

## NOTAS SOBRE «CARCEL DE AMOR»

Francisco MUNDI  
Sara PUJOL

### La novela sentimental

Rompiendo el predominio mantenido de la forma de la fábula y el cuento por influencia oriental, y desgajándose del género de caballerías, a mediados del seiglo XV se inicia en España el desarrollo de una corriente novelesca, que sitúa el estudio psicológico y la pasión de amor como centro del relato, por lo cual se denomina a esta clase de narraciones con el título de «novela sentimental». Si bien esta denominación ha sido rebatida por autores como M.<sup>a</sup> Rosa Lida de Malkiel y Carmelo Samoná, Luis Alborg prefiere mantener la caracterización expuesta, aunque sea forzoso conceder —dice— que el número de novelas a las que puede convenir la definición es muy reducido <sup>(1)</sup>. Sus representantes más significativos serían *El siervo libre de amor*, de 1450, obra de Juan Rodríguez del Padrón o de la Cámara, y la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, obras separadas por una distancia temporal de medio siglo. Esta última se imprimió en 1492. La lista continuaría con las obras siguientes:

*Sátira de felice e infelice vida* del Infante don Pedro, Condestable de Portugal; *Triste deleitación*, anónima; *Arnalte y Lucenda* de Diego de San Pedro —autor también de la ya citada, objeto de nuestro estudio—; *Grisel y Mirabella* y *Grimalte y Gradissa* de Juan de Flores, impresas en 1495; *Repetición de amores* de Luis de Lucena; la continuación de *Cárcel de amor*, de Nicolás Núñez, de 1496; *Penitencia de amor* de Pedro Manuel de Urrea, escrita en 1499 e impresa en 1514; *Cuestión de amor*, anónima, de 1513; *Veneris tribunal* de Ludovico o Luis Escrivá, de 1537; *Processo de cartas de amores* de Juan de Segura, de 1548 <sup>(2)</sup>.

Keith Whinnom admite que estas obras tienen características comunes: son cortas, son historias amorosas, y «concentran su atención sobre los estados emocionales y los conflictos internos más bien que sobre las acciones externas». Sin embargo para este crítico «forman un género heterogéneo» y

en cuanto a otras características como la mitología, alegoría, cartas, autobiografismo, etc., «no hay uniformidad ninguna». Y sigue afirmando: «No cabe duda de que ésta es, desde varios puntos de vista, una agrupación un tanto artificial, que puede producir una falsificación de la verdadera historia de la novelita amorosa en castellano.»<sup>(3)</sup>

Alborg considera como rasgos característicos de la «novela sentimental»: «la artificiosidad de la aventura y del estilo, la minuciosa descripción de los sentimientos, la idealista exaltación de los personajes, cierta dulzura femenina [...] en medio de un ambiente caballeresco, tendencia feminista y vaguedad lírica»<sup>(4)</sup>. Por otra parte indica que un problema paralelo se presenta al clasificar a otras obras como de «novela picaresca», y concluye por su parte, en divergencia con Whinnom: «Un excesivo afán de precisión puede ser muchas veces más esterilizador que cierta laxa tolerancia en las definiciones y en los límites.»<sup>(5)</sup>

El influjo de *Cárcel de amor* fue notable, por ejemplo en algunos pasajes de *La Celestina*, en las *Novelas Ejemplares* de Cervantes, y en algunos episodios sentimentales interpolados en el *Quijote*. Diego de San Pedro refleja el cambio de sensibilidad operado durante el reinado de los Reyes Católicos, según la fórmula que Menéndez Pidal denominó «del retoricismo al humanismo». Pero también tiene una trascendencia dentro del contexto social-histórico de su época. En su tiempo fue un libro de moda que los nobles leían en sus palacios, por encerrar un ideal de cortesía, de amor ideal y apasionado. Su popularidad se prolongó hasta bien avanzado el siglo XVI, con 25 ediciones en castellano y 20 en otras lenguas.

### **Cárcel de amor**

Un resumen de la obra, o una síntesis temática, puede ser la siguiente: Leriano, hijo de un duque, se enamora de la princesa Laureola, hija del rey Gaulo. Angustiado por un amor que ha ocultado durante un año, pide ayuda al Autor para que diga a Laureola, el estado triste en que él se encuentra. El Autor, además de ello, añade al hablar con Laureola que debe «remediarle con la piedad», ya que Leriano «no te suplica que le hagas otro bien sino que te pese de su mal». Laureola amenaza de muerte al Autor, ya que tal atrevimiento podría dar a entender que ella estaba dispuesta a dejarse hacer la corte. Sin embargo, él continúa suplicándole piedad por Leriano. Vuelve a entrevistarse con el enamorado y le insinúa escribirle a Laureola. En su misiva Leriano solicita «que a estas razones te pluguiese responder». Laureola no contesta al infeliz enamorado, el cual le escribe una carta de despedida, porque se siente morir, insistiendo de esta forma: «Nunca pensé pedirte merced que te causase culpa». Laureola se arriesga entonces a escribirle. Animado Leriano con este morivo, se dirige a la corte, donde a pesar de la discreción del mensajero y de la recta conducta de los amantes, la turbación de éstos en el momento de besar el enamorado las manos a la dama,

los declara a Persio, enamorado también de la princesa. Éste los acusa de concubinato, el rey encarcela a su hija. Persio compra testigos perjuros y Laureola es condenada a muerte. Leriano la libera por la fuerza y demuestra su inocencia. Entonces ocurre lo insospechado: Laureola rehúsa relacionarse con su amador y le escribe exponiéndole el porqué de su decisión, a saber, si ambos se relacionaran darían a entender que eran verdad las acusaciones de Persio. «Quando estava presa salvaste mi vida, y agora que está libre quieres condenalla. Pues tanto me quieres, antes devrias querer tu pena con mi onrra que tu remedio con mi culpa». Leriano, perdida toda esperanza, decide morir de inanición. Tefeo, un amigo suyo, intuyendo la causa de sus males, decide animarle recriminando a las mujeres. El amador le replica alabándolas. Su madre, la duquesa Coleria, acude a verle ya agonizante. Leriano bebe una copa de agua en la que ha depositado las cartas de su amada hechas añicos, y muere. Con su muerte obtiene el rango de enamorado perfecto.

Y viendo que le quedaba poco espacio para gozar de ver las dos cartas que della tenía, [...] hizo traer una copa de agua, y hechas las cartas pedaços echólas en ella; y acabado esto, mandó que le sentasen en la cama, y sentado, bebióselas en el agua y así quedó contenta su voluntad. Y llegada ya la hora de su fin, [...] dixo: «Acabados son mis males», y así quedó su muerte en testimonio de su fe.

### El amor cortés. Leriano-Laureola.

La intelección de esta obra, de nuestra avanzada Edad Media, queda obstaculizada por algunos problemas, entre ellos la comprensión de su concepto del amor y la de los estados psicológicos que nos narra. Lo importante en *Cárcel de amor* es la historia interna de las reacciones psicológicas de los amantes. Alborg dice, al hablar de ciertas características generales de esta clase de novelas, que en ellas la realidad carece de autonomía, pues se trata de un mundo fundamentalmente subjetivo, de tal modo que no hay distancia, ni tiempo, que hiera a estos héroes siempre inflexibles ante su pasión. Estamos ante una idealización acrecentada por el hecho de que la sumisión y el servicio del amante ni espera ni recibe recompensa. La dama no puede ser asequible y debe ser inflexible, de lo contrario la novela no sería sentimental ni el amor puramente cortés (6). A estas ideas parecen responder de un modo claro, los juicios de Keith Whinnom en sus excelentes introducciones a los volúmenes de las obras de San Pedro (7). Este agudo crítico entiende que algunos han querido que se trate de un amor idealizado en el que no cabe la sensualidad, un amor espiritual y casto que aspira, religiosa y místicamente, a superar la carne, la cual, vengándose, hace sufrir a los amantes. Pero a nadie hace sufrir el deseo carnal de tal manera, ni siquiera el intento de superarlo. Es la obsesión amorosa misma, el amor y no el de-

seo, lo que atormenta a Leriano. Éste esperaba algo, porque muere cuando no le queda la menor esperanza<sup>(8)</sup>.

Respecto a Laureola, Whinnom no está de acuerdo con Gili Gaya, quien la tacha de «ingrata» y «cruel». Leriano la ve siempre como irreprochable, y ella en su última carta le promete toda la parte que quiere de su reino, toda la honra, riquezas y mando. Además siempre ha sido piadosa: «espantada esté cómo de tan cruel padre nació hija tan piadosa».

Otro punto a señalar es la adecuación del amor profano con el amor religioso, que obtiene una medida nunca conseguida anteriormente. Este hecho ha impulsado a calificar esta novela como «libro religioso a lo profano». Esto no quiere decir que haya implicaciones místico-teológicas en el concepto sampedrino del amor, sino tan sólo que insiste el autor en que no son incompatibles el amor humano y la religión. Pero por mucho que protestasen los poetas, la Iglesia no cejó, y muchos escritores, como el mismo Diego de San Pedro, terminaron arrepintiéndose y confesando su error. Nuestro autor pagó su tributo a aquella «salsa para pecar» componiendo su *Desprecio de la Fortuna*, con acento didáctico-moral. Claro que Leriano, en el discurso de las 14 causas y 20 razones para defender a las mujeres, se atreve a afirmar que por medio de ellas, obtenemos las cuatro virtudes cardinales y las tres teologales. La Inquisición no quiso tragarse hipérbolos de este tamaño<sup>(9)</sup>.

Volviendo al aspecto concreto del amor cortés, hay que pensar que la fama puede ser perdurable, mientras que la vida es precadera. Por tanto debe conservarse la fama más que la vida, e incluso más que la vida y la fama de Leriano, las de Laureola y de las mujeres en general, porque el amador está sujeto a los condicionantes de la servidumbre de amor. Los razonamientos de Leriano supeditando los hombres a las mujeres revelan una actitud cortesana<sup>(10)</sup>. Amar a la mujer, dentro de los parámetros del neoplatonismo, es una manera de amar a la belleza en sí, y desde este amor se alcanza el del Ser Supremo. Este amor se acrecienta con el sufrimiento, el cual no es discordante dentro de la armonía del cosmos, sino que consuena con ella, como ocurrió avanzados unos años en la *Égloga I* de Garcilaso<sup>(11)</sup>. El dolor ascético remonta el punto de vista del amor humano para transformarse en intelección de la divinidad. Laureola debe conservar su fama por encima de todo, y es la piedad, no el amor, la directriz que la relaciona con Leriano.

### Estilo

Lo que nos aleja más del mundo sentimental de San Pedro no es tanto los sentimientos mismos como la manera de expresarlos, es decir, su estilo. Con las obras en prosa de San Pedro estamos cara a cara con la retórica medieval. Whinnom hace un interesante estudio de la prosa de *Cárcel de amor*, y concreta en cuatro puntos el avance efectuado con relación a sus

propias obras anteriores, a saber, el abandono de latinismos sintácticos, la reducción de figuras retóricas vacías, la contención en el uso de la prosa rítmica, y una intención de brevedad sobre todo en las partes narrativas. Este segundo estilo de San Pedro señala el influjo del Humanismo español.

La novela es una especie de mosaico donde el lector percibirá que no tiene ninguna digresión y que todo contribuye a la historia de una manera u otra, a pesar de estar compuesta de muchos trozos retóricamente distintos, como pueden ser la narración, la carta, el discurso, la arenga, el lamento, etc.

### Aventura espiritual

Dice Whinnom que Leriano se ha lanzado a sabiendas a una aventura espiritual, por el valor mismo de la experiencia. Concepto de aventura espiritual que aparece incorporado en el título de un interesante estudio de *Cárcel de amor* a cargo de dos críticos: Bermejo y Cvitanovic<sup>(12)</sup>, cuyas sugerencias vamos a seguir a continuación.

*Cárcel de amor* es un testimonio del conocimiento y de la culminación amorosa de su época. *Conocimiento* y *amor* están en estrecha relación, la cual se proyecta hacia una significación que no sólo involucra a su época, sino que la trasciende. En la novela hay un personaje que representa al Deseo, y es el que lleva a Leriano a la Cárcel, pero además parece que lo conduce constantemente en sus vivencias. La subida a la Sierra Morena, la oscuridad de la cavernícola tierra y la ascesis intelectual (recuérdese el Mito de la Caverna de Platón) van revelando la forma de ser de la Cárcel, que luego aparece físicamente fuerte y espiritualmente ambigua. Esta bipolarización es trascendente.

El basamento de la Cárcel es la fe, sostenida por cuatro pilares de color morado: *memoria*, *entendimiento*, *voluntad* y *razón*. Para Whinnom esta fe equivale al amor constante. El Autor —convertido bien pronto en personaje, hecho de importancia relevante— nos dirá que la muerte de Leriano quedó en testimonio de su amor constante. Whinnom afirma que la *Cárcel* no podía acabar de otra manera, no sólo porque San Pedro quiso retratar al amante perfecto, sino porque para nuestro autor el amor perfecto es necesariamente un amor constante.

Debemos indicar que la idea de la cárcel no es original, ya que en la Edad Media se escribe mucho de prisiones, infiernos y castillos de amor. Los detalles sin embargo que corresponden al análisis del héroe enamorado son originales en la *Cárcel*. La alegoría presenta una interpretación plástica de ideas abstractas.

La cárcel-torre, elevada por los cuatro pilares, tiene tres esquinas, y en cada una de las tres una figura humana hecha de metal, que representan respectivamente la *tristeza*, la *congoja* y el *trabajo*. Parecen pues indicar unos símbolos de lo que sería una ascesis neoplatónica.

El Autor-personaje participa en los avatares sentimentales de los amadores, se decide a subir a la torre de la cárcel prefiriendo «perderse por sobir que salvarse por estar». Va a intervenir pues en el drama del amor humano, que vacila entre los sentimientos y la razón. Dentro de la cárcel encuentra ya los gérmenes que luego se desarrollarán en el proceso sentimental. Se aviene a servir a los amadores siendo su mensajero e interlocutor, implicándose en sus actos y en sus sentimientos. Para introducirse en la cámara interior de la cárcel le han exigido despojarse de sus armas, no de las materiales y físicas, sino las anímicas de *Descanso*, *Esperanza* y *Contentamiento*, despojo que va a incidir también sobre Leriano y Laureola, por lo que el sentimiento amoroso revertirá en aventura dolorosa, en la que se elevará el papel de la *Tristeza*, la *Congoja* y el *Trabajo*. El conflicto dramático recae entre la desesperanza y un rescoldo de esperanza, al final extinto. Durante la trama, irán manteniendo una vaga esperanza las circunstancias de la acción, tales como las intrigas de Persio, la prisión de Laureola, el duelo, la condena a muerte de la amada, su libertad, el desvelamiento del perjurio de Persio. Y aquí empezará la solución dramática que va a culminar en una muerte liberadora. La aventura espiritual se expresa en un sentido peculiar, cuyo final es la muerte, última ofrenda de amor a la amada.

La razón diecinueve dada por Leriano referente a los trovadores que «tañen y cantan» por las mujeres, empalma con el amor cortés. Por su parte, Laureola mantiene un concepto del honor que ella califica como «discreción», la cual constituye una manera de vida y una forma de «onrra». «Si pudiese remediar su mal sin amanzillar mi onrra, no con menos afición que tu lo pides yo lo haría». Por este motivo exige a su amador que acepte su pena para evitar la mancilla de la mujer. Laureola sobrepone la *razón* a los *sentimientos* en la aventura espiritual del amor, la cual, en su caso, no sufre evolución interior<sup>(13)</sup>. Estamos pues ante una idea novedosa, ya que la pérdida de la vida del varón es tenida al menos como mal menor ante una posible y circunstancial pérdida del honor femenino. La fama resulta así un objetivo primordial intocable. El sentimiento del amor queda enaltecido por el dolor.

Llegados a este punto, insistimos en el aspecto del neoplatonismo, lo que Bermejo y Cvitanovic especifican como «la función educadora del amor, de clara raigambre platónica y naturalmente cortesana». La fama de Laureola es una exigencia de la *razón* llevada hasta el extremo del fin trágico de Leriano, extremo exigido por la servidumbre de amor. Estamos ante una aventura espiritual de orden filosófico, que ultrapasa las estructuras medievales. El amor de Leriano es un don gratuito de sí mismo, y el dolor es el instrumento de tal donación. «Anhelos de amar y anhelo de conocer se convertirán entonces en el mismo ideal de superación personal»<sup>(14)</sup>, superación en tanto en cuanto el *dolor* sea instrumento eficaz. La subida por la escalera de la «Cárcel» lleva a la tristeza, la congoja y el trabajo, hasta el lugar más

elevado, el que alcanza el «águila» situada en la cúspide de la «torre». El ascenso es la aventura espiritual. En Leriano, su «ser» es su «poder», como en una angustia existencialista, provocada por los sentimientos y por la razón. Sufrir es conocer.

La alegoría de la *Cárcel de amor* es medieval, pero su ideología desemboca más allá, hacia un mundo antropocéntrico cuyo pensamiento y cuyas reglas de juego afectan vitalmente al hombre.

#### NOTAS

1. ALBORG, Luis: *Historia de la Literatura Española I*. Madrid, Gredos, 1980, p. 451.
2. WHINNOM, Keith: «Introducción» a *Obras completas de Diego de San Pedro, I*. Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 54), 1973, p. 49.
3. WHINNOM, K., l.c.
4. ALBORG, L., o.c., p. 451.
5. ALBORG, L., o.c., p. 451.
6. Véase VARELA, José Luis: «Revisión de la novela sentimental» en RFE, XLVIII, 1965, pp. 351-382.
7. SAN PEDRO, Diego de: *Obras completas, I. Tractado de amores de Arnalte y Lucenda. Sermón*. Ed. de Keith Whinnom, 1973.- *II. Cárcel de amor*. Ed. de K. Whinnom, 1971.- *III. Poesías*. Ed. de Dorothy S. Severin y K. Whinnom, 1979. Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, nos. respectivamente 54, 39 y 98).
8. WHINNOM, Keith. «Introducción» a *Obras completas de Diego de San Pedro II*. Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 39), 1971, p. 42.
9. Véase GILI GAYA, Samuel: «Prólogo» a *Obras de Diego de San Pedro*. Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 133), 1976, p. XV.
10. Véase BERMEJO HURTADO, Haydée, y CVITANOVIC, Dinko: «El sentido de la aventura espiritual en la Cárcel de amor», en RFE, XLIX, 1966, pp. 289-300.
11. Véase DIAZ-PLAJA, Guillermo: *La poesía lírica española*. Barcelona, Labor, 1937, pp. 82-87.
12. BERMEJO y CVITANOVIC, l.c.
13. En cambio, el personaje de Melibea evoluciona interiormente, como estudia M.<sup>a</sup> Rosa Lida en *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires, Eudeba, 1962.
14. BERMEJO y CVITANOVIC, l.c.

