



El sentimiento amoroso en la *Cárcel de amor*

César Besó Portalés

I.E.S. José Luis Castillo Puche, Yecla (Murcia)

[Localice en este documento](#)

En este trabajo estudiaremos de qué manera trata Diego de San Pedro el sentimiento del amor en su principal obra. En primer lugar, veremos una manera medieval de presentar al lector los estragos que causa en su víctima el amor; nos referimos a la alegoría con que empieza la narración de la *Cárcel de Amor*. En segundo lugar repasaremos los rasgos más sobresalientes de la corriente literaria y social llamada "amor cortés", que tanto ha influido en la ficción sentimental. Analizaremos, a continuación, la concepción del amor como enfermedad. Posteriormente veremos la contradicción que se debía producir en las heroínas de la ficción sentimental entre su pasión amorosa y su concepto del honor. En el quinto epígrafe relacionaremos esa contradicción con el final trágico de la *Cárcel de amor*. Para acabar el apartado, dedicaremos unas líneas a ver qué sucede con el matrimonio, por qué razón no se plantea en la obra.

1. La alegoría en la *Cárcel de amor*.

Uno de los motivos que más le sorprenden al lector moderno cuando se enfrenta con un texto como la *Cárcel de Amor* es el comienzo alegórico de la obra. En un primer momento, el lector permanece atónito al conocer a un personaje tan pintoresco como el Deseo y una morada tan singular como la Cárcel de amor. Nos encontramos ante lo que Whinnom denomina una alegoría perfecta, es decir, una alegoría "en la que no se encuentra ninguna huella léxica que explique sentido, y hacen falta las aclaraciones de Leriano en el segundo capítulo para entenderla correctamente"¹. Se trata, por consiguiente, de una descripción inicial con dos partes: la alegoría de la cárcel y su explicación verificada en el párrafo siguiente a través de las palabras del preso al autor.

Esta manera de desmenuzar la pasión amorosa de Leriano no es original de Diego de San Pedro. El recurso de la alegoría ya se había dado con frecuencia en las primeras novelas sentimentales, y es muy probable que la alegoría inicial de la *Cárcel de amor* sea un préstamo tomado por San Pedro de las obras iniciadoras de la ficción sentimental². Por otro lado, los materiales alegóricos contenidos en las novelas sentimentales no son autóctonos, sino que tienen origen francés. Así, además de la celeberrima novela alegórica gala, el *Roman de la Rose*, habría que añadir otras menores con contenidos alegóricos, como el *Desert d'Amours* y la *Prison d'Amours*, obras que no escaparon a la atención de nuestros prosistas del siglo XV.³

Sobre la función de la alegoría en la *Cárcel de amor*, la crítica está dividida. Algunos, como Whinnom, entienden que la alegoría es un recurso útil porque "permite a San Pedro explicar, de un modo artístico y ameno, toda una psicología de la pasión amorosa"⁴. Si resulta poco menos que farragoso retener una clara imagen visual de cómo es la prisión de Leriano es debido a la propia complejidad del fenómeno del apasionamiento, como indica Whinnom, pero en cualquier caso, la alegoría serviría perfectamente para ofrecer una interpretación plástica de las ideas abstractas medievales sobre el amor. Para otros autores, en cambio, como José Luis Varela, la alegoría no es más que un resabio heredado de las primeras obras de la ficción sentimental: "la alegoría es, en San Pedro, una concesión enojosa, un ornato superfluo, una hojarasca embarazosa, de la que el autor se olvida afortunadamente a la hora del desenlace argumental"⁵. También Rohland de Langbehn⁶ considera que en Diego de San Pedro, la alegoría de la cárcel, junto con elementos como las poesías, los duelos, las arengas, la liberación de Laureola, la defensa de las mujeres, el llanto final de la madre, etc., pueden estudiarse de forma independientemente de la fábula sentimental. Disidente de estas posturas Bruce W. Wardropper⁷, quien considera que la alegoría se encuentra presente durante toda la obra. No hay que olvidar, nos recuerda Wardropper, que la alegoría aparece otra vez de manera explícita cuando el autor regresa de la corte, portador de la carta de Laureola; es entonces cuando los centinelas de la cárcel de amor huyen, y parece que se desvanece la prisión. Sin embargo, Wardropper, estudiando el lenguaje de la novela, admite que no desaparece la alegoría totalmente del relato. Concluye Wardropper que la *Cárcel de amor* ha de interpretarse "como una visión en la cual hay un suave tránsito de la alegoría a la realidad". Esta presencia más o menos patente de la alegoría durante toda la obra nos llevaría a rechazar la tesis tradicional que confiere un papel marginal al recurso de la alegoría en la *Cárcel de amor*. Además, no hay duda de la importancia de la alegoría inicial en lo que se refiere a la descripción del sentimiento del amor de Leriano, como analiza Wardropper en otro lugar⁸. También Armando Durán considera que la función de la alegoría es esencial desde el momento en que la tragedia de Leriano ya queda, en cierto modo, trazada en estas primeras líneas, y, como indica Durán, lo que sigue, la historia sentimental, es simplemente una "exégesis de esa alegoría".⁹

Como conclusión final, pues, remarcaríamos la idea de que la alegoría inicial de la cárcel de amor comprende íntegramente el conflicto amoroso del protagonista, y, además, nos da incluso indicios del desenlace del relato, por lo que resulta evidente que los intentos de marginar esta unidad o "anilla" narrativa de la *Cárcel de amor* son injustificados.

2. El amor cortés y *La cárcel de amor*.

El término “amor cortés” lo utilizó por primera vez Gaston Paris, en el año 1880, para definir el sentimiento amoroso típico de las cortes y poetas cortesanos franceses y alemanes en los comienzos de la Baja Edad Media. La amplitud del término rebasa los umbrales estrictamente literarios, pues la cortesía implica la creación de una conciencia cultural de la caballería en la que confluyen elementos de la antigua aristocracia feudal junto con los que aportan los nuevos menestrales asimilados a esa. El idealismo amoroso tiene su cuna en las cortes europeas y pronto se estructura en un código estilizado y hierárquico propio de una nobleza profesional no hereditaria y de una cultura cada vez más secular y, por tanto, menos clerical. A nosotros nos interesan las imbricaciones de esta nueva mentalidad laica en la ficción sentimental. Para una mayor claridad en la exposición, hemos dividido este apartado en cinco epígrafes, que se corresponden con otros tantos motivos comunes de la tradición cortesana.

a) La religión del amor.

En el código cortés, la dama alcanza un estatus casi divino. Trovadores y amantes corteses usan una terminología sacada de la liturgia cristiana y consideran a la propia dama como diosa. La razón de tal divinización es que se ensalza así la nobleza y el espíritu superior del hombre que ama: cuanto más perfecto es el objeto amado, más sublime es el amante. De modo que nos presentan una mujer-diosa con toda seguridad inexistente en la sociedad.

En la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro se refleja bastante bien esta constante cortesana, y, así, Leriano muestra su convicción de que las mujeres “no menos nos dotan de las virtudes teologales que de las cardinales” (p.161)¹⁰. Una mentalidad como la de Leriano y otros galanes de la ficción sentimental suele acarrear expresiones irreverentes o blasfemas, como la que emplea en la *Cárcel de amor* el autor cuando advierte a Laureola: “Mira en que cargo eres a Leriano, que aún su pasión te haze servicio; pues si la remedias te da causa que puedas hazer lo mismo que Dios, porque no es de menos estima redimir quel criar, así que harás tú tanto en quitarle la muerte como Dios en darle la vida” (p.95). En definitiva, todo un cúmulo de excesos que comprendió muy bien Fernando de Rojas cuando quiso reprehender con el ejemplo de Calisto y Melibea a “los locos enamorados que...a sus amigas llaman e dicen ser su dios”.¹¹

Evidentemente, la reacción a esta divinización de la amada no se hizo esperar en la Península. La *Cárcel de amor* fue prohibida por la Inquisición. En realidad, no fue un ejemplo aislado. Gili Gaya nos recuerda que si por un lado abundaban en nuestras letras los libros profanos vueltos a *lo divino*, no es menos cierto que existieron multitud de obras religiosas, como la *Cárcel de amor*, transformadas a *lo profano*¹². En cualquier caso, los religiosos y moralistas fueron siempre hostiles a los conceptos amorosos corteses, sobre todo porque estos concedían que era el deseo la causa principal de su enamoramiento. Por mucho que autores como Diego de San Pedro no vieran incompatibles el amor humano y la religión, lo cierto es que la Iglesia no transigió con los poetas.

b) El amor como fuente de virtud.

Como consecuencia de la divinización de la dama, el amor cortés propugna un refinamiento hecho de formas bellas y estilizadas: generosidad, lealtad, discreción, valentía y afán aventurero, cuyo objetivo es pulir y educar al rudo señor feudal. Si, por una parte, la amada está representada como un reflejo de la divinidad, por otra, el amante alcanza, a causa de este amor, una superioridad, no con respecto a la amada, sino con respecto al resto de los hombres, a quienes no les es dada la oportunidad de amarla. Basándose en esta dialéctica, la religión del amor cortés toma un tono eminentemente elitista y aristocrático. Sólo unos pocos elegidos pueden experimentar el amor que ennoblece. En realidad, más que por la “divinidad” de la amada, el ennoblecimiento viene dado por la propia condición excepcional del enamorado, como indica Elena Gascón:

“Este amor, aunque en apariencia originado por las virtudes y belleza de la amada, se presenta en el perfecto amante cortés como preexistente en la misma naturaleza del hombre. Se implica así que sólo los poseedores de un espíritu excepcional y aristocrático pueden participar en la religión del amor”.¹³

Los personajes de las ficciones sentimentales serán, por consiguiente, principales: príncipes, reyes, nobles, como son Leriano y Laureola de la *Cárcel de amor*.

c) El vasallaje a la dama.

La fidelidad a la dama es otro de los motivos del Amor Cortés. El enamorado es incapaz de concebir que pueda apagarse su pasión y que volverá a recobrar su independencia emocional, por consiguiente, aseguran a sus amantes una fidelidad perpetua. Esta concepción de un amor perfecto surgió como respuesta a los ataques, por parte de la Iglesia, hacia los conceptos amorosos de los poetas. La constancia será, en lo sucesivo, la piedra de toque que permita distinguir entre el amor verdadero y el falso. Diego de San Pedro asimila totalmente este concepto al presentarnos un protagonista constante hasta la muerte.

d) El secreto de amor.

El secreto impuesto al amante medieval constituye otra constante del amor cortés. El amor pasión suele producir un conflicto con las normas sociales y, por consiguiente, se exige al amante que guarde discreción. En la *Cárcel de amor*, el conflicto surge precisamente por el rompimiento de ese secreto. Así, Leriano se niega a recordar a Laureola los favores recibidos “porque se defiende en ley enamorada escribir que satisfacción se recibe, por el peligro que se puede recrecer si la carta es vista” (p.150). De este modo, Leriano, cuando todo para él está perdido, rompe las comprometedoras cartas de Laureola para beberlas con el agua y morir así en “testimonio de su fe”.

e) El sufrimiento del enamorado .

Un ideal de amor con un tono fundamentalmente negativo fue una de las innovaciones más importantes que introdujeron los trovadores provenzales del siglo XII. Tal como explica Huizinga: “Sólo el amor cortés de los trovadores ha convertido en lo principal la insatisfacción misma”¹⁴. Se trataba de cortejar a la mujer pero sin la esperanza de ser correspondido. Al no llegar a la carnalidad, el elemento espiritualizante fue preponderando en la lírica cada vez más, hasta llegar al *Dolce Stil Nuovo* de Dante y de sus contemporáneos. Tal como hemos indicado, una constante que se refleja en la ficción sentimental es la conciencia elitista. En la conciencia aristócrata, para diferenciarse de la barbarie, “formóse con el ennoblecimiento de la erótica misma un freno para el desenfreno”¹⁵. En conclusión, es lo que Huizinga llama la “estilización” del amor, que llegó hasta nuestra ficción sentimental.

Como consecuencia de esa renuncia a la carnalidad resulta el aumento del deseo del objeto amado y, por consiguiente, la insatisfacción cada vez mayor por no conseguirlo. Esta insatisfacción está bien manifiesta en la *Cárcel de amor*, cuando se describe el sufrimiento de Leriano en la prisión de amor: “las dos dueñas que me dan, como notas, corona de martirio, se llaman la una Ansia y la otra Pasión” (p. 91). Tampoco será infrecuente que Leriano se compadezca de sí mismo como “el más sin ventura de los demás desaventurados”.

f) Conclusión.

La literatura caballeresco-sentimental halló campo propicio en las cortes y en el seno de una nobleza ávida de ver celebradas sus hazañas y de ver engrandecida su fama. En las ficciones sentimentales se advierte la contradicción en que viven la aristocracia y la alta burguesía en el otoño medieval de Castilla; las ficciones sentimentales son testigos del derrumbamiento de las viejas leyes cortesanas y son incapaces de aceptar los usos nuevos. El acatamiento del código cortés por parte de los autores de ficciones sentimentales españolas refleja, en palabras de Vicenta Blay, el

“rechazo hacia el mundo preburgués, materializado y gris que lentamente iba adquiriendo pujanza en el marco de una sociedad nueva”¹⁶. Se creó, pues, con la ficción sentimental, una literatura espiritual y, al mismo tiempo, comprometida y reaccionaria contra el nuevo sistema social imperante.

3. Análisis del sentimiento del amor y la concepción del amor como enfermedad.

Hemos definido ya como característica prioritaria de la ficción sentimental el análisis del sentimiento del amor. El fin último de las novelas sentimentales consiste en mostrar cómo una persona pasa de un estado normal a una situación extrema debido a la pasión amorosa. Lo demás es accesorio: en palabras de José Luis Canet, “poco o nada importan los antecedentes, la descripción física de los personajes, ni la definición espacial ni temporal”¹⁷.

No debemos olvidar, por otra parte, la relación de los textos de la ficción sentimental con los tratados universitarios, tan pedantes como aquéllos. Las novelas sentimentales, en su intento de analizar el proceso de enamoramiento, se constituirían como una especie de casos prácticos en los que el padecimiento concreto de los enamorados funcionaría como un *exemplum*. En este sentido, el análisis del sentimiento amoroso que aparece en la ficción sentimental tendría un fin eminentemente didáctico.¹⁸

La cuestión se presenta, pues, compleja, pues existen muchos puntos de vista desde los que abordar el asunto. Analizaremos, en primer lugar, la postura que del amor tenía la Iglesia en el Medioevo. Mostraremos a continuación la concepción del enamoramiento visto como una enfermedad. En tercer lugar demostraremos como los autores consideraban que el amor se iniciaba con el deseo del objeto amado. Para acabar, hablaremos sobre si existía un conflicto o no entre la voluntad y la razón de nuestros protagonistas sentimentales.

a) El punto de vista eclesiástico.

Le debemos a los teólogos gran parte de la teoría psicológica medieval, puesto que les interesaban tanto como a nuestros autores sentimentales el análisis del alma, de las facultades mentales, de la voluntad, etc. Sin embargo, muy poco benévolos fueron los clérigos con el sentimiento amoroso presente en las ficciones sentimentales ya que no lo supieron distinguir de la *concupiscentia* o lujuria. La pasión amorosa, por consiguiente, según la Iglesia, es un pecado, incluso si se siente por la propia esposa. Es con esta perspectiva que podemos comprender que Diego de San Pedro, junto con otros escritores de la ficción sentimental como Rodríguez del Padrón, acaben retractándose de su obra amorosa, al final de su vida.

b) El punto de vista médico.

Para abordar el punto de vista de la medicina, la crítica ha rastreado los tratados médicos medievales y ha encontrado que el enamoramiento está incluido en ellos como una de las variedades de la locura y, como tal, discuten la causa, la diagnosis, el pronóstico y el remedio de tal enfermedad. Esencial para Whinnom¹⁹ son las palabras de Arnaldo de Vilanova, quien dice que el alma noble es la más sensible al amor, lo que está en concordancia con lo que hemos dicho anteriormente sobre el elitismo del amor cortés. Esta idea la ratifica San Pedro en el lamento de la madre de Leriano en la *Cárcel de amor*, la cual alaba a los bajos de condición por no sentir tan fuertemente como los que, al igual que su hijo, tienen sutil entendimiento.

Los tratados médicos medievales desarrollaron, de hecho, un conjunto de teorías variadas que explicaban el proceso psicológico, -o mejor, psicosomático- por el que una persona contraía la enfermedad del amor. Avicena, por ejemplo, consideraba que el amor no nacía como enfermedad en sí, pero podía adquirir formas morbosas cuando, no siendo satisfecho, devenía un pensamiento obsesivo; y todo ello a causa de la memoria, que reproducía constantemente el objeto amado en la mente de quien amaba.

Si los impulsos de los sentidos no se satisfacían, el sujeto amador podía peligrar de muerte, puesto que alcanzar el objeto deseado se convertía en la única condición de existencia del enamorado. Como indica Ciavolella, “L’oggetto del desiderio diventa una idea ossessiva che polarizza tutta l’attività cogitativa dell’uomo (...) e ciò conduce l’uomo a giudicare con fallacia, a seguire cioè l’oggetto del desiderio come se ciò fosse l’unico bene”.²⁰

En cierto modo, vemos en la *Cárcel de amor* como se corrobora esta enfermedad del amor, pues Leriano se convierte en un enfermo patológico que únicamente está pendiente del transcurso de sus escauceos amorosos. Por otro lado, la consideración del objeto amado como único bien se engarza perfectamente con la idea de divinización de la amada de los trovadores corteses.

c) El deseo de la belleza.

Acabamos de ver como el amor entendido como pasión busca la posesión del objeto deseado. Pues bien, siempre sucede que la llama amorosa se enciende en los enamorados sentimentales a través de la visión de la belleza física de la amada, que, además, está acompañada por la virtud. Para que se inicie el proceso amoroso entre el amante y la dama, se debe admitir necesariamente la perfección de la dama, no sólo en el plano físico, sino también en el moral. Por ello, no debe sorprender la defensa y alabanza de las mujeres, hecha por Leriano antes de morir; defensa que radica, por otro lado, en las virtudes cristianas.

d) El conflicto entre deseo y razón.

Tradicionalmente se describe al enamorado de la ficción sentimental como un “enajenado” cuya razón es incapaz de hacer frente a la voluntad: el amante rinde su libertad, renuncia a su libre albedrío y al dominio de sí mismo. Visto así, el amor aparece como pasión y no como arte ovidiano, y lo podríamos definir como una fuerza externa que ataca al individuo y de la que nadie se puede librar. Canet Vallés lo define como un *fatum*, capaz de modificar las conductas de los más fuertes²¹. Así, en la *Cárcel de amor*, el amor de Leriano es una fuerza incontrolable a la que es imposible oponerse: “Ordenó mi ventura que me enamorase de Laureola” (p.89). Cuando Amor manda aparecer e su presencia a las cuatro facultades, Entendimiento, Razón, Memoria y Voluntad, vemos también que consienten todas. Leriano, pues, queda abandonado a merced del Amor: “Como los primeros movimientos no se pueden en los ombres escusar, en lugar de desviallos con la razón, confírmelos con la voluntad, y así de amor me vencí, que me truxo a ésta su casa, la qual se llama Cárcel de amor” (p.89). Wardropper²² advierte, sin embargo, que en los episodios caballerescos del relato, Leriano razona lógicamente. Pero “dexadas las obras de guerra, bolvióse a las congoxas enamoradas” (p. 148) y vuelve a convertirse en el amante sentimental perfecto.

Para acabar el apartado, me gustaría plantear un problema que creemos no ha sido suficientemente atendido por la crítica. Nos referimos al problema de la responsabilidad: ¿es Leriano responsable de la tragedia que causa?, porque si nos atenemos a la definición de los médicos, resulta que nuestro héroe sentimental es un pobre desgraciado que ha perdido la capacidad de discernir correctamente, es decir, que ha perdido su libre albedrío. Por otro lado, si entendemos el amor pasión como *fatum* ante el cual no hay resistencia humana posible, también podríamos eximir a los galanes sentimentales. Dejaremos la cuestión planteada, y tan sólo ofreceré mi opinión: Leriano es consciente y, por lo tanto, responsable de su tragedia. Es más, con su conducta llega a comprometer seriamente el honor de Laureola. Como trataré de demostrar más adelante, el fin perpetrado por Leriano es el del matrimonio, y a punto está de conseguirlo si no es por la actuación de la Fortuna, un *fatum* que, muy oportunamente, funciona como un verdadero *Deus ex machina* que frustra las aspiraciones del enamorado Leriano.

4. El código del honor.

En varios momentos de este trabajo hemos adelantado que el sentimiento del honor es la cortapisa principal a la culminación de los amores de Leriano. El conflicto entre el amor y el honor, en realidad, es una contradicción que se encuentra ya en teoría cortesana, puesto que si los sentimientos del protagonista le inclinan a esperar ser correspondido, por otro lado su razón, su entendimiento y su memoria le imponen las normas aristocráticas del honor y de la virtud, por las cuales debe aceptar que su amor resulta imposible, porque la dama, también sujeta a esas normas, no puede amarlo. En resumen, el amante cortesano precisa de una amada virtuosa ya que la que se entrega fácilmente es menospreciado; pero por esa misma virtud resulta que nunca podrá entregarse a nuestro enamorado, porque si así fuese perdería toda estimación.

La crítica ha entendido fácilmente esta contradicción e indica que la única solución posible es el desenlace trágico de las novelas sentimentales. Wardropper fue uno de los que primero se apercibió de ello, como prueba el hecho de que dedique un apartado íntegro al "código del honor"²³. Reproducimos sus palabras: "Opuesto al amor cortesano, el honor lleva, sin titubeo, a la tragedia (...) En la *Cárcel de amor* triunfa el honor, vencido el amor en Laureola. Triunfo de la razón sobre el sentimiento." Wardropper corrobora estas afirmaciones con ejemplos concretos. Dice Laureola al Autor: "Si pudiese remediar su mal sin amanzillar mi honrra, no menos afición que tú lo pides yo lo haría; mas ya tú conoces quanto las mugeres deuen ser más obligadas a su fama que a su vida" (p.103); y también a Leriano: "Lo que por mí has hecho me obliga a nunca olvidallo y siempre desear satisfazelo, no segund tu deseo, mas segund mi honestad" (p.152).

Como señalan Haydée Bermejo y Dinko Cvitanovic²⁴, la fama es un concepto esencial en las letras españolas. Estos autores comparan la *Historia duobus amantibus*, obra italiana señalada por la crítica como fuente de la ficción sentimental, con la *Cárcel de amor* y aprecian que mientras que en la *Historia* el motivo de la fama se limita a una débil defensa que pronuncia el criado Sosias, en la *Cárcel* se convierte en el desencadenante trágico del relato. Al igual que Wardropper, concluyen estos autores que sería posible considerar el factor de la fama como un motivo autóctono de la literatura española, especialmente presente en la ficción sentimental y en la tragedia calderoniana. Resumiendo, el honor, en la ficción sentimental castellana, se exalta como un valor en sí, como fuerza institucional y represiva contra el amor.

Acabamos de ver, pues, que Laureola, puesta ante el dilema, reacciona con una actitud "racional" que sitúa a la fama en el primer lugar de su escala de valores. La fama vale más que la vida de ella o la de Leriano. Sin embargo, nos parece extraño que la heroína, después de haber permitido progresos e incluso algunas ilusiones a los galanes, se muestre tan inflexible. De hecho, parece ser que los escasos consentimientos de Laureola, para responder a Leriano, son motivados por la pena del amante, por un vago deseo de atemperar el sufrimiento de Leriano, sin que por ello la dama deje de ser inaccesible y mantenerse en su postura de rechazo obvio o encubierto. Nos encontramos con lo que unánimemente se ha venido catalogando como el sentimiento de piedad de la doncella hacia su enamorado.

Los problemas surgen cuando se intenta analizar el grado de piedad de Laureola. En primer lugar habría que considerar, con Armando Durán²⁵, la actitud de Laureola, que cuando escucha el nombre de Leriano, se le seca la boca y se le altera la voz. Concluye Durán que no hay que olvidar que no nos hallamos ante una burguesa al estilo de Fiammetta o de Lucretia, sino ante dos damas de la aristocracia que conocen perfectamente el juego de la cortesía amorosa, por lo que el grado de veracidad o de fingimiento de Laureola no es fácil de columbrar.

Con Laureola, la cuestión no está clara. No sabemos ciertamente si en este personaje se produce el proceso de amor. La crítica suele considerar que Laureola se mueve hacia Leriano sólo por piedad, y en el momento en que peligra su honor rompe todo contacto con él. En contra de esta tesis tendríamos las propias palabras del "Autor" que cree ver indicios de enamoramiento cuando habla a Laureola sobre Leriano, pero ni siquiera el autor está convencido de ello, por lo que su testimonio no es, en absoluto, fiable. De hecho, parte de la crítica ha señalado que el autor de la *Cárcel de amor* es el verdadero responsable del final trágico de la obra, pues además de su fracaso como mediador, infunde esperanzas falsas primero y desesperación después en el corazón de Leriano.²⁶

En definitiva, si Laureola no está enamorada, resulta evidente que su actitud de ir dando largas a Leriano, para al final cortar la relación tan tajantemente, puede ser calificada de cruel, tal y como han sentenciado algunos críticos como Gili Gaya y Wardropper, entre otros. Sin embargo, Keith Whinnom disiente de estos autores al considerar que Laureola es piadosa, pero que su piedad no puede superar a su temor. Justifica su negativa final diciendo que no es ingrata, ya que le ofrece grandes recompensas materiales a Leriano, "pero por lo que debe a su rango de heredera del reino y a su fama de mujer virtuosa no puede, por mucha pena que le dé, exponerse de nuevo a la calumnia, que ahora, después de la acusación pública, será un peligro no potencial, sino asegurado y desastroso".²⁷

Quisiera, para acabar el apartado, señalar un importante matiz. El honor en la *Cárcel de amor* aparece siempre conectado con la idea del secreto del amor cortés. A nuestro juicio, Laureola no es dama virtuosa, y es el honor y no la virtud el principal obstáculo con que se encuentra Leriano. La explicación de esta diferenciación es muy sencilla: si Laureola hubiese sido realmente virtuosa, no se hubiera dignado ni siquiera a responder a las cartas o recados de su enamorado. Habría permanecido en un mutismo constante. Parece increíble que la crítica haya extraído sin vacilar esta conclusión de un personaje como Melibea, en la *Celestina*, y no se haya apresurado a decir lo mismo de Laureola en Diego de San Pedro. Ciertamente, Laureola sabe contenerse a tiempo, y no accede a proseguir su relación con Leriano cuando peligra su honor, pero, como expusimos al final del apartado anterior, creemos que el resultado bien pudiera haber sido similar al de la *Celestina* de no haber incrustado el autor en el momento preciso, la divulgación del secreto de los amantes.

5. El final trágico del amor sentimental.

Hemos visto ya que en la ficción sentimental el amante considera a la amada como un dechado de perfección, y por tal perfección sabe que nunca podrá amarla, ya que este amor lo haría igual a las demás mujeres, es decir, imperfecta. La novela sentimental se caracteriza, pues, por la búsqueda de un ideal inalcanzable: los códigos que hacen que el enamorado sea un perfecto amante, le impiden abandonar este amor sin esperanza, y esto le lleva primero al amor frustrado, después a la desesperación y, finalmente, a la tragedia, que, por regla general, es el suicidio.

La muerte comienza a vislumbrarse como una salida, una liberación del dolor humano, del despecho de amor: Leriano hace pedazos las cartas, las sumerge en una copa de agua y se las bebe. Con ello se acaban sus males y queda "su muerte en testimonio de su fe" (p. 176). No en vano se ha llamado repetidamente al héroe de Diego de San Pedro el Werther del siglo XV, pues ambos amantes están dominados por una pasión frustrada que encuentra su única salida en la muerte.²⁸

Esta presencia de la muerte sería una constante de la Edad Media. En los personajes de la novela sentimental, el proceso hacia la muerte sería el fin natural del sacrificio consciente en virtud de una nueva fe, la del amor. La muerte de Leriano aparece como la última oferta de amor hecha a Laureola: una muerte buena porque viene de la amada, y que sólo tiene de malo el dejar de sufrir por ella. Por otro lado, el final de Leriano tenía que ser necesariamente éste, puesto que era la única manera de que la honra de Laureola quedara definitivamente limpia. Como indica Whinnom, no es una conclusión feliz, pero sí "una muerte noble, inevitable, digna de un amante perfecto y, por lo menos para la víctima, una muerte grata".²⁹

6. El problema del matrimonio en las novelas de Diego de San Pedro.

Resulta ya un tópico referirse a la disputa que sostuvo el teórico del amor cortés, André le Chapelain, sobre si la pasión refinada era la que existe entre los esposos o entre los amantes. Se recurrió al fallo de la condesa María de Champagne, quien sentenció que el verdadero amor se hallaba fuera del matrimonio, porque *qui non celat amare no potest*, es decir, en palabras de Gili Gaya, “como los cónyuges no tienen celos uno de otro, no existe para ellos el vivo acicate del amor cortésano”³⁰. Por otro lado, el amor debía ser adúltero. En primer lugar, la condición de dama casada la situaba en una lejanía ideal, casi inaccesible, que mantenía al devoto amador en una aspiración permanente, muy raras veces satisfecha. En segundo lugar, si el trovador cortés tenía que ensalzar a su amada, debía cortejar necesariamente a una dama casada, ya que ésta gozaba de una estimación social y jurídica muy superior a la de la simple doncella.

Sin embargo, la severidad de la moral cristiana, en Castilla, prohibió que se formasen composiciones amorosas al estilo cortésano en las que se proclamaban abiertamente adulterios. Como se debía proseguir la tradición cortésana del “amor imposible”, con una dama “sans merci”, motivos esenciales para que la pasión adquiriera el realce trágico del martirio, se impuso a nuestros escritores nuevos impedimentos, como son el honor y el recato de la doncella.

Ahora bien, cabría preguntarse, puesto que Lauerola es doncella, por qué razón no acaba la obra en matrimonio entre los amantes. Los críticos están de acuerdo en que en la *Cárcel de amor* está presente la intención de matrimonio. Leriano se deja morir cuando ya no le queda ninguna esperanza de parte de Lauerola, y así parece decir que quería conseguir a la dama, es decir, casarse con ella.

Vistas así las cosas, nos corresponde ahora analizar el motivo por el que Diego de San Pedro decide poner un fin trágico a la *Cárcel de amor*, en lugar de concluir el relato con el matrimonio esperado. Es muy probable que Diego de San Pedro quisiera imprimir a su novela una moraleja, ya que de no ser así, no habría acabado el relato en una tragedia inesperada. La decisión de terminar en tragedia la debemos entender en tanto que condena el amor de Leriano por Laureola, un amor que era socialmente imposible. Para explicar esta conclusión nos referiremos, incluso con el riesgo de desviarnos del tema que tratamos, a unas palabras de Green a propósito de la *Celestina*: “Preguntarse como es que Calisto no pide la mano de Melibea en matrimonio es sencillamente una *ignoratio elenchi*. La cosa es muy sencilla: y es que esos jóvenes amantes no quieren un hogar, sino un amor”³¹. Leriano, en mi opinión, quiere ir más allá: quiere un hogar y mantener un amor cortésano, y eso resulta sencillamente imposible en el otoño de la Edad Media. Como señala Huizinga:

“Justamente la escasa conexión entre las bellas formas del ideal del amor cortés y la realidad del noviazgo y del matrimonio era causa de que el elemento del juego de la conversación, del pasatiempo literario, pudiese desplegarse tanto más sin trabas en todo lo concerniente a la vida amorosa refinada. El ideal del amor, la bella ficción de lealtad y abnegación, no tenía plaza en las consideraciones harto materiales con que se contraía matrimonio y, sobre todo, matrimonio noble. Sólo podía vivirse en la forma de un juego encantador o regocijante.”³²

Juego que, por otra parte, estaba más que condenado socialmente por la Iglesia. No hay que olvidar que los clérigos denostaron el amor incluso dentro del matrimonio.

Así pues, queda claro que Diego de San Pedro quiso moralizar con la *Cárcel de amor*. Con el fin trágico del relato se advierte al lector que el matrimonio no puede estar basado en el amor pasional de los poetas cortésanos. Se entiende así la obra como una *reprobatio amoris*, como un ejemplo negativo a lo que puede dar lugar la pasión desenfrenada; de manera que podemos, quizás, revalorizar el antiguo término de *tratado*, en el sentido de que también las obras de Diego de San Pedro cumplen su fin didáctico. Por consiguiente, podemos concluir con Françoise Vigier que la ausencia del matrimonio “peut refléter la conviction que l’amour-passion, force subversive, est profondément incompatible avec l’ordre social et les institutions du mariage et de la famille”.³³

Por un lado, se exalta el amor, por otro se le denigra. Tales son los polos entre los que debía fluctuar Diego de San Pedro cuando escribió sus novelas, polos que reflejan muy bien las contradicciones de un mundo medieval dominado por tres sistemas irreconciliables: el cortésano, el feudal y el religioso.

7. Recapitulación y conclusiones.

A lo largo de este trabajo hemos ido mostrando las diversas posturas de la crítica con relación al análisis del sentimiento amoroso en la ficción sentimental española, al mismo tiempo que presentábamos algunas conclusiones propias. Es hora ya de hacer una síntesis de todo cuanto hemos dicho.

La alegoría con la que empieza la *Cárcel de amor* ha sido frecuentemente relegada a un segundo plano por la crítica. Algunos estudiosos consideran que, además de dar título al libro, es posible que en esta alegoría se encuentren las claves de interpretación del relato que la sigue. La postura contraria afirma que la alegoría se trata de un recurso convencional en el otoño de la Edad Media, que Diego de San Pedro utilizaría únicamente como una concesión a la tradición.

Muchísimas páginas se han escrito sobre el amor cortés, tanto sobre el movimiento en sí mismo como sobre los influjos que transmitirá a otras literaturas europeas, como la italiana, la galaico portuguesa o la española. Por ello, resulta ya un tópico cotejar cualquier obra literaria medieval que trate sobre el amor con la corriente trovadoresca occitana. En general, la crítica descubre en la ficción sentimental castellana muchos motivos procedentes del amor cortésano; sin embargo, algunos opinan que no hay que darle más importancia al amor cortés del que tiene realmente; en nuestro caso, la de una fuente más de la ficción sentimental.

Un aspecto menos analizado es la visión del enamoramiento como una enfermedad. La tendencia moderna a la especialización ha determinado que la crítica se centre fundamentalmente en los precedentes literarios de la ficción sentimental, sin tomar tanto en consideración el estudio de los tratados médicos de la época. Desde el punto de vista del médico medieval, las novelas sentimentales ejemplificarían casos concretos de la enfermedad del amor.

El problema del honor es el factor que más separa nuestras ficciones sentimentales de las italianas. La aparición de este motivo respondía a la necesidad moral de rechazar el amor pasión de los personajes: el final trágico de estos relatos sirve como ejemplo de los estragos que puede ocasionar el amor pasión en los jóvenes enamorados. No podía ser de otra manera, tampoco era viable la solución de la boda porque el matrimonio, como institución social, resultaba incompatible con el amor desenfrenado de los galanes.

Notas:

1. SAN PEDRO, Diego, *Obras completas, II: Cárcel de amor*, ed. Keith Whinnom, Madrid, Clásicos Castalia, 1971, pág. 49.
2. A esta conclusión llega A. Deyermond al cotejar la *Cárcel de amor* con sus precedentes en el género, lo cual le lleva a afirmar una autoconciencia genérica en Diego de San Pedro. Vid. DEYERMOND, Alan, “Las relaciones genéricas de la ficción sentimental”, *Symposium in Honorem prof. M. De Riquer*, Barcelona, Universitat de Barcelona y Quaderns Crema, 1986, págs. 75-92.
3. Vid. FLORES, Juan de, *La historia de Grisél y Mirabella*, ed. de Pablo Alcázar López y José A. González Núñez, Granada, Don Quijote, 1983, p.

19. Para estudiar la incidencia del *Roman de la Rose* en el contexto cultural europeo, vid. HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre las formas de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, Madrid, Alianza Editorial, 1930.
4. SAN PEDRO, Diego, *Obras completas II, ob. cit.*, pág. 50.
5. VALERA, José Luis, "Revisión de la novela sentimental", *Revista de Filología Española*, XLVIII, 1965, pág. 27.
6. ROHLAND DE LANGBEHN, Régula, "Argumentación y poesía: función de las partes integradas en el relato de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI", *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I, 1989, págs. 575-582.
7. WARDROPPER, Bruce W., "Entre la alegoría y la realidad: el papel de 'el autor' en la *Cárcel de amor*", *Historia y crítica de la literatura española [al cuidado de Francisco Rico] I Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1980, págs. 381-385.
8. Vid. WARDROPPER, Bruce W., "El mundo sentimental de la *Cárcel de amor*", *Revista de Filología Española*, XXXVII, 1953, pág. 174.
9. DURÁN, Armando, *Estructuras y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid, Gredos, 1973, págs. 56-57.
10. Las citas textuales que en lo sucesivo aparecen de la *Cárcel de amor* han sido extraídas de la edición de Keith Whinnom: SAN PEDRO, Diego, *Obras completas, II, ob. cit.*
11. No pertenece a este trabajo tratar las relaciones entre *La Celestina* y la *Cárcel de amor*, aspecto que ha sido sobradamente estudiado; vid. VALERA, José Luis, *art. cit.*, págs. 366-369; SHERMAN SEVERIN, Dorothy, "La parodia del Amor Cortés en *La Celestina*", *Edad de Oro*, III, 1984, págs. 351-382; LACARRA, M.^a Eugenia, "La parodia de la ficción sentimental en la *Celestina*", *Celestinesca*, 13, n^o1, 1989, págs. 11-27.
12. SAN PEDRO, Diego, *Obras*, ed. Samuel Gili Gaya, Clásicos Castellanos, Madrid, 1950.
13. GASCÓN VERA, Elena, "La ambigüedad en el concepto del amor y de la mujer en la prosa castellana del siglo XV", *Boletín de la Real Academia Española*, LIX, Madrid, 1979, pág. 144.
14. HUIZINGA, Johan, "La estilización del amor", *ob. cit.*, págs. 153-170.
15. *Ibidem*, pág. 155.
16. BLAY MANZANERA, Vicenta, "La conciencia genérica en la ficción sentimental (planteamiento de una problemática)", *Historia y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV. Actas del Coloquio Internacional organizado por el Departament de Filologia Espanyola de la Universitat de València, celebrado en Valencia, los días 29, 30 y 31 de octubre de 1990*. Valencia, 1992, pág. 225.
17. CANET VALLÉS, José Luis, "El proceso de enamoramiento como elemento estructurante de la Ficción Sentimental", *Historia y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV. Actas del Coloquio Internacional organizado por el Departament de Filologia Espanyola de la Universitat de València, celebrado en Valencia los días 29, 30 y 31 de octubre de 1990*. Valencia, 1992, pág. 233.
18. Vid. CÁTEDRA, Pedro, *Amor y pedagogía en la Edad Media. Estudios de teoría amorosa y práctica literaria*, Salamanca, Universidad, 1989, pág. 158.
19. SAN PEDRO, Diego, *Obras completas II. ob. cit.*, págs. 13-38.
20. CIAVOLELLA, Massimo, *La "malattia d'amore" dall'antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni Editore, 1976, pág. 59.
21. Vid. CANET VALLÉS, José Luis, *art. cit.*, pág. 233.
22. WARDROPPER, Bruce W., "El mundo sentimental de la *Cárcel de amor*", *cit.*, pág. 192.
23. *Ibidem*, págs. 187-190
24. BERMEJO HURTADO, Haydée y CVITANOVIC, Dinko, "El sentido de la aventura espiritual en la *Cárcel de amor*", *Revista de Filología Española*, XLIX, 1966, pág. 297.
25. DURÁN, Armando, *ob. cit.*, pág. 27.
26. Vid. REY, Alfonso, "La primera persona narrativa en Diego de San Pedro", *BHS*, LVIII, 1981, págs. 95-102. Este estudioso nos habla de dos autores en la *Cárcel de amor*: uno omnisciente, cuya misión es relatar todos los acontecimientos que sobresalen del ángulo visual de los personajes, y otro autor personaje, el mensajero de Leriano, que impregna de emoción y de parcialidad sus cometidos.
27. Por su parte, M.^a Eugenia Lacarra insiste también en el fracaso rotundo del autor como mediador, cuando dejándose llevar por el pesimismo de su propia situación aconseja quizás la muerte a su señor. Vid. LACARRA, M.^a Eugenia, "Sobre la cuestión de la autobiografía en la ficción sentimental", *Actas I ALM.*, 1988, págs. 359-368.
28. SAN PEDRO, Diego, *Obras completas II. ob. cit.*, págs. 42-43.
29. Vid., entre otros, MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Vol. II, Ed. Nacional, Santander, 1962.
30. SAN PEDRO, Diego, *Obras completas II. ob. cit.*, pág. 60.
31. SAN PEDRO, Diego, *Obras, cit.*, págs. XVI-XVII.
32. GREEN, Otis, H., *España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde "El Cid" hasta Calderón*, Madrid, Gredos, 1969, pág. 141.
33. HUIZINGA, Johan, *ob. cit.*, págs. 180-181.
34. VIGIER, Françoise, "Aspiration au mariage et amours illégitimes dans la "Novela Sentimental" (XV-XVI siècles)", *Amours légitimes amours illégitimes en Espagne (XVI-XVII siècles)*, [bajo la dirección de Agustín Redondo], París, Publications de la Sorbonne, 1985, pág. 283.

Portada