barcelona: Gedisa, 1986, pp. 9-24. Véase Javier Roberto González, “La aventura maravillosa caballeresca, imitación y variación (*Amadis de Gaula – Cirongilio de Tracia*)”, *Incipit*, 24 (2004), pp. 101-116; “Pertinencia formal y funcional de la aventura maravillosa en los libros de caballerías: *Cirongilio de Tracia*, *Primaleón*, *Las sergas de Esplandián*”, en Lilia E. Ferrario de Orduna *et al.* (eds.), *Nuevos estudios sobre literatura caballeresca*, Barcelona / Kassel: Reichenberger, 2006, pp. 111-164.

que consisten —tal como quiere el citado crítico— en pruebas de cualificación, y que incluyen como objeto central un espejo mágico de características revelatorias; se trata de tres episodios pertenecientes a dos libros del ciclo palmeriniano, *Primaleón* de 1512, y *Platir* de 1533. Esperamos, a la luz del análisis propuesto y de la dinámica que las cuatro causas definen para las tres aventuras, dilucidar la morfología y el sentido de estas en relación con la díada fundamental de la misión caballeresca: las armas y el amor.

En el capítulo 125 del *Primaleón*, una doncella trae a la corte constantinopolitana del emperador Palmerín un peculiar objeto mágico, que ella misma se encarga de describir ante el soberano:

[...] yo traigo un espejo, el más estraño que en todo el mundo ay, el cual agora no tiene ninguna claridad, antes es muy negro y feo y no puede él ser limpio ni tornado en su claridad sino en la mano de un cavallero que sea estremado en bondad. Y si tal cavallero yo fallase, yo sería de toda buena ventura y vós, señor, veríades grandes maravillas en el espejo porque si él cobrase su claridad y vós o otro cualquiera lo tomase en la mano, veríades claramente cabe vos aquella que amásedes aunque ella estuviesse muy lexos. Y ansimesmo cualquiera dueña o donzella que a él se mirare verá claramente a su amigo o marido; y si él le ama verdaderamente y no le trae engaño o la olvida, mostrarse a ella muy sañado y de mal continente y ansimesmo la dueña o donzella al que la amare, por manera que quien tuviere el espejo podrá muy bien saber la lealtad de su amigo o, si fuere hombre, de su amiga (*Primaleón*, cap. 125, p. 298).<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Citamos por la excelente edición de María Carmen Marín Pina, que reproduce la *princeps* de Salamanca de 1512, pero nos vemos obligados a enmendar levemente el texto para salvaguardar su sentido, ya que, según se ratifica en el desarrollo ulterior de la aventura, la idea es que si el amado o la amada contemplados en el espejo no son leales, se mostrarán con rostro sañado y de mal continente, y si son fieles, con rostro alegre; en consecuencia, el texto de Salamanca debería corregirse como a continuación se propone, indicando, entre paréntesis cuadrados, lo que se restituye y, entre redondos, lo que se quita: “cualquiera dueña o donzella que a él se mirare verá claramente a

La prueba es netamente una prueba de calificación, pues quien la venza demostrará al hacerlo que es extremado en bondad de armas; la doncella añadirá enseguida, además, que debe ser mancebo y no casado (cap. 125, p. 298). Pero una vez consumada la primera parte de la prueba maravillosa por mano del caballero extremado en armas —con lo cual el espejo negro y feo ha de volverse claro y limpio—<sup>5</sup> sigue una segunda prueba, no ya de bondad de armas sino de lealtad o deslealtad amorosa, que queda abierta y habilitada para todos y cualesquiera, varones o mujeres. Tras intentar en vano varios caballeros superar la primera parte del desafío, en el siguiente capítulo es don Duardos quien acomete victoriosamente la prueba, no sin antes dirigir una mirada a su enamorada Flérida, hija del emperador Palmerín, en busca de fuerza y ánimo:

Don Duardos se levantó y puso los ojos en su señora.

—¡Ay, mi señora —dixo él en su corazón—, agora me ayude la vuestra fermosura!

Tomó el espejo a Belagriz y no fue él tan aína en sus manos cuando el espejo dio tan gran claridad, que parecía que una facha se encendía en el palacio y quedó lo negro tan limpio como si un gran maestro lo uviera limpiado. Y así como don Duardos se vido en él, vido a Flérida tan hermosa y alegre qu'él se maravilló y a[r]redrólo de sí pensando que los otros cavalleros la veían así como él, mas no era así que no la podía ver sino aquellos cada uno a la que amava" (*Primaleón*, cap. 126, p. 303).

su amigo o marido; y si él [no] le ama verdaderamente y (no) le trae engaño o la olvida, mostrarse á [a] ella muy sañudo y de mal continente". Queda claro que, por error del cajista salmantino, la negación se había desplazado impropriamente de la primera oración condicional a la segunda, y que la preposición *a* se omitía por asimilación con su homógrafo de la tercera persona singular del verbo *aver*, circunstancia reforzada aún más por la segmentación gráfica con aglutinación de verbo y pronombre que consigna la *princeps* ("mostrar se aella", fo. cxxvi [cxiiij], v<sup>o</sup>).

<sup>5</sup> La descripción material del mágico espejo se completa de la siguiente manera: "El espejo tenía los cercos de oro estrañamente labrados y en él avía piedras de gran valor y en el medio estava fecho de azero y tan oscuro, que parecía un carvón negro" (*Primaleón*, cap. 125, p. 299).

Importa retener que la maravilla del espejo consiste no solamente en su capacidad para volverse de negro y feo, en claro y límpido, sino en su potestad para reflejar en su luna no el rostro de quien mira, sino el rostro de aquel en quien piensa —a quien ama, y por quien es amado— quien mira: la imagen que devuelve el espejo no es la exterior del contemplador, sino la interior, la que radica no en el rostro, sino en el alma del contemplador. Vencida la parte inicial de la prueba, otros caballeros presentes miran el espejo y logran ver en él a sus enamoradas fieles y de alegres rostros; también Flérida, la amada de don Duardos, ignorante aún de la verdadera identidad de este, pues sigue creyéndolo el humilde jardinero Julián, se asoma a la mágica luna del espejo, y "vido al su Julián así como él andava en la huerta, salvo que tenía una corona muy rica en la cabeça y un cetro real en las manos, y era tan alegre contra ella que más no podía ser" (*Primaleón*, cap. 127, p. 305). La infanta ha accedido así, mediante el espejo, a la doble revelación de la lealtad de su enamorado y de la condición verdaderamente caballeresca y regia de éste —es, en efecto, hijo del soberano inglés—, aunque no todavía a la de su identidad concreta. Otras dueñas y doncellas miran después a sus amados en el espejo, y la propia Flérida vuelve a experimentar la visión del suyo, que ya se ha ausentado de la corte para cumplirle un don a la doncella que había traído tan magnífica aventura.

En *Platir* existen dos aventuras en torno de otro objeto mágico muy parecido al de *Primaleón*, pero que aporta un dato novedoso y de suma importancia: se trata de un escudo en cuyo centro se incrusta un espejo. La primera de las dos aventuras sucede en la corte del emperador de Persia, y es traída también por una doncella, pero urdida por la sabia maga Nagancia, enamorada en secreto del joven hijo del emperador, Triogo; éste ha propuesto a Nagancia huir juntos a su isla de Ircán, habida por herencia de su madre la emperatriz, pero ante el temor de que tal huida pudiera causar las iras del emperador, Nagancia propone a Triogo enviar a la corte una doncella con una prueba mágica que estará destinada a ser superada sólo por él, y que conllevará el otorgamiento de un don a la doncella, el cual consistirá en acompañarla a

Ircán y en ponerse allí al servicio de Nagancia, a quien deberá liberar (*Platir*, cap. 4, pp. 18-22). Llegada la doncella con este encargo ante el emperador, deposita a sus pies un escudo dorado, en cuyo medio "estaba esculpido por muy sutil manera un espejo tan lindamente puesto, que afermoseaba mucho el escudo. Este espejo era de la misma virtud del espejo de que se haze mención en el *Segundo Libro de Palmerín*, porque por unas mismas manos fueron ambos a dos fabricados" (cap. 4, p. 21). Y explica la doncella:

—[...] Y no ay tal cavallero, por valiente que sea, que, poniéndolo yo en el suelo, lo pueda levantar si no es aquel cavallero que á de sacar de prisión a la más noble donzella y más sabia que oy ay en el mundo. Y este don pido yo al cavallero que lo ganare, que se vaya conmigo sin recelo ninguno. [...] Y más vos digo que luego que el cavallero que ganare el escudo verá a mi señora de la manera que ella está en la prisión y su fermosura, ni más ni menos como la tiene (*Platir*, cap. 4, pp. 21-22).

Al igual que la aventura gemela de *Primaleón*, presenta ésta dos partes: una primera de cualificación en armas destinada a un excelente caballero, el único que podrá liberar a Nagancia de su prisión —si en aquella aventura el índice de la superación de la prueba y la identificación del héroe radicaba en el volver el espejo de negro a claro, en esta radica en poder levantar el escudo del suelo—; y una segunda parte, que permite al vencedor contemplar en el espejo el rostro de su enamorada, aunque no se aclara esto expresamente, sino que se alude al rostro de la doncella prisionera sin revelar aún que ella es la amada de Triogo. Igual que con el espejo de *Primaleón*, intentan la prueba varios caballeros, incluso el propio emperador, hasta que la acomete Triogo y triunfa sin esfuerzo: "[...] fuesse para el lugar do estava el escudo y travó d'él, y tan ligeramente lo levantó como si no fuera nada. Acató al espejo y vido dentro a su señora, que le estava dando priessa que se viniessse a la nao" (cap. 4, p. 23). Conforme a lo tramado, Triogo acude a Ircán junto a Nagancia, se casa con ella y reinan conjuntamente en la isla, hasta que

él muere cuatro años después; Nagancia decide entonces someter la isla a una serie de encantamientos para protegerse de las posibles represalias del emperador, y para impedir que nadie pueda acceder al lugar salvo aquellos a quienes ella misma desee recibir (caps. 4-5, pp. 23-24).

Este último expediente nos pone ante la tercera de nuestras aventuras, pues la persona que Nagancia hace arribar a Ircán, raptándolo, es el pequeño infante Platir, hijo del emperador constantinopolitano Primaleón, a quien cría amorosamente y para quien destina el escudo mágico de Triogo (*Platir*, caps. 5-8, pp. 24-31). En efecto, el joven infante se detiene reiteradamente ante la sepultura de Triogo, en la que se erige una estatua de éste "con su espada en la mano y el escudo del espejo en la otra" (cap. 9, p. 31), y allí, "mirando el espejo vio dentro una donzella la más bella que él nunca viera", que será andando el tiempo su enamorada, la infanta Florinda, hija del rey Tarnaes de Lacedemonia (cap. 9, p. 32). Adviértase que Platir,<sup>6</sup> a diferencia de don Duardos y de Triogo, no ve en el espejo a su enamorada, sino a quien aún no conoce y habrá de serlo; la luna espejada no devuelve la imagen de lo amado, sino de lo ni siquiera conocido, en una revelación profética plena. Si en los dos casos anteriores la magia del espejo consistía en reflejar no la imagen externa de quien en él se mira, sino la interna de sus pensamientos y sentimientos, en este tercer caso la magia es de índole anticipatoria: da a conocer lo ignorado y aún no sucedido.

El amor, naturalmente, es la consecuencia natural del conocer, ya que de tanto mirar la imagen de esa doncella desconocida, Platir acaba enamorándose de ella: "[...] nunca se quitava delante del escudo del cavallero Triogo, tanto bien le parecía la fermosura de la donzella y cuanto él más la mirava, tanto más linda le parecía. Desde aquella ora començó él a sentir los mortales dolores de amor que Florinda le dava" (cap. 9, p. 32). La fascinación del joven Platir ante este espejo maravilloso lo inducirá además a preferir como arma emblemática el escudo,

<sup>6</sup> Silvia C. Lastra Paz, "Tipología espacial en el Amadís de Gaula", *Incipit*, 14 (1994), pp. 173-192.

en lugar de la espada, y a responder a Nagancia, ante la pregunta de esta sobre cuál de las dos armas de Triogo elegiría: "El escudo [...], porque me parece el más gentil que se podía en el mundo hallar. Y si él tiene tanta bondad en ser fuerte cuanto en fermosura y gentileza, cualquier cavallero se devría poner en todo afán por averle" (cap. 9, p. 32). Nagancia ratifica proféticamente esta idea de Platir acerca de que la fortaleza y bondad bélica del escudo se deriva de su gentileza —vale decir, de su relación con el amor— al responderle que

tal es él y mucho más virtud tiene que ser fuerte, que no ay cavallero que al cuello lo eche que no haga más que diez cavalleros por ardidés que sean [...]; y si sirviere alguna donzella y con verdadero amor la amare, verla á dentro de aquel espejo todas las vezes que verla quisiere. [...] Y aún más vos digo [...] que otro ninguno puede ver la donzella sino el que traxere el escudo (cap. 9, p. 32);

virtud esta última que ciñe la magia revelatoria del espejo a una sola persona, a diferencia del espejo de don Duardos, en el que cualquiera podía ver a su enamorado.

Sintetizadas así nuestras tres aventuras, vayamos ahora al análisis de cada una conforme al señalado esquema de las cuatro causas.

## 2. AVENTURA DE DON DUARDOS (PRIMALEÓN, CAPS. 125-127)

Suárez Pallasá ha estipulado en su esquema que la causa agente de la aventura es el caballero, y tal condición se cumple estrictamente aquí, pues don Duardos es un gran caballero, pero debe considerarse como dato importantísimo que su enamorada Flérida, en quien notoriamente radica la causa final identificada con el amor, ignora tal condición y lo cree un simple jardinero. La prueba cualificará al héroe, en consecuencia, doblemente, pues revelará en primera instancia a su enamora-

da, focalizando sólo en ésta como destinataria de la revelación, su condición estamental caballeresca y regia, y revelará en segunda instancia, con focalización amplia y universal, su cualidad o jerarquía máxima dentro de la condición estamental, su bondad extremada en armas, superior a la de cualquier otro. Se trata, con todo, de apenas una de las dos esferas de cualificación, la de las armas; la otra, la del amor, también será doble, ya que el espejo designa mediante su reflejo no sólo a quien ama, sino a quien lo hace lealmente. Las dos esferas de cualificación, referidas a la condición y a la excelencia caballeresca, la una, y al amor y a la fidelidad amorosa, la otra, se corresponden con las dos dimensiones inherentes al *ethos* heroico de la caballería literaria, las armas y el amor. Lo bélico y lo cortés, según las ha consagrado en celeberrimo y quiasmático endecasílabo Ludovico Ariosto: "Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori" (*Orlando furioso*, I, 1a, p. 1); además, las dos cualificaciones de cada esfera extrañan progresión e intensificación, pues lo que prueban es en primera instancia una condición general —el ser caballero y no jardinero, el estar enamorado—, y en segundo término, la peculiar excelencia personal de dicha condición general —el ser caballero extremado en armas y no mediocre, el ser enamorado leal y no infiel—. Esta suma de cualidades probadas de lo bélico y lo amoroso, de lo estamental y lo personal, de lo genérico y lo específico, ratifican a don Duardos como el agente acabado y óptimo, por derecho pleno, de la aventura.

La identificación de la causa material de la aventura caballeresca con el itinerario, como quiere Suárez Pallasá, supone un problema para nuestros ejemplos, porque los tres ocurren no en un trayecto, en un camino, en la arquetípica errancia del caballero por el bosque o por el mar, sino en un punto fijo identificado con la corte o con la isla. Camino y corte engendran, en rigor, dos clases distintas de aventuras, pero el camino está implícito como presupuesto o antecedente inclusive en las aventuras cortesanas, porque la dialéctica que opone movimiento y reposo, espacio circundante dinámico y lugar central estático, no entraña contradicción, sino complementariedad e integración. Silvia Lastra Paz ha definido, también a partir de las categorías aristotélicas

de *locus* estático y *spatium* dinámico, a la corte como el punto fijo donde se está, y al camino como el ámbito móvil donde se hace y ejecuta la acción.<sup>7</sup> La corte es el sitio propio de la dama, en tanto el camino lo es del caballero, pero el caballero acude periódicamente a la corte como al centro y motor de donde extrae su fuerza y mandato, ya que en ella está su enamorada, y por tanto es la corte la matriz generadora y el núcleo recapitulador del camino.<sup>8</sup>

Don Duardos acomete y supera la aventura del espejo en la corte, pero su estar en la corte no constituye en él un hábito formante de su condición caballeresca, antes bien, se define como una excepción impuesta por la necesidad de cortejar a Flérida bajo el disfraz de jardinero; demuestra en la corte su condición caballeresca y su excelencia extremada en armas, pero dicha condición y dicha excelencia las ha adquirido no en la corte, sino en el camino, en el trayecto generador de ese *spatium* dinámico que ha ido configurándose a partir, justamente, de las acciones que 'ad-venían' al caballero mientras marchaba.

Por otra parte, la doncella que ha aportado formalmente la aventura es, también ella, una doncella itinerante, que ha llegado desde fuera a la corte: sea el caballero agente, sea la doncella que presenta en lo formal la aventura, representan irrupciones del camino en la corte, del *spatium* dinámico del hacer en el *locus* estático del permanecer. Y conviene altamente, por lo demás, que este tipo de aventuras que entrañan no sólo una dimensión de armas, sino otra de índole amorosa sucedan en la corte, siendo la corte el lugar de la dama, de la enamorada, que en cuanto tal, aporta a nuestro esquema la cuarta de las causas de toda aventura, la final, según hemos de ver.

La causa formal consiste para nuestro crítico en la superación de la prueba. Toda aventura tiene sus pasos, su estructura, su morfología,

<sup>7</sup> Silvia C. Lastra Paz, "Tipología espacial en el *Amadís de Gaula*", *Incipit*, 14 (1994), pp. 173-192.

<sup>8</sup> Hemos dedicado un análisis detallado a los divergentes itinerarios del caballero y del romero en Javier Roberto González, "Dos modelos de itinerario en la literatura medieval: romería y caballería", *Taller de Letras*, 45 (2009), pp. 9-31.

elaborada casi siempre sobre la base de elementos simbólicos que remiten, directa o indirectamente, a una raíz mítica o fácilmente mitificable. En el presente caso el elemento simbólico central es, desde luego, el espejo, y el contenido mítico que lo define, el de las relaciones entre conocimiento, voluntad y acción; todo ello plasmado en una estructura bimembre muy sencilla que contempla los pasos sucesivos de una cualificación exclusiva para el caballero agente, con las dos esferas y las dos instancias progresivas ya señaladas, y otra cualificación mucho más tenue y diluida, que atañe de modo general a todos aquellos que, después del caballero agente de la aventura, miren el espejo.

Si sólo al caballero extremado compete volver claro y limpio lo negro y feo de la luna, la potestad de contemplar, una vez cumplido dicho paso, los caballeros a las enamoradas, y las damas a los enamorados, y de descubrir por sus semblantes si les son leales o no, compete absolutamente a todos. La prueba de excelencia caballeresca es exclusiva, en tanto la de amor y fidelidad es universal y recíproca para ambos sexos: todo aquel que ame verá al objeto de su amor, todo aquel que sea amado lealmente verá a ese objeto bajo rostro alegre. La estructura que impone que primero ejecute la prueba el caballero excelente y sólo después puedan acceder a ella los demás, responde, por cierto, al esquema modélico de *Amadís de Gaula*, cuya aventura maravillosa equivalente, la de la Cámara Defendida, impone asimismo que prueben y triunfen en primer término el mejor caballero y la más hermosa dama, y sólo entonces, habilitado el espacio mágico por éstos, se abre el acceso a los demás enamorados y enamoradas.<sup>9</sup> Pero más allá del modelo

<sup>9</sup> La aventura se consuma en varias y discontinuas etapas. A comienzos del libro segundo se presenta la arquitectura maravillosa de la Cámara y se estipula de qué modo solamente el mejor caballero del mundo y la más hermosa dama podrán acceder al centro de ella (García Rodríguez de Montalvo, *Amadís*, libro II, Comiença, t. I, pp. 661-663); ya bastante avanzado el mismo libro, Amadís supera la prueba (libro II, cap. 44, t. I, pp. 672-673); Oriana lo hace en el libro cuarto (libro IV, cap. 125, t. II, pp. 1625-1626), y sólo entonces, habiendo quedado deshechos todos los encantamientos de la Ínsula Firme en la que radica la Cámara (libro IV, cap. 125, t. II, p. 1626), el resto de los enamorados puede ingresar en ella: "Entonces entraron los Reyes y Reinas, y

amadisiano y de todo hipotexto concreto, opera aquí un sustrato antropológico y mítico, según el cual la primacía ontológica y axiológica de lo óptimo debe ratificarse también en lo cronológico: si lo mejor es, por su entidad y su valía, lo que está 'por encima' de lo apenas bueno, debe también estar 'antes';<sup>10</sup> y más aún, es en lo 'mejor' donde lo meramente 'bueno' encuentra fundamentación y origen. En cierto modo, quienes acometen la prueba después del caballero extremado pueden hacerlo porque este los habilita mediante cierta forma de 'participación' en su superioridad, haciéndolos buenos relativos o parciales respecto de su bondad absoluta y total. He aquí el cabal sentido del ser 'héroe', del ser *aristós*, del ser mejor o primero no sólo —ni principalmente— en el mero orden social, sino en el ontológico-axiológico y, como necesario correlato, en el temporal.

La razón de ser de los caballeros, en cuanto superiores, en cuanto *optimates*, radica en su condición de 'iniciales', de 'inaugurales', de cabezas y principios de un orden antropológico que, por serlo, no puede otra cosa que ser también histórico, cronológico. ¿Qué es, por lo demás, el héroe, sino el agente propio del mito? ¿Y qué es el mito sino un relato de los orígenes, de aquellos hechos que en el comienzo de un ciclo temporal —absoluto, cósmico, o relativo a determinada etnia, comunidad o realidad acotada— se erigen en norma imitable, mediante reiteración ritual, para todos aquellos que, a la zaga del héroe, no lo son por sí mismos, pero pueden y deben aspirar a serlo por analogía y participación respecto de aquel acto fundante y ejemplar? Así es como se revelan la-

todos los otros cavalleros, y dueñas y donzellas, cuantas allí estavan. [...] Amadís mandó que luego fuessen en aquella gran cámara traídas las mesas, y así se hizo. Finalmente los novios y novias, y los Reyes, y los que allí cupieron, folgaron y comieron en la cámara" (libro IV, cap. 125, t. II, p. 1627).

<sup>10</sup> No otra idea subyace a los mitos universales del Edén perdido, la Edad de Oro o los ciclos cósmicos, conforme se plasman en las más diversas tradiciones antiguas y se reformulan históricamente en versiones modernas y posmodernas de índole más íntima, como la idealización de la infancia o la juventud, o decididamente más torpe, como la glorificación ecologista de la vida agreste, ajena o previa a todo proceso de civilización.

rentes, detrás de una morfología en apariencia tan simple como la de esta aventura, con sus dos pasos sucesivos, el primero exclusivo y fundante o habilitante, el segundo general y participado, la estructura y el sentido más raigales y universales del mito cosmogónico, aquel que impone como norma de vida y de acción el obrar cada cosa conforme al modelo de lo que el dios o el héroe del génesis obraron *in principio*.<sup>11</sup>

La prueba queda entonces configurada como, a la vez, de 'cualificación' del héroe y de 'instauración', según norma mítica, de una nueva realidad a partir del gesto modélico que el héroe ejecuta en su acto de cualificación, acto que se define doblemente, tal cual corresponde a todo mito heroico, como 'excepcional' y 'ejemplar': en sí mismo único e incomparable, el acto mítico del héroe es no obstante, en relación a la comunidad, modélico e imitable, pauta necesaria de conducta.<sup>12</sup>

Ocupémonos, ahora sí, del espejo en cuanto máximo símbolo portador de sentido dentro de la estructura formal de la aventura. El simbolismo tradicional del espejo aúna los significados de verdad, conocimiento y sabiduría, y de luz y claridad, relacionados estrechamente en virtud del carácter iluminativo o revelatorio de la verdad conocida o de la sabiduría alcanzada, con lo cual la índole del conocimiento así simbolizado acaba identificándose con la vivencia espiritual de las verdades últimas, con la adivinación de arcanos o latamente con la experiencia mística.<sup>13</sup> En nuestra imagen, empero, y aun a despecho de su señalada unidad, ambos aspectos del simbolismo aparecen levemente disociados, ya que el significado lumínico del espejo se concentra sobre todo en la primera parte de la aventura, reservada exclusivamente al caballe-

<sup>11</sup> Véase Mircea Eliade, *Mito y realidad*, Madrid: Guadarrama, 1973, pp. 13-52.

<sup>12</sup> Frente al santo o el genio, que pueden vivir y florecer en soledad, el héroe requiere necesariamente de su inserción en una comunidad, en un grupo humano que lo reconozca por guía, modelo y ejemplo: "El héroe solo es héroe dentro de su pueblo y dentro de una corriente histórica que está ligada por una tradición viva. El héroe está referido, en su actividad, al pueblo; depende de su existencia y de su especial estructura" (Max Scheler, *El santo, el genio, el héroe*, Buenos Aires: Nova, 1961, p. 134).

<sup>13</sup> Véase Jean Chevalier, "Espejo", en su *Diccionario de los símbolos*, 5ª ed., Barcelona: Herder, 1995, pp. 474-477.

ro extremado que vuelve clara y limpia la luna negra y fea, mientras su significado cognoscitivo se concentra en la segunda parte, en la que tanto el caballero como todos los demás que miran pueden contemplar los rostros de sus amadas o amados y conocer por su semblante si les son leales o no.

La asociación exclusivista del caballero extremado con el aspecto lumínico del símbolo resulta más que pertinente y acorde a los arquetipos más universales de la tradición, ya que todo héroe connota un carácter de suyo solar que lo identifica con el rayo —emblemático generalmente mediante objetos como la espada—, con la luz, con la claridad propia del discernimiento y el principio activo, progresivo e inteligible del cosmos que se impone al principio pasivo, regresivo e ininteligible del caos; por ser el caballero quien, en cuanto héroe solar y luminoso, puede comunicar esta virtud al espejo y deshacer su negrura y oscuridad caóticas, necesariamente ha de ser él quien antes que nadie contemple y conozca en la así iluminada luna el objeto de su amor; sin embargo, en la definición de este *quid* que se contempla, que en segunda instancia se generaliza a todos los otros presentes que miran y que no consiste, según resulta evidente, en un simple objeto de intelección —una verdad cognoscible—, sino más bien en un objeto de volición, en un *bonum* querible o amable, comienza ya a involucrarse la cuarta y última de las causas de la aventura, la causa final, identificada con el amor de la dama por quien la prueba se acomete.

La relación entre lo cognoscitivo y lo volitivo a propósito del simbolismo especular de nuestra imagen es por demás compleja, pues ambas dimensiones espirituales se hallan en íntima imbricación. Según la tradicional doctrina escolástica, antes se conoce que se ama, y nada puede ser querido si primero no es conocido —*nihil volitum nisi praecognitum*, en tradicional fórmula—;<sup>14</sup> la sugerencia del autor de *Pri-*

<sup>14</sup> O, en expresión de Santo Tomás: "Consensus autem voluntatis est actus qui praesupponit actum intellectus" (*S. Theol., Supplementum*, texto latino de la edición crítica leonina, traducción y anotaciones por una comisión de PP. Dominicos presi-

*maleón* en este episodio, sin embargo, es la inversa, que el amor se encuentra en el origen del conocimiento, y que antes se ama lo que sólo en segunda instancia se acabará de conocer en plenitud gracias precisamente a ese amor que mueve a penetrar más a fondo en el objeto. Las imágenes reflejadas en la luna del espejo mágico no corresponden, en efecto, a objetos amados novedosos, no revelan los rostros de aquellos a quienes los contempladores van a amar en el futuro, sino reproducen u objetivan sensorial y externamente las imágenes que ya existen en la subjetividad y la interioridad de quienes contemplan, porque corresponden a las personas que ya son desde antes amadas por ellos. Pero sobre la base de este amor previo y fundante, sí se alumbran conocimientos nuevos: de un modo general, el conocimiento de la lealtad o deslealtad de los amados, y de modo exclusivo para Flérida, la identidad caballeresca y regia de su jardinero Julián.

El conocimiento no funda ya el amor, ni la intelección la volición, sino al revés, el conocimiento viene a complementar y a coronar con detalles —importantes, por cierto— la basal volición amorosa previa, mediante el aporte de accidentes cualitativos que acaban de configurar la sustancia de lo amado: su lealtad, su deslealtad, su función estamental, su rango social o de linaje. Cefidamente dicho: el amor es 'origen' del conocimiento, el amar 'mueve' al conocer; opera, pues, como causal causa final —se conoce 'para' poder amar—, pero esa finalidad querida y buscada como meta se sitúa no ya al final sino al comienzo en el orden de las intenciones, vale decir, antes se quiere amar que se quiere conocer, y tal prelación de lo volitivo intencional por sobre lo cognoscitivo es lo que simbólicamente expresa nuestro espejo con sus imágenes antes amadas en su sustancia que conocidas en sus accidentes.

La tradición simbólica no ha dejado de lado, por cierto, el aspecto amoroso y volitivo del espejo, que no desmiente ni contradice, según vemos, el cognoscitivo o intelectual, sino se le suma y lo enriquece. En

didada por Francisco Barbado Viejo O.P., Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1955, q. 51, a. 1).

otro de sus trabajos críticos, Suárez Pallasá ha analizado correlativamente, como dos especies de un mismo simbolismo genérico, los fenómenos de la reflexión acústica —el eco— y luminosa —el espejo— en la tradición védica, islámica, grecolatina y cristiana, señalando su significado de respuesta amorosa de las criaturas o del mundo manifestado al amor original y originante del Creador o del Principio Metafísico;<sup>15</sup> más allá de este sentido ontológico prístino, los símbolos del eco y del espejo sirven también para la expresión de todo tipo de respuesta amorosa, aún entre seres creados o contingentes; para ceñirnos al espejo que aquí nos interesa, baste recordar como expresión de la respuesta amorosa de la criatura a su Creador la célebre estrofa de San Juan de la Cruz: “¡O christalina fuente,/ Si en esos tus semblantes plateados/ Formases de repente/ Los ojos deseados/ Que tengo en mis entrañas dibujados”.<sup>16</sup> Va de suyo que la superficie tersa y clara de una fuente o cualquier agua arremansada es morfológica y funcionalmente equivalente al espejo, y San Juan explica en sus comentarios que ha querido dar a ese símbolo el sentido de la fe en Cristo, mas aclara seguidamente: “Pero sobre este dibujo de la fee, ay otro dibujo de amor en el alma de el amante, y es según la voluntad, en la qual de tal manera se dibuxa la figura del Amado y tan conjunta y viuamente se retrata, quando ay vnión de amor, que es verdad dezir que el Amado viue en el amante y el amante en el Amado”.<sup>17</sup>

Fe y amor, así, se unen como los dos aspectos, intelectual y volitivo, conceder y deseante, de una sola y única experiencia de plenitud espiritual, pero el santo no duda en afirmar la primacía del amar sobre el conocer como factor decisivo para que la imagen del Amado se haga presente. Trasladada idéntica dinámica al plano de lo contingente in-

<sup>15</sup> Véase Aquilino Suárez Pallasá, “El simbolismo del fenómeno de la reflexión acústica y luminosa en las *Églogas* de Virgilio”, *Letras*, 29-30 (1995), pp. 67-83 (primera parte); 31-32 (1995), pp. 111-140 (segunda parte).

<sup>16</sup> *El cántico espiritual*, según el ms. de las Madres Carmelitas de Jaén, ed. y notas de M. Martínez Burgos, Madrid: Espasa Calpe, 1936, XII, pp. 11-12.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 93-94.

terhumano; autores latinos como Virgilio y Ovidio recurren a la misma imagen, aunque con una variante de peso: en tanto el primero, en fugaz alusión, recoge de manera inalterada el motivo del amante que, al mirar un agua espejada, no se ve a sí mismo sino al amado,<sup>18</sup> Ovidio hace en su recreación del mito de Narciso que este personaje, al contemplar las aguas de la fuente, sí se vea a sí mismo. Ovidio racionaliza parcialmente el mito al sugerir que, de verse tan bello, el joven se enamoró de sí mismo; en lo profundo de la imagen y de la historia arcaica yace más bien la idea inversa: ‘porque’ ya se amaba a sí mismo, ‘porque’ Narciso era incapaz de transferir su deseo a otro objeto que no fuera su propio yo, ‘por eso’, al mirar la superficie espejada de la fuente no logra ver nada más que su propia y sola imagen.<sup>19</sup> Narciso es el autodeseante, la encarnación de ese tipo de inmadurez afectiva que no sabe descentrarse para dirigir su afecto y su volición a otro;<sup>20</sup> ese otro, por lo demás, adquiere identidad concreta: es la ninfa Eco, que lo ha requerido de amor sin ser correspondida.<sup>21</sup> Adviértase que en este personaje femenino se ratifica la inescindible unidad de ambas reflexiones, la acústica y la lumínica, por cuanto se trata de una ninfa —vale decir, de una deidad de las fuentes y por ello de las aguas potencialmente espejadas—, cuyo nombre alude inequívocamente al sonido

<sup>18</sup> “Ipsae te, Tityre, pinus,/ ipsi te fontes, ipsa haec arbusta uocabant” (*Bucólicas*, trad. y notas de Pablo Ingberg, Buenos Aires: Losada, 2004, t. I, pp. 38-39; p. 36). La cita reclama una mínima exégesis. Quien pronuncia estos versos de la primera bucólica es el pastor Melibeo, que informa así a su compañero Tí tiro de qué modo, durante su ausencia, su amada Amarillis lo llamaba sin cesar. Al decir Melibeo a Tí tiro que lo “llamaban” (*uocabant*) los pinos, las fuentes y las arboledas, expresa metonímicamente el llamado de Amarillis, que hacía presente a su amado ausente mediante el sonido de su voz clamante —convertido en eco al chocar contra los pinos y las arboledas— y mediante sus ojos deseantes, que al mirarse en las fuentes no se veían a sí mismos, sino a Tí tiro.

<sup>19</sup> *Les métamorphoses*, 2 vols., trad. de Georges Lafaye, Paris: Les Belles Lettres, 1928, III 413-436, t. I, p. 83.

<sup>20</sup> “Se cupit inprudens et qui probat ipse probatur,/ Dumque petit petitur pariterque accendit et ardet” (*Les métamorphoses*, *op. cit.*, III 435-436, t. I, p. 83).

<sup>21</sup> *Ibid.*, III 356-402, t. I, pp. 81-82.

reflejado que resulta equivalente. La historia de Eco y Narciso no es otra cosa que el fracaso de la recta y sana reflexión, acústica y luminosa, del eco y del espejo, porque no llegan a constituirse en amantes y amados recíprocos y no logran por tanto descubrirse, verse, oírse el uno al otro.<sup>22</sup>

Señalamos la prelación intencional, en nuestra aventura, del amor sobre el conocimiento; en cuanto causa final, el amor 'mueve', en efecto, a toda otra potencia, y por tanto no sólo el conocimiento le es efecto y consecuencia, sino también la 'acción'. Recordemos que antes de intentar la prueba don Duados dirige su vista adonde se encuentra Flérída —la real, no la espejada—, y que es de esta visión, de esta experiencia visual del amor, de donde extrae la fuerza necesaria para 'actuar' eficazmente la aventura. Sin amor que lo mueva, el caballero es ignorante e ineficaz, se sume en el desconocimiento, la inacción, la acedia. Pero el proceso es en cierto modo circular, porque si por una parte el amor de la dama genera en el héroe la intelección y la acción, éstas revierten luego en un acrecentamiento del amor: el conocimiento de la lealtad de Flérída, que se le muestra en el espejo con rostro alegre, redundando en un mayor amor de Duados hacia ella, y tanto el conocimiento de la condición noble y regia de Duados como la acción heroica que ha consumado, lo convierten en alguien más amable aún para su dama. En todo caso, la potencia simbólica del espejo permite integrar en un proceso virtualmente —y virtuosamente— circular las dos esferas vitales de todo héroe, la *fortitudo* —la acción heroica, la caballería extremada y eficaz— y la *sapientia* —el conocimiento, la intelección—, y ambas esferas, referidas a la vida activa y a la contemplativa en perfecta

<sup>22</sup> "Eco no es una ninfa lejana. Vive en el fondo de la fuente. Eco está sin cesar con Narciso. Es él. Es su voz. Tiene su rostro. No la oye a grandes voces. La escucha en un murmullo, como el murmullo de su voz seductora, de su voz de seductor. Ante las aguas, Narciso tiene la revelación de su identidad y de su dualidad, la revelación de sus dobles poderes viriles y femeninos, sobre todo la revelación de su realidad y de su idealidad" (Gaston Bachelard, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México: Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 42).

complementación y potenciación recíproca, remiten como a su única causa y origen —y destino— al amor, a esa volición amante, que es a la vez el alfa que los origina y el omega que los corona, la primera intención y el último fin del proceso.

En gran medida, el mito de Narciso al que fugazmente hemos aludido nos ayuda a comprender mejor, por contraste, el sentido último de nuestro episodio caballeresco, porque si en el relato de Ovidio nos hallamos ante el caso patológico de una mismidad que resulta incapaz de descubrir la alteridad, en el mágico espejo de don Duados y Flérída se postula el descubrimiento de la alteridad en la mismidad, o mejor, se afirma la alteridad como clave y contenido profundo de la mismidad, tanto sexual como identitaria-personal. La imagen que devuelve el espejo al enamorado sólo en apariencia no corresponde a sí mismo; difiere del sí mismo superficial o evidente, y revela en cambio a ese otro yo que sólo se descubre a través del tú, a ese uno mismo que solamente puede manifestarse en plenitud a través del otro. Es el tú, el otro, quien revela la dimensión sana, adulta y honda del yo mismo, es la mujer la que enseña a ser varón, el varón el que enseña a ser mujer, el objeto conocido y amado el que enseña a ser cognoscente y amante. Nunca es don Duados más profundamente él mismo que en el momento de ver a Flérída en el espejo; por el contrario, nunca es Narciso más miserablemente nadie, más superficial y hueramente nada, que cuando no pasa de ver su propio rostro en la fuente, porque el yo se revela como enfermo e inviable si no consigue espejarse en un tú que, como opuesto complementario, le descubra las dimensiones ocultas, latentes, fecundas del sí mismo. La visión del rostro amado en lugar del propio, en este tipo de resoluciones míticas, no es otra cosa que la intensificación formal y simbólica de lo que cualquier espejo arroja: una imagen que es al mismo tiempo idéntica y opuesta a la del sujeto que mira, un rostro que conserva los mismos rasgos pero invierte su orientación, y que representa por ello el enriquecimiento y la maduración de la mismidad mediante una alteridad que no la contradice, sino que la complementa.

### 3. AVENTURAS DE TRIOGO Y DE PLATIR (*PLATIR*, CAPS. 4 Y 9)

Intentaremos comentar conjuntamente las dos aventuras de Triogo y Platir, y comenzaremos destacando lo muy poco que hay para decir, en ambas, acerca de la causa agente, el caballero. A diferencia de don Duardos, realmente caballero pero creído jardinero por su amada, tanto Triogo como Platir son abierta y públicamente caballeros, por más que el segundo sea aún donzel y no haya recibido la orden de caballería al momento de experimentar por primera vez la visión de Florinda en el escudo-espejo. En cierto modo, la investidura de Platir reúne simbólicamente a los tres "caballeros del espejo", porque el novel recibe la orden de manos de don Duardos y se arma con el escudo de Triogo, en un acto de alta significación que bien podría leerse como una formal transmisión o delegación de éstos a aquel de la función heroico-mítica atinente al espejo mágico (*Platir*, cap. 19, pp. 80-81).

El itinerario como causa material también se presenta en ambas aventuras con ciertas anomalías, porque los dos caballeros no se encuentran en la corte —o en la isla— al momento de acometerlas como parada o estadía temporaria en el contexto de una marcha o una errancia, sino que residen allí de manera continua. Son, por curioso que parezca, caballeros 'sedentes', reposantes, no andantes. Es, en rigor, la aventura la que los pone en marcha, la que los lanza al camino; en el caso de Triogo se tratará de un camino breve y direccionado, su ida a Ircán para consumir su amor y su matrimonio con Nagancia, legitimado por el vencimiento de la prueba; en el caso de Platir, en cambio, será un camino largo, complejo y cabalmente errante que acabará identificándose con su vida entera y sus funciones de caballero, pues a partir del conocimiento de Florinda por el espejo, su andadura se pone en marcha para hallarla y conquistarla.<sup>23</sup> Podría decirse, enton-

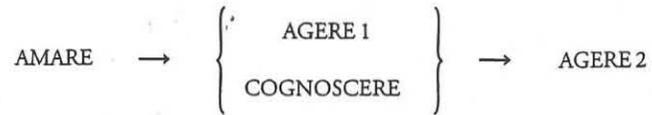
<sup>23</sup> "De Platir vos dezimos que no vía la ora que verse fuera de la corte del Emperador, su padre, que afincadamente vía él muchas veces a la donzella en el espejo y no le fatigava a él otro pensamiento tanto como no saber do la él fuesse a buscar" (*Platir*, cap. 29, p. 130).

ces, que en los dos casos el itinerario que constituye la materia de la aventura no aparece como lo dado *a priori*, como correspondería a la causa material, sino como lo implícito y desarrollado *a posteriori* a partir de la superación de la prueba, esto es, a partir de la forma. Contra el *ordo aristotelicus*, materia y forma invierten su orden lógico, ontológico y cronológico, de modo tal que la causa formal se postula antes que la material.

La principal innovación en la superación de la prueba en cuanto causa formal en estas dos aventuras de *Platir*, frente a la de *Primaleón*, estriba en el carácter mixto del símbolo central, que no es ya solamente un espejo, sino un escudo-espejo. La imagen aporta así una notoria intensificación de las conexiones, ya latentes en el espejo mismo, según vimos a propósito de la prueba de don Duardos, entre armas y amor, entre acción y contemplación. Intentemos pues definir de qué manera el amor, el conocimiento y la acción caballeresca se relacionan e intergeneran en los casos de Triogo y Platir.

Como en Duardos, en Triogo el amor es lo primero, lo dado, lo supuesto; ama ya de antes a Nagancia, y este amor es la causa directa de su capacidad para levantar el escudo del suelo, hazaña en que consisten la prueba y su cualificación como caballero señalado. Sólo después de esta acción, causada por el amor, vendrá el conocimiento, esto es, la visión del rostro de Nagancia en el espejo del escudo, y después, causada ahora por la conjunción plena de conocimiento y amor, de inteligencia y voluntad, tendrá lugar la segunda y definitiva acción heroica, la ida a Ircán y el virtual 'rescate' de Nagancia mediante el matrimonio, hecho para el cual lo ha habilitado la prueba. En síntesis, pueden postularse las siguientes conclusiones: 1) el amor precede al conocimiento, exactamente igual que en el caso de Duardos y Flérida; 2) la acción se desdobra en dos pasos o secciones, la primera de las cuales es causada sólo por el amor, y la segunda por la plena conjunción de amor y conocimiento; dado que la primera acción forma parte de la prueba misma, debe retenerse como un elemento de la cualificación, en tanto la segunda es la plenamente cualificada o ha-

bilitada tanto por el conocimiento (el ver a Nagancia en el espejo) cuanto por el amor (a través de su efecto, la primera acción: levantar el escudo). Así:



El caso de Platir es bien distinto, porque el amor no está dado ni supuesto desde el inicio; en él, lo primero es el conocimiento, el ver a Florinda en el espejo aún antes de saber quién es; luego, de tanto mirarla, se enamora, conforme ahora sí a la exigencia escolástica de que la voluntad siga al entendimiento, y el signo exterior de ese amor, su objetivación verbal y en cierto modo fáctica, es la respuesta que da el doncel a Nagancia, ya que, de las dos armas de Triogo, prefiere y elige el escudo, porque es en éste y en su espejo donde fulge la imagen de su amada (cap. 9, p. 32). La elección de Platir es el hecho que da cima a la aventura, es el acto libre, consciente y voluntario por el cual queda cualificado como héroe y por el cual, en consecuencia, está listo para iniciar su andadura caballeresca y su entera vida de acción. Tendríamos, según esto, un esquema hartamente simple y muy clásico en su orden de prelación:



Sin embargo, el esquema se revierte una vez que el joven recibe formalmente caballería —mediante la recepción del mágico escudo que ha elegido— y da inicio a su itinerario y a su búsqueda de acción, y lo hace porque no está todavía completo el circuito, porque al conocimiento y al amor de Platir falta aún la reciprocidad del conocimiento y el amor de Florinda. Y si en el caso del caballero son el conocer y el amar los que preceden y generan el actuar, en el caso de la dama será exactamente a la inversa, será la acción bélica admirable del joven caballero, desplegada ante ella en los torneos, la que genere como respuesta y efecto el que la infanta repare en tan señalado héroe —lo cono-

ca— e inmediatamente se sienta atraída por él —lo ame—. <sup>24</sup> La acción se constituye así en el gozne o eje que articula el conocer y el amar del caballero con el conocer y el amar de la dama, o dicho mejor aún, la acción heroica es el centro o pivote vital del caballero en torno del cual se definen, respectivamente como causa y como efecto, el ‘conocer-amar’ y el ‘ser conocido-ser amado’:



Lo dicho nos conduce entonces a la causalidad final de las aventuras, el amor de la dama. Queda clara a partir de lo ya analizado la función motora del amor tanto en las dos acciones de Triogo —levantar el escudo, ‘rescatar’ a Nagancia— cuanto en los torneos peleados por Platir; en relación con este caballero, el texto ratifica expresamente, al narrar el establecimiento formal de su vínculo cortés con Florinda, que es el amor la fuente generadora de hazañas: “Y desde ahora me dó por vuestro cavallero, porque con vuestro favor entiendo yo de entrar en los grandes peligros de las armas” (*Platir*, cap. 29, p. 139). “Favor”, dice Platir, pero debió decir mejor ‘favor y mandato’, ya que el amor de la dama genera acción y mueve en cuanto causa final toda aventura no sólo porque infunda en el caballero fuerza, virtud y deseos de hacer méritos ante aquella, sino también porque explícitamente manda y ordena la realización de hazañas, conforme al papel de superioridad y decisión que el código cortés adjudica a la señora. La primera orden

<sup>24</sup> “Mucha más pena y doblada tenía la infanta Florinda por saber de la hazienda del Cavallero del Escudo [Platir], que a maravilla le pareció él apuesto cavallero, y con las loas que d’él hazía el Rey cada vez que en él hablava crecía a la infanta más el amor que le tenía. Mucho desseo tenía ella de verle, por ver si conformava su fermosura con sus grandes cavallerías” (*Platir*, cap. 29, p. 133). “Luego que fueron mezclados los cavalleros, el cavallero del Escudo arremetió con su lança y, ante que la quebrasse, hizo maravillas, tanto que echó a tierra más de cincuenta cavalleros. [...] Y así entró él y hizo él aí cosas por do la infanta se tenía por captiva en no lo tener ya en su poder, para conoscerle y tenerle por su cavallero” (cap. 29, p. 136).

que imparte Florinda a su caballero Platir es a este respecto sumamente ilustrativa:

Allí le mandó la infanta muy contra su voluntad que se fuesse con la donzella Triola a cumplir la palabra que le avía dado, y ponerle en su poder aquel cavallero que ella más que a sí amava, y que esto le mandava por tocar el caso tan en lleno a Triola.

—Porque si de otra fuera el negocio, por ninguna manera —dixo la infanta— vos dexara ir de aquí tan cedo, que mucha pena entiendo recibir con vuestra ausencia. Y luego que esta aventura fenesciéredes, vos mando por el amor que me tenedes, seades aquí porque aya aquel verdadero descanso mi corazón que dessea (*Platir*, cap. 29, p. 141).

No es una orden, sino dos: primero, 'salir de la corte' y hacer justicia a Triola, ejecutar la acción de armas inherente a su oficio que asegure los derechos de esta donzella necesitada; después, 'regresar a la corte', para cumplir en ella con los deberes que exige el amor. Se trata de una perfecta síntesis de la entera dinámica del caballero andante, que se mueve cíclicamente entre el salir y el entrar, entre el marcharse y el regresar, entre el camino y la corte, entre las armas y el amor; éste, en cuanto causa final de toda la actividad del caballero andante, es motor en un sentido doble, centrífugo —porque impele— y centrípeto —porque atrae—, conforme a una sístole y una diástole renovadas y circulares que pautan el ritmo acompasado y equilibrado de la vida heroica y cortés.

\* \* \*

Ya para concluir, regresemos por un instante al símbolo central de las tres aventuras analizadas, el espejo mágico. Hemos señalado de qué modo este símbolo se constituye en la representación plástica conjuntiva de una serie de opuestos complementarios, ya simultá-

neos —contemplación y acción, *sapientia* y *fortitudo*, mismidad y otredad—, ya consecutivos según prelación de causa y efecto —entendimiento y voluntad, amor y acción—. Existe, con todo, una complementariedad mayor, que en gran medida subsume y explica todas las demás, y que se instaure en el seno mismo del amor para distinguir en él dos de sus aspectos o momentos, a saber, el del amor que reposa y es inmóvil, que mueve sin ser movido a modo de causa final, y que se encarna en la dama y en la corte, y el del amor itinerante y móvil, que mueve al moverse él mismo a modo de causa agente, y que se encarna en el caballero y su andadura. En cierta medida, el espejo es el lugar simbólico en el que ambos amores, dama y caballero, final y agente, inmóvil y móvil, 'se identifican' espejeándose uno en el otro, mirándose recíprocamente los rostros para remitirse los dos a su única y plena condición de 'amor'. Nos permitimos entonces no enmendar ni modificar en su sustancia, sino apenas completar o especificar en su formulación el esquema de Suárez Pallasá, y postulamos que el amor que radica en la causa final es apenas uno —notorio y emblemático por su identificación con la dama y la anécdota cortés, mas no único ni exclusivo— de los varios amores —digamos así— 'analogados' que intervienen en la dinámica de toda aventura, y que se realizan en primera y principal instancia como finalidad motora —la dama, la otredad, la contemplación, la *sapientia*— y como eficacia agente —el caballero, la mismidad, la acción, la *fortitudo*—<sup>25</sup>, pero que también, de manera menos eviden-

<sup>25</sup> Nos ocupamos de explicar demoradamente el porqué de la identificación del caballero agente o eficiente con el amor en un trabajo previo, que nos permitiremos citar aquí *in extenso*: "Ahora bien, en el caso de la andanza caballerescas tenemos igualmente como causa principal del itinerario al amor, pero no se trata ya de una pura causa final, dado que la meta no se postula como prevalente en el esquema de este viaje, sino de una mixtura donde a una relativa y parcial calificación del amor como causa final se suma una mucho más fuerte calificación de éste como *causa eficiente*; ello se explica a partir del modelo mítico que da sustento a la alegoría de la andanza caballerescas, que la define como circular y ligada a un punto fijo de referencia no ya final sino inicial, el centro centrífugo que expulsa, y que postula una virtual identificación

te, mas con todo observable, se realizan como materia constitutiva —el itinerario con sus jalones o circunstanciales paradas— y como determinación formal —la prueba y su superación—. Las cuatro causas de la aventura son, a su modo, ‘el amor’, considerado bajo sus varios aspectos o formulaciones posibles, porque el caballero mismo y su entera vida, con todo lo que en esta cabe de contemplación y acción, de historia y de proyecto, de arqueología y teleología,

del héroe con ese centro que, en virtud de su des-centramiento y trayecto, deviene mundo. El amor, por lo tanto, no funciona principalmente —aunque sí parcialmente [...]— como causa final, sino como causa eficiente, pues es el héroe mismo quien encarna a ese amor, es el héroe-caballero quien opera metafísicamente como esa Voluntad suprema que ejecuta la acción de generar un cosmos a medida que recorre el camino, conforme, según decíamos, al modelo mítico que lo convierte en un dios analógico. El caballero se define entonces como un héroe volitivo, como un héroe que ante todo *quiere*, que *ama* y al amar instaura y ordena el mundo *more divino*. [...] Hemos dicho que el amor que mueve la andanza caballeresca no es *principalmente* causa final sino eficiente, dado el carácter operativo de ese amor que genera un trayecto no mediante la atracción de una meta fija sino mediante la ejecución del mismo trayecto, pero hemos sugerido también que ese amor caballeresco puede ser *secundaria o parcialmente* causa final. En efecto, el amor que mueve el universo caballeresco radica en el caballero mismo entendido como héroe volitivo y actuante según el modelo mítico, pero puede radicar también, subsidiariamente, en la figura de la dama que, residente en la corte, se identifica con ese lugar inicial de reposo adonde el caballero retorna cíclicamente; bien podría entenderse por tanto que, en cuanto identificado con la dama, el amor mueve al caballero como una suerte de causa final que lo impulsa a realizar hazañas para servir a la enamorada y hacerse así digno de ella, pero se trataría siempre de una causa final acotada y secundaria, pese a la relevancia que el amor cortés pueda presentar en la estructura superficial de los libros de caballerías [...]. La dama misma, por lo demás, leída a la luz del modelo mítico, no deja de ser también ella un aspecto del propio héroe, la mitad femenina y complementaria de la unidad metafísica originaria, o bien una hipóstasis del héroe en su modalidad reposante del centro inicial aún no desplegado en trayecto y movimiento” (Javier Roberto González, “Dos modelos de itinerario en la literatura medieval: romería y caballería”, pp. 24-26). Como se ve, al momento de redactar estas líneas estábamos convencidos de la subordinación del amor-final de la dama al amor-agente del caballero; hoy, no podríamos afirmarlo con idéntica certeza, y nos inclinamos más bien a considerar ambas perspectivas del amor como equivalentes en fuerza y dignidad semánticas.

se definen por el amor, desde el amor y para el amor. Así lo entendió sin duda el desconocido autor que dio al primero y más grande de los andantes peninsulares el nombre de *Amadís*, ‘el que ama’, pero también —y mejor— ‘el amar mismo’, la voluntad agente por la cual adviene a la realidad, míticamente, un entero cosmos político, social y espiritual.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Hemos argumentado en detalle sobre la interpretación de *Amadís* —y, a su zaga, de todos los personajes destacados de la caballería ficcional— como encarnación del amor agente u operante, del principio volitivo hacedor del mundo conforme al modelo divino y heroico del mito, en diversos trabajos: Javier Roberto González, “*Amadís de Gaula*: una historia romana”, en *Studia Hispanica Medievalia IV. Actas de las Quintas Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 1996, pp. 285-294; “*Amadís* en su profecía general”, *Letras*, 34 (1996), pp. 63-85; “Un ejercicio de estructuras comparadas: *Amadís de Gaula-Cirongilio de Tracia*”, *Letras*, 50-51 (2004-2005), pp. 113-161; “Los límites de la cortesía: amor y poder en el *Amadís-Sergas*”, en Melchora Romanos (ed.), *Lecturas críticas de textos hispánicos. Estudios de Literatura Española Siglo de Oro II*, Buenos Aires: Eudeba, 2000, pp. 69-78; “La estructura trifuncional indoeuropea en la contrautopía *Amadís-Sergas*”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, 12 (2010), pp. 39-70.