

LA DECLARACIÓN DE AMOR A TRAVÉS DEL ESPEJO: UN MOTIVO CORTÉS EN TEXTOS DE CABALLERÍAS

RAFAEL BELTRÁN & SUSANA REQUENA
(Universidad de Valencia)

EN la *Égloga II* de Garcilaso de la Vega, Albanio le recita a Salicio cómo se declaró a Camila, la infantil amiga de juegos, después de que la sencilla y pura amistad que mantenían pasara a convertirse en amor «fuerte» y «desasosiego» (vv. 317-318) de muy «diferente especie» (v. 316):

mil veces ella preguntó qué había,
y me rogó que el mal le descubriese,
que mi rostro y color lo descubría. [...]
Aconteció que en una ardiente siesta [...]
a la sombra de un árbol aflojamos
las cuerdas de los arcos trabajados. [...]
Y en medio aquesta fuente clara y pura,
que como de cristal resplandecía, [...]
Después que con el agua resfriado
hubimos el calor, y juntamente
la sed de todo punto mitigado,
ella, que con cuidado diligente
a conocer mi mal tenía el intento [...]
me conjuró y rogó que le contase
la causa de mi grave pensamiento;
y si era amor que no me recelase
de hacelle mi caso manifiesto,
y demostralle aquella que yo amase [...]
Yo, que tanto callar ya no podía [...]
le dije que en aquella fuente clara
vería de aquella que yo tanto amaba
abiertamente la hermosa cara.
Ella, que ver aquésta deseaba, [...]

a la pura fontana fue corriendo,
 y en viendo el agua, toda fue alterada,
 en ella su figura sola viendo.
 Y no de otra manera, arrebatada,
 del agua rehuyó, que si estuviera
 de la rabiosa enfermedad tocada (vv. 425-481)¹.

«Toda la narración de Albanio traduce la Prosa VIII de la *Arcadia* [de Jacopo Sannazaro], con sólo pocas variantes, pero significativas»². La declaración amorosa que Carino cuenta al narrador en la *Arcadia* se vale, efectivamente, del mismo motivo: la confesión perifrástica, a través del reflejo en las aguas. Entre las variantes que Garcilaso presenta respecto a su fuente napolitana se encuentra la eliminación del compromiso previo de mostrar a la amada la imagen en pintura de la persona que causaba sus desvelos. Pero el pasaje es en todo semejante. Garcilaso, no cabe duda, «hizo suyo el mundo pastoril de Sannazaro»³:

[...] si convertí in tanto e sí fiero amore che mai pace non sentiva se non quanto di costei pensava. E non avendo, sí come tu poco inanzi dicesti, ardire di discoprimmegli in cosa alcuna [...] ma lei, che di ciò nulla sapendo, di bon zelo affettuosissimamente mi amava [...] ne stava maravigliata. E non una volta ma mille con instanzia grandissima pregandomi che'l chiuso core gli palesasse e'l nome di colei che di ciò mi era cagione gli facesse chiaro, io, che del non potermi scoprire intolerabile noia portava ne l'animo, quasi con le lacrime in sugli occhi gli respondea a la mia lingua non essere licito di nominare colei cui io per mia celeste deità adorava, ma che dipinta la sua bellissima e divina imagine, quando commodo stato mi fusse, gli avrei dimostrata.

E avendola con cotali parole molti e molti giorni tenuta, advenne una volta che dopo molto ucellare, essendo io e lei soletti [...] ne ponemmo ambiduo a sedere a la margine d'un fresco e limpidissimo fonte che in quella sorgea. [...] Ove, poi che alquanto avemmo refrigerato il caldo, lei con novi preghi mi ricominciò da capo a stringere e scongiurare per lo amore che io gli portava che promessa effigie gli mostrasse, aggiungendo a questo col testimonio degli dii mille giuramenti che mai ad alcuno, se non quanto a me piacesse, nol ridirebbe. A la quale io, da abundantissime lacrime sovraggiunto, non già con la solita voce, ma tremante e sommessa, rispuse che nella bella fontana la vedrebbe. La quale, sí come quella che desiderava molto di vederla, semplicemente senza piú avante pensare bassando gli occhi ne le quiete acque, vide se stessa in quelle dipinta. Per la qual cosa, se io mal non

¹ Seguimos la edición de Tomás Navarro Tomás de las *Obras* de Garcilaso de la Vega, Madrid: Espasa-Calpe, 1970, págs. 48-49.

² Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso* [1ª ed., 1945], Madrid: Alianza, 1985, págs. 102-23 [pág. 103].

³ R. Lapesa, *La trayectoria*, pág. 95.

mi ricordo, ella si smarrí subito, e scolorisse nel viso per maniera che quasi a cader tramortita fu vicina, e senza cosa alcuna dire o fare, con turbato viso da me si partí⁴.

Están bien rastreados y localizados los orígenes neoplatónicos del tema de las aguas que le reflejan al amante, como espejo, no ya su propio semblante, sino el de sus deseos. León Hebreo veía en Platón cómo «el entendimiento humano [...] no puede comprender... la hermosura divina de directo, ni tener la vista y el conocimiento de ella». Sin embargo, se puede conocer esa hermosura indirectamente, «como por un medio cristalino o en un claro espejo, pero no inmediato en sí mismo, como hace el entendimiento angélico»⁵.

En la tradición neoplatónica, vitalizada poéticamente a partir del stilnovismo, el amado se enamora de su propia naturaleza vista en el otro, a través del espejo, de los mismos ojos, de la superficie de las aguas, del reflejo de la luz... De ahí que se reactualice el mito de Narciso, leído en Ovidio, y se ubique armónicamente, al menos desde Boccaccio, dentro del espacio bucólico de la tradición virgiliana, tradición que asumen plenamente tanto Sannazaro, como —a través de éste, pero también de manera directa y autónoma— Garcilaso de la Vega.

⁴ Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, ed. Francesco Erspamer, Milán: Mursia, 1997, págs. 133-134. Incluimos la traducción moderna del texto al castellano: «[...] se convirtió en tan fiero y gran amor, que jamás reposo tenía, si en ella no pensaba. Y no teniendo, así como tú dijiste antes, el valor de manifestarlo en ninguna ocasión [...] incluso ella, que no conociendo el motivo me amaba afectuosamente [...], estaba sorprendida; y no una vez, sino mil, rogándome con gran insistencia que el cerrado corazón le abriese, y el nombre de aquélla, que de esa situación me era la causa, le hiciese saber; yo, que por no poderme descubrir una intolerable angustia tenía en el espíritu, casi con lágrimas en los ojos le respondía que a mi lengua no le estaba permitido nombrar a la que como mi celeste deidad veneraba, pero que le mostraría pintada su bellísima y divina imagen cuando me pareciese oportuno. Y habiéndola contentado con tales palabras durante muchos y muchos días, sucedió una vez que, después de cazar bastantes pájaros, estando ella y yo solos [...] nos sentamos a la orilla de una fresca y clara fuente que allí mismo brotaba. Allí, después de haber mitigado algo el calor, ella, con renovados ruegos, comenzó otra vez desde el principio a estrecharme y a suplicarme, por el amor que yo le tenía, que le mostrase el prometido retrato; añadiendo mil juramentos bajo el testimonio de los dioses, de que jamás a nadie, sino cuando yo quisiera, se lo referiría: a lo que yo respondí alcanzado por un abundante llanto, no ya con la acostumbrada, sino con voz temblorosa y sumisa, que en el bello manantial lo vería; y ella, como deseaba tanto verlo, sencillamente y sin dudar un instante, inclinando los ojos sobre las tranquilas aguas, se vio a sí misma pintada en aquéllas; por lo que si no recuerdo mal, se turbó súbitamente, y su rostro perdió el color de tal manera que estuvo muy cerca de caer desmayada; y sin decir ni hacer nada, con semblante confuso, se alejó de mí» (Jacopo Sannazaro, *Arcadia*, ed. Francesco Tateo, trad. Julio Martínez Mesanza, Madrid: Cátedra, 1997, págs. 135-136).

⁵ El espejo como elemento de comparación para entender lo que supone el enamoramiento —y de ahí la instrumentación del mismo— se remontaría al *Fedro* de Platón: «[cuando el amante ve al amado, la vista] llena de amor el alma del amado. [...] [El amado] se olvida de que, como en un espejo, se está mirando a sí mismo en el amante». De ahí las palabras de Ramon Llull en el *Llibre d'Amic e Amat*: «Es mirava l'Amic a si mateix, per tal que fos mirall en el qual veíes el seu Amat; i mirava el seu Amat, per tal que li fos mirall en el qual tingués coneixença de si mateix». Citamos por la obra de Guillermo Serés, *La transformación de los amantes*, Madrid: Gredos, 1996 (págs. 18 y 83, respectivamente), donde se puede rastrear la evolución de la imagen desde la Antigüedad hasta la tradición mística española.

Arropado por esa filosofía, el tema alcanza en el Renacimiento incluso a textos hondamente religiosos, como la estrofa 12 del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, muy bien estudiado en sus formantes profanos, al margen de la tradición poética religiosa y cristocéntrica, por Domingo Ynduráin:

¡O christalina fuente,
si en estos tus semblantes plateados
formases de repente
los ojos deseados
que tengo en mis entrañas dibuxados!⁶

El mismo Domingo Ynduráin ofrece múltiples ejemplos que desarrollan el tema del reflejo del deseo en las aguas cristalinas: fray Luis de Granada, Aldana, Hurtado de Mendoza, Padilla, Gracián... Moviéndonos, como hemos empezado a hacer, en un campo, el de la égloga, que será en ocasiones acogido por el libro de caballerías, se nos permitirá incorporar a la nutrida lista que proporciona Ynduráin, el ejemplo de la «Canción de Diana» en *La Diana* de Jorge de Montemayor:

Aquí tengo un retrato que me engaña,
pues veo a mi pastor cuando lo veo,
aunque en mi alma está mejor sacado.
Cuando de verle llega el gran deseo,
de quien el tiempo luengo desengaña,
a aquella fuente voy que está en el prado; [...]
al agua miro luego
y veo a él y a mí como le vía
cuando él aquí vivía⁷.

Obsérvese que en estos textos de referencia el tema del reconocimiento del ser amado en las aguas espejeantes del río o la fuente, es decir, la intermediación de la superficie cristalina resolviendo el dilema entre la imposibilidad de contemplar directamente a la dama *angelicata* y la necesidad de aspirar a ella —a su presencia, a su saludo—⁸, no cumple el papel narrativo o dinámico que caracteriza los pasajes de Sannazaro y Garcilaso. La contemplación del reflejo de la amada o amado constituye un deseo o una ensoñación lírica, pero no una acción funcional, decisiva en la evolución del desarrollo psicológico de los personajes. Por ello mismo, llama la atención reencontrar ese funcionamiento narrativo —aunque de manera bastante excepcional, como tendremos oportunidad

⁶ San Juan de la Cruz, *Poesía*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid: Cátedra, 1995, pág. 251.

⁷ Jorge de Montemayor, *La Diana*, ed. Juan Montero, Barcelona: Crítica, 1995, págs. 28-29.

⁸ Véase el trabajo imprescindible de M^a Rosa Lida de Malkiel, «La dama como obra maestra de Dios», en *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, Madrid: Porrúa Turanzas, 1976, págs. 179-290.

de comentar— en algunos textos de caballerías hispánicas de los siglos XV y XVI, donde poco haría sospechar su aparición, ni el contexto argumental, ni el entronque genérico o la propia formación cultural de los autores, por lo general muy distante —si no completamente ajena en ocasiones— a los conocimientos directos de literatura latina en los círculos académicos clasicistas que compartieron Sannazaro o Garcilaso.

El primero de esos textos es el *Tirant lo Blanc*, anuncio en tantos sentidos del verdadero texto fundador de la literatura de caballerías en el siglo XVI, el *Amadís de Gaula*. En los capítulos 126 y 127 del *Tirant lo Blanc*, Joanot Martorell reelabora el motivo de la declaración a través del espejo, coincidiendo con un paso importante en las relaciones que mantienen los dos protagonistas de la novela. Tirant ha conocido apenas diez capítulos antes a la princesa Carmesina y se ha enamorado inmediatamente de ella. Cuando Carmesina llama a Tirant por vez primera después de aquel encuentro, éste se prepara para la cita con suficiente antelación y con «industria» o «artificio», por utilizar términos manieristas. Compra un bello espejo y lo esconde bajo la manga. El día de la cita, durante uno de los descansos de la reunión cortesana, interrumpiendo un baile y aprovechando la salida del Emperador, Carmesina coge a Tirant de la mano y hace que se sienten junto a una ventana. Allí le insta a declarar sus preocupaciones:

us prech que·m vullau manifestar lo mal o lo bé que la vostra virtuosa persona sent. Car tal mal porà ésser que yo per la amor vostra me pendré ma part, e si és bé, yo seré molt aconsolada que tot sia vostre.

Ante las excusas del caballero, insiste:

Per què us torn a preguar, per la cosa que més amau en aquest món, que vós m'o digau.

Él asiente, con la condición de que su respuesta no sea conocida por el Emperador. Concedido esto, declara:

—Senyora, puix la altesa vostra me força de dir-ho, no puch més dir sinó que ame. E no dix pus, sinó que baixà los hulls en les faldes de la princessa.

Y cuando Carmesina quiere averiguar algo más, se le presenta la oportunidad a Tirant de jugar su escondida baza. Pregunta ella:

—Dieu-me que és la senyora qui tant de mal vos fa passar, que, si en cosa neguna vos hi poré ajudar, ho faré de molt bona voluntat, car molt me tarda de saber-ho. Tirant se posà la mà en la mànegua e tragué lo espill, e dix:

—Senyora, la ymatge que y veureu me pot donar mort o vida. Mane-li vostra altesa que·m prengua a merçè.

La princessa pres prestament lo espill e ab cuytats passos se n'entrà dins la cambra pensant que y trobaria alguna dona pintada, e no y véu res sinó

la sua cara. Lavors ella agué plena notícia que per ella se fahia la festa e fon molt admirada que sens parlar pogués hom requerir una dama de amors.

La originalidad de la declaración de Tirant ha dejado tan sorprendida a la princesa que no dudará en reconocer su asombro, cuando cuenta enseguida lo sucedido a la Viuda Reposada y a Estefanía:

Ne en quants llibres he lests de històries no he trobada tan graciosa requesta. Quanta és la glòria del saber que tenen los strangers! Yo'm pensava de lo saber, la virtut, la honor e gentilea, que tota fos en la nostra gent grega. Ara conech que n'ha molt més en les altres nacions⁹.

Desconocemos la fuente del pasaje de *Tirant*, donde encontramos por vez primera en la Península el motivo de la declaración a través del espejo. Tal vez no exista tal fuente, y se trate de una creación original de Joanot Martorell. Pero lo que nos hace hablar de «motivo cortés» en el título de este artículo es el convencimiento de que hubo tales precedentes literarios, y la sospecha, además, de que tuvieron que estar cercanos al mundo de la narrativa francesa y sólo ser introducidos más tardíamente —pero desprovistos en buena parte ya de las connotaciones irónicas y lúdicas de ese erotismo cortés que los vio nacer— en los desarrollos narrativos de la égloga a partir del Quattrocento.

Es difícil lograr armonía y compatibilidad entre el truco de ingenio urdido por Tirant y el más exquisito respeto por las leyes de la reverencia amorosa. Se consigue ese objetivo, sin embargo, en textos narrativos franceses, como el *Lai de l'Ombre*, de Jean Renart¹⁰. Recordemos cómo en el lai, el anónimo enamorado consigue poner un comprometedor anillo en el dedo de la dama requerida, aprovechando un descuido suyo. Enojada, ella se lo quita y devuelve. Él se encuentra ante un dilema: si insiste, tiene que forzar de manera descortés la voluntad de la dama; si acepta, pierde una oportunidad de oro. Finalmente acepta, pero en vez de ponerse él mismo el anillo devuelto, amenaza a la dama con que lo tendrá su dulce amiga («ma douce amie»), a la que dice amar por igual. La dama contesta asombrada:

⁹ Seguimos la edición crítica de la obra: Joanot Martorell & Martí Joan de Galba, *Tirant lo Blanch*, transcripción, coordinación y notas Albert Hauf, fijación del texto Vicent J. Escarpí, 2 vols., Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1990; reed. 1992, págs. 254-255. Para una guía de lectura de la obra, con comentario crítico muy general, véase Rafael Beltrán, «*Tirante el Blanco* en el gran teatro de la caballería», *Voz y letra* VII/I (1996), págs. 81-130. La bibliografía de estudios, hasta 1995, ha sido publicada por Rafael Beltrán y Josep Izquierdo, en *Llengua & Literatura*, 7 (1994-95), págs. 345-405, y se actualiza en Suplementos difundidos electrónicamente, a través de TIRANT (*Butlletí informatiu i bibliogràfic*) (<http://parnaseo.uv.es/Tirant>).

¹⁰ Albert Hauf, «Sedució i anti-sedució: d'Ovidi a l'*Heptamerón*, passant pel *Tirant lo Blanch*», en *El arte de la seducción en el mundo románico medieval y renacentista*, ed. Elena Real Ramos, Valencia: Universidad, 1975, págs. 119-144 (págs. 135-138), es quien por vez primera, que conozcamos, pone en relación el *Lai de l'Ombre* con *Tirant lo Blanc*.

—Diex! fet ele, ci n'a que nous.
Ou l'avrez vous si tost trovee? (vv. 888-889)¹¹.

Él jura que enseguida le mostrará a la noble y gentil dama que lo va a llevar:

—Par mon chief, tost vous ert moustree
la preus, la gentiz qui l'avra (vv. 890-891).

Coge el anillo, y lo ofrece a la imagen en el pozo, al lado del cual se celebra la entrevista, que refleja la sombra de la amada, diciendo:

Tenez, fet il, ma douce amie!
Puis que ma dame n'en veut mie,
vous le prendrez bien sanz meslee (vv. 895-897).

«... ya que mi señora no lo quiere, cogedlo vos sin discutir». El agua se agita y la sombra se deshace. La amiga (su sombra) ha recibido definitivamente el anillo. El narrador exclama una alabanza por la habilidad del cortejador:

E! Diex, si buen i assena
a cele cortoisie fere!
Onques mes rien de son afere
ne fu a la dame plesanz (vv. 908-911).

«¡Dios mío, qué hábil fue al realizar este acto de cortesía! ¡Nada de su comportamiento pudo complacer más a la dama!» Y aparece a continuación otro encarecimiento, esta vez ubicado entre las reflexiones de la dama:

Onques mes devant ne après
n'avint, puis qu'Adam mort la pomme,
si bele cortoisie a honme,
ne sai comment il l'en membra (vv. 918-21).

«Nunca, desde que Adán mordió la manzana, ni antes ni después, nadie realizó un acto de cortesía tan bello; ni siquiera sé cómo se le ocurrió». Partamos de ese rendimiento final, reconociendo la muchacha el triunfo de la treta del declarante, su «bele cortoisie», el mismo que confiesa Carmesina, en *Tirant lo Blanc*:

Ne en quants libres he lests de històries no he trobada tan graciosa requesta.

Tanto en el *Lai de l'Ombre* como en *Tirant lo Blanc* se renuncia expresamente a mantener el episodio dentro del tema clásico de los amantes tímidos que no se atreven a declarar su amor. Elevando a las dos partes a un mismo nivel

¹¹ Jean Renart, *Le Lai de l'Ombre*, ed. Félix Lecoy, París: Honoré Champion, 1983.

de inteligencia y cortesía, a ambos autores les interesa ir más allá de la introspección en los motivos de vergüenza, tratando de avanzar en las posibilidades psicológicas que ofrece el tema de la seducción cortés, del cortejo a través de la palabra «graciosa». «Bele cortoisie» y «graciosa requesta» es una y la misma cosa: un acto de ingenio, inusual, inesperado, nunca antes leído en «libres... de històries», amable pero tan seductor y peligroso como el convencimiento de Adán¹².

¿Hace fortuna este motivo pastoril y cortés en la literatura de caballerías? Solamente, hemos de avanzar, si ampliamos el campo de la pregunta, desde la estricta declaración, hasta el enamoramiento a través de un espejo que retiene la imagen de la amada de manera mágica y que contribuye a su reconocimiento. Este reconocimiento suele identificarse con una muda declaración de amor, puesto que el esclarecimiento de la imagen retenida coincidirá con la revelación del objeto de amor, secreto o desconocido a veces incluso para el amante.

En efecto, en distintos libros de caballerías castellanos asistimos al enamoramiento del héroe a través, no de la visión real de la dama, sino de su imagen reflejada en un espejo o reproducida en un retrato. Espejos y retratos contienen, pues, propiedades seductoras, independientemente de las artes de sus dueños. Citaremos solamente algunos de los pasajes más representativos en orden cronológico.

Nos encontramos, así, en primer lugar, con el episodio del espejo mágico en el *Primaleón* (Salamanca, 1512). Una doncella llega a la corte con un misterioso objeto:

... yo traigo un espejo, el más estraño que en todo el mundo ay, el cual agora no tiene nenguna claridad, antes es muy negro y feo y no puede él ser limpio ni tomado en su claridad sino en la mano de un cavallero que sea estremado en bondad. Y si tal cavallero yo fallasse, yo sería de toda buena ventura y vós, señor, veríades grandes maravillas en el espejo porque si él cobrasse su claridad y vós o otro cualquiera lo tomasse en la mano, veríades claramente cabe vos aquella que amásedes aunque ella estuviesse muy lexos¹³.

El espejo, por tanto, concentra los peligros de un desafío o prueba doble: sólo el caballero «estremado en bondad» podrá volverlo a su transparencia original; y entonces se hará patente su cualidad mágica de revelar la identidad de la persona amada por quien en él se contemple. Lo intentan muchos, y todos fracasan hasta que lo toma entre sus manos don Duardos:

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

¹² Son ilustrativas las opiniones respecto al *Lai de l'Ombre* de Philippe Ménard, «Le *Lai de l'Ombre*: un chef-d'oeuvre de séduction», en *El arte de la seducción*, págs. 201-18.

¹³ *Primaleón*, ed. M^a Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998, cap. CXXV, pág. 298.

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 Flérída tan fermosa y alegre qu'él se maravilló y a[r]redrólo de sí pensando que los otros cavalleros le veían así como él, mas no era así que no la podía ver sino aquellos cada uno a la que amava. No ay hombre que vos pudiese dezir la grande alegría de Flérída y de todos cuando vieron el espejo limpio¹⁴.

Las propiedades del espejo no dejarán de crear complicaciones, porque Flérída, al mirarse en él, contemplará, para su disgusto, la imagen de Jacinto el hortelano, es decir, de don Duardos, que ha tenido que hacerse pasar por jardinero —disfraz que ella desconoce— para estar cerca de su amada.

En la Primera Parte del *Platir* (Valladolid, 1533), el autor presenta ese mismo espejo, con la variante de que va incrustado en un escudo. El narrador indica su filiación, que no es otra que el mencionado *Primaleón*, es decir, efectivamente, el segundo libro de la saga de *Palmerín de Olivia*:

una donzella [...] traía en las manos un escudo dorado y en medio del escudo estava esculpido por muy sutil manera un espejo tan lindamente puesto, que afermoseava 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 mesmas manos fueron ambos a dos fabricados¹⁵.

La doncella deposita el escudo en el suelo y declara que no podrá levantarlo sino el caballero que logre sacar de prisión a la más noble y sabia doncella del mundo. Después de varios fracasos, Triogo, señor de la isla de Ircán, lo intenta y consigue alzar. Entonces: «Acató al espejo y vido dentro a su señora, que le estava dando priessa...». Le confirma la doncella que «por vos veis en la prisión que mi señora está en el espejo» (cap. IV, págs. 21-23). Más adelante, el protagonista del libro, Platir, aún niño, contempla lo que contiene el espejo del escudo, depositado junto a la sepultura de Triogo:

Tanto lo miró el infante Platir, que mirando el espejo vio dentro una donzella la más bella que él nunca viera. [...] Esta donzella [...] era la linda Florinda [...]. Mucho fue pagado Platir de la fermosura de la donzella y luego propuso en su corazón de no amar donzella fasta ver aquella, que luego se le assentó este firme propósito aunque era niño, y así lo tuvo él hasta que murió. (cap. IX, pág. 32)¹⁶.

¹⁴ *Ibidem*, cap. CXXVI, pág. 303.

¹⁵ *Platir*, ed. M^a Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997, cap. IV, pág. 21.

¹⁶ Este pasaje se encuentra recogido también dentro de las páginas correspondientes al *Platir* en la *Antología de libros de caballerías castellanos*, ed. José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001, págs. 358-362 (pág. 359).

Ha visto en el espejo su futuro. Por eso, años después, la contemplación de su amada Florinda, por vez primera en la realidad, le retrotraerá a la imagen vista en el espejo encantado:

Como Platir miró contra Florinda, viola tan bella cual nunca él viera donzella que tan hermosa le pareciese, y acordósele que aquella era la donzella que él avía visto en el espejo del escudo, y fallestióle el corazón y arrimóse al mástil de la tienda ya cuanto, que si no fuera por él, cayera en tierra según el grande dolor él sintió en el alma (cap. XXIX, pág. 131).

Los espejos de *Primaleón* y *Platir* tienen propiedades mágicas, que hacen que sus contenidos sean exclusivamente revelados a los caballeros amantes y constituyen una prueba inicial que confirmará desde el primer momento sus lealtades. El motivo del espejo mágico que revela secretos amores pasa de un libro a otro, comodín combinatorio para iguales situaciones de acción, primero moviéndose dentro de los límites de una misma saga, y luego saltando éstos y pasando a otras obras. Lo mismo ocurrirá con otros motivos relativamente originales como, por ejemplo, y sin salirnos de lo sobrenatural, el del banquete mágico, que leemos primero en *Palmerín de Olivia* y en *Primaleón*, es decir dentro de la saga, pero que luego encontraremos también en *Lisuarte de Grecia* o en la Segunda Parte de *Clarián de Landanís* (como ha rastreado Javier Guijarro).

El motivo del espejo mágico da ese salto fuera de la familia inicial a partir del *Belianís de Grecia* (Burgos, 1547), donde el héroe recibe sus primeras armas de manos de una desconocida doncella y entre ellas adquiere especial importancia un singular escudo, en el que aparece el retrato de una hermosa dama:

todas las armas del príncipe Don Belianís eran amarillas con unas hondas del mar tan ensalçadas que parecía que un barco que allí estava pintado quisiessen anegar. En el escudo se mostrava una hermosa donzella y un cavallero antella de rodillas, como que le pedía merced, al qual ella tenía buelto el rostro como persona muy enojada [...] ¹⁷.

Más tarde, cuando Belianís se interesa por la infanta Florisbella, las doncellas de ésta le muestran un retrato. Lógicamente, coincidirá con la imagen que porta como divisa en su escudo:

E luego la sacó de una ancha manga que vestida traya Periana y descogendo la que en un pergamino estava, luego por el Cavallero de la Rica Figura fue conocida ser la misma quél en su escudo pintada traya, aunque la de su escudo estava mejor sacada y aunque muchas vezes aquella figura en su escudo viera, no preguntó jamás cúa aquella figura fuesse, que no pensava él que tan gran hermosura en el mundo se hallase y pensava que por polidez la avía allí la sabia Belonia pintado [...] (*ibidem*).

¹⁷ *Belianís de Grecia*, ed. Lilia E. F. de Orduna, Kassel: Reichenberger, 1997, cap. V, pág. 24.

El resultado también es similar: el enamoramiento de Belianís a partir de la imagen observada:

[...] súbitamente, sin que fuese parte para lo resistir, fue entre sí herido de tan cruel fuego de amor que todos los días de su vida le duró, tomándole tanto desseo de ver lo natural del debuxo que quisiera dexar toda las cosas que entre manos tenía y partirse para allá. (*ibidem*).

Démonos cuenta, a partir de los tres casos descritos, de que no tiene éxito la utilización del retrato o espejo más allá del papel de reconocimiento o intermediación, es decir, de que no triunfa la posibilidad de instrumentalización del motivo como medio de declaración amorosa. Veamos, sin embargo, la única excepción que por el momento conocemos. Gracias a la inestimable ayuda de nuestro colega Emilio Sales Dasí, localizamos la presencia del motivo en el primer libro del *Florisel de Niquea*, Parte IV (Salamanca, 1551), es decir en el undécimo libro amadisiano, que escribió el prolífico y versátil Feliciano de Silva¹⁸. En un ambiente de égloga pastoril parodiada, la Emperatriz Archisidea pregunta al pastor Archileo, que es el nuevo nombre que lleva el protagonista, es decir, el caballero Rogel, por la identidad de la pastora que cautiva su espíritu:

Como esto dixo [Archisidea], como venía apercebido para lo que agora oyréys, se llegó cerca de la Emperatriz y, abriendo la ropa que ante sus pechos tenía, descubrió sobre el jubón un espejo de resplandeciente christal, hecho a forma de corazón (libro 1º, fol. XXIIr).

Curiosamente, esta variante del espejo en forma de corazón, escondido bajo la ropa, y exhibido ante la Emperatriz, desempeñando el papel de intermediario mudo en la declaración, nos conduce no sólo a los ejemplos de Sannazaro y Garcilaso, y al espejo de Tirant, sino a un nuevo libro, otra vez fuera del género y de nuestras fronteras. Nos referimos al *Heptaméron* de Margarita de Navarra¹⁹. En la novela vigésimo cuarta del *Heptaméron*, publicado por vez primera en 1559 (aunque seguramente concluido hacia 1542), encontramos la historia del caballero Elisor, supuestamente acaecida en España. La reina, extrañada de ver su falta de interés por cualquier dama de la corte, le interroga al respecto. Él contesta que ama a la más virtuosa dama de toda la cristiandad, pero dice no poseer suficiente coraje como para revelar su nombre, aunque consiente en mostrarle su imagen en la próxima cacería para que ella misma juzgue si tiene o no razón. Elisor encarga un gran espejo de acero en forma de peto («un grand

¹⁸ Emilio Sales Dasí, «'Ver' y 'mirar' en los libros de caballerías», *Thesaurus*, en prensa. Sales asocia el pasaje del *Florisel de Niquea*, Parte IV, al de *Tirant lo Blanc* bajo un denominador común: la mirada llega a sustituir a la palabra.

¹⁹ Ya puso en relación ambos episodios, el del *Heptaméron* y el de *Tirant*, Albert Hauf, «Sedució...», págs. 135-138.

mirouer d'acier en façon d'hallecret») y lo esconde bajo un manto delante del abdomen. Después, en el momento oportuno:

vint pour prendre la Royne et la descendre de dessus sa hacquenée. Et, ainsy qu'elle luy tendoit les bras, li ouvrit son manteau de devant son estomac, et la prenant entre les siens, luy montrant son hallecret de mirouer, luy dist: «Ma dame, je vous supplie regarder icy!». Et, sans actendre reponce, la mist doucement à terre²⁰.

La reina no se da cuenta del doble sentido de esa súplica, e incluso le reprocha más adelante no haber cumplido su promesa de mostrarle a la dama más virtuosa a la que estaba rendido. Él insiste en que sí lo hizo, preguntando a la reina qué había visto al descender del caballo:

—Rien, dist la Royne, sinon ung mirouer devant votre estomach. —Et ce mirouer, Madame, dist Elisor, qu'est-ce que vous avez veu? —Je n'y ay veu que moy seulle, respondit la Royne. Elisor luy dist: —Doncques, ma dame, pour obeyr à vostre commandement, vous ay-je tenu promesse, car il n'y a ne aura jamais aultre ymaige en mon cueur, que celle que vous avez veue au dehors de mon estomach; et ceste-là seulle veulx-je aymer, reverer et adorer, non comme femme, mais comme mon Dieu en terre, entre les mains de laquelle je metcz ma mort et ma vie, vous suppliant que ma parfaicte et grande affection, qui a esté ma vie, tant que je l'ay portée couverte, ne soit ma mort en la decouvrant²¹.

El detalle de abrir la ropa y mostrar, a la altura del abdomen, el espejo, resulta muy parecido al elaborado por Feliciano de Silva. Sin embargo, baste comparar algunas palabras finales («poniendo en sus manos mi vida y mi muerte») con otras de *Tirant lo Blanc* («—Senyora, la ymatge que y veureu me pot donar mort o vida») para descubrir las sintonías con el tratamiento que daba al motivo Joanot Martorell.

En fin, la influencia de un tema como el del amado o la amada reflejados en la fuente, cuyos primeros eslabones comienzan en lo mitológico, con la fuente

²⁰ Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, ed. M. François, París: Garnier Frères, 1967, págs. 195-196. En traducción castellana moderna: «se acercó para ayudar a la reina a descabalgarse de su hacanea. Y cuando ella le tendió los brazos, abrió su capa a la altura del pecho y, al tomarla entre los suyos, le dijo mostrándole el espejo de su peto: 'Señora, os ruego que miréis aquí'; y sin esperar respuesta, la depositó suavemente en tierra» (Margarita de Navarra, *Heptamerón*, ed. M.^a Soledad Arredondo, Madrid: Cátedra, 1991, pág. 289).

²¹ «¡A nadie, nada más que un espejo en vuestro pecho! —dijo la Reina. Y en ese espejo —dijo Elisor— ¿Qué habéis visto, Señora? ¡Sólo me he visto a mí! —respondió ella—; y Elisor le dijo: Entonces, Señora, obedeciendo vuestro mandato, he cumplido mi promesa, pues no hay ni habrá nunca en mi corazón otra imagen que la que habéis visto sobre mi pecho. A ella quiero amar, reverenciar y adorar, no como mujer, sino como a mi dios en la tierra, poniendo en sus manos mi vida y mi muerte. Os suplico que mi perfecto y gran amor, que ha sido mi vida mientras ha estado encubierto, no sea mi muerte al descubrirlo» (*ibid.*, pág. 290).

de Narciso, y continúan en lo pastoril, con las aguas en que se miran los pastores de Teócrito, Ovidio y Virgilio, «no se extingue [...] porque la fuente mágica reaparece en las *Noches de invierno* de Eslava». El motivo sigue vivo, por tanto, en los primeros años del siglo XVII²².

Hemos visto, para ir concluyendo, dos tratamientos básicos a la hora de aprovechar narrativamente las potencialidades de un objeto, el espejo, que propicia situaciones de encuentro y reconocimiento. Restringidas esas potencialidades al juego amoroso, esos dos usos tienen que ver con el enamoramiento y la declaración.

En la literatura de caballerías los elementos estereotipados que se asocian al despliegue de la magia —anillos, copas, libros, ungüentos, espejos...— se incorporan como integrantes funcionales que tratan de imprimir elasticidad a los resortes de la narración. Apelar a lo sobrenatural es un subterfugio que contribuye a sostener el dinamismo del relato, y a veces a profundizar en el comportamiento psicológico de los personajes. Cuando esos personajes juegan a manejar los tópicos del amor cortés y neoplatónicos, los espejos mágicos, retratos e imágenes acuden en su auxilio, con todo el juego narrativo que ofrecen, sin representar una profundización psicológica. Su función es apriorística. Forman parte de un plan de actuación impuesto desde el exterior. Al caballero, una maga o delegada suya le concede, le proporciona en algún momento un espejo reconocedor. No lo maneja a voluntad, no lo crea o inventa para que le facilite la expresión de sus intenciones, como en el caso del espejo-declarante.

Los espejos mágicos coadyuvan al vaticinio del comportamiento del héroe, en este caso, de su faceta amorosa. Forman parte, en definitiva, de un campo mayor, el de las profecías. En este contexto, el de la declaración de amor a través del espejo es un motivo desaprovechado, extraño, insólito para la literatura de caballerías del siglo XVI. En un duelo difícil, dos antagonistas de igual rango intelectual rivalizan en fuerza (masculina o femenina), talento y elegancia. Se desafía y seduce con las virtudes de la palabra hecha acción. La victoria es la del ingenio y la vivacidad aplicadas, a través de la elocuencia, a un objetivo justo: la conquista amorosa. La obra de Joanot Martorell, verdadera miscelánea de fuentes, entre ellas la novelística francesa y la italiana, donde probablemente hallaremos más ocurrencias del motivo, se muestra nuevamente «esporádica» (como decía Ramón Menéndez y Pelayo).

Sólo Feliciano de Silva, en el mundo de la caballería castellana, rescata el motivo, siquiera para la burla, para la parodia, y lo hace, además, curiosamente, dentro de un contexto de égloga espúrea, de comportamiento pastoril ridiculizado. El motivo regresa o permanece en el mundo de donde salió: el ambiente galante, refinado y aristocrático del cuento cortés. Las apariciones en Sannazaro

²² D. Ynduráin, ed., San Juan de la Cruz, *Poesía*, pág. 80. Y añade una nota interesante, a nuestro propósito: «... aunque quizá el motivo le venga [a Eslava] de Italia o del *Tirant*, pero en cualquier caso el tema sigue vivo todavía en los primeros años del siglo XVII».

y Garcilaso quedan como un interludio, como un paréntesis, por lo visto sin continuación en los mundos de la égloga y la novela pastoril.

No faltaba mucho, sin embargo, para que, mediado el siglo, Jerónimo de Urrea, el autor de *Clarisel de las Flores*, tradujera por vez primera al castellano la *Arcadia* de Sannazaro y también el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto. Quizá a partir de entonces, la asimilación y fusión de géneros permitiera integrar en el libro de caballerías, como entretenimientos o donaires, aspectos del galanteo ligados a la tradición del lai o la novela corta. Pero lo cierto es que habremos de esperar a que esa integración se manifieste abiertamente en propuestas artísticas más complejas como las que consolida el mundo de la novela cervantina.