

# MEDIOEVO Y LITERATURA

Actas del V Congreso de la Asociación  
Hispánica de Literatura Medieval

(Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)

Volumen I

Edición de Juan Paredes

GRANADA  
1995

© ANÓNIMAS Y COLECTIVAS.

© UNIVERSIDAD DE GRANADA.

MEDIOEVO Y LITERATURA.

ISBN: 84-338-2023-0. (Obra completa).

ISBN: 84-338-2024-9. (Tomo I).

ISBN: 84-338-2025-7. (Tomo II).

ISBN: 84-338-2026-5. (Tomo III).

ISBN: 84-338-2027-3. (Tomo IV).

Depósito legal: GR/232-1995.

Edita e imprime: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada. Campus Universitario de Cartuja. Granada.

*Printed in Spain*

*Impreso en España*

## La tensión de la dicotomía del personaje actor, como acción amorosa y del autor-narrador como ocultamiento: Ardanlier, Arnalte, Leriano

Los caracteres que conforman la llamada novela sentimental han sido advertidos, en múltiples ocasiones por la crítica literaria, que ha destacado entre otros aspectos, el carácter autobiográfico, que el autor imprime a su obra integrándolo en un escenario alegórico donde dominan ligeras reminiscencias de la literatura artúrica, todo ello articulado y subordinado en función de un ideal de amor, el amor cortés<sup>1</sup>, concepción que nace en Provenza en el siglo XII y que implica el cumplimiento de unas determinadas leyes.

En este sentido, la novela sentimental nos revela unos códigos de conducta donde se manifiesta una imagen prerrenacentista, ya que a través de la ficción se creará un modelo del perfecto cortesano aplicándole el ideal caballeresco del pasado. Modelo que en el siglo XVI adquiere su máxima expresión a través de manuales, como los de Baltasar Castiglione<sup>2</sup>.

Estos puntos que proveen de unicidad a todo un corpus de obras con el apelativo de novelas sentimentales<sup>3</sup>, serán estructurados de forma compleja y diversa por su autor, identificando, así, el valor autónomo que se refleja de la experiencia vital en cada una de las obras de la narrativa sentimental.

Si el nexo de unión de las composiciones literarias a las que me referiré, esto es, el *Siervo Libre de Amor* de Juan Rodríguez del Padrón, el *Tratado de Amores de Arnalte y Lucenda* y la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro, se interpreta a partir de los argumentos emitidos, no por ello presentan de forma idéntica la

---

1. BEZZOLA. R., *Les origines et la formation de la littérature courtoise en occident*, París, 1944. BERPERRON, P., *La joie d'amour, contribution a l'étude des troubadours et de l'amour courtois*, París, 1948. LOT BORODINE, M., "Sur les origines et les fins du service d'amour", in: *Mélanges Jeanroy*, París, 1928.

2. CASTIGLIONE, B., *El Cortesano*, Madrid, Espasa Calpe. MORREALE, M., "El Mundo del Cortesano", in: *Revista de Filología Española*, XLII, 1958-1959, pp. 229-260.

3. La designación de novela sentimental ha sido atribuida por Menéndez y Pelayo para referirse a la literatura cortés en prosa del siglo XV en el libro *Orígenes de la Novela*, Madrid, NBAE, 1907, T.II.

actuación interna que mueve y reconoce la psicología del autor en el decurso narrativo, dado que toda obra literaria se construye desde la subjetividad y objetividad que le son propias a la personalidad del creador.

Entendido esto, y partiendo de la realidad del escritor como sujeto creativo, se podría establecer una diferencia esencial atendiendo al desarrollo que impone la singular proyección del autor en su obra.

Lo que pretendo decir, es que si hasta ahora la instauración del “yo” que narra ha sido, para la crítica literaria, una de las premisas claves para calificar de autobiográficas estas novelas, ya desde la misma *Fiammetta* de Boccaccio, sin olvidar el influjo de Ovidio<sup>4</sup>, y posteriormente la novela picaresca<sup>5</sup>, no por ello debemos dejar de analizar la funcionalidad que cumple dicha estructura y los límites que separan la ficción de lo rigurosamente biográfico, delimitación que, por otra parte, puede constituir en ocasiones enfoques hipotéticos dada la escasez de datos precisos con los que contamos.

Si por autobiografía entendemos una reelaboración histórica y real de todo lo acontecido circunstancialmente al autor con fechas exactas, no creo que en el caso de la novela sentimental podamos hablar de autobiografía en un sentido estricto, sin olvidar por ello, que estas obras literarias llevan impreso un intento de análisis de la realidad social del siglo XV.

Es necesario, por consiguiente, constatar que si bien el autor evita detallar pormenorizadamente su vida, al menos nos introduce, o eso intenta, en la intimidad que lo articula, aquello que le preocupa, o que le inquietó en algún momento de su existencia.

Este reflejarse necesita, a su vez, y para dar verosimilitud al texto, de una serie de elementos biográficos que ayuden al autor, y por consiguiente, al receptor-lector a interpretar y decodificar de manera análoga la configuración artística del “yo” narrativo.

La intención de mi trabajo será por lo tanto, analizar las diferentes técnicas empleadas y la efectividad que distingue a cada una de ellas, en cuanto a la proyección directa o indirecta del escritor.

En primer lugar, es notoria la tensión de la dicotomía del personaje-actor, como acción amorosa y del autor-narrador como ocultamiento, ambos fusionados por el hilo conductor de la obra, esto es, el argumento, pero escindidos formalmente en dos personajes literarios, donde el autor como tal es personaje del libro.

---

4. BRANCA, V., “Schemi letterari e schemi autobiografici”, in: *Boccaccio Medievale*, Florencia, 1956, pp. 142 y ss.

5. RICO, F., *La Novela Picaresca y el Punto de Vista*, 2ª ed., Seix Barral, Barcelona, 1973.

Este mecanismo compositivo que hace que el autor intervenga intratextual y extratextualmente, a modo de significante de su propia emisión, subraya el carácter unitario que todo sistema literario ha de tener en cuanto a la forma y el contenido, ya que pone de relieve, al conformarse como protagonista, que todo aquello que suscite a través de la palabra ha de presuponerse como parte correspondiente a la experiencia del autor, de ahí que en múltiples ocasiones se haga referencia al carácter autobiográfico de estas novelas.

Esta presencia directa del creador, como reflejo de un estado de ánimo<sup>6</sup>, su estado amoroso, donde el poeta es autor y protagonista de su relato, al margen de presentarse, por originalidad artística, en situaciones ficticias, había sido ya ofrecida por la tradición literaria<sup>7</sup>.

En cualquier caso, y volviendo al tema que nos ocupa, no deja de sorprendernos cómo Juan Rodríguez del Padrón y Diego de San Pedro, vivifican una realidad, donde se distingue la propia existencia de éstos por medio de un mundo imaginario, donde hombres ficticios, llámense personajes literarios, dan expresión, por su significado en la obra, al hombre real que les ha dado forma literaria, y que desde el comienzo de la obra, se presenta como emisor directo de lo que a continuación se narra, lo que de alguna forma confiere objetividad y verosimilitud a la subjetividad inherente de lo explicitado en el texto.

Considerando pues, que ambos autores se resuelven en la categoría de narradores, y que buscan para su comunicación destinatarios internos, bien desde la pluralidad que sigue Diego de San Pedro en el *Arnalte y Lucenda*, o bien desde una individualidad como es el caso de Juan Rodríguez del Padrón en el *Siervo Libre de Amor* y la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro, para introducir desde el principio motivos de credibilidad, tenemos que aducir que el testimonio literario del escritor se hace evidente, fundamentalmente, por la actitud que éste adopta al iniciar la obra, esto es, se descubre en singularidad como individuo, por lo que la libertad y autonomía como autor de toda la composición domina en esencia, al margen de figurar actancialmente como narrador y actor, ya que crea un vínculo de complicidad interno y externo con el receptor, por medio del cual el lector entrará a formar parte de la especial coherencia que conlleva la irrealidad de lo narrado.

Observemos ahora cómo cada autor incluye su imagen como tal, con técnicas artísticas diferentes, y quiero sostener con ello, el contacto inmediato, formal-

---

6. PRIETO, A., "Los estados de ánimo corporeizados", in: *El Personaje Novelesco*, coordinado por M. Mayoral, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 77-87.

7. Entre otros estudios, *vid.*, RICO, F., "Sobre el origen de la autobiografía en el Libro de Buen Amor", in: *Anuario de estudios medievales*, IV, 1967, pp. 301-325.

mente hablando, que Diego de San Pedro establece con los que serán los destinatarios más directos o internos en la obra, concretamente Don Diego Fernández de Córdoba y las damas de la reina, a quienes van dedicadas cada una de las obras, siendo consciente, como ya lo fue Boccaccio en el *Decameron*, de la dificultad que supone satisfacer a todos los posibles lectores.

Pues bien, si Diego de San Pedro en las dos obras que intentaré analizar, ya en el prólogo anticipa una implicación personal con el uso de la primera persona, Juan Rodríguez, sin embargo y refiriéndome asimismo al prólogo, marca una aparente distancia, por la transformación interna que confirma el sentido crítico del autor como lector-observador de su propia emisión.

En todo caso, una u otra fórmula dispositiva, nos describen la toma de conciencia del escritor ante la declaración literaria que lo explica.

Juan Rodríguez del Padrón<sup>8</sup> en el *Siervo Libre de Amor*, se constituye, sin perder la categoría de autor, en protagonista narrador de la experiencia que se detalla en el texto.

Se revela como personaje de una acción concreta, proyectando su intimidad en la materialización que supone ser personaje-actor inmediato de la obra, que construido desde la univocidad del autor y como eje principal verificado en la epístola, facilita la existencia de una concordancia significativa entre los diferentes personajes literarios creados, ya que éstos adquieren realidad en función del autor, dividido a su vez, en dos categorías: personaje-actor y autor-narrador.

Ambas categorías no se pueden escindir dado que actúan en unidad configurando, de alguna manera, el “yo” de Juan Rodríguez del Padrón, por lo que el proceso psicológico del autor se cumple de acuerdo con el desarrollo evolutivo que alcanza la estructura significativa de la doble proyección.

El personaje de autor-narrador reflexiona sobre su estado amoroso, mientras que el personaje actor discurre a través de la ficcionalización en Ardanlier.

De acuerdo con los tradicionales recursos el autor-narrador, para transmitir sus experiencias íntimas, sensaciones y pensamientos, confronta representaciones imaginativas que le permitan en su autoanálisis observarse desde fuera. Domina de esta manera un intento de objetivar las reflexiones del “yo” individual, personaje central del sistema narrativo, para advertir el sentido temático de la obra, a partir de supuestas perspectivas diferentes.

---

8. LIDA, M<sup>a</sup> R., “Juan Rodríguez del Padrón: Vida y Obras”, *N.R.F.H.*, VIII, 1954, pp. 1-38. PAZ Y MELIA, A., *Obras de Juan Rodríguez de la Cámara o del Padrón*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1884.

El autor manifiesta el trasfondo que modela la actualidad de la obra, ya desde la forma en que ha sido estructurado el sintagma, que a modo de título se presenta, “siervo libre de amor”<sup>9</sup>, donde “de amor” funciona como complemento de “siervo”, modificándolo directamente, y “libre” es el explicativo del estado anterior al enamoramiento.

Con esta recreación se puede afirmar que Juan Rodríguez juega con los términos “siervo” y “libre”, de manera análoga al procedimiento seguido con el personaje-actor y autor-narrador; se trata, pues, de dos niveles estilísticos ligados entre sí en un discurso definido en ambigüedad.

Veamos ahora, cómo el autor para concebir y realizar su obra coherentemente se apoya en la historia alegórica de dos amadores, Ardanlier y Lyessa, por sentirse afín al personaje literario que ha creado.

Con arreglo a este nuevo enfoque estructural se puede alegar una diferencia de matiz expresivo, porque si el autor-narrador había adquirido significado a través del uso de la primera persona gramatical, acercándonos incluso al presente de la creación, en el momento que se piensa e incorpora como actor contemplado desde la tercera persona, nos proporciona una simulada distancia respecto a la conciencia artística de la realidad, es decir, frente a la inventada y buscada historia alegórica.

Ahora bien, esta aparente alternancia significativa resuelta en la dicotomía de autor-actor e implicación de ambos y asignada a la novela sentimental, remite a la imposición del “yo” del autor que sigue la obra de Boccaccio, así como también a la perspectiva que imprime Piccolomini en la *Historia de duobus amantibus Eurialo et Lucretia*<sup>10</sup>, en la medida que se reconoce sometido al acercamiento y

9. HERNÁNDEZ, C., hace referencia a la titulación de la obra en su edición de Rodríguez del Padrón, *Obras Completas*, Madrid, Editora Nacional, 1982.

10. La influencia italiana en la narrativa española ha sido estudiada en sus diferentes motivos y temas por la crítica literaria, de tal forma que entre otros muchos estudios al respecto, se puede tener en cuenta a FARINELLI, A., in: *Italia e Spagna*, Vol. I, Torino, Fratelli Bocca, 1929, puesto que manifiesta las posibles equivalencias de la Fiammetta de Boccaccio con la novela sentimental española aduciendo que: “dal sentimentalismo della Fiammetta derivano la sentimentalità delle novelle galanti, che molcevano il cuore degli spagnoli, prima che il’ 400 si chiudesse”, para fijar con ejemplos españoles el diverso transcurrir de la obra boccacesca. RIO, A. del, *Historia de la Literatura Española*, edición revisada, N. York, 1963, pp. 150-176, argumenta refiriéndose a la novela sentimental que es: “una novela de carácter predominantemente psicológico”, y en cuanto a las fuentes dice: “en su génesis influyen asimismo dos obras la *Fiammetta* de Boccaccio y la *Historia de duobus amantibus* de E.S. Piccolomini. GARGANO, A., “Stato attuale degli studi sulla novela sentimental”, *Studi Ispanici*, 1979, recoge diferentes opiniones que testimonian la influencia o no de Boccaccio y Piccolomini. José Luis VARELA, “Revisión de la novela sentimental”, *R.F.E.*, XLVIII, 1965, p. 378, afirma que: “Esta tentativa de literatura íntima viene –como señaló Menéndez y Pelayo– fundamentalmente de Italia, Boccaccio, Piccolomini, León Bautista Alberti son conocidos de nuestros autores”.

distanciamiento que posibilita la presentación en primera o tercera persona gramatical.

La variante que pudiera parecer en principio una simple modificación, está utilizada con un propósito esencialmente funcional, pues nos proclama como rasgo característico la identidad que se establece entre el autor-narrador, elemento reflexivo del estado amoroso, y el personaje-actor, elemento activo de dicho estado y ficcionalizado en Ardanlier.

El autor es actor a través de la acción que sigue Ardanlier en la “ESTORIA DE DOS AMADORES”, donde además es relevante atender a la sustitución terminológica a la que se procede, ya que hay un trasvase de autor-narrador a actor-narrador, de manera que el autor sin perder la categoría de narrador se convierte, de forma explícita, en actor por la interrelación comunicativa que mantiene con Ardanlier.

Cuando muere Ardanlier nos encontramos con un nuevo ajuste, puesto que donde figuraba “FFABLA EL ACTOR” aparece “EL AUTOR PROSIGUE LA ESTORIA”.

En definitiva, si el autor parte de un estado contemplativo donde imaginación y sensibilidad se unen, para introducirnos en el relato ficticio, dará fin a éste como si de un sueño se tratase, con lo que retoma el estado de reflexión del principio de la obra y establece en conjunto lo que pudiera asimilarse como parcialmente dividido.

Juan Rodríguez en el *Siervo Libre de Amor*, hace sentir la personalidad que lo distingue como creador de la experiencia personal que obtiene de las cortes palaciegas del siglo XV y del conocimiento que posee de la tradición literaria.

Por lo que se refiere a Diego de San Pedro<sup>11</sup>, y centrándome primero en el *Tratado de Amores de Arnalte y Lucenda*, se puede aducir que si bien esta forma literaria ha sido considerada tradicionalmente por la crítica literaria<sup>12</sup> como un primer esbozo de la *Cárcel de Amor*, en cuanto a ambas se amoldan a unos caracteres esenciales, como seguir un confuso hilo temático e ilustrar dos caballeros representativos del ideal del amor cortesano adecuados, a su vez, a una preceptiva castellana donde la dama no era “dueña” sino “doncella”, no por ello debemos dejar de analizar aquellos aspectos que las determinen en individualidad como obra única.

---

11. GILI Y GALLA, S., Prólogo a su ed. de Diego de San Pedro, *Obras*, Madrid, 1959. MENÉNDEZ Y PELAYO, M., *Orígenes de la Novela*, 4 Tomos, Madrid, 1905-1915.

12. GILI GALLA, S., en su edición de *Obras Completas* de Diego de San Pedro, p. VIII.

Por consiguiente, si el vínculo estructural de estas dos obras es la afirmación de un “yo” indivisible, Diego de San Pedro, éste a su vez sin dejar de ser él mismo, en esencia, se introducirá en el decurso narrativo apoyándose en distintas posibilidades estéticas. De manera que podemos argumentar que si algo varía de una forma más explícita en una y otra obra, será la actitud que el autor toma frente al hecho literario.

Si sorprende que ya en el *Arnalte y Lucenda*, Diego de San Pedro aparezca como personaje literario del libro, conviene considerar que lo realmente subjetivo de la obra es que como tal elemento actancial, resuelto en la condición de narrador, se confiese autor de la misma.

Testimonio que determino decisivo en cuanto que ofrece originalidad a la obra frente a las básicas simultaneidades con la *Cárcel de Amor*. En cualquier caso la presencia de Diego de San Pedro en el relato, se especifica por medio de la petición que el caballero Arnalte hace al personaje autor.

Con esta afirmación, quiero destacar la trascendencia que el autor-narrador adquiere en cuanto a su articulación como emisor-transcriptor de una historia que está siendo recepcionada en un tiempo distinto al de su composición como tal.

Lo que pretendo corroborar con todo esto, es que la narración de *Arnalte y Lucenda* queda configurada por el recuerdo, ya que se actualizan las originales circunstancias espacio-temporales que fueron propias a dicha historia, a través del acercamiento que imprime el uso de la primera persona gramatical por parte del personaje de Arnalte, experimentando de este modo el presente de un contexto acontecido en un tiempo pasado.

De ello deducimos que el autor se reconoce como espectador-receptor de un estado anímico anterior al tiempo narrativo, y que queda resuelto en la representación figurativa de Arnalte como actor directo de la recopilación escrita que Diego de San Pedro llevará con posterioridad, por medio del personaje-autor, y que vemos manifiesto nuevamente al final de la obra cuando Arnalte incita al autor para que fije a través de la palabra poética todo lo registrado hasta ahora, con el fin de renacer así, con el vitalismo natural de cada lector, un sentimiento que fue vida.

La historia traída a través de la memoria no solamente se hace activa por la funcionalidad que infiere el empleo de la primera persona, sino también por el sentido que adquiere la forma en la que ha sido estructurado dicho recuerdo, y con ello me estoy refiriendo al empleo del –tú– vocativo, por medio del cual el personaje de Arnalte conduce de forma tangible al resto de los elementos actanciales.

Donde, por medio de la simulada comunicación directa que conlleva el sistema epistolar, nos encontramos que el “yo” actancial de Arnalte se comprende, en una

primera fase desde la posición de Lucenda, es decir, adquiere identidad como tal personaje recapitulando su situación en relación con la persona que lo ha creado, consiguiendo así trazar en verosimilitud realística el presente de unos hechos conocidos, para en una segunda fase poderlos transmitir al supuesto autor-narrador desde la sucesión que implica dicho proceso. El autor une así a la evocación de un –tú– ausente (Lucenda) la presencia de un –yo– inmediato (Arnalte).

De todo ello se puede deducir que a diferencia de la *Cárcel de Amor* el autor adaptado a la perspectiva de espectador-receptor de la dinámica de unos sentimientos, no se construye activamente con el personaje central de la obra, esto es, con Arnalte, sino que será este último el que necesite para su conformación en acto literario la existencia de otro personaje, el autor-narrador que lo escucha y por consiguiente lo crea.

Después de este breve análisis podemos proponer que Diego de San Pedro en el *Tratado de Amores* se muestra en la dualidad que suponen los dos personajes que él mismo establece, aunque intente en ocasiones acordar en singularidad dos aspectos de un único yo, pues es curioso observar, entre otros ejemplos, cómo el autor precisado en la naturaleza de narrador hace unos versos en alabanza de la reina al inicio de la obra, y Arnalte acaba su reflexión con una invocación laudatoria a la Virgen, además de aparecer en estos últimos versos, en un cambio de estrofa, una referencia al autor como si éste prosiguiese lo iniciado por el personaje de Arnalte.

En cuanto a la forma literaria de la *Cárcel de Amor* podemos sostener que el autor siguiendo los cánones estilísticos de su tiempo, donde la influencia latina era dominante, se sirve del recurso tan utilizado en la Edad Media de la alegoría para introducir a modo interpretativo una realidad concreta en la que se podría reconocer el momento de transición histórico-social que España vive<sup>13</sup>.

Ahora bien, Diego de San Pedro, optando por el carácter propio de la novela sentimental y ajustado a la tradición del amor cortés, aplica en armonía a las

---

13. MÁRQUEZ-VILLANUEVA, F., "Cárcel de Amor. Novela Política", *Revista de Occidente*, IV, 1966, pp. 185-200. WARDROPPER, "El Mundo Sentimental de la Cárcel de Amor", *R.F.E.*, p. 169, donde dice que: "para huir de la realidad deprimente, se busca refugio en un mundo ficticio, recuerdo de un pasado ideal, tenido en alta estima. En España ese mundo ficticio encuentra su mejor expresión en la novela sentimental". La aparente evasión de la realidad a través de un mundo figurativo resuelta en la novela sentimental lleva implícito el reproche y desacuerdo de un momento histórico preciso, siendo ésto la génesis de la que parte Juan de Mena, entre otros autores, en su obra *Laberinto de Fortuna*, para explicarse, asimismo, dentro de una situación histórico-política que lo deprime, pues construye en realidad poética las inquietudes que atormentan la España del momento, nos muestra el aspecto global de Castilla aunque manifestándolo siempre desde la individualidad como poeta; técnica literaria que será utilizada siglos más tarde por los autores del Modernismo, cuyo fondo temático mantenía equivalencias de significado con respecto a los de la Generación del 98.

circunstancias externas de su yo individual el síntoma de intimismo que infiere la historia amorosa de Leriano y Laureola, ajena o no al autor que la narra.

El novelista que como personaje literario se introduce en la estructura de la composición del sistema narrativo, seguirá un proceso distinto al analizado en la obra de Juan Rodríguez del Padrón, ya que el personaje autor de la *Cárcel de Amor*, se verá envuelto en la situación personal de Leriano, por lo que su configuración como actor parece haber sido impuesta desde fuera, es decir, si en el *Siervo Libre de Amor* el autor para explicarse se adhiere a una historia ficticia, en la *Cárcel de Amor* por el contrario la historia que se desarrolla necesita de un enlace que será el autor-actor, como nexo importante para la evolución de la misma.

Aceptando esta teoría podríamos advertir que Leriano, sin olvidar que forma parte de la ficcionalización del autor, se constituye en un primer término con mayor autonomía que Ardanlier. Con ello quiero decir que Leriano resuelto en su categoría de personaje, induce al autor concretado como protagonista-narrador, a colaborar de modo directo en el relato.

Este artificio literario, podría ser determinante a la hora de considerar la *Cárcel de Amor* como una de las obras principales de la novela sentimental; lo que pretendo sugerir es que frente a los caracteres obvios, en lo que se refiere al estilo de la obra y apuntados en varias ocasiones por la crítica<sup>14</sup>, podemos hablar de novedad si aludimos a la específica manera de distinguirse Diego de San Pedro en la obra.

Si el autor se manifiesta disimuladamente desarticulado en el personaje de Leriano y en el de autor como narrador-testigo, se instituirá en la esencia de un único “yo” la voz implícita del creador, a partir de la fusión que implica el hecho de que el autor, como personaje del libro, viva personalmente la tragedia de Leriano; ambos personajes, por lo tanto, siguen un proceso de acercamiento mutuo, de proximidad amplificativa en cuanto al entendimiento global de la obra.

En este sentido podemos verificar que el personaje del autor-testigo conoce el significado alegórico de la “cárcel de amor”, esto es, sabe el sentido simbólico que ésta tiene como significante de la realidad interna que suscita el sentirse y

---

14. El estilo en la obra de Diego de San Pedro ha sido valorado desde diferentes perspectivas, de modo que ROMERA-NAVARRO in: *Historia de la Literatura Española*, Boston, 1949, p. 102, dice que: “El estilo es, por lo común, demasiado retórico y declamatorio”. WHINNOM, “La renovación estilística de Diego de San Pedro” in: *Historia y Crítica de la Literatura Española*, de F. RICO, Vol. I, Barcelona, 1980, p. 386, pone de manifiesto cómo uno de los méritos de la *Cárcel de Amor* es el estilo. KRAUSE, A., “El tratado novelístico de Diego de San Pedro”, *Bulletin Hispanique*, LIV, 1952, p. 258, dirá que: “El mérito principal de la *Cárcel de Amor* se cifra en el estilo, que es casi siempre elegante, sentencioso y expresivo, y en ocasiones apasionado y elocuente...”.

saberse solo en el llamado “Laberinto de Amor” por Boccaccio donde la mutación del paisaje externo como proyección íntima de vida, ha sido provocada por la intensa dualidad emocional del poeta.

Por lo que, y de acuerdo con las notas de realismo que se intentan imponer en la obra, psicológicamente ambos personajes han vivido emociones, si no idénticas, y dejándonos llevar por el relato ficticio, sí al menos análogas.

Con ello pretendo insinuar que el autor-testigo puede, como de hecho lo hará, interpretar o descifrar ante Laureola los sentimientos de Leriano, convirtiéndose así, extratextualmente, en confidente personal de los personajes articulados en la novela.

En este caso nos hallamos, y como apoyo creativo, ante una presencia directa del autor como actor en la trama argumentativa de la obra, donde el novelista vive personalmente, y de forma figurada, como un personaje literario más, la ficción que Diego de San Pedro detalla. De tal manera que se pondrá de relieve la inseparable experiencia que el autor tiene y que de manera ineludible manifiesta al desenvolverse en acto literario.

En suma, cabe decir que la novela está ordenada de acuerdo a una experiencia concreta, y al recuerdo que los personajes literarios hacen de ella, con una alternancia expositiva de los hechos:

- Leriano al autor.
- El autor a Laureola.

Dicotomía con la que Diego de San Pedro se identifica de alguna manera intercalando un “yo” externo (autor-actor) con un “yo” interno (Leriano).

M<sup>a</sup> Angeles BELMAR MARCHANTE