

ACTAS DEL VI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

(Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)

Edición a cargo de
José Manuel Lucía Megías

TOMO I



Servicio de Publicaciones

Universidad de Alcalá

1997

Quedan reservados todos los derechos, ni parte ni la totalidad de este libro puede ser reproducido por cualquier medio, ya sea mecánico o electrónico, sin el permiso de los editores.

Comité Organizador:

Carlos ALVAR
 María del Carmen FERNÁNDEZ LÓPEZ
 Sonia GARZA
 José Manuel LUCÍA MEGÍAS
 Joaquín RUBIO TOVAR
 Pedro SÁNCHEZ-PRIETO BORJA
 María Jesús TORRENS

En la edición de *Las Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* han colaborado Pedro Sánchez-Prieto Borja, Joaquín Rubio Tovar, M.^a Carmen Fernández López, M.^a Jesús Torrens y Paciencia Talaya.

© Anónimas y colectivas
 © Universidad Alcalá
 Servicio de Publicaciones

I.S.B.N. (Obra completa): 84-8138-207-8
 I.S.B.N. (Tomo I): 84-8138-208-6

Depósito Legal: M-29893-1997

Imprime: Nuevo Siglo, S.L.

LA EXPLORACIÓN DE LA SUBJETIVIDAD EN LA OBRA DE DIEGO DE SAN PEDRO: LA CÁRCEL DE AMOR Y EL USO DE LA ALEGORÍA¹

María del Mar Fernández Vuelta

Entre las obras de Diego de San Pedro, sus dos «novelas sentimentales», el *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda* y la *Cárcel de Amor*, destacan sobre todo por una cuestión de técnica literaria: el uso de la primera persona narrativa. Pero este rasgo, lejos de permitir la homologación de ambos textos, da lugar a una serie de discrepancias, que, por una parte, permiten establecer los términos de su relación dentro del *corpus* al que pertenecen, y, por otra, evidencian el vínculo existente entre la aparición de la subjetividad y el nacimiento de una concepción novelesca calificable ya de «moderna», que se hallaría en la antesala de la novela picaresca del siglo xvi².

Técnicamente hablando, la diferencia esencial entre *Arnalte y Lucenda* y la *Cárcel de Amor* radica en la transformación que sufre el «Auctor» ficticio: éste, tras aparecer fugazmente en *Arnalte y Lucenda*, irrumpe en la *Cárcel de Amor* como la figura en la que confluyen el narrador y un personaje, en principio secundario, pero de protagonismo creciente. En *Arnalte y Lucenda*, es Arnalte quien narra directamente sus amores desgraciados. El «Auctor» será el encargado de transmitir por escrito a las damas de la Reina aquello que Arnalte le da a conocer de viva voz, y sólo toma la palabra al principio de la obra (introducción) y al final (conclusión); su intervención proporciona únicamente un marco al relato. De aquí se derivan algunos rasgos importantes: 1) la conversión del protagonista en narrador de su propia historia; 2) la construcción de una autobiografía ficticia, en la que el pasado sirve para explicar el presente; 3) el mantenimiento

¹ Este trabajo ha sido realizado con la ayuda de la Fundación Caja de Madrid.

² Cf. F. Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1982 (3ª edición corregida y aumentada).

escrupuloso del punto de vista: Arnalte no es, en ningún momento, un narrador omnisciente, y, por otro lado, construye el relato seleccionando sólo los hechos que considera pertinentes; y 4) la utilización de la narración en primera persona como medio de afirmación individual³.

La *Cárcel de Amor*, en cambio, nos enfrenta con lo que Alfonso Rey llama «una concepción multiforme de la primera persona», en la que se combinan la perspectiva del «yo» protagonista, que «ofrece una visión cercana de los hechos, impregnada de la emoción, la parcialidad y las limitaciones de quien actúa como un personaje más», y la del narrador omnisciente, «cuyo ángulo visual es más amplio que el de los personajes»⁴.

Tales diferencias técnicas repercutirían en la cuestión del género literario. Según lo expuesto, sólo *Arnalte y Lucenda* sería una verdadera novela. Los cuatro rasgos que antes le hemos atribuido permitirían establecer, por ejemplo, claros paralelismos entre el *Tractado* de Diego de San Pedro y una obra como el *Lazarillo*, cuyo autor anónimo, mediante «la forma autobiográfica, el recurso a la primera persona narrativa y la presentación de la realidad en función de un punto de vista», inaugura, como ha demostrado F. Rico, la novela española moderna⁵. La *Cárcel de Amor*, por el contrario, en virtud de la presentación idealizada de Leriano como el amante ejemplar que marcan los cánones cortesés y la utilización de recursos del tipo de la alegoría, se hallaría lejos de ese modelo. Desde este punto de vista, el paso de *Arnalte y Lucenda* a la *Cárcel de Amor* supondría un retroceso hacia concepciones literarias medievales y una renuncia a los rasgos más innovadores de *Arnalte y Lucenda*: aquéllos que anunciaban el género novelesco⁶.

Sin embargo, aunque, desde el punto de vista del contenido, la *Cárcel de Amor* se presente como un intento de rectificación de *Arnalte y Lucenda* (cf. prólogo de la *Cárcel*), no es menos cierto que, desde el punto de vista técnico, *Arnalte y Lucenda* aparece como un «primer esbozo» de la *Cárcel de Amor*; la evolución, en este sentido, se fundamenta justamente en la invención del «Auctor» como figura híbrida⁷. Éste sería el primer argumento a oponer a esa idea de «retroceso» en el paso de una obra a la otra. El segundo tendría que ver con el empleo de la alegoría en la *Cárcel de Amor*.

Es erróneo considerar la alegoría como una forma literaria exclusivamente medieval y negar, por tanto, a cualquier texto que la contenga o la adopte como estructura el derecho a ser valorado en función de su posible modernidad. La alegoría no muere a

³ Cf. A. Rey, «La primera persona narrativa en Diego de San Pedro», *Bulletin of Hispanic Studies*, LVIII (1981), pp. 95-102.

⁴ A. Rey, *ob. cit.*, pp. 97-98.

⁵ F. Rico, *ob. cit.*, p. 139. Cf. también A. Rey, *ob. cit.*, p. 98.

⁶ Tales rasgos tienen mucho que ver, en opinión de A. Rey, con la complejidad de Arnalte como personaje y con la introducción en la novela de un concepto del amor de raigambre ovidiana (cf. *ob. cit.*, pp. 99 y 100).

⁷ Cf. Diego de San Pedro, *Obras completas*, vol. I (*Tractado de amores de Arnalte y Lucenda. Sermón*), ed. de K. Whinnom, Madrid, Castalia, 1985 (1ª ed. 1973), p. 57. Fue M. Menéndez y Pelayo quien primero formuló la relación entre *Arnalte y Lucenda* y la *Cárcel de Amor* en estos términos (cf. *Antología de poetas líricos castellanos*, 13 tomos, Madrid 1890-1908; 10 tomos, Edición Nacional, Santander, 1944-1945, tomo III, pp. 167-183; citado por Whinnom). Cf. también, E. Torrego, «Convención retórica y ficción narrativa en la *Cárcel de Amor*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32 (1983), pp. 330-339.

finales de la Edad Media, sino que se va transformando hasta llegar a su culminación en el Barroco. W. Benjamin apunta que, durante el clasicismo, «la alegoría, al igual que otras muchas formas de expresión, no había perdido simplemente su significado por el hecho de »haber envejecido«. Por el contrario, lo que en este caso se estaba produciendo, como sucede a menudo, era una batalla entre la vieja y la nueva forma»⁸. Hay, pues, una nueva alegoría, que surge en el siglo xvi y que se destaca claramente de la medieval. Su culminación se halla, dice W. Benjamin, en «las obras emblemáticas, literarias y gráficas del Barroco», que expresan «la concepción alegórica del mundo en su manifestación más moderna»⁹. Durante el apogeo del Barroco, la alegoría se convierte en «la ley estilística dominante» y vuelve a renovarse para integrar en su esencia la idea de la naturaleza como ruina, es decir, la naturaleza decadente, «en la que se imprime la imagen del transcurso histórico», noción que representa «el polo opuesto del concepto de la naturaleza transfigurada, elaborado durante el primer Renacimiento»¹⁰. Esa afirmación de la obra como ruina es, justamente, lo que fundamenta la estructura alegórica del drama barroco alemán (*Trauerspiel*), cuyos orígenes estudia W. Benjamin. En definitiva, el análisis que lleva a cabo el filósofo demuestra la capacidad de la alegoría para persistir transformándose más allá de las fronteras de la Edad Media, y para encontrar su lugar legítimo dentro de eso que hemos llamado «modernidad». Por lo que se refiere al ámbito novelesco, la alegoría penetra incluso en el siglo xviii sin haber perdido un ápice de su validez como forma literaria. Un ejemplo claro de ello lo tenemos en el *Pilgrim's Progress* de John Bunyam, donde, como demuestra W. Iser, la estructura del viaje alegórico (de claras raíces medievales) sirve perfectamente para dar forma a la doctrina puritana de la predestinación en el seno de una narración que se define genuinamente como una novela¹¹.

Por otra parte, la alegoría medieval propiamente dicha, que nace de la exégesis bíblica y sufre luego, hasta llegar al siglo xiii, un claro proceso de secularización, asume, en el seno mismo de su esencia como alegoría profana, la tendencia a la introspección. Es más, podríamos decir que la alegoría profana (o «alegoría del amor», como la designa C. S. Lewis) surge, en cuanto a tal, del afán por penetrar en el mundo interior del individuo, si bien, en un principio, y debido a la naturaleza misma del *modus dicendi* alegórico, la introspección es inseparable de la generalización. Ésa es justamente la clave de una obra como el *Roman de la Rose*, a la que M. Zink, especialmente, tiende a referirse en términos de subjetividad literaria; H. R. Jauss, en cambio, rechaza para este período el concepto de «subjetividad», al comprobar que la interiorización se realiza

⁸ W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990 (edición original: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt, Suhrkamp, 1963), p. 153.

⁹ *Ob. cit.*, p. 155.

¹⁰ *Ob. cit.*, p. 173.

¹¹ Cf. W. Iser, *The Implied Reader. Patterns of communication in prose fiction from Bunyam to Beckett*, Baltimore & Londres, The John Hopkins University Press, 1974 (edición inglesa, a cargo del propio Iser, de su obra *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyam bis Beckett*, Munich, W. Fink, 1972). Véase el capítulo I: «Bunyam's *Pilgrim's Progress*. The Doctrine of Predestination and the Shaping of the Novel», pp. 1-28.

como interpretación de un espacio externo al sujeto, poblado de figuras que personifican toda una serie de facultades psicológicas abstractas. En cualquier caso, es obvio que la alegoría medieval, al hacer de la exégesis una forma de introspección, queda directamente implicada en el proceso que lleva al nacimiento de la subjetividad literaria. Y ésta, definida por M. Zink como «ce qui marque le texte comme le point de vue d'une conscience», es, tal vez, el rasgo fundamental de cualquier obra considerada moderna¹².

Por último, es importante señalar que las «novelas sentimentales» de Diego de San Pedro pertenecen a una época (último cuarto del siglo xv) que ya no puede ser designada como Edad Media y que tampoco es posible englobar dentro del Renacimiento. Es la época que H. Hatzfeld bautizó, para la literatura francesa, con el apelativo de *flamboyante*, uno de cuyos rasgos fundamentales es la tendencia realista (naturalista, incluso), en la que encuentran su lugar el detalle cotidiano, la anécdota, la conversación familiar, el lenguaje coloquial o la parodia, y que poco a poco suplanta a la tendencia simbólica del arte y la literatura medievales¹³. Paralelamente, en el ámbito de la alegoría se produce una auténtica materialización de los contenidos representados, de manera que las abstracciones personificadas pasan a ser concebidas como seres o personajes de carne y hueso: «Da die flamboyante Zeit eine Epoche des Beobachtens und Sehens ist, ohne gleichzeitige Spekulation tritt das ein, was Huizinga das Versanden des Gedankens im Bild nennt. Es kann nicht mehr diskursiv, sondern nur noch visuell gedacht werden. Deshalb erfolgt mit psychologischer Notwendigkeit eine *realistische Umbildung* der am Ende des Mittelalters mächtig angewachsenen *Allegorienwelt*. Oder anders ausgedrückt, eine konkrete Verbildlichung des Geistigen hebt jegliches echte Symboldenken auf». Así, mientras que en el *Roman de la Rose* «man machte aus einem psychologischen Tatbestand zu seiner Erläuterung ein Bild», en el siglo xv «benützt man umgekehrt die formelhaft gewordenen und erstarrten Allegorien, um sie zu konkreten Fetischen oder Pseudo-Persönlichkeiten und pseudomythischen Wesen zu machen»¹⁴.

Así pues, a la hora de analizar el uso de la alegoría en la *Cárcel de Amor*, hay que tener en cuenta estos tres factores: la capacidad del género alegórico para transformarse,

¹² M. Zink, *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*, París, P.U.F., 1985, p. 8. Cf. también H. R. Jauss, «Entstehung und Strukturwandel der allegorischen Dichtung», *Grundriss der romanischen Literatur des Mittelalters*, vol. VI (t. 1), Heidelberg, Winter, 1968, pp. 146-244 (Reimpreso en H. R. Jauss, *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*, Munich, Fink, 1977, pp. [154-218]); «La transformation de la forme allégorique entre 1180 et 1240: d'Alain de Lille à Guillaume de Lorris», en *L'Humanisme médiéval dans les littératures romanes du XIIe au XIVe siècle*, ed. de Anthime Fourier, París, Klincksieck, 1964, pp. 107-146; y «Form und Auffassung der Allegorie in der Tradition der *Psychomachia* (von Prudentius zum ersten *Romanz de la Rose*)», *Medium Aevum Vivum: Festschrift für Walter Bulst*, ed. de H. R. Jauss & Dieter Schaller, Heidelberg, Winter, 1960, pp. 179-206. Asimismo, cf. C. S. Lewis, *La alegoría del amor. Estudio de la tradición medieval*, Buenos Aires, Eudeba, 1969, p. 25 (traducción castellana de *The Allegory of Love*, Londres, Oxford University Press, 1936).

¹³ Cf. H. Hatzfeld, «Geist und Stil der flamboyanten Literatur in Frankreich», en *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Miscel·lània d'Estudis Literaris, Històrics i Lingüístics*, vol. III, Barcelona, 1936, pp. 137-193.

¹⁴ *Ob. cit.*, pp. 150-151.

su implicación en el nacimiento de la subjetividad literaria y la tendencia realista que, a lo largo del siglo xv, se impone en la literatura y en el arte, para desarticular poco a poco los resortes del pensamiento simbólico.

Es innegable que la alegoría de la Cárcel de Amor, con la cual comienza la obra, posee raíces medievales: el escenario inicial recuerda la «selva oscura» de Dante («unos valles hondos y oscuros que se hazen en la Sierra Morena», p. 81), y, al igual que el poeta italiano, el «Auctor» acaba extraviándose en parajes extraños (cf. p. 82). Asimismo el motivo de la Cárcel es anterior a San Pedro: «prisiones, así como infiernos y castillos de Amor –señala K. Whinnom-, las hay a montones en la Edad Media»; y cabría añadir que, dentro de la literatura castellana, existe, en este sentido, un notable precedente: el *Infierno de los enamorados* del Marqués de Santillana¹⁵. Por otro lado, el episodio presenta una estructura bipartita sin fisuras: la primera parte expone el *sensus litteralis*, es decir, la visión de la Cárcel y de los personajes que la habitan (cf. pp. 81-88); la segunda, es la explicación de la verdad oculta, la revelación, por boca de Leriano, del *sensus allegoricus* de la fábula (cf. pp. 88-92). En definitiva, el contenido mismo de la alegoría (los estados psicológicos asociados a la pasión amorosa), permitiría tender un puente entre la obra de San Pedro y la tradición procedente del *Roman de la Rose*. Habría, pues, motivos suficientes para clasificar el episodio de la Cárcel de Amor como una alegoría genuinamente medieval, si no fuera porque San Pedro renuncia conscientemente a aquello que, desde principios del siglo xiii, concretamente desde el *Songe d'Enfer* de Raoul de Houdenc, había constituido el rasgo esencial de la alegoría profana, es decir, el sueño¹⁶.

El rechazo del sueño como estructura de la alegoría es explícito en la obra. El «Auctor» se topa con Leriano y su carcelero al amanecer («una mañana, cuando ya el sol quería esclarecer la tierra», p. 81) y dice tan sólo: «vi salir a mi encuentro, por entre unos robredales do mi camino se hazía, un cavallero assí feroz de presencia como espantoso de vista» (p. 81). Nada en el texto permite suponer que se trate de una visión onírica. Posteriormente, el «Auctor» camina en pos de tan extraños personajes durante un día entero y, al caer la noche, se siente perdido y asustado. El amanecer lo pondrá de nuevo ante una visión que, en seguida, se revelará como alegórica: la Cárcel de Amor misma («y cuando ya la lumbre del día descubrió los canpos, vi cerca de mí, en lo más alto de la sierra, una torre», p. 84); lo que ve no es un sueño, puesto que durante la

¹⁵ Para la cita, cf. Diego de San Pedro, *Obras completas*, vol. II (*Cárcel de Amor*), ed. de K. Whinnom, Madrid, Castalia, 1985 (1ª ed. 1971), p. 50. Los pasajes de la *Cárcel de amor* reproducidos en este trabajo proceden todos de esta edición, a la cual corresponde el número de página que figura entre paréntesis al lado de cada cita. Cf. también B. W. Wardropper, «Allegory and the role of *El Autor* in the *Cárcel de Amor*», *Philological Quarterly*, XXXI (1952), pp. 168-193; A. Rey, *ob. cit.*, p. 99. Por lo que se refiere al *Infierno de los enamorados* del Marqués de Santillana, cf. mi contribución al IV Congreso de la AHLM: «Una aproximación a la evolución del género alegórico: el *Infierno de los enamorados* del Marqués de Santillana», *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Vol. IV, Lisboa, ed. Cosmos, 1993, pp. 101-106.

¹⁶ Cf. mi artículo «Reflexiones en torno a la «obra completa» de Raoul de Houdenc: el estilo constructivo y la cuestión de la autoría», *Cultura Neolatina*, LIV (1994), pp. 65-94 (especialmente las pp. 84-90).

noche que ha pasado perdido en esos parajes, el miedo le ha impedido dormir («y así estuve toda la noche en tristes y trabajosas contemplaciones», p. 84). La visión alegórica lo es, pues, en sentido literal, o sea, el «Auctor» no «ha soñado» la Cárcel de Amor, sino que la «ha visto» estando despierto. La renuncia al sueño como marco de la alegoría trae consigo la imposibilidad de distinguir netamente el mundo real del mundo alegórico. Otros factores contribuyen a acentuar la difuminación de las fronteras entre ambos. Así, en sustitución del sueño como elemento de transición, Diego de San Pedro introduce la idea del cambio de espacio: el narrador se traslada desde España (Sierra Morena) a Macedonia y, de nuevo, de vuelta a España (Peñañiel) al final de la obra. No sólo ninguno de estos lugares tiene nada de ficticio, sino que, además, la misma Cárcel de Amor se halla situada en un punto concreto del mapa: «E como acabé de responder a Leriano -dice el «Auctor»- en la manera que es escrita, informéme del camino de Suria, cibdad donde estava a la sazón el rey de Macedonia, que era media jornada de la prisión donde partí» (p. 93). En última instancia, se puede considerar que el espacio alegórico se identifica con la tierra de Macedonia, pero, en todo caso, una vez que el «Auctor» abandona la Cárcel de Amor en calidad de mensajero de Leriano, los acontecimientos que narra y protagoniza sólo pueden ser calificados de «reales», en la medida en que son aventuras o hechos concretos que no se ofrecen a interpretación alegórica alguna. La confusión del mundo real con el alegórico, afirma K. Whinnom, «otorga a toda la narración algo de fantástico e irreal y a la vez la realidad de los hechos de la historia confiere a la alegoría una inmediatez y una proximidad conturbadoras»¹⁷. En la medida en que la caracterización de ciertas abstracciones personificadas (es el caso, sobre todo, de Deseo) nos sitúa, por otra parte, ante personajes que parecen «de carne y hueso», podríamos afirmar que la alegoría de la Cárcel de Amor es un producto genuinamente *flamboyant*¹⁸.

La transición del espacio real al espacio alegórico supone asimismo la transformación de la figura del «Auctor»: Diego de San Pedro, el autor real, se presenta en el prólogo (pp.79-81) como aquél que «hace» o «escribe» la historia, sin mencionar fuente alguna¹⁹. Su conciencia de autoría envuelve totalmente ese espacio preliminar, que San Pedro, asumiendo casi por entero la responsabilidad de la obra, utiliza para hablar en su descargo y conjurar por adelantado las posibles críticas que pueda recibir. Asimismo, su figura queda perfectamente fijada en una realidad concreta y externa a la obra a través de la dedicatoria, la firma («El siguiente tracta[do fue he]cho a pedimiento del señor [don] Diego Hernandes, Alcaide de los Donzeles, y de otros cavalleros cortesanos: llámase Cárcel de Amor. Compúsolo San Pedro») y las alusiones a otros dos textos de su composición, el *Sermón* y *Arnalte y Lucenda* («Porque de vuestra merced me fue dicho que devía hazer alguna obra del estilo de una oración que enbí a la señora doña Marina

¹⁷ K. Winnom, ed. *Cárcel de Amor*, ed. cit., p. 52. Cf. también B. W. Wardropper, *ob. cit.*, y E. Torreño, *ob. cit.*

¹⁸ Cf. H. Hatzfeld, *ob. cit.*, pp. 151 y 153.

¹⁹ M. Zink, *ob. cit.*, pp. 27-46 relaciona directamente, en el ámbito del *roman courtois*, el nacimiento de la subjetividad literaria con la desaparición del concepto de autoridad. Cf. también, G. L. Bruns, «The Originality of Texts in a Manuscript Culture», *Comparative Literature*, 32 (1980), pp. 113-129.

Manuel; por[que le parecía menos] malo que el que puse en otro [tratado que vi]do mío»). Pero, en seguida, al tiempo que se produce el difuso paso del mundo real al mundo alegórico, Diego de San Pedro se convierte en el «Auctor» ficticio. Entre ambos existe una continuidad que viene determinada por el mantenimiento de la primera persona narrativa. Su identidad, por otra parte, se halla apuntalada en el texto a través de ciertos datos concretos que, a la vez que dan forma a la figura del «Auctor» ficticio, parecen remitir a la biografía real de San Pedro: así, en el momento en que Leriano y su carcelero le salen al paso, el «Auctor» afirma que regresaba a su casa a pasar el invierno «después de hecha la guerra del año pasado» (p. 81), es decir, la guerra de Granada, en la que, según todos los indicios, el autor real tomó parte²⁰. Este simple dato nos colocaría ante lo que podría ser una narración autobiográfica o unas memorias, pues lo que San Pedro va a contarnos es, en definitiva, un recuerdo. Pero he aquí que, de pronto, tal recuerdo se revela como una visión alegórica, cuando el «Auctor» interpela al caballero salvaje y éste le da razón de sí mismo en los siguientes términos: «yo soy principal oficial en la casa de Amor; llámanme por nombre Deseo; con la fortaleza deste escudo defiendiendo las esperanças y con la hermosura desta imagen causo las aficiones y con ellas quemó las vidas, como puedes ver en este preso que lievo a la Cárcel de Amor, donde con solo morir se espera librar» (p. 84). Para entonces, la transformación ya ha tenido lugar, pero, si las fronteras entre el mundo real y el mundo alegórico son difusas, ambiguos son también los indicios que nos permitirían separar claramente, en el caso del «Auctor», la figura real de la ficticia. Así, por ejemplo, en el transcurso de su misión como mensajero de Leriano, el «Auctor» alude un par de veces al lugar del que procede, España, o a su condición de extranjero e, incluso, a la intención que orientaba sus pasos en el momento en que decidió rectificar su camino para seguir a Leriano: «un hombre de nación estraña ¿qué forma se podrá dar para negociación semejante?» (p. 93); «y despedido della comencé a pensar diversas cosas que gravemente me atormentavan; pensava cuán alongado estava d'España, acordávaseme de la tardanía que hazía...» (p. 97). Asimismo, una vez muerto Leriano, el «Auctor» regresa a Peñafiel, donde probablemente residió Diego de San Pedro en calidad de vasallo de don Juan Téllez-Girón²¹.

La confusión entre el autor real y el «Auctor» ficticio sería uno de los aspectos de esa «concepción multiforme de la primera persona» a la que aludía Alfonso Rey. El segundo es la ya citada disociación de la figura del «Auctor» en dos funciones narrativas perfectamente diferenciadas: la del «yo» protagonista y la del narrador omnisciente.

La crítica es unánime a la hora de valorar al «Auctor», como personaje, en virtud de su subjetividad. En este sentido, y como espero demostrar, sería justamente su actuación dentro del ámbito de la alegoría lo que confiere a ésta un carácter plenamente «moderno». La alegoría de la Cárcel de Amor responde, como decíamos, a un patrón absolutamente medieval. Ante ella, el «Auctor» se comporta como un mero testigo y, puesto que ni siquiera es capaz de interpretar lo que ve, es Leriano quien, a la postre, le explica el *sensus allegoricus* de la Cárcel. Al hacerlo, realiza un ejercicio de introspección en la

²⁰ Cf. K. Winnom, ed. *Arnalte y Lucenda*, ed. cit. p. 25.

²¹ *Ibidem*.

línea de lo que Jauss destacaba a propósito del *Roman de la Rose*²². La diferencia fundamental con la obra de Guillaume de Lorris es que el «Auctor» penetra, como simple observador, en una interioridad que le es ajena y con la cual, en principio, no se identifica en absoluto. Su incapacidad para ver el *sensus allegoricus* detrás del *sensus litteralis* resulta clara en la escena en la que el portero le pide que deje sus armas antes de permitirle entrar en la prisión; su confusión, en ese momento, denota justamente lo que concluye el centinela: «Amigo, bien parece que de la usança desta casa sabes poco» (p. 85). El *modus dicendi* alegórico le resulta incomprensible, y las explicaciones de Leriano sólo cobran sentido para él en la medida en que puede cotejarlas con su propia experiencia: «La moralidad de todas estas figuras -afirma- me ha plazido saber; puesto que diversas vezes las vi, más como no las pueda ver sino coraçõn cativo, quando le tenía tal conocíalas, y agora que estava libre dudávalas» (p. 92). Estas palabras trastocan totalmente el sentido de la alegoría: lo que era simplemente penetración en una interioridad objetivada y generalizada se ha convertido en verdadera subjetividad, entendida tal como la concibe W. Iser cuando habla de la novela moderna hasta finales del siglo XIX, es decir, en tanto que «perfect mediation between self and world»²³. En la novela decimonónica, dice W. Iser, citando a su vez a H. Blumenberg, «the self gains and fulfills its identity as a self-awareness through the potential accord between itself and the surrounding world», de manera que el conocimiento de sí mismo es una forma de iluminar la realidad y viceversa²⁴. Y esa función mediadora de la subjetividad, que se mantiene en la novela hasta finales del siglo XIX, es algo que, como señala F. Rico, ya está presente en el *Lazarillo*²⁵. En nuestro caso, aquello con lo que el «Auctor» se ve confrontado no es propiamente la realidad, sino el mundo alegórico. Sin embargo, eso es, tal vez, lo de menos, puesto que al contemplarlo a la luz de su propia experiencia, el «Auctor» está fundando, como Lázaro de Tormes, su punto de vista, y éste será no sólo el ángulo desde el cual se presenta la historia (E. Torrego dice, muy acertadamente, que la *Cárcel de Amor* es la «versión de los hechos» del «Auctor»), sino también, y sobre todo, el motor de los acontecimientos que se narran. En este sentido, el elemento fundamental es la percepción deficiente que tiene el «Auctor» de lo que ve²⁶.

El papel de intermediario lleva al «Auctor» a convertirse en el intérprete de la conducta y las actitudes de Laureola, y su relación con ella está presidida por el intento, siempre fallido, de penetrar en el mundo interior de la dama. De alguna manera, la estructura de la alegoría persiste, aunque totalmente transfigurada: si en el episodio inicial considerábamos la exégesis como una forma de introspección, sería lícito considerar ahora la introspección como exégesis de unas determinadas apariencias.

²² El hecho de que Leriano sea un personaje tipificado y que su figura se ajuste al modelo de amante perfecto definido por las reglas del amor cortés hace que su mundo interior, objetivado a través de la alegoría de la Cárcel de Amor, resulte además generalizado y elevado al plano de lo paradigmático.

²³ W. Iser, *ob. cit.*, p. 123.

²⁴ H. Blumenberg, «Die Nicht Mehr Schönen Künste», en *Poetik und Hermeneutik*, III, ed. de H. R. Jauss, Munich, 1968, pp. 669 y ss. (citado por W. Iser, *ob. cit.*, p. 121).

²⁵ *Cf. ob. cit.*, pp. 41-42.

²⁶ E. Torrego, *ob. cit.*, p. 335.

Pero lo decisivo, en este caso, no es tanto el esfuerzo de interiorización mismo, como el hecho de que éste conduzca sistemáticamente al error (cf. pp. 97-98). Frente a la univocidad de sentido que domina el pasaje de la Cárcel, el resto del relato se halla bajo el signo de la ambigüedad, en la medida en que las apariencias y la realidad entran en conflicto y el punto de vista subjetivo se revela parcial y limitado²⁷. En última instancia, el hecho de que el «Auctor» se dé cuenta de tales limitaciones («Tanta confusión me ponían las cosas de Laureola, que cuando pensava que más la entendía, menos sabía de su voluntad», p. 104), y de que, como ocurre cuando hace entrega a Laureola de la primera carta de Leriano, admita explícitamente la posibilidad del error («Si por ventura, siendo yo tan desdichado, pierde por mi intercesión lo qué merece por fe, suplicote recibas una carta suya», p. 102), significaría que, como personaje, tiene perfecta conciencia de su propia subjetividad.

A mi juicio, ésta podría ser la clave para entender el segundo episodio genuinamente alegórico de la novela: la liberación de Leriano (pp. 110-113). Laureola entrega al «Auctor» una carta para el caballero cautivo y el mensajero emprende el regreso a la Cárcel de Amor, «el cual camino -dice- quise hazer aconpañado, por levar conmigo quien a él y a mí ayudase en la gloria de mi enbaxada» (pp. 111-112). Sus compañeros de viaje van a ser Contentamiento, Esperança, Descanso, Plazer, Alegría y Holgana, a quienes organiza en forma de cuerpo de combate con el fin de presentar batalla a los guardianes de la prisión (cf. el tema de la *psychomachia*). Los centinelas, sin embargo, huyen al verlos venir y entre todos consiguen reconfortar a Leriano y librarlo de sus cadenas, de manera que «cuando lo que Laureola le escribió acabó de leer, estava tan sano como si ninguna pasión huviera tenido» (p. 113). Bien mirado, este episodio es posible tan sólo porque el «Auctor», como es habitual en él, juzga mal las apariencias. Se refiere a la carta de Laureola como «la gloria de mi enbaxada»; es esa misiva la que congrega a su alrededor semejante cortejo alegórico y son sus acompañantes los que han de tornar gloriosa la misión. Pero resulta que, en realidad, la carta no es más que una reiteración del rechazo de Laureola («que quien viesse lo que te escribo pensaría que te amo, y creería que mis razones antes eran dichas por disimulación de la verdad que por la verdad. Lo cual es al revés, que por cierto más las digo, como ya he dicho, con intención piadosa que con voluntad enamorada», p. 110). Podríamos afirmar que la subjetividad de ese personaje llamado «Auctor» se apodera de la alegoría misma. Es lo erróneo de su punto de vista lo que saca a Leriano de la prisión, una liberación que, más tarde, cuando el caballero caiga en la agonía por amor, se revelará como ficticia.

En definitiva, se diría que la actuación del «Auctor», en tanto que personaje, convierte el texto, como decía M. Zink, en el «el punto de vista de una conciencia», con lo cual su figura, dentro del *corpus* sanpedrino, sería equiparable a la de Arnalte.

Pero el «Auctor», recordémoslo, es, además de personaje, narrador omnisciente.

²⁷ Cf. E. Torrego, *ibidem*. En este sentido es muy interesante lo que apunta W. Iser acerca del azar y de su papel en la construcción de la subjetividad del personaje literario: el azar sería el factor que haría que las expectativas o previsiones de un individuo respecto a su propia capacidad de reacción ante las circunstancias de la vida se vieran a menudo desmentidas por lo contingente de la realidad (cf. W. Iser, *ob. cit.*, p. 127).

Alfonso Rey ve en el uso de esta segunda perspectiva narrativa la posible influencia de obras medievales, como, por ejemplo, el *Libro de Buen Amor*, y otros autores interpretan su función dentro del relato en términos de tradición retórica²⁸. Sin negar lo uno ni lo otro, quisiera referirme a un aspecto concreto de la actuación del «Auctor» en el texto que, de pronto, nos sitúa nuevamente frente a la ambigüedad de su figura y que algo puede aclararnos acerca de su dimensión omnisciente: me refiero a la valoración que hace de los hechos del pasado a la luz del conocimiento acumulado en el presente.

El primer pasaje que, en este sentido, merece ser citado corresponde al momento en que el «Auctor», enfrascado en la tarea de interpretar la conducta presuntamente equívoca de Laureola, acaba declarando que «por mucho que encobría sus mudanças, forçávala la pasión piadosa a la disimulación discreta»; y añade: «Digo piadosa porque sin dubda, segund lo que después mostró, ella recibía estas alteraciones más de piedad que de amor: pero como yo pensava otra cosa, viendo en ella tales señales tenía en mi despacho alguna esperança» (p. 98). Una reflexión de este tipo sólo tiene cabida en un relato de carácter autobiográfico, no en vano el elemento esencial de la autobiografía es «the meaning an event acquires when viewed in the perspective of a whole life»²⁹. De este modo, no sólo el pasado explica el presente, sino que, además, éste ilumina aquél. Para que se produzca era interacción entre ambos tiempos, la autobiografía precisa de un sujeto narrador que realice de manera efectiva un ejercicio de interpretación basado en la distancia, la memoria y el conocimiento acumulado. He ahí la esencia de la mirada retrospectiva.

En la *Cárcel de Amor*, aparte del ya citado, hay otros dos momentos en los que el sentido autobiográfico del relato se hace obvio. Cuando Laureola escribe su primera carta a Leriano, el «Auctor» comenta: «díxome que le tenía escrito, pareciéndole inhumanidad perder por tan poco precio un hombre tal; y porque con el plazer de lo que le oía estava desatinado en lo que hablava, no escribo la dulzera y honestad que hovo en su razonamiento» (p. 109); más tarde, cuando Laureola es encarcelada por orden de su padre, leemos: «No quiero dezir lo que Laureola en todo esto sentía porque la pasión no turbe el sentido para acabar lo comenzado, porque no tengo agora menos nuevo su dolor que cuando estava presente» (p. 118). En su mirada sobre el pasado quedan integradas su situación y su perspectiva actuales, que, asimismo, se hallan determinadas por los acontecimientos pretéritos. Pero lo más interesante es que los pasajes citados se inscriben en momentos de la historia en los que la imagen del «Auctor» como personaje tiende a difuminarse con la del narrador omnisciente. En el primero, ciertamente, su presencia no pasa de ser una sombra: la consabida afición del «Auctor» a observar y analizar el comportamiento de Laureola le permite afirmar, por ejemplo, que la dama «para librarse de la compañía que en semejantes tienpos es peligrosa, porque las mudanças públicas no

²⁸ Cf. A. Rey, *ob. cit.*, p. 102, n. 10; E. Torrego, *ob. cit.*; e I. A. Corfis, «The *Dispositio* of Diego de San Pedro's *Cárcel de Amor*», *Iberorromania*, 21 (1985), pp. 32-47.

²⁹ R. Pascal, *Design and Truth in Autobiography*, Londres, 1960, p. 16 (citado por W. Iser, *ob. cit.*, p. 134). Cf. también F. Rico, *ob. cit.*, p. 19, quien, hablando de la literatura epistolar en relación con el *Lazarillo*, afirma: «la misiva autobiográfica «gravis et severa» a menudo se escribió para justificar -a instancia ajena, verdadera o supuestamente- una determinada actitud o situación viéndola en la perspectiva de toda una vida».

descubriesen los pensamientos secretos, retráxose, y así estuvo aquella noche sin hablarme nada en el propósito» (p. 109); aunque no acaba de quedar claro si el «Auctor» está interpretando de nuevo a partir de las apariencias y según su particular punto de vista, o si ha llegado al conocimiento de las motivaciones de Laureola por otras fuentes, tampoco hay indicios claros de que haya dejado de actuar como simple personaje. El segundo comentario, en cambio, corresponde, sin ningún género de dudas, al narrador omnisciente: la traición de Persio ya ha tenido lugar y el relato se convierte en la relación de los acontecimientos asociados al caso. Hasta prácticamente el final de la obra, el «Auctor» va a dar cuenta de sucesos que tienen lugar al margen de su visión como personaje. Sin embargo, hay un dato que nos permitiría atribuir ambas reflexiones a la misma figura, y es la alusión del «Auctor» a su tarea como escritor: «porque [...] estaba desatinado en lo que hablava, no escribo la dulzera y honestad que hovo en su razonamiento», dice en primer lugar; y después, afirma que omite hablar de los sentimientos de Laureola «porque la pasión no turbe el sentido para acabar lo comenzado»; parece claro que «lo comenzado» no es otra cosa que el texto de la *Cárcel de Amor*. El narrador omnisciente no es otro, pues, que Diego de San Pedro.

La *Cárcel de Amor* se presentaría, así, no como una autobiografía en sentido estricto, pero sí, tal vez, como unas memorias ficticias, que se construyen dentro del marco de la alegoría. No habría, pues, «retroceso» con relación a *Arnalte y Lucenda*, tanto más por cuanto, en esta primera obra, Diego de San Pedro intenta poner en práctica unas estructuras novelescas modernas, pero no acaba tampoco de desarrollar hasta sus últimas consecuencias el sentido autobiográfico de la narración: el pasado de Arnalte explica el porqué de su duelo y su desgracia, pero lo cierto es que el protagonista, en tanto que narrador de su propia historia, no lleva a cabo esa reflexión sobre los sucesos pretéritos a la luz de su situación presente que, en momentos concretos, hemos visto aparecer en la *Cárcel de Amor* y que será, significativamente, una de las claves del *Lazarillo*. Lo más interesante de la *Cárcel de Amor*, en este sentido, es el modo en que Diego de San Pedro construye la subjetividad del «Auctor» mediante la transformación absoluta del sentido de la alegoría y a través de un ejercicio de disociación y distancia, que lo lleva a separar el punto de vista subjetivo de la reflexión autobiográfica. Diego de San Pedro explora, con sus dos «novelas sentimentales», un espacio conceptual que ya no pertenece a la Edad Media y que se revelará definitivamente como moderno cuando el autor anónimo del *Lazarillo* consiga fundir en su protagonista todos esos aspectos de la primera persona narrativa que en la *Cárcel de Amor* aparecen aún disociados.