

LA REALIDAD COMO SOPORTE Y COMPONENTE DE LA FICCIÓN EN LA *CÁRCEL DE AMOR*¹

Pedro Mármol Ávila
Universidad Autónoma de Madrid, España /
Université de Genève, Suiza

La *Cárcel de amor* empieza con un incipit que remite a la voz del autor y su tiempo: «El siguiente tractado fue hecho a pedimiento del señor don Diego Hernandes, alcaide de los donzeles, y de otros cavalleros cortesanos; llámase *Cárcel de amor*. Compúsole San Pedro. Comiença el prólogo assí...» (San Pedro 1995: 3). El breve pasaje antecede a un «prólogo» que, a modo de dedicatoria, se destina a don Diego Hernandes, personalidad vinculada, como ya lo sugieren las líneas anteriores, con el autor real del tratado, la ficción, la novela, etc.²: Diego de San Pedro³. Es decir, el comienzo del texto se refiere a la realidad –o, con mayor precisión, la realidad histórica o empírica– de su creador y define la motivación general del libro, al tiempo que elogia al «alcaide de los donzeles» y le hace impulsor de su redacción (ver, por ejemplo, Parrilla 1995: LXII). Tras ello, la trama echa a andar en el primer capítulo⁴ gracias a una primera persona gramatical, un *yo*, que sitúa la acción en una coyuntura determinada:

Después de hecha la guerra del año pasado, viniendo a tener el invierno a mi pobre reposo, pasando una mañana, quando ya el sol quería esclarecer la tierra, por unos valles hondos y oscuros que se hazen en la Sierra Morena, vi salir a mi encuentro, por entre unos robledales do mi camino se hazía, un cavallero assí feroz de presencia como espantoso de vista, cubierto todo de cabello a manera de salvaje; levava en la mano izquierda un escudo de azero muy fuerte, y en la derecha una imagen femenil entallada en una piedra muy clara, la qual era de tan extrema hermosura que me turbava la vista; salían della diversos rayos de fuego que levava encendido el cuerpo de un hombre que el cavallero forciblemente levava tras sí (San Pedro 1995: 4).

Es esta una voz que procede de un personaje que se mantendrá en la historia desde el comienzo y hasta el final, personaje que goza de un estatus especial en relación con los demás por unas razones que se especificarán a continuación. Es el llamado «auctor» –o «autor»– en el epígrafe de veintiséis de los 48 capítulos:

¹ Este trabajo se ha llevado a cabo gracias al programa de Ayudas para la Formación de Profesorado Universitario (FPU15/05737), del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España.

² Muchos marbetes se le han aplicado a la *Cárcel de amor*, así como al género en que se inscribe. No es momento ahora de profundizar ni en uno ni en otro caso. Destaco solo que el de «novela sentimental», para la crítica moderna, deriva principalmente de Menéndez Pelayo (1905: CCXCIX-CCCLII), junto al cual se han propuesto otros como «romances de materia sentimental» (Gómez Redondo 1991: 176-181) o «ficción sentimental» (ver, por ejemplo, Deyermond 1993c). Remito a Gómez (1990) para un acercamiento a las problemáticas genéricas de lo que llama, en otra denominación no poco extendida, «libros sentimentales»; también a Cortijo Ocaña (2001). En este trabajo, emplearé diferentes nombres sin afán taxonómico.

³ Entre otros datos conocidos, «Diego Hernández o Diego Fernández de Córdoba fue miembro de una de las cuatro ramas de la casa de Córdoba: la de los alcaides de los donceles. Desde el nombramiento del primer alcaide, bajo el reinado de Enrique II, la familia fue confirmada en este cargo con sus derechos y obligaciones por Juan II en 1420. El *alcaide* a quien va la dedicatoria de San Pedro fue premiado en 1483 con la confirmación del cargo en juro de heredad por su éxito» (Parrilla 1995: 123, n. complementaria 3.1). Es decir, no caben dudas en torno a su existencia efectiva.

⁴ Los numero según la edición de Carmen Parrilla (San Pedro 1995), de donde extraigo las citas. Asimismo, empleo el nombre de *capítulo* «por falta de otro mejor» (Whinnom 1971: 49), como es común. En cualquier caso, pongo aquí el acento en los contenidos más que en los términos.

Capítulo	Epígrafe
2	«El preso al autor» (San Pedro 1995: 8)
3	«Respuesta del auctor a Leriano» (San Pedro 1995: 11)
4	«El auctor» (San Pedro 1995: 13)
5	«El auctor a Laureola» (San Pedro 1995: 14)
7	«El auctor» (San Pedro 1995: 16)
9	«El auctor» (San Pedro 1995: 19)
10	«El auctor a Laureola» (San Pedro 1995: 20)
11	«Respuesta de Laureola al auctor» (San Pedro 1995: 21)
12	«El auctor» (San Pedro 1995: 22)
13	«El auctor a Leriano» (San Pedro 1995: 22)
16	«El auctor» (San Pedro 1995: 26)
18	«El auctor» (San Pedro 1995: 29)
21	«El auctor» (San Pedro 1995: 34)
23	«El auctor» (San Pedro 1995: 37)
24	«El auctor a Leriano» (San Pedro 1995: 38)
25	«El auctor» (San Pedro 1995: 40)
27	«El auctor» (San Pedro 1995: 42)
29	«El auctor» (San Pedro 1995: 43)
32	«El auctor» (San Pedro 1995: 48)
34	«El auctor» (San Pedro 1995: 50)
36	«El auctor» (San Pedro 1995: 52)
38	«El auctor» (San Pedro 1995: 58)
40	«El auctor» (San Pedro 1995: 61)
42	«El auctor» (San Pedro 1995: 63)
46	«Buelve el auctor a la estoria» (San Pedro 1995: 76)
48	«El auctor» (San Pedro 1995: 79)

Tabla 1. Epígrafes que mencionan al «auctor» en la *Cárcel de amor*

No es solo que el «auctor» viva en primera persona los hechos argumentales, sino que se encarga de narrarlos. Es la perspectiva del relato, el ángulo desde donde se alude a la acción⁵, el responsable ficticio de que la narración sea como es. No casualmente, por tanto, abundan las referencias a la vista en su discurso: «vi cerca de mí» (San Pedro 1995: 6), «vi más encima de la torre» (San Pedro 1995: 7), «vi en medio della» (San Pedro 1995: 7), «vistas las cosas desta tu cárcel» (San Pedro 1995: 12), «que haga saber a Laureola cuál te vi» (San Pedro 1995: 12), «vi en sus apariencias» (San Pedro 1995: 23), etc. Llega el «auctor» hasta a explicitar, ante Leriano, un importante comentario basado en este sentido corporal: «Por cierto no he avido menos plazer de oírte que dolor de verte, porque en tu persona se muestra tu pena y en tus razones se conosco tu bondad» (San Pedro 1995: 12)⁶.

Se aprecia así cómo San Pedro eslabona su novela a través de una técnica literaria que se aplica desde las primeras líneas y mantendrá su vigencia hasta las últimas: su entrada en la ficción, o sea, su intervención como personaje de la trama (ver Wardropper 1952). Tiene lugar así un salto esencial de la realidad del siglo XV, de la realidad del autor, a la ficción del texto, otra dimensión de realidad. Allí, transmutado en el «auctor», contempla, por ejemplo, lo que denota el fragmento que antes he citado (San Pedro 1995: 4), marcado por la aparición de un hombre caracterizado con rasgos de «salvaje»⁷. Es esta una forma de ligar ficción y realidad que encuentra en San Pedro a un extraordinario cultivador

⁵ La cuestión del punto de vista en la ficción sentimental fue estudiada en Deyermond (1993b).

⁶ Son más abundantes las alusiones a la vista en los primeros compases del relato, donde el «auctor» debe describir multitud de detalles, para lo cual el acceso a la mirada es esencial.

⁷ Para una aproximación general al hombre salvaje en la ficción sentimental, ver Deyermond (1993a). Se ponen ejemplos de la *Cárcel de amor*, como cabe esperar.

en prosa, anticipando en varios siglos a tantos novelistas que eligieron un camino similar, aunque, como veremos, la mezcla de ficción y realidad no da un resultado estrictamente moderno⁸.

El «auctor» vivirá, narrará y también compilará, por cuanto gran parte de la comunicación entre los dos protagonistas se hace por medio de cartas: el amante y la amada, Leriano y Laureola. Son esas sus tres funciones, poniendo de manifiesto la segunda y la tercera la importancia de la capacidad selectiva de un personaje encargado de convertir su pensamiento en palabra con el fin de trazar un discurso. A través de este, el personaje que es el narrador desvela el vigor de su voluntad al tomar decisiones que comportan repercusiones trascendentales para el relato: «Muy dudoso estuve quando recibí esta carta de Laureola, sobre envialla a Leriano o esperar a levalla yo, y en fin hallé por mejor seso no enbiárgela, por dos inconvenientes que hallé...» (San Pedro 1995: 43), donde el «auctor» decide *motu proprio* la fortuna de la carta que le ha confiado Laureola, ante «dos inconvenientes»: «... el uno era porque nuestro secreto se ponía a peligro en fiarla de nadie; el otro, porque las lástimas della le pudieran causar tal aceleración que errara sin tiempo lo que con él acertó, por donde se pudiera todo perder» (San Pedro 1995: 43-44)⁹.

¿Pero cuáles son los términos de la comunicación que facilita el «auctor» entre Leriano y Laureola? Su función de ventana hacia el mundo ficticio se complementa con la de mediador entre el amante y la amada, clave para que ambos puedan interpelarse en la distancia. Una distancia que va desde Sierra Morena hasta Macedonia, desde la cárcel en que está encerrado Leriano hasta la corte donde reside Laureola: «Tú sabrás que yo soy Leriano, hijo del duque Guersio, que Dios perdone, y de la Duquesa Coleria. Mi naturaleza es este reino do estás, llamado Macedonia. Ordenó mi ventura que me enamorase de Laureola, hija del rey Gaulo, que agora reina, pensamiento que yo debiera antes huir que buscar...» (San Pedro 1995: 9).

Se pasa así, de continuo, de una localización a otra, con constantes novedades con que el «auctor» sorprende a Leriano o a Laureola. El estrato realista, Sierra Morena, y el otro, que no lo es, Macedonia, se conjugan como dos polos distintos, recorriéndose primero el camino de Sierra Morena —el emplazamiento conocido por los receptores principales de la novela, el público peninsular del siglo XV— a Macedonia, el reino cuya lejanía se abre a toda clase de fabulaciones, incrementadas por su cierto carácter literario:

Macedonia no es un topónimo escogido al azar por Diego de San Pedro, sino que obedece a una muy definida y triple motivación. En primer lugar, dado el ambiente plenamente caballeresco de la obra debe recordarse que Macedonia fue la patria de Alejandro Magno, y éste, metamorfoseado por los ideales caballerescos medievales, se convirtió en uno de los héroes favoritos de la literatura épico-caballeresca de la época, y ahí está como testimonio el *Libro de Alexandre* (hacia 1240). En segundo lugar, debe recordarse que un largo trozo del *Amadís de Gaula* transcurre en el imperio bizantino y el protagonista tiene allí tan estupendas aventuras que se le llama de ahí en más el Caballero Griego (libro III). Por último, Macedonia es topónimo de excepción en la historia de la evangelización de San Pablo (*Acta Apostolorum*, XVI, 9: «Transiens in Macedonia, adiuva nos», son palabras de la visión que tuvo en la Tróade) (Avalle Arce 2006: 83)¹⁰.

Pero, para mayor beneficio de lo fabuloso, no se trata de Macedonia en general, sino de una parte concreta, Suria, sede de la ficticia corte: «E como acabé de responder a Leriano en la manera que es escrita, informéme del camino de Suria, cibdad donde estava a la sazón el rey de Macedonia...» (San

⁸ Con ironía, anota Deyermond a propósito de la supuesta novedad técnica de cierto escritor alemán del siglo XX a los ojos de una valoración crítica: «Veinte años de experimentación técnica por uno de los novelistas más importantes de la posguerra europea, y llegamos a la técnica de la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro, publicada casi quinientos años antes» (1995: 93). Remito a la contribución en conjunto.

⁹ Elocuentes son las siguientes palabras de Parrilla: «En realidad Laureola escribió tres cartas a Leriano. Una de ellas, la que escribe desde la prisión, el *auctor* decide en cierto momento no dársela a Leriano para no hacerlo sufrir aunque posteriormente se la entrega. Véanse capítulos 29 y 36» (San Pedro 1995: 79, n. 3).

¹⁰ Ver, además, en general, los planteamientos de Avalle Arce (2006: 80-86), que conectan con lo que aquí propugno. También, como propuesta complementaria, ver Chen Sham (1993).

Pedro 1995: 4). No corresponde esta localización más que a una geografía literaria; nada que ver con un supuesto lugar en la Macedonia del siglo XV:

Suria, por su parte, [...] es, en primera instancia, el moderno topónimo *Siria*, y, por consiguiente, se trata de otra adaptación evangélica, también relacionada con la evangelización paulina, como se anota en *Acta Apostolorum*, XV, 41: «Perambulabat autem Syriam et Ciliciam, confirmans Ecclesias». Asimismo, Suria-Surie aparece en forma casi omnipresente en los *romans* medievales, muy a menudo en íntima relación con la tradición medieval de Alejandro Magno, a partir del primigenio *Roman d'Alexandre*. En alarde de originalidad, Diego de San Pedro adopta el tradicional topónimo y lo convierte de denominación regional en nombre de ciudad (Avalle Arce 2006: 84).

Es, pues, Suria, como Macedonia, un topónimo convertido en literatura, y construido a base de literatura, al cual se encamina el «auctor» o, en su defecto, que funciona como punto de partida del «auctor» hasta Sierra Morena, donde se halla Leriano: «... vi cerca de mí, en lo más alto de la sierra, una torre de altura, tan grande que me parecía llegar al cielo...» (San Pedro 1995: 6). Torre esta que concede altitud a la alegórica cárcel que sirve de título a la obra: «... y así de Amor me vencí, que me truxo a esta su casa, la qual se llama cárcel de Amor...» (San Pedro 1995: 9). Como alegóricos son los cuatro pilares que sustentan el conjunto arquitectónico: «Los quatro pilares que asientan sobre ella son mi entendimiento y mi razón y mi memoria y mi voluntad...» (San Pedro 1995: 9). A lo cual sigue la expresión de cada una de las nociones que evocan estos pilares: «Dixo el Entendimiento» (San Pedro 1995: 9), «Dixo la Razón» (San Pedro 1995: 10), «Dixo la Memoria» (San Pedro 1995: 10) y «Dixo la Voluntad» (San Pedro 1995: 10). Más tarde, la trama, bien es cierto, acabará por dirimir uno de sus puntos cruciales en la batalla que se librará en Macedonia para sacar de su prisión a Laureola, con lo cual se abandona lentamente Sierra Morena, el estrato realista, por un reino donde la batalla cobra tintes que se han relacionado con las ficciones y los ideales caballerescos (ver, por ejemplo, Wardropper 1953).

Ahora bien, esta Sierra Morena no es exactamente como pudiera intuirse, en consonancia con la geografía del siglo XV y aun la actual. Evoquemos una cita ya destacada: «Tú sabrás que yo soy Leriano, hijo del duque Guersio, que Dios perdone, y de la duquesa Coleria. Mi naturaleza es este reino do estás, llamado Macedonia» (San Pedro 1995: 9). Leriano está en Sierra Morena y, al tiempo, en Macedonia, o sea, el componente realista –Sierra Morena– se incardina en el más abierto a la fantasía –Macedonia, Suria, la corte–, como una realidad más cotidiana queda inserta en otra que lo es mucho menos. Sobra decirlo, nunca ha habido en Macedonia ningún accidente geográfico llamado Sierra Morena. Se funden así el espacio conocido y el desconocido en el trazado referencial que la ficción elabora, y con ello se abre el camino a cualquier fabulación, sea cual sea su alcance¹¹. El «auctor» se ocupará de cohesionar estos espacios bajo su voz, si bien su participación no logra que el proceso amoroso de Leriano y Laureola desemboque en otro que en un funesto final (ver Ynduráin 1984)¹², lugar común de la novelística sentimental, como después desarrollará *La Celestina*¹³.

Es una cohesión la que ofrece el «auctor» que afecta a todos los elementos de la narración –no solo al espacio–, con la consecuencia de que el autor de carne y hueso dialoga con sus personajes y se

¹¹ La cuestión llegó a extrañar a Whinnom y al traductor que menciona: «También resulta algo desconcertante el desplazamiento de la acción de España a Macedonia, hasta el punto que Lord Berners amplía su traducción: “the Sierra Morena, which is in Macedonia”» (1971: 52, n. 79).

¹² «El lloro que hacía su madre de Leriano crecía la pena a todos los que en ella participaban, y como él siempre se acordase de Laureola, de lo que allí pasava tenía poca memoria, y viendo que le quedava poco espacio para gozar de ver las dos cartas que della tenía, no sabía qué forma se diese con ellas. Quando pensava rasgallas, parecíale que ofendería a Laureola en dexar perder razones de tanto precio; quando pensava ponerlas en poder de algún suyo, temía que serían vistas, de donde para quien las enbió se esperaba peligro. Pues tomando de sus dudas lo más seguro, hizo traer una copa de agua, y hechas las cartas pedaços écholas en ella, y acabado esto, mandó que le sentasen en la cama, y sentado, bevióselas en el agua y así quedó contenta su voluntad...» (San Pedro 1995: 79).

¹³ Son varios los trabajos que abordan la conexión paródica de Calisto y Melibea con Leriano y Laureola (ver, por ejemplo, Earle 1956; Lacarra 1989). Lama indica: «Si Calixto es una parodia de Leriano, Melibea lo es de Laureola, la protagonista de la *Cárcel de amor*» (1991: 46).

implica así con un universo ficticio que él mismo origina. Ello permite que este trasunto suyo pueda aludir, con todo detalle, a palabras de personajes vertidas en conversaciones con él, como estas de Laureola: «En tanto estrecho me ponen tus porfías, que muchas vezes he dudado sobre cuál haré antes: desterrar a ti de la tierra o a mí de mi fama en darte lugar que digas lo que quisieres; y tengo acordado de no hazer lo uno de compasión tuya, porque si tu enbaxada es mala, tu intención es buena, pues la traes por remedio del quereloso» (San Pedro 1995: 21). O estas otras de Leriano: «La dispusición en que está ya la vees; la privación de mi sentido ya la conoces; la turbación de mi lengua ya la notas; y por esto no te maravilles si en mi respuesta oviere más lágrimas que concierto, las quales, porque Laureola las saca del corazón, son dulce manjar de mi voluntad» (San Pedro 1995: 24).

Junto a esto, en cambio, el «auctor» llega a evocar, con notable minuciosidad a veces, circunstancias de la historia en las cuales no está presente como personaje, lo cual puede sorprender al lector de hoy, habituado –como puede estarlo– a la estrecha conexión en los relatos en primera persona entre el punto de vista y el ser de ficción que se expresa, lo cual se extiende al mundo interior de este y sus motivaciones al narrar. Sin embargo, en la *Cárcel de amor* el *yo* se gestiona de modo diferente, y ocurre que el conocimiento del personaje –y narrador– supera con creces lo que sus movimientos sugieren. Sin ir más lejos, resulta difícil imaginar al «auctor» en la conversación entre la reina y Laureola (San Pedro 1995: 49-50) o la argumentación de Leriano en pro de las mujeres frente a la diatriba de Tefeo (San Pedro 1995: 65-76)¹⁴, o también saber cómo accede este a la solicitud del cardenal al rey (San Pedro 1995: 44-46). Situaciones forzadas estas si estimamos necesaria la implicación directa y vivencial con ellas del personaje que las narra o no se aclara cómo obtiene información de estas dentro de la dinámica del relato. Sirva de ejemplo la siguiente descripción, tan rica en pormenores como presumible es que el «auctor» esté ausente de la escena a la que hace mención, el citado encuentro entre la reina y Laureola: «Como la reina acabó su habla, no quiso esperar la respuesta de la inocente por no recibir doblada manzilla; y assí ella y las señoras de quien fue acompañada se despidieron della con el mayor llanto de todos los que en el mundo son hechos...» (San Pedro 1995: 50). Tras estas palabras, retoma el «auctor» su papel activo como personaje.

Sin embargo, ninguna de estas peculiaridades, bien ponderadas, debe extrañarnos si partimos de que el punto de vista del «auctor» alcanza cualquier rincón de la trama. No estamos ante una primera persona narrativa que concuerde con la que, un siglo después, mostrará el *Lazarillo* (ver Rico 1982; Lázaro Carreter 1986), pues el perspectivismo de la *Cárcel de amor* no aúna en sentido moderno comportamiento de personaje y punto de vista. Antes bien, la mirada llega más lejos que el comportamiento, pues este, en general, no es forzado para que llegue hasta la mirada, ante lo impropio en este caso de un personaje que se mueva de manera subrepticia por ciertos acontecimientos de la trama –en algunos, además, sin lógica diegética para ello– y nada se diga al respecto. Es la mirada del «auctor», por consiguiente, omnisciente y generadora –palabra que se hace relato–, siempre dentro de la obra. En definitiva, el *yo* desde el que se expresa el «auctor» se asimila en estos rasgos al *él* de la narrativa moderna¹⁵.

La última clave la encierra el tiempo. En su estela nos pone la nota cronológica que comienza el texto: «guerra del año pasado» (San Pedro 1995: 4). Con probabilidad, esta es la guerra de Granada –o eso se busca que imagine el receptor del texto–, extendida entre 1482 y 1492, conflicto bien conocido en la época y al cual asistió el propio San Pedro, según parece (ver Parrilla 1995: XLII). Por tanto, este se apoya para su ficción en un evento estrictamente coetáneo a la escritura¹⁶ y la publicación¹⁷ de la *Cárcel de amor*, proponiendo los hechos argumentales como continuadores de aquello.

¹⁴ Tan extenso es este pasaje que el epígrafe que lo sucede subraya la vuelta del «auctor» a la acción, tras la intervención de Leriano: «Buelve el auctor a la estoria» (San Pedro 1995: 76).

¹⁵ A propósito del *yo* y su carácter omnisciente en la *Cárcel de amor*, ver Rey (1981), donde se ofrecen ejemplos significativos en este sentido.

¹⁶ Hay cierto acuerdo en que San Pedro escribió la *Cárcel de amor* entre la década de los ochenta y de los noventa del siglo XV, a juzgar por datos conocidos que no permiten afinar mucho más: «En definitiva, si no es posible precisar una fecha exacta de la composición de la *Cárcel de amor* debemos situarla entre 1483 y 1492, año de la primera impresión conocida, pues no se conservan otros testimonios manuscritos» (Parrilla 1995: XLII).

Entonces, un nuevo suceso realista jalona la trama, como realista es la visión del hombre salvaje que se describe en el arranque de la novela, no extraño en el contexto del siglo XV: «El Autor está volviendo a casa, después de la campaña estival, por la ya amenazante Sierra Morena; se encuentra con un caballero salvaje, símbolo literario del deseo y de lo que hay en el hombre de la naturaleza animal, pero a la vez una figura contemporánea realista, porque andaban por España en aquella época verdaderos caballeros salvajes...» (Whinnom 1971: 51).

Para acabar, vuelve el realismo en las coordenadas iniciales en el último capítulo, el 48. Peñafiel asume la función narrativa de Sierra Morena:

Lo que yo sentí y hize, ligero está de juzgar; los lloros que por él se hizieron son de tanta lástima que me parece crueldad escrivillos; sus onrras fueron conformes a su merecimiento, las quales acabadas, acordé de partirme. Por cierto con mejor voluntad caminada para la otra vida que para esta tierra; con suspiros caminé; con lágrimas partí; con gemidos hablé; y con tales pasatienpos llegué aquí a Peñafiel, donde quedo besando las manos de vuestra merced (San Pedro 1995: 79).

Final interesante porque la voz narrativa acaba por reafirmarse como continuación del autor de carne y hueso al trazar un nexo con el «prólogo», en ese fundamental «donde quedo besando las manos de vuestra merced», que no apunta sino al consabido don Diego Hernandes. Así pues, se encuentran en este cierre, en cierto sentido, voz autorial, voz prologal y voz del relato.

Por último, el *éxPLICIT*, que se debe a la imprenta: «Acabóse esta obra intitulada *Cárcel de amor*, en la muy noble y muy leal cibdad de Sevilla, a tres días de março, año de 1492, por quatro compañeros alemanes» (San Pedro 1995: 79). Constituye este un dato coyuntural referido a la *editio princeps* de la *Cárcel de amor*, del año que se menciona, y que no tiene mayor repercusión en los propósitos de este análisis. El siguiente esquema sintetiza las inercias anteriores:

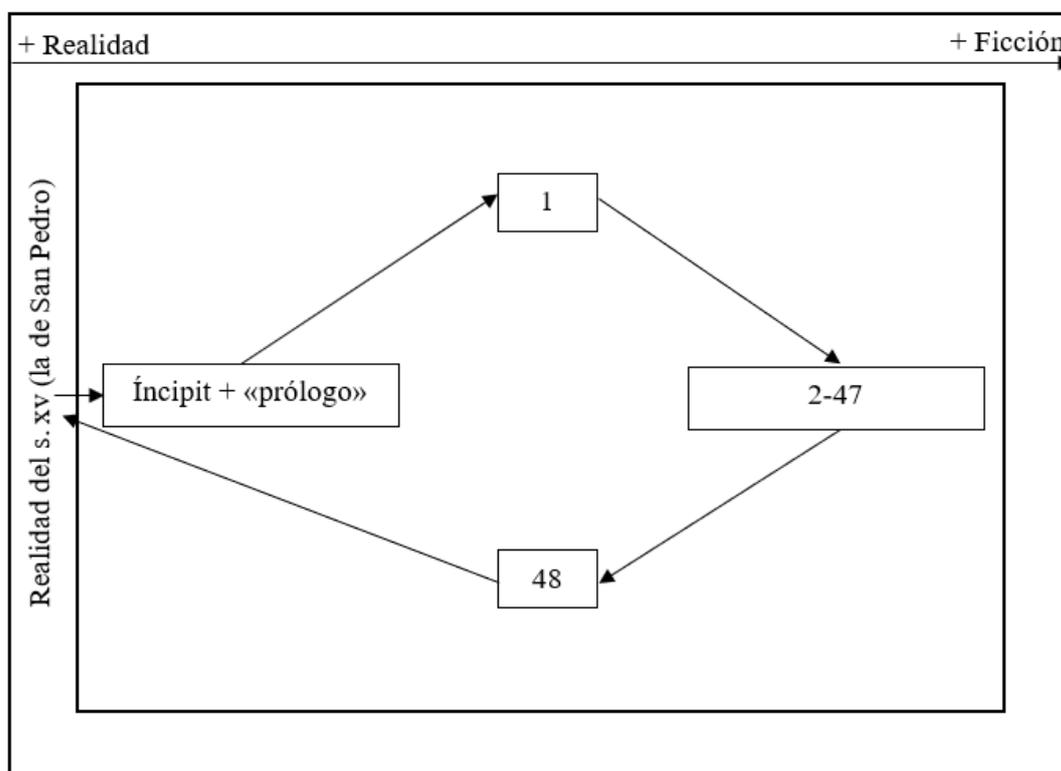


Fig. 1. La realidad en relación con la ficción en la *Cárcel de amor*

¹⁷ A la cual siguió un éxito editorial extraordinario que se extendió a las traducciones (ver Parrilla 1995: LXXIII-LXXIX; Marín Pina 2016).

En conclusión, tres niveles esenciales del relato que conducen al modo en que la realidad penetra en la ficción en la *Cárcel de amor*: voz, espacio y tiempo. En el primero, el autor se desliza al interior de su obra como narrador y personaje; en el segundo, el estrato realista de Sierra Morena interacciona con los literarios y cargados de fantasía de Macedonia y Suria, y, en el tercero, la ambientación de la obra en años cercanos a los de su publicación, no ignorados por el autor y los receptores, inscribe la historia en una dimensión temporal conocida. Ello se traduce en un incipit y un «prólogo» de plena realidad –o casi–, a los que sigue un capítulo 1 donde la realidad está muy presente también, que abre el camino a la ficción que se desarrollará entre los capítulos 2 y 47, aunque taraceados de elementos realistas, para una desembocadura, el capítulo 48, donde la realidad peninsular del siglo XV se impone de nuevo, aunque trocando Sierra Morena por Peñafiel.

Se potencia mediante estos artificios narrativos el mensaje didáctico de la *Cárcel de amor*, para que de las aventuras de estos dos amantes aprenda el receptor lo que no debe hacer, y así sea conducido de la mano del «auctor» por una ficción aleccionadora cargada de elementos propios del momento, pero sin desarrollar un principio pleno de realismo. En efecto, la coyuntura histórica del siglo XV no funciona más que como soporte parcial del relato, de la cual se realizan significativas desviaciones que conducen a estratos fabulosos y distantes de la cotidianidad. Ahora bien, el receptor no se perderá por ellos, ya que el proceso es gradual, existiendo componentes realistas como compensación, los cuales desempeñan un papel fundamental en la compleja¹⁸ configuración narrativa de la *Cárcel de amor*. Quizá esto último, en relación con todo lo dicho antes, pueda explicar parte del enorme interés de público que logró despertar desde 1492, fuera incluso de las fronteras peninsulares.

Bibliografía

AVALLE ARCE, Juan Bautista de (2006): *Las novelas y sus narradores*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

CHEN SHAM, Jorge (1993): «Discurso autobiográfico y proceso de autenticación en *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro», en *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 19, 2, pp. 7-16.

CORTIJO OCAÑA, Antonio (2001): *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI. Género literario y contexto social*. London: Tamesis.

DEYERMOND, Alan D. (1993a): «El hombre salvaje en la ficción sentimental», en *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 17-42.

— (1993b): «El punto de vista narrativo en la ficción sentimental del siglo XV», en *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 65-88.

— (1993c): *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

¹⁸ Y también novedosa, como apunta Gómez Redondo: «Cuando los “cuatro compañeros alemanes” imprimen, por vez primera, la *Cárcel de amor* en Sevilla, en el año de 1492, su éxito es inmediato y no se debe sólo a una demanda real de este tipo de producciones literarias, sino, de modo especial, a la renovación que San Pedro imprime en todos los órdenes, formales y temáticos, que intervienen en la construcción de estos mundos narrativos» (2012: 1466).

— (1995): «Las innovaciones narrativas en el reinado de los Reyes Católicos», en *Revista de Literatura Medieval*, 7, pp. 93-105.

EARLE, Peter G. (1956): «Love Concepts in *La cárcel de amor* and *La Celestina*», en *Hispania*, 39, 1, pp. 92-96.

GÓMEZ, Jesús (1990): «Los libros sentimentales de los siglos XV y XVI: sobre la cuestión del género», en *Epos*, 6, pp. 521-532.

GÓMEZ REDONDO, Fernando (1991): «Prosa de ficción», en Carlos Alvar, Ángel Gómez Moreno y Fernando Gómez Redondo, *La prosa y el teatro en la Edad Media*. Madrid: Taurus, pp. 131-181.

— (2012): *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*, II. Madrid: Cátedra.

LACARRA, M.^a Eugenia (1989): «La parodia de la ficción sentimental en *La Celestina*», en *Celestinesca*, 13, 1, pp. 11-29.

LAMA, Víctor de (1991): «Introducción» a Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. de Víctor de Lama. Madrid: Edaf, pp. 21-61.

LÁZARO CARRETER, Fernando (1986): «El *Lazarillo de Tormes* en los albores de la novela», en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, I. Barcelona: Quaderns Crema, pp. 363-378.

MARÍN PINA, M.^a Carmen (2016): «La trayectoria editorial de la *Cárcel de amor* en el siglo XVI: avatares en la imprenta», en M.^a Jesús Lacarra (ed.), con la colaboración de Nuria Aranda García, *La literatura medieval hispánica en la imprenta (1475-1600)*. Valencia: Universitat de València, pp. 151-172.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1905): *Orígenes de la novela, I. Introducción. Tratado histórico sobre la primitiva novela española*. Madrid: Bailly-Baillière e Hijos.

PARRILLA, Carmen (1995): «Prólogo» a Diego de San Pedro, *Cárcel de amor. Con la continuación de Nicolás Núñez*, ed. de Carmen Parrilla. Barcelona: Crítica, pp. XXXV-LXXXI.

REY, Alfonso (1981): «La primera persona narrativa en Diego de San Pedro», en *Bulletin of Hispanic Studies*, 58, 2, pp. 95-102.

RICO, Francisco (1982): *La novela picaresca y el punto de vista*, 3.^a ed. Barcelona: Seix Barral.

SAN PEDRO, Diego de (1995): *Cárcel de amor. Con la continuación de Nicolás Núñez*, ed. de Carmen Parrilla. Barcelona: Crítica.

WARDROPPER, Bruce W. (1952): «Allegory and the Role of *El Autor* in the *Cárcel de Amor*», en *Philological Quarterly*, 31, pp. 39-44.

— (1953): «El mundo sentimental de la *Cárcel de Amor*», en *Revista de Filología Española*, 37, pp. 168-193.

WHINNOM, Keith (1971): «Introducción crítica» a Diego de San Pedro, *Obras completas, II. Cárcel de Amor*, ed. de Keith Whinnom. Madrid: Castalia, pp. 7-76.

YNDURÁIN, Domingo (1984): «Las cartas de Laureola (Beber cenizas)», en *Edad de Oro*, 3, pp. 299-309.