

ACTAS DEL III CONGRESO
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)

Edición al cuidado de
María Isabel Toro Pascua

Tomo II



SALAMANCA

BIBLIOTECA ESPAÑOLA DEL SIGLO XV
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

1994

ISBN: 84-920305-0-X (Obra completa)

ISBN: 84-920305-2-6 (Tomo II)

Depósito Legal: S. 1014-1994

Imprime: Gráficas VARONA
Rúa Mayor, 44. Teléf. 923-263388. Fax 271512
37008 Salamanca

**La Cárcel de amor de Diego de San Pedro:
La confluencia de lo sagrado y lo profano en
«la imagen femenil entallada en una piedra muy clara»**

Harvey L. SHARRER

Al comienzo de la narración de la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro, el Autor describe el encuentro que tuvo en la Sierra Morena con un caballero salvaje:

un cavallero assí feroz de presencia como espantoso de vista, cubierto todo de cabello a manera de salvaje; levava en la mano isquierda un escudo de azero muy fuerte, y en la derecha una imagen femenil entallada en una piedra muy clara, la cual era de tan estrema hermosura que me turbava la vista; salían della diversos rayos de fuego que levava encendido el cuerpo de un hombre quel cavallero forciblemente levava tra[s] sí¹.

(*Obras Completas*, II, pág. 81)

Confrontado así, el Autor nos explica que rumió las alternativas y decidió que lo más conveniente sería platicar con el caballero salvaje; y por tanto le preguntó quién era y el salvaje le dio esta explicación:

yo soy principal oficial en la casa de Amor; llámanme por nonbre Deseo; con la fortaleza deste escudo defiende las esperanças y con la hermosura desta imagen causo las aficiones y con ellas quemo las vidas, como puedes ver en este preso que llevo a la Cárcel de Amor, donde con solo morir se espera librar.

(*Obras Completas*, II, pág. 84)

Proponemos examinar un aspecto del encuentro del Autor con el caballero salvaje que la crítica suele dejar a un lado o pasar por alto, a saber: los atributos iconográficos de la imagen femenil que lleva el salvaje en la mano derecha y el significado de la figurina en el contexto temático de la novela. En la explicación alegórica de la escena San Pedro no identifica de nombre a la mujer de la imagen. Pero si el lector contemporáneo de la novela tuviese alguna duda sobre su identidad, la imagen en el grabado que acompaña la traducción catalana del

¹ Citamos el texto según la edición de Keith Whinnom, Diego de San Pedro, *Obras Completas*, II: «*Cárcel de Amor*», Madrid: Castalia, 1971. Para variantes de las distintas ediciones castellanas, véase la edición de Ivy A. Corfis, *Diego de San Pedro's «Cárcel de Amor»: A Critical Edition*, Londres: Tamesis, 1987.

valenciano Bernadí Vallmanya, editada por Joan Rosenbach (Barcelona, 1493)², igual que la de grabados en otras ediciones posteriores³, sería suficiente para

² Se conoce solo un ejemplar de la edición de Rosenbach, el de la IA. British Library (sign. 52542). Hay una edición facsímil, reproducida del ejemplar londinense: *Lo carcer d'Amor*, ed. Lambert Mata, Vilanova y Geltrú: Mestre Johan Oliva, 1896; y dos ediciones modernas: *Lo carcer d'amor*, ed. R Miquel y Planas, Barcelona, 1907, 1912², y la que se publica junto con la traducción italiana de Lelio de Manfredi (Venecia: Zorzi de Rusconi, 1514): *Càrcer d'Amor, Carcer d'Amore. Due traduzioni della «novela» di Diego de San Pedro*, ed. Vincenzo Minervini y Maria Luisa Indini, Bari: Schena, 1986.

El grabado de la edición catalana se reproduce en varios estudios y ediciones modernas de la novela castellana, por ejemplo, *Obras completas*, ed. K. Whinnom, II, pág. 83; y María Rosa Fraxanet Sala, «Estudio sobre los grabados de la novela *La Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro», en *Estudios de iconografía medieval española*, ed. Joaquín Yarza Luaces, Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 1984, págs. 429–482. Hay una reproducción ampliada en la Colección Gráficos Españoles, 2: *Cárcel de Amor*, Madrid: Ricardo Aguilera, 1969, lám. 3.

³ Grabados casi idénticos aparecen en varias ediciones posteriores castellanas. Véase el catálogo de ediciones en la Introducción de Corfís, págs. 16–47. Fraxanet Sala (pág. 457) señala que las imitaciones –sean copias de los grabados de la edición catalana de Rosenbach o de unas xilografías anteriores hoy desaparecidas– demuestran un estilo más tosco y torpe. En la edición castellana impresa en Zaragoza en 1523 por Jorge Coci, observamos unos cambios en el grabado (cf. los ejemplares de la Biblioteca de Catalunya, BON 7–II–4, y la Biblioteca Nacional de Madrid, R–31062, sign. A₂). Ahora el salvaje lleva la imagen femenina en la mano derecha y el escudo en la izquierda. La figura femenina está desnuda salvo un largo paño que cubre las partes pudendas. Debido al pequeño tamaño del grabado, no está claro si la figura lleva alguna cosa en la mano; y a diferencia importante del grabado de la edición catalana, la imagen no emite rayos o llamas de fuego. Una imitación de este grabado se imprime en la edición publicada en Venecia en 1531 por Juan Batista Pedrezano (cf. los ejemplares de la Biblioteca de Catalunya, Toda I–II–19, y la Biblioteca Nacional de Madrid, R–3260, sign. A₃).

También hay grabados en varias ediciones de la traducción italiana, hecha hacia 1513 por Lelio de Manfredi, de Ferrara, a instancia de Isabella d'Este da Gonzaga, marquesa de Mantua. Véase el estudio de Myra Dickman Orth, «The Prison of Love: A Medieval Romance in the French Renaissance and Its Illustrations (B.N. MS fr. 2150)», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 46 (1983), págs. 211–221 (pág. 212). Sólo hemos examinado una edición italiana que incluye un grabado del salvaje y la imagen femenina: *Carcer d'amore...*, publicada en Venecia en 1546 por Francesco Bindoni y Mapheo Pasini (Biblioteca Nacional de Madrid, R–14298, sign. A₃). Se trata de un grabado que sigue muy de cerca el modelo hispánico de las ediciones zaragozana de 1523 y la veneciana de 1531.

La traducción de Manfredi fue vertida al francés por François Dassy (o d'Assy) para la corte de Francisco I, rey de Francia, entre los años 1525 y 1528. De esta traducción se conservan dos redacciones en varias copias manuscritas, dos de ellas ofreciendo miniaturas diferentes de la escena del salvaje: *La Prison d'amour*, en el Ms. n.a.fr. 7551 de la Bibliothèque Nationale de París; y *Carcer Damour*, en el Ms. fr. 2150 de la Bibliothèque Nationale (véase Orth, págs. 212–214). También hay varias ediciones impresas de *La Prison d'amour* (la primera es de 1562) con grabados de un origen evidentemente distinto a los de las ediciones españolas e italianas y a las miniaturas de los manuscritos franceses (Orth, pág. 212). De las miniaturas de los dos manuscritos franceses, sólo se ha publicado una fotografía de la de *Carcer Damour* (Orth, lám. 26a). Orth, que atribuye la obra a un imitador de Godefroy le Batave, un reconocido miniaturista de tendencias neerlandesas, establece la fecha de la pintura hacia el año 1527 (pág. 221). El miniaturista pone a los personajes en una

asociar a la mujer con la diosa de amor, o sea Venus, la personificación medieval del amor sensual. En el grabado se ve una hermosa figurina desnuda que lleva sobre el antebrazo un largo y delgado cinturón y en la mano del mismo brazo un pequeño objeto, difícil de vislumbrar aun con lupa; y por todas partes alrededor del cuerpo salen los rayos de fuego mencionados en la novela. Los pormenores de la desnudez, el cinturón y el objeto en la mano no se mencionan en el texto y por tanto pueden representar la interpretación del grabador o impresor y no necesariamente la figura que se imaginaba el autor de la novela⁴.

En los estudios críticos sobre *Cárcel de Amor* sólo encontramos explicaciones parciales de «la imagen femenil» y la mayoría de ellas basadas en la figurina femenina del grabado. Richard Bernheimer, en su libro sobre el salvaje en la Edad Media (1952), parecería ser el primero en identificar la imagen del grabado de Rosenbach como una Venus. Para Bernheimer el salvaje es el aliado y seguidor natural de Venus, una relación o concepto que él observa también en el poema épico alemán *Die Mörin*, de Hermann von Sachsenheim, y en la noticia de las bodas de Orazio Bentivoglio y Lucrezia d'Este, celebradas en 1487, según la cual hubo un espectáculo en que Venus y su león aparecieron en un bosque rodeados de bailarines salvajes⁵. En el catálogo de una exhibición sobre «la gente salvaje» en la Edad Media (Hamburgo, 1936), Lise Lotte Möhler repite la identificación de Bernheimer, llamando la imagen «Frau Venus» y caracterizándola como la *Herrin*, o sea la querida del caballero salvaje⁶; y Régula Rohland de Langbehn, en su libro *Zur Interpretation der Romane des Diego de San Pedro* (1970), utiliza como punto de partida la identificación de Bernheimer para sus comentarios sobre la figura alegórica de Venus en *Cárcel de Amor*⁷. Por otro lado, Erich von Richthofen, en un artículo (1976-77) sobre posibles ecos de Petrarca, Dante y Andreas Capellanus en la novela de San Pedro, propone como posible fuente de la escena alegórica un pasaje de la *Vita nuova*, II, en el cual Dante narra su visión de un caballero de aspecto pavoroso que llevaba en los brazos a una señora desnuda, salvo un paño diáfano, y que ésta llevaba en una mano un objeto ardiente, el corazón del poeta⁸. En el catálogo de otra exhibición

disposición y postura semejantes a las del grabado de la edición catalana de Rosenbach, pero ahora todo se representa según un alto estilo renacentista. Venus está vestida y también envuelta en llamas, aunque éstas sólo se ven por el lado derecho del cuerpo, dirigidas hacia atrás al cautivo. La diosa lleva un espejo en la mano derecha y un bastón o tea en la mano izquierda.

⁴ Keith Whinnom hace una observación semejante, aunque solo con respecto a la desnudez de la figurina. *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham: University of Durham, 1981, pág. 28.

⁵ Richard Bernheimer, *Wild Men in the Middle Ages: A Study in Art, Sentiment, and Demonology*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1952, págs. 149-150 y fig. 46.

⁶ Lise Lotte Möhler, *Die wilden Leute des Mittelalters*, Hamburgo: Museum für Kunst und Gewerbe, 1963, pág. 76.

⁷ Régula Langbehn-Rohland, *Zur Interpretation der Romane des Diego de San Pedro*, Heidelberg: Carl Winter, 1970, págs. 148-149, 158.

⁸ Erich von Richthofen, «Petrarca, Dante y Andreas Capellanus: fuentes inadvertidas de *La Cárcel de Amor*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1 (1976-77), págs. 30-38 (págs. 32-

sobre el salvaje en la Edad Media (Nueva York, 1980), Timothy Husband acude de nuevo al estudio de Bernheimer en una nota sobre el grabado del caballero salvaje (reproduce el grabado de la edición de 1496 de Fadrique de Basilea) e interpreta la imagen de Venus en el grabado como emblema del oficio de Deseo. Husband relaciona la imagen femenina y Deseo el salvaje con la figura de una mujer que lleva a un salvaje atado de una cuerda en una escena amorosa tallada en relieve en un cofrecito suizo de la primera mitad del siglo XV; y en su comentario sobre esta última escena Husband señala varios otros ejemplos artísticos y literarios medievales de la mujer que domina al hombre salvaje⁹. María Rosa Fraxanet, en un artículo (1984) sobre todos los grabados de la edición catalana de *Cárcel de Amor*, acepta la idea de que la figurina desnuda simboliza la sensualidad, pero señala por otro lado que la imagen femenina «tiene también un sentido maternal, de ternura y afecto»¹⁰. Además, dice Fraxanet: «Hay que tener en cuenta que en esta dependencia emocional del enamorado tiene más importancia el respeto y estimación de la dama que el deseo sexual. La misma dama provocadora de este deseo es redentora a la vez»¹¹. Alexander A. Parker, en un comentario (1985) sobre el grabado, compara la figurina con la imagen de un santo o de la Virgen, diciendo que la «imagen de Venus... irradia una aureola más propia de un santo o de la Virgen María»¹², pero no hace otro comentario acerca de esta asociación.

Las observaciones de Fraxanet y de Parker nos han llevado a reflexionar sobre la posible relación entre la «imagen femenil» del texto de San Pedro, su representación más elaborada en el grabado de Rosenbach y la imagen de la Virgen representada en una aureola de rayos en el arte medieval y renacentista. Adolphe Napoleon Didron, en su clásico estudio sobre la iconografía cristiana en la Edad Media, nos proporciona una serie de datos y conclusiones todavía válidos sobre el uso de la aureola de nubes o rayos de luz o de fuego como atributo característico de la divinidad y la omnipotencia entre diversas culturas y religiones desde tiempos antiguos¹³. Se pueden citar ejemplos egipcios, persas, hindúes, griegos, romanos, etc. En el arte cristiano medieval Dios, el niño Jesús, el Salvador, la Virgen María, el alma de diversos santos, el Cordero de Dios, la Cruz, la Gloria,

33); reimp. bajo el título «Sincretismo mítico-social: Diego de San Pedro», en *Sincretismo literario: algunos ejemplos medievales y renacentistas*, Madrid: Alhambra, 1981, págs. 111-122 (pág. 116).

⁹ Timothy Husband, *The Wild Man. Medieval Myth and Symbolism*, Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1980, págs. 65-67, 89-91. Para un ejemplo del motivo en el arte hispánico, véase la referencia abajo, n. 23.

¹⁰ Fraxanet Sala (Véase *supra*, n. 3), pág. 433.

¹¹ Fraxanet Sala, pág. 433.

¹² Alexander A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, trad. Javier Franco, Madrid: Cátedra, 1986, pág. 24. Trad. de *The Philosophy of Love in Spanish Literature 1480-1680*, Edinburgo: Edinburgh University Press, 1985.

¹³ Adolphe Napoleon Didron, *Christian Iconography: The History of Christian Art in the Middle Ages*, trad. E. J. Milington, 1986; reimp. Nueva York: Frederick Ungar, 1965, I, págs. 107-165; cf. Jurgis Baltrušaitis, *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*, trad. José Luis Checa, Madrid: Cátedra, 1983, págs. 197-213.

etc., se representan muy a menudo en una aureola de luz o de rayos que toma la forma elíptica de *mandorla* o sea una aureola almendrada. Juan-Eduardo Cirlot explica el simbolismo de esta clase de aureola así:

Según un texto del siglo XII, que se atribuye a Saint-Victor, esa forma almendrada deriva del simbolismo de la almendra, identificada con Cristo, pero ello no altera el significado general de la aureola, que se interpreta como resto del culto al sol, símbolo ígneo que expresa la energía sobrenatural irradiante, o como visibilización de la luminosidad espiritual emanada, que desempeña importante papel en la doctrina hindú¹⁴.

La imagen de la Virgen colocada en una aureola de rayos se remonta a interpretaciones medievales de la descripción de la mujer encinta perseguida por un dragón en el capítulo 12: 1 del Apocalipsis. Citamos el latín del texto bíblico: «mulier amicta sole et luna sub pedibus et in capite ejus corona stellarum duodecim». En *In Apocalipsim* de Beato de Liébana (s. VIII) la mujer vestida del sol se identifica con la Iglesia, pero entre los diversos manuscritos iluminados de *In Apocalipsim* se conservan miniaturas de artistas mozárabes (ss. X–XII) ilustrando a la mujer como la Virgen, la Madre de Dios. A veces el artista demuestra una interpretación bastante más desarrollada, como vemos por ejemplo en el Cód. vit. 14–1 de la Biblioteca Nacional de Madrid (fechada en la primera mitad del s. X), fol. 109v, donde tenemos la imagen del niño Jesús colocado sobre la matriz de la Virgen y alrededor de él una aureola de rayos del sol que la Virgen lleva de vestido¹⁵.

No es nuestra intención estudiar aquí toda la evolución histórica de la imagen de la Virgen en aureola. Basta decir que durante la época de la composición, impresión y primeras traducciones extranjeras de *Cárcel de Amor* abundan los ejemplos de la Virgen representada en una aureola de rayos flamantes semejante a la imagen de Venus según el texto de San Pedro y el grabado de Rosenbach. Se representa a la Virgen en aureola flamante en distintos momentos de su vida; a veces está sola, otras veces con el niño Jesús en brazos, y es frecuente que haya ángeles que o soportan la aureola o que se encuentran suspendidos en torno de la aureola. Citaremos algunos ejemplos que han estado al alcance en el curso de preparar este estudio: miniaturas de la Coronación y la Asunción de la Virgen en el libro de horas de Étienne Chevalier, fechadas en el

¹⁴ Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor, 1969, pág. 98.

¹⁵ Federico Delclaux, *Imagen de la Virgen en los códices medievales de España*, Madrid: Publicación del Patronato Nacional de Museos, 1973, pág. 254; Peter K. Klein, *Der ältere Beatus-Kodex Vitr. 14–1 der Biblioteca Nacional zu Madrid: Studien zur Beatus-Illustration und der spanischen Buchmalerei des 10. Jahrhunderts*, Hildesheim: Georg Olms, 1976, I, pág. 62, II, lám. 54.

año 1455¹⁶; la Virgen apocalíptica en un grabado francés de hacia 1490¹⁷ y en un grabado de Pablo Hurus de 1492¹⁸; la Virgen intercesora en un libro de horas del siglo XV de la Real Bibl. de El Escorial¹⁹; la Virgen con el niño en el árbol de Jesse rodeada por las virtudes, en una placa esmaltada atribuida a Nardon Pénicaut (ca. 1470–1542) de Limoges²⁰; la imagen de la Asunción del retablo de San Benito de Alonso Berruguete, fechado entre 1526 y 1532, en el Convento de San Benito de Valladolid²¹; y una escultura polícroma de la Virgen apocalíptica («Marianum»), fechada en 1533, en la iglesia de Zoutleeuw (Leau), en Flandes²².

En sus investigaciones iconográficas sobre el encuentro del autor con el caballero salvaje acompañado de una dama, Fraxanet no descubrió ningún otro ejemplo que lleva la imagen de una mujer, aunque sí documenta ejemplos del salvaje como tenante de escudo en la arquitectura, en diversas obras de escultura producidas en Castilla y en Holanda durante el último tercio del siglo XV y comienzos del siglo XVI²³. Fraxanet, al comentar el origen alemán de Rosenbach y otros impresores coetáneos en la Península y la posibilidad de algún influjo del grabado alemán en los libros que imprimieron, afirma que «lo que allí [en Alemania] se estaba haciendo en esta época era totalmente diferente»²⁴. Por no encontrar precedente de la «imagen femenil» Fraxanet llega a concluir que «el grabado fue realizado ex profeso para ilustrar esta novela aunque para ello se hayan utilizado una serie de elementos iconográficos tradicionales muy usuales en las novelas de caballería y cortesanas de la época»²⁵. Y Fraxanet llega a una conclusión semejante con respecto a la originalidad de los otros grabados en la edición catalana de Rosenbach: «es de suponer que Rosenbach sólo pudo inspirarse en la obra de Diego de San Pedro para hacer las composiciones de los

¹⁶ María Teresa Vicéns, *Iconografía assumpcionista*, Valencia: Generalitat de València, Direcció General de Cultura, 1986, pág. 73.

¹⁷ María Warner, *Alone of All Her Sex: The Myth of the Cult of the Virgin Mary*, Nueva York: Alfred A. Knopf, 1976, fig. 45.

¹⁸ Blanca García Vega, *El grabado del libro español: siglos XV–XVI–XVII (Aportación a su estudio con los fondos de las bibliotecas de Valladolid)*, Valladolid: Institución Cultural Simancas; Diputación Provincial de Valladolid, 1984, I, fig. 16.

¹⁹ Warner, fig. 24.

²⁰ Didron, I, pág. 128.

²¹ Vicéns, pág. 82.

²² Citamos información de una postal en nuestra posesión.

²³ Fraxanet Sala, págs. 436–437 y n. 23 (pág. 478). A los ejemplos del salvaje en el arte hispánico proporcionados por Fraxanet y por José María de Azcárate («El tema iconográfico del salvaje», *Archivo Español de Arte*, 21 (1948), págs. 81–99, Alan Deyermond me informa que se puede agregar la escultura de una tumba (¿del s. XV?) en la Catedral de Ávila, en la cual se ve una mujer salvaje que lleva a un hombre salvaje de cadena. Sobre el motivo del salvaje en la literatura sentimental, véase el artículo de Deyermond, «El hombre salvaje en la novela sentimental», *Filología*, 10 (1964), págs. 97–111.

²⁴ Fraxanet Sala, pág. 458.

²⁵ Fraxanet Sala, pág. 437.

grabados. Que no son copias de ilustraciones anteriores sino obras originales, realizadas por el mismo autor y para un mismo texto literario»²⁶.

No conocemos ningún estudio global sobre la iconografía de la Venus clásica, medieval y renacentista. Jean Seznec encuentra el origen de la iconografía medieval en los dioses romanos, incluso la historia del nacimiento de Venus en el mar, en el *Liber ymaginum deorum*, del llamado «filósofo Albricus», posiblemente el seudónimo del inglés Alejandro Neckham (m. 1217)²⁷. Según las investigaciones de Seznec, la descripción de los dioses pasó directamente de Albricus a tres autores del siglo XIV:

- 1) a Petrarca, en el tercer canto de su epopeya latina, *Africa*;
- 2) a un amigo francés de Petrarca, Pierre Bersuire, en un *Ovidius moralizatus*, redactado como introducción al libro XV de su *Reductorium morale* (ca. 1340);
- 3) al autor anónimo del *Libellus de imaginibus deorum* (ca. 1400).

Se incluyen dibujos en varios manuscritos del *Libellus*, y, en efecto, como señala Seznec, esta obra, igual que los textos anteriores de Albricus, Petrarca y Bersuire, inspiraban a muchos artistas franceses, flamencos e italianos que representan a Venus en el mar. E. H. Gombrich nos explica que la Venus dada por Albricus era la fuente de inspiración para artistas hasta los tiempos de Botticelli, cuando se nota la evidente influencia del retrato de Venus tal como se describe en el *Asno de oro* de Apuleo, según el cual la diosa sólo lleva una prenda de vestir de seda diáfana²⁸. Es en esta época cuando empezamos a encontrar pinturas y grabados de la Venus desnuda salvo un largo cinturón (el *kestós* o *cestus* de la mitología clásica) que cubre su sexo, y en la mano un objeto, frecuentemente un espejo: por ejemplo, la Venus de una miniatura de un manuscrito del siglo XV de los *Echecs amoureux*²⁹; y los retratos de Venus de varios célebres artistas italianos de fines del siglo XV y del siglo XVI, entre ellos Giovanni Bellini, Andrea Mantegna y Tiziano³⁰. Esta es la iconografía de Venus –encontrada ya, como veremos abajo, en descripciones de Venus incluidas en obras de Dante y Boccaccio– que cuadra mejor con la imagen femenina del grabado de Rosenbach, salvo el importante pormenor de la aureola de llamas.

²⁶ Fraxanet Sala, pág. 456.

²⁷ Jean Seznec, *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, trad. Juan Aranzadi, Madrid: Taurus, 1983, págs. 143–154.

²⁸ E. H. Gombrich, «Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 8 (1945); reimp. Vaduz: Kraus Reprint, 1965, págs. 7–60 (págs. 22–32).

²⁹ Seznec, fig. 32 y págs. 93–94; Concha María Ventura Crespo, «Las lides amorosas», *Historia* 16, 8 (1983), págs. 48–55 (pág. 55).

³⁰ W. J. Stillman, *Venus & Apollo in Painting and Sculpture*, Londres: Bliss, Sands & Co., 1897, láminas de cara a las págs. 8, 18, 36 y 56.

Conocemos un antecedente iconográfico que nos permite asociar la imagen de Venus irradiando rayos o lanzando llamas de fuego con la tradición de la Virgen en una aureola bordeada de rayos o llamas. En un *plateau d'accouchement*, una bandeja de madera encontrada hoy en el Museo del Louvre, hay una pintura atribuida a un artista anónimo del norte de Italia hacia el año 1400, en la cual vemos una Venus desnuda, alada y coronada, suspendida sobre un prado de flores y árboles frutales –el *topos* del jardín paradisíaco, también asociado con la Virgen–, y colocada en una aureola almadrada, de la que salen rayos rectos³¹. Además, rayos semejantes salen del rostro de esta Venus y también de sus partes pudendas; y los rayos que salen de su sexo se dirigen directamente a la cara de seis caballeros. Estos se identifican por inscripciones en su vestimenta; son héroes de la historia troyana, la Biblia y la materia de Bretaña: Aquiles, Tristán, Lanzarote, Sansón, Paris y Troilos. Los seis caballeros se hincan de rodillas ante la diosa, expresando así homenaje, humildad, reverencia, adoración y vasallaje. Las figuras de los mancebos Tristán, Lanzarote y Paris se muestran más dinámicos que los otros caballeros, extendiendo hacia arriba una mano en señal de solicitud y acción de gracia³². Roger Sherman Loomis, en su estudio de la leyenda artúrica en el arte medieval, comenta el significado prerrenacentista de la pintura: «Parodies on sacred things and a bold adoration of Venus were far from unknown to the Goliards and other wayward spirits of the twelfth and thirteenth centuries. But here we have in art a clear prognostic of the paganism of the Renaissance, the idolization of the flesh set up in opposition to the idealization of the spirit»³³. Para Muriel Whitaker, esta clase de parodia es una degradación del lugar común de la literatura cortesana según el cual la vista de la señora inspira el deseo amoroso³⁴.

Aunque puede haber una vinculación entre la Venus del artista anónimo italiano y la de San Pedro, la inspiración para «la imagen femenil» no parece derivarse exclusivamente del arte. Hay que tomar en cuenta también posibles influjos literarios. Ya mencionamos arriba la fuente sugerida por Erich con

³¹ Seznec, pág. 174, n. 63; Raimond van Marle, *Iconographie de l'art profane au Moyen Age et à la Renaissance, et la décoration des demeures*, II, La Haya: M. Nijhoff, 1932, fig. 483 y págs. 464–465; Roger Sherman Loomis, *Arthurian Legends in Medieval Art*, Londres: Oxford University Press; Nueva York: Modern Language Association of America, 1938, fig., 135 y pág. 70; D. D. R. Owen, *Noble Lovers*, Nueva York: New York University Press, 1975, fig. 22; Muriel Whitaker, *The Legends of King Arthur in Art*, Woodridge, Suffolk: D. S. Brewer, 1990, fig. 24 y págs. 115–116.

³² Véase el comentario de François Garnier sobre el significado de las varias clases de posiciones doblada y extendida, *Le Langage de l'image au Moyen Age: Signification et symbolique*, París: Le Léopard d'Or, 1982², págs. 125–128.

³³ Loomis, pág. 70. La imagen de Venus en una aureola de rayos no es la única clase de asociación medieval entre Venus y la Virgen. También encontramos un eco de la imagen de la Virgen con el niño Jesús en sus brazos en una referencia a Venus y su hijo Cupido colgado de su teta izquierda, en el poema alegórico *De mundi universitate* de Bernardo Sylvester. Véase Joan M. Ferrante, *Woman as Image in Medieval Literature from the Twelfth Century to Dante*, Nueva York: Columbia University Press, 1975, pág. 56. Véanse también las observaciones generales de M. Révész-Alexander sobre la tendencia en el siglo xv de convertir a Venus en una Madona. *Eva-Maria-Venus: Symbolen van het vrouwelijk wezen*, La Haya: Mouton, 1986, págs. 48–49.

³⁴ Whitaker, pág. 116, n. 2.

Richthofen de la figura femenina llevada por el «segno di pauroso aspetto» en la *Vita nuova* de Dante. En este pasaje el poeta explica que en los brazos del señor de aspecto pavoroso «mi pareva vedere una persona dormire nuda, salvo che involta mi pareva in uno drappo sanguigno leggermente» (cf. la desnudez y el cinturón de la Venus del grabado de Rosenbach, detalles corrientes en la iconografía medieval de la representación femenina del Amor); y además, «ne l'una de le mani mi pareva che questi tenesse una cosa la quale ardesse tutta, e pareami che mi dicesse queste parole: Vide cor tuum»³⁵ (cf. los rayos de fuego que salen de la figura femenina y que encienden a Leriano en el texto de San Pedro y su representación en el grabado, donde también la figura lleva un objeto en la mano). Pero al lado del ejemplo dantesco, encontramos otros paralelos textuales en un retrato de Venus que nos proporciona Boccaccio, en la visión que Fiammeta tiene de la diosa en la *Elegía di madonna Fiammetta* —obra que tuvo un importante influjo en la novela sentimental hispánica, aunque algunos críticos prefieren desvalorizar ese influjo respecto a la obra de San Pedro³⁶. Fiammetta describe a Venus envuelta en una luz resplandeciente (cf. la aureola de rayos flamantes en el texto de *Cárcel de Amor* y su representación en el grabado de Rosenbach, detalle más análogo que el del corazón que arde en la mano de la dama de la *Vita nuova*, aunque el objeto en la mano de la «imagen femenil» del grabado podría ser el corazón de Leriano), desnuda salvo un muy delgado paño purpúreo que solo cubría una parte del cuerpo, que era de color blanco (cf. el cinturón muy delgado que la figura lleva en la otra mano y la clareza de la piedra de la imagen en el texto de San Pedro). Citamos la traducción castellana del siglo XV, subrayando los detalles más relacionados con la «imagen femenil»:

una muy hermosa dueña se ofreció a mis ojos, circundada o cercada de toda parte de tanta luz que apenas la vista lo sostenía. Mas al fin, estando ella aún callada en la mi presencia, quanto pude por la luz los ojos aguzar, tanto los forcé adelante hasta que a la mi conocencia pervino la bella forma y vi a ella desnuda, salvo solamente un muy delgado paño purpureo, el qual, aunque en algunas partes el muy alvo cuerpo cubría, d'él no otramante quitava la vista a mí mirante, que puesta figura so claro vidrio; y la cabeza, los cabellos de la qual tenía tanta clareza a ellos ponían quanto a los nuestros más ruvíos pone la lumbre, havía cubierta de una guirnalda de verdes arrayhanes, so la sombra de la qual yo vi dos ojos de belleza incomparable y graciosos a remirar y sin comparación dar maravillosa luz; y tanto todo el otro gesto havía bello, quanto acá ayuso semejante a él no se halla. Ella no dezía ninguna cosa, antes se ofreció contenta que yo la oteasse y a mí, de mirarla contenta, poco a poco entre la resplandeciente

³⁵ Citado por von Richthofen según la edición de M. Barbi, (Florenia, 1932). Keith Whinnom expresa dudas sobre las varias fuentes propuestas por von Richthofen: «The evidence offered is too vague to be persuasive». *The Spanish Sentimental Romance 1440–1550: A Critical Bibliography*, Londres: Grant & Cutler, 1983, F82.

³⁶ Véase Carmelo Samoná, *Studi sul romanzo sentimentale e cortese nella letteratura spagnola del Quattrocento*, I, Roma: Carucci, 1960, págs. 71 y 156; y Erich von Richthofen, pág. 32, n. 19.

lumbre de sí las bellas partes me abría más claras, por que yo hermosuras en ella de no poder con lengua reduzir, ni sin vista pensar entre los mortales, conociese³⁷.

La asociación de Venus y el fuego de amor es otra convención en textos medievales. Por ejemplo, en el *Purgatorio* de Dante leemos respecto al planeta Venus y a Citerea, el epíteto de la diosa: «Nell'ora, credo, che dell'oriente / prima raggiò nel monte Citerea, / che di foco d'amor par sempre ardente...» (XXVII: 94–96); y en el *Paradiso* hay una alusión indirecta a los rayos flamantes de Venus por la fama que ella tenía de radiar el loco amor: «Solea creder lo mondo in suo periclo / che la bella Ciprigna il folle amore / raggiasse, volta nel terzo epiciclo» (VIII: 1–3)³⁸. Encontramos las llamas de Venus en la tercera parte de la canción de amor «Eia dolor!» de los *Carmina burana*: «o Venus aurea! / immitis es dea; / nam face flammea / Me peruris»³⁹; y en una canción del *Cancionero de Ripoll*: «Sed Veneris flamma torqueor ipse nimis»⁴⁰. En el *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, una Venus, vestida de ricos adornos, lleva una tea o antorcha que ha encendido a muchas damas: «Ele tint un brandon flamant / En sa main destre, don la flame / A eschaufee mainte dame» (vv. 3424–3426)⁴¹. Luego el amante nos informa que cuando Bel Accueil sintió «...l'aier / Dou brandon, senz plus delaier, / M'otreia un baisier en dons, / Tant fist Venus et ses brandons» (vv. 3473–3476). En la continuación del *Roman de la Rose* de Jean de Meun, Venus usa la tea para prender fuego al castillo de Celos⁴²:

«Par fei», dist lors Venus, «mar tint
Jalousie chastel ne case
Contre mon fill! Se je n'embrase
Les portiers et tout leur atour,
Ou les clés rendront et la tour

³⁷ Juan Bocacio, *Libro de Fiameta*, ed. Lia Mendiá Vozzo, Pisa: Giardini, 1983, pág. 100. Cf. el retrato de Venus, reclinada en un lecho y desnuda salvo el paño púrpureo y una manzana en la mano, en el texto y glosas del *Teseida* de Boccaccio, Libro VII: 64–65 (Aurelio Roncaglia, ed., *Teseida delle nozze d'Emilia*, Bari: Giuseppe Laterza & Figli, 1941, págs. 196–197, 429). Sobre el color púrpureo –un pormenor no encontrado en *Cárcel de Amor*– como símbolo del amor, véase Barbara Matulka, *The Novels of Juan de Flores and Their European Diffusion: A Study in Comparative Literature*, Nueva York: New York University, 1931, pág. 280. La manzana en la mano de Venus nos recuerda la interpretación de Venus como una Eva, en una tabla grabada que forma parte de una silla del coro de la Catedral de Toledo, obra del siglo XVI de Alonso Berruguete (Véase el dibujo de la figura en el frontispicio del libro de Parker, citado *supra*, n. 13). Sobre la yuxtaposición de las figuras de Eva, Venus y la Virgen en la Edad Media, véase la obra de Révész–Alexander (*supra*, n. 33).

³⁸ Cito la edición de Charles S. Singleton, Dante Alighieri, *The Divine Comedy*, Princeton: Princeton University Press, 1980–82, 3 vols.

³⁹ *Carmina Burana*, I: Text, 2: Die Liebeslieder, ed. Otto Schumann, Heildelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1941, núm. 103.

⁴⁰ *Cancionero de Ripoll*, ed. y trad. José-Luis Moralejo, Barcelona: Bosch, 1986, núm. 4.

⁴¹ Cito la edición de Ernest Langlois: Guillaume de Lorris y Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, París: Fermin-Didot, 1914–1924; reimp. Nueva York: Johnson Reprint, 1965, 5 vols.

⁴² Cf. la miniatura de la escena en un manuscrito del siglo XV, reproducida en Owen, lám. X.

Je ne dei prisier un landon
 Mei ne mon arc ne mon brandon».

(vv. 15772–15778)

Más adelante en el poema de Jean de Meun, en la escena del incendio del castillo donde yace Bel–Accueil enfermo, Venus lanzará su «brandon plein de feu ardent» (v. 21252).

Nos parece evidente que en la creación de la «imagen femenil» de *Cárcel de Amor*, Diego de San Pedro y el artista del grabado reúnen varias tradiciones venérea y mariana que se difundían en el arte y la literatura de la época, subrayando otra vez más la confluencia de lo sagrado y lo profano que se manifiesta tan a menudo en la Edad Media y el prerrenacimiento. Varios críticos, entre ellos Anna Krause, Bruce W. Wardropper, Régula Rohland de Langbehn y Alexander A. Parker⁴³, han señalado la importancia del tema en *Cárcel de Amor*, enfocándose principalmente en los siguientes pasajes:

1) al comienzo de la novela, la semejanza entre el martirio de amor sufrido por Leriano en la Cárcel de Amor y la pasión de Cristo (*Obras Completas*, II, págs. 86–88, 91);

2) en la última escena de la novela, la bebida que toma Leriano con las cartas de Laureola hechas pedazos (*Obras Completas*, II, pág. 176).

Para Parker, *Cárcel de Amor* «es quizá el ejemplo más notable de confluencia de lo sagrado y lo profano de toda la literatura europea»⁴⁴. Según Parker, en la novela de San Pedro el amor profano:

se asocia inequívocamente con la unión mística del alma y Dios y el martirio del amor se vincula explícitamente con los estigmas de Cristo que aparecen en las manos, los pies y el costado de algunos místicos. Pues el amante es presentado como un mártir de su fe, y lo que es más, su martirio se identifica con la pasión de Cristo. Cuando el héroe de la novela se enamora, se le corona de espinas y se le flagela simbólicamente. Con el fin de demostrar su amor mediante el sacrificio supremo elige la muerte tras haber alcanzado una comunión eucarística con su amada, lo cual logra rompiendo en pedazos sus cartas, poniéndolos en un cáliz y tragándoselos⁴⁵.

Rohland de Langbehn señala varios antecedentes y ejemplos posteriores del motivo de la última bebida: el cuento del *Decamerón* (IV: 1) en que Ghismonda se suicida al echar ponzoña en el cáliz que lleva el corazón de su amante, Guiscardo; la historia apócrifa de la muerte de Mausolo, recontada por Valerio

⁴³ Anna Krause, «El 'Tractado' novelístico de Diego de San Pedro», *Bulletin Hispanique*, 54 (1952), págs. 245–275 (págs. 268–270, 272); Bruce W. Wardropper, «El mundo sentimental de la *Cárcel de Amor*», *Revista de Filología Española*, 37 (1953), págs. 168–193 (págs. 171–176); Rohland de Langbehn, págs. 80–81; Parker, págs. 24, 38–41.

⁴⁴ Parker, pág. 38.

⁴⁵ Parker, págs. 38–39.

Máximo, según la cual Artemisa pulverizó el cadáver de su marido y luego se lo bebió con agua (historia citada en el *Laberinto de fortuna* de Juan de Mena y por Bernardo Metge en su *Somni*); en el siglo XVI el préstamo del motivo, según el episodio narrado en *Cárcel de Amor*, por parte de Juan de Cardona al final de su novela sentimental, *Tratado notable de amor*; y la influencia de la historia de Artemisa en la obra de Juan de Segura, *Queja y aviso contra Amor*, donde el héroe se nutre solo de las cenizas o restos mortales de su amada⁴⁶. Pero la idea de la confluencia de lo sagrado y lo profano en la bebida de cartas ha sido una interpretación controvertida, como se ve en sendos artículos de Joseph F. Chorpénning y E. Michael Gerli⁴⁷.

Diego de San Pedro no es el primer autor del género sentimental en acudir a la subversión de símbolos cristianos. Encontramos varios antecedentes: por ejemplo, en la *Fiammetta* de Boccaccio la referencia a «Venus sanctissima» y las invocaciones de Fiammetta «o muy piadosa diesa, o sancta Venus» y «o graciosa Venus, piadosa de tus sugetos, o sancto niño trayente los caros dardos, loados seáis vos»⁴⁸; en el *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón, el pasaje sobre las anuales visitas peregrinas a la tumba de los amadores Ardanlier y Liesa⁴⁹; en el *Triunfo de Amor* de Juan de Flores, la comparación del Dios de Amor con el Dios cristiano («...como los apóstoles resciben la gracia del Espíritu Santo, bien así aquellas devotas compañías en amar rescibían aquella gracia en el corazón de cada uno») y la invocación del Dios de Amor por el rey de Chiple («Muy alta y divina magestad, dios en cielo y en la tierra dominante»)⁵⁰; y los préstamos sacroprofanos que se observan en *Cárcel de Amor* se desarrollarán aun más en el *Tratado notable de amor* de Juan de Cardona⁵¹.

En su vejez Diego de San Pedro, en el poema *Desprecio de la fortuna* (la primera versión conocida es la que imprimió Jorge Coci en Zaragoza en 1506), escribió una retracción de *Cárcel de Amor*, diciendo que esta obra, que le había dado tanto placer componer, ya le parecía «salsa para pecar»:

⁴⁶ Rohland de Langbehn, págs. 80–81.

⁴⁷ Joseph F. Chorpénning rechaza la idea y propone antecedentes bíblicos, «Leriano's Consumption of Laureola's Letters in the *Cárcel de Amor*», *Modern Language Notes*, 95 (1980), págs. 442–445. E. Michael Gerli, en cambio, sugiere, como Régula Roland de Langbehn, antecedentes medievales, «Leriano's Libation: Notes on the *Cancionero Lyric*, *Ars Moriendi*, and the Probable Debt to Boccaccio», *Modern Language Notes*, 96 (1981), págs. 414–420. Sobre otros puntos de vista respecto de lo sagrado y lo profano en *Cárcel de Amor*, véase el análisis de Colbert I. Nepaulsingh, *Towards a History of Literary Composition in Medieval Spain*, Toronto: University of Toronto Press, 1986, págs. 174–185.

⁴⁸ *Libro de Fiammetta*, págs. 98, 176, 276.

⁴⁹ Juan Rodríguez del Padrón, *Obras completas*, ed. César Hernández Alonso, Madrid: Editora Nacional, 1982, págs. 191, 196–201.

⁵⁰ Juan de Flores, *Triunfo de Amor*, ed. Antonio Gargano, Pisa: Giardini, 1981, págs. 158, 163.

⁵¹ Rohland de Langbehn, pág. 81; Juan Fernández Giménez, ed., Juan de Cardona, *Tratado notable de amor*, Madrid: Alcalá, 1982, págs. 33–34.

Aquella Cárcel de Amor
que assí me plugo ordenar
¡qué propia para amador,
qué dulce para sabor,
qué salsa para pecar!
Y como la obra tal
no tuvo en leerse calma,
he sentido por mi mal
cuán enemiga mortal
fue la lengua para el alma⁵².

Algunos críticos verán en la retracción quizá un reflejo de los problemas de un converso en la España del siglo XV⁵³. Sea sincera o no la retracción, durante el siglo XVI la novela llegó a ser condenada por los moralistas, entre ellos Juan Luis Vives⁵⁴. Pero, como señala Ivy A. Corfis, no se observa ningún cambio textual en las ediciones que refleje esta preocupación moral hasta la edición de Madrid de 1544, época en que la Inquisición ya venía formando listas extra oficiales de libros perseguidos⁵⁵. En la edición de 1544 se eliminan ciertas referencias religiosas controvertidas; no obstante, según la lista de variantes que nos da Corfis en su edición, tales supresiones no llegarían a incluir «la imagen femenil»⁵⁶. La prohibición oficial de *Cárcel de Amor* no llegó a publicarse hasta el año 1632⁵⁷.

Aunque no se suprime la referencia a «la imagen femenil» en las ediciones del siglo XVI, la subversión de la muy conocida imagen de la Virgen en aureola con el grabado más explícito representando a Venus desnuda, junto con otros

⁵² Diego de San Pedro, *Obras completas, III: Poesías*, ed. Dorothy S. Severin y Keith Whinnom, Madrid: Castalia, 1979, pág. 276.

⁵³ Francisco Márquez Villanueva propone un origen judío para San Pedro en «*Cárcel de amor*, novela política», *Revista de Occidente*, 2ª serie, 14 (1966), págs. 185–200; reimp. en su libro *Relecciones de literatura medieval*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1977, págs. 75–94; y vuelve a insistir en ese origen en «Historia cultural e historia literaria: el caso de *Cárcel de amor*», en *The Analysis of Hispanic Texts: Current Trends in Methodology. Second York College Colloquium*, ed. Lisa E. Davis e Isabel C. Tarán, Nueva York: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1976, págs. 144–157. Para argumentos textuales a favor y en contra de la teoría, véase Nepaulsingh, págs. 185–192.

⁵⁴ Juan Luis Vives, *De institutione feminae, christianae* traducida al castellano por Juan Justiciano, (Valencia, 1528): «...debieran preocuparse de los libros pestíferos, como son en España, *Amadís*, *Esplandián*, *Florisandro*, *Tirante*, *Tristán*, cuyas insulseces no tienen fin y diariamente salen de nuevas, *Celestina*, alcahueta, madre de maldades, y *Cárcel de amor*», trad. moderna de Lorenzo Riber, citada en la Introducción de Corfis, pág. 12, n. 15.

⁵⁵ Corfis, pág. 14.

⁵⁶ Corfis, pág. 87.

⁵⁷ En el *Index* de Sevilla de 1632 se alude a la retracción del autor mismo en su *Desprecio de la fortuna*: «Diego de S. Pedro, su *Cárcel de Amor*, que el mismo Autor la reprueua, como se ve en el Cancionero Castellano, fol. 158, col. 2 de la impresión de Anvers 1573» (citado por Corfis, págs. 12–13). La novela vuelve a incluirse en los índices de 1640, 1707, 1747 y 1790. Véase Alfredo Vilchez Díaz, *Autores y anónimos españoles en los índices inquisitoriales*, Madrid: Universidad Complutense, 1986, núm. 472.

elementos subvertidos (entre ellos los ecos del martirio de Cristo y la comunión eucarística), podría haber contribuido a la condenación general de la novela. No obstante, como se ve en el *Tratado notable de amor*, el recurso de la confluencia de lo sagrado en el género sentimental no muere con la novela de San Pedro.

La «imagen femenil» llevada en el brazo del caballero salvaje formaría parte, entonces, de la religión del amor mundano o amor humanista que, según Parker, intentaba «elevar el erotismo humano a un plano de valores positivos alejado de su asociación secular con el pecado capital de la lujuria»⁵⁸. Para Parker, «*Cárcel de Amor* no era blasfema deliberada o maliciosamente, sino una seria, aunque mal encaminada, tentativa de concebir y expresar un amor perfecto, o la capacidad del hombre para perfeccionarse a través del amor»⁵⁹. Que aceptemos o no estas conclusiones, durante la baja Edad Media la yuxtaposición o confluencia de detalles sagrados y profanos en la literatura y la iconografía llegó a ser un recurso o tópico convencional, como comenta Rosemond Tuve, al hablar del significado de un episodio del *Roman de la Rose* de Jean de Meun (vv. 19439–19504), en el cual Cupido le equipa a Genio con los arreos necesarios de un obispo o abad cristiano –la casulla, anillo y mitre– y la diosa Venus le presta un cirio:

Of course, the love–religion details are an entirely conventional device by now, and it is normal that they are entirely profane. There is no blasphemy in such jokes, of which we have elaborate early examples (as in works by Badquin and Jean de Condé)⁶⁰

En conclusión, el «señuelo» (el término de Parker) que lleva Deseo el salvaje para atrapar a los caballeros es la figura de la Virgen en aureola convertida en una Venus que echa llamas de fuego –una transformación de lo sagrado en lo profano que hasta ahora ha pasado casi inadvertida por la crítica–. La descripción textual de «la imagen femenil entallada en una piedra muy clara» y la elaboración de aquella descripción en el grabado de la edición de Rosenbach –con todas las asociaciones literarias y artísticas que la palabra y la imagen encarnarían para el público prerrenacentista– son la primera señal de la tentativa de San Pedro de crear en la *Cárcel de Amor* una nueva síntesis de la religión de amor. Por tanto, los lectores de hoy deben entender la figurina no sólo como otro elemento simbólico en el encuentro del autor con el caballero salvaje; también deben entenderla como una importante prefiguración temática de lo que la novela en su conjunto representaba para San Pedro.

⁵⁸ Parker, pág. 40.

⁵⁹ Parker, pág. 40.

⁶⁰ Rosemond Tuve, *Allegorical Imagery: Some Medieval Books and Their Posterity*, Princeton: Princeton University Press, 1966, pág. 269, n. 18.