

DISCURSO AUTOBIOGRAFICO Y PROCESO DE AUTENTIFICACION EN *CÁRCEL DE AMOR* DE DIEGO DE SAN PEDRO

Jorge Chen Sham

ABSTRACT

The important role played by the narrator-author of *Cárcel de Amor* leads us to reconsider the text as autobiographical writing, thanks to his interference with the narrative plane as mediator in the love process. Thus, the role of the narrator goes beyond the framework restricted to the testimony (authentication of the story) to become the catalyst for the text.

1. Novela sentimental y el papel del "autor"

Aunque cronológicamente *Cárcel de Amor* no sea la primera novela que inaugure el género sentimental, pues tal posición la ocupa *Siervo libre de amor* impresa entre 1449 y 1453 por Juan Rodríguez del Padrón, es considerada como la manifestación cumbre del género. Esto por cuanto no sólo ofrece el primer éxito europeo a la literatura española (Prieto, 1980:150) sino que también codifica los rasgos fundamentales que caracterizarán este tipo de relatos a partir de su divergencia (léase fusión) con la narrativa de caballerías y la novela de tipo italianizante. En efecto, *Cárcel de Amor* sobresale por lo que los especialistas del Siglo de Oro denominan "hibridismo" (Rey Hazas, 1982:65) o "permeabilidad" (Prieto, 1980:150) de las formas narrativas. Se trata de un proceso de interferencias en el sistema literario dentro del cual se producen nuevos modelos; y el siglo XV-XVI, desde el punto de vista, es un campo de laboratorio: novela pastoril, novela bizantina, novela morisca, novela picaresca, miscelánea, diálogos.

En lo que se refiere a la novela sentimental, se catalogan como narraciones de tipo idealista en la medida en que hacen un minucioso análisis de la pasión amorosa de los personajes, dentro de un marco refinado como lo es el espacio de la Corte. Esta pasión es tan intensa que pone a prueba los

valores de los personajes, virtud, honor, amor total, generosidad; razón por la cual el desenlace siempre es disfórico, ya que no existe unión de los amantes. Este último rasgo se devela, indirectamente, en la serie de obstáculos que postergan la consumación del amor, de manera que en el análisis de la pasión domina un doble juego entre el merecimiento y la desesperación (Rey Hazas, 1982: 69-70). En resumen, en el análisis del proceso amoroso se establece un contraste entre una situación inicial de virtualidad en la obtención del objeto y una situación final en donde se niega, a pesar de que las pruebas induzcan a pensar en la legitimidad del amor, todo derecho de los amantes a la felicidad; el amor es por lo tanto inasequible. Al respecto dice José Luis Alborg:

"El tipo de amor que exponen dichas novelas se ajusta a las convenciones del amor cortés, que llega a ellas después de tres centurias de ejercicio literario. Los amadores cortesés tienen conciencia de pertenecer a una comunidad selecta merced a la intensidad de su sentimiento; el sentimiento singulariza y dignifica. (Es una) hipertrofia del sentimiento (...) Esta idealización se acrecienta por el hecho de que la sumisión y el servicio del amante ni espera ni recibe recompensa (...)" (Alborg, 1980:452).

En este sentido, *Cárcel de Amor* cumple a satisfacción este rasgo en el proceso de análisis. La correspondencia del amor entre Leriano y Laureola nunca se lleva a cabo, ya que en el momento en que se inicia un acercamiento entre los amantes, se produce un nuevo alejamiento que

impide, debido a los celos de Persio, toda posible unión, aunado al hecho de que Laureola, por obediencia a su padre, desista de todo contacto con Leriano y lo conduzca hacia su suicidio. No es sólo la aparición de un oponente, Persio, lo que causa la perdición de la pareja, están también las convenciones sociales (morales) que desacreditan y conducen al fracaso cualquier mediación del autor-narrador. En el caso de *Cárcel de Amor*, es el respeto al código del honor y decoro de la monarquía lo que sanciona de antemano que los amores entre Laureola y Leriano sean imposibles debido al origen real de Laureola, al punto de que Armando Durán hable de oposición social (1973: 25-26), aunque tal condición de estirpe jamás se pronuncie, y el Rey sostenga otros impedimentos como la deslealtad o deshonor de Laureola, o el alejamiento momentáneo de Leriano de la Corte para evitar cualquier fricción con los parientes de Persio.

Ahora bien, advirtamos además que en *Cárcel de Amor*, la virtualidad de la correspondencia del amor está posibilitada por la mediación del autor, verdadero embajador entre las dos partes, que no sólo dispone el camino para la concertación entre Leriano y Laureola, sino también intenta neutralizar los obstáculos que se presentan para lograr su cometido, de modo que si *Cárcel de Amor* "desarrolla una historia de amor, estirándola y apurándola góticamente hasta lo ejemplarmente inimitable" (Alborg, 1980:451), lo es gracias al esfuerzo de este forzado y persuasivo aliado que encuentra primeramente Leriano y que luego, gracias a su servicio, logra salvar a Laureola de la prisión y muerte. Sin embargo, al final su embajada fracasa por la imposibilidad de minar lo que separa a los amantes.

Desde esta perspectiva, conviene reconsiderar la aparición y emergencia de la figura del autor-narrador en *Cárcel de Amor*, para explicar, bajo una nueva luz, el texto. El autor-narrador desempeña la función de verdadero motor de la historia de los dos amantes; la posibilita en el entendido de que los acerca y les permite conocerse, de ahí que la posible existencia de que nazca el sentimiento amoroso se debe a la suerte que corra la mediación del autor. Es más, si la historia de la unión de Leriano y Laureola triunfa o fracasa, se lo debemos a él. Inclusive, la aparición de obstáculos externos a los personajes o la negativa de Laureola a corresponder al sentimiento amoroso de Leriano hablan por sí solos de las

dotes y capacidades de este mediador, para que prolongando el relato, demuestre que puede llevar a cabo su objetivo. Lo que ha motivado a que los críticos caractericen de este modo su intervención en la diégesis como fuerza centrípeta que hace interactuar a los personajes:

"El auctor cumple en la narración una triple función: a) es intermediario entre la historia amorosa y el lector, *actualizando* narrativamente un pasado; b) es intermediario entre Leriano y Laureola, dentro del presente argumental de la narración, y c) es complemento interior de Leriano, como parte de una unidad que se dualiza en dos tiempos. En esta triple función se desarrolla la función narrativa (...)" (Prieto, 1980:152, subrayado del autor).

"En la *Cárcel*, el autor es testigo presencial y además actor importante de la acción, puesto que se mueve como intermediario entre Leriano y Laureola, sufriendo incluso las desgracias de aquel" (Rey Hazas, 1982:71).

Sin embargo, hay que subrayar que a partir de la función que desempeña este autor como elemento mediador y unificador de la diégesis, los críticos anteriormente citados vislumbran un radio de acción más amplio en la medida en que el autor se identifica como narrador y personaje de la historia: "Después de hecha la guerra del año pasado, viniendo a tener el inuierno a mi pobre reposo, pasando vna mañana, quando ya el sol quería esclarecer la tierra, por vnos valles hondos y oscuros en la Sierra Morena, vi salir a mi encuentro por entre unos robledales do mi camino se hazía, vn cauaballero assí feroz de presencia como espantoso de vista (...)" (San Pedro, 1958:115-116). De manera que, en el acto de narración, irrumpe un *yo* que se presenta como el productor del discurso y que participa en ella en tanto personaje, es decir, que se incluye en la narración como objeto de ella. Tal es el punto de partida para hablar de un narrador de tipo homodiegético.

Tal y como se nos presenta, tenemos un narrador que se refiere a sí mismo como "yo" y que, aparentemente, tiene la intención de relatar acontecimientos de su propia vida: un encuentro fortuito con un caballero desconocido que demanda su favor y sus servicios en una empresa. Sin embargo, aquí se produce un desplazamiento en el objeto de la narración, pues se involucrará en una historia de amores de la cual será testigo y mediador. La historia de Leriano y Laureola, de la cual es partícipe como testimonio, pasará a primer plano, mientras que el relato de su propia vida quedará desplazado. En este marco, el narrador

testigo se presenta como el criterio de autentificación por antonomasia, ofreciéndole al relato la garantía de verdad histórica, con la cual es posible hacer valer "pragmáticamente" la enseñanza moralizante que propone el "Tractado" en tanto defensa de la reputación y del honor del género femenino (cfr. Miguel-Prendes, 1991:1-3).

Por otra parte, el narrador no se limita a ser un simple testigo de la historia; todo lo contrario, se involucra al punto de que participa para que Leriano y Laureola lleven a buen término su pasión amorosa mediante el desenlace eufórico. Precisamente, en esta mediación del autor-narrador, toman forma a lo largo de todo el texto, los fragmentos de un discurso autobiográfico que van configurando no sólo la imagen del narrador, sino también un retrato que dice más que cualquier exploración directa de su propia vida.

Veamos; si bien es cierto que el autor-narrador se refiere a la historia de los amores entre Leriano y Laureola, a través de su participación queda irremediadamente inserto en ella, lo cual explicaría cómo su función capital de hacer interactuar a la pareja sea verdaderamente un ejercicio de "tercería" cortesana y, lo más importante, permite comprender cómo es imposible desarrollar el análisis de la correspondencia virtual amorosa sin su mediación. De ahora en adelante, *Cárcel de Amor* no es una historia de dos, es una historia de tres. Ya lo decíamos cuando apuntábamos su posición estratégica y privilegiada, actuando como una fuerza centrípeta que hace del relato del irrealizable y quimérico amor entre Leriano y Laureola, su propia historia personal. Comprendemos ahora las razones por las cuales los estudiosos de *Cárcel de Amor* concuerdan en que este narrador testigo rebasa los límites de su tradicional papel de autentificación para transformarse en otro actor; por eso, Prieto afirmaba que el autor "era complemento interior de Leriano" (Prieto, 1980: 152) o Rey Hazas planteaba que el autor se involucraba, "sufriendo incluso las desgracias de aquel" (Rey Hazas 1982: 71). En esta misma línea concluye Armando Durán:

"(...) el autor abandona su pasivo papel de escucha para intervenir directamente en la intriga novelesca, y como un personaje más se mezcla con los demás personajes de la novela; luego, como autor omnisciente, nos cuenta todas las peripecias externas y vivenciales de la historia. El artificio alcanza su máxima perfección cuando Leriano le escribe a Laureola, encarcelada por el testimonio de los tres falsos testigos, prometiéndole acudir en su ayuda. La muchacha le responde que no haga nada (...) que ahora está dispuesta a aceptar resignadamente el veredicto

de sus jueces. El autor no decide entonces entregarle esta carta a Leriano y el héroe lleva a cabo su promesa de rescate (...) el autor, desde su privilegiada posición de personaje novelesco, al no entregar la carta (...) provoca uno de los posibles desenlaces de la historia" (Durán, 1973:44).

2. Discurso autobiográfico y mediación

Todo lo anterior nos lleva, más allá de su adscripción a la narrativa de tipo sentimental, a reconsiderar *Cárcel de Amor* como una escritura autobiográfica; gracias a esta interferencia en el plano de la historia en tanto mediador, el éxito o el fracaso de los amores entre Leriano y Laureola depende del narrador, haciendo que la narración de este proceso amoroso sea el suyo propio.

En efecto, bajo este punto de vista, el autor-narrador toma como objeto de su discurso su propia historia, contando un hecho de su pasado inmediato a un auditor al cual interpela al final de su relato: "(...) con suspiros caminé, con lágrimas party, con gemidos hablé, y con tales pensamientos llegué aquí a Peñafiel, donde quedo besando las manos de vuestra merced" (San Pedro, 1958:212). Esta situación comunicativa queda al descubierto si nos detenemos en la epístola-dedicatoria, en donde se dirige el autor-narrador al señor don Diego Hernández, quien ha solicitado al autor que escriba una *oratio* a ejemplo de otras composiciones suyas: "(...) me puse en ella más por necesidad de obedecer que con voluntad de escribir; porque de vuestra merced me fué dicho que deua hazer alguna obra del estilo de vna oración que enbí a la señora doña Marina Manuel (...)" (San Pedro, 1958:114). De modo que, bajo el tópico del mandato de escritura, se perfila una situación comunicativa de tipo autobiográfico, caracterizada por la presencia de un destinatario/destinador del discurso de un sujeto que emprende el relato de un episodio de su vida.

Consecuencia de lo anterior, es necesario interrogar las condiciones de realización de esta escritura autobiográfica para delimitar sus alcances, ya que todo discurso responde siempre a ciertas preguntas retóricas: ¿qué?, ¿cómo?, ¿por qué? y ¿dónde? Comencemos por la primera. El narrador relata un periodo de su vida que va desde el término de la guerra en la que participó (todo parece indicar que se trata de la guerra contra el reino moro de Granada finalizada con la rendición del 2 de enero de 1492), y la fecha que ubica el término de la escritura, "tres días de marzo, año

de 1492" (San Pedro, 1958:212). Tres meses que situamos entre su regreso de la guerra y su llegada a Peñafiel, por lo cual podemos concluir que cuenta el periodo más reciente de su vida, centrado a partir de un encuentro extraño con un caballero que solicita sus servicios en procura de prestar alivio a un prisionero. Ese prisionero es Leandro, al cual decide ayudar después de escuchar su confesión en forma de lamento que conmueve y persuade a intervenir al autor para remediar su pena y aflicción; veamos las palabras de Leriano:

"Ruégote mucho, pues en esta tierra eres venido, que tú me lo busques y te duelas de mi. No te pido otro bien sino que sepa de ti Laureola qual me viste, y si por ventura te quisieres dello escusar porque me vees en tiempo que me falta sentido para que te lo agradezca, no te escuses, que mayor virtud es redimir los atribulados que sostener los prósperos. Assí sean tus obras que ni tú te quexes de ti por lo que no heziste, ni yo por lo que pudieras hazer" (San Pedro, 1958:125).

La solicitud de Leriano viene a rematar el cuadro inicial que descubre asombrado el autor ante un espacio al mismo tiempo ignoto y que lo seduce por las cosas maravillosas que suceden: "Pero como allí, con la turbación, descargaua con los oídos la lengua, más entendía en mirar marauillas que en hazer preguntas" (San Pedro, 1958:120); "(...) como me vió atónito de ver cosas de tales misterios" (Ibid.: 121). Y aquí se produce el choque del autor, en medio de tanto asombro, delante de la figura de Leriano que apela tanto por su aspecto como por sus palabras. ¿Qué le resta al autor en tanto soldado y caballero? En el código de la cortesía, ante la súplica del desvalido, no hay otra solución que la de servir. El autor lo sabe y accede, no sin antes profesar un voto de compromiso y promesa que convertirán su empresa en la suya propia:

"Yo haré de grado lo que mandas. Plega a Dios que lieue tal la dicha como el deseo, porque tu deliberación sea testigo mi diligencia. Tanta afición te tengo y tanto me ha obligado amarte tu nobleza, que avría tu remedio por galardón de mis trabajos" (San Pedro, 1958: 126).

Tal identificación entre los deseos de Leriano y las promesas del autor devela una imbricación de sus proyectos vitales, en la medida en que el éxito o el fracaso de la "diligencia" se reflejará también en el autor. En este sentido, el proceso de mediación, consecuencia de la solicitud de Leriano, se hace en dos tiempos: en un primer momento el autor, en tanto mensajero de

Leriano, tiene como objetivo el hecho de que Laureola conozca la existencia de un prisionero de amor, prendido por la devoción que le profesa y el autor se convierte en *testigo* de las penas y aflicciones de Leriano. Vistas así las cosas, el autor se transforma en la verdadera carta de presentación de Leriano, en la medida en que su relato autentifica lo que él ha visto con sus propios ojos; él es la prueba más fidedigna del sufrimiento de Leriano. Por esta razón, solicita a Laureola que alivie las penas de este amante afligido y corresponda al amor que le profesa:

"Si la pena que la causa con el merecer le remedias con la piedad, serás entre las mugeres nacidas la más alabada que quantas nacieron (...) Mira en que cargo eres a Leriano, que aun su pasión te haze seruicio; pues si la remedias te da causa que puedas hazer lo mismo que Dios, porque no es de menos estima el redimir lo criar, assí que harás tú tanto en quitalle la muerte como Dios en darle la vida (...)" (San Pedro, 1958:128-129).

E. Michael Gerli señala con gran pertinencia cómo el amor divino es a partir del siglo XV desplazado por la aparición de la figura de la dama cortesana, una nueva "deidad plenamente antropomórfica y secular" (Gerli, 1981: 69) "que integra todos los ideales del amante y reparte el don de la salvación (...) es el foco de veneración, contemplación y meditación" (Ibid.:76). Así la dama se convierte en una figura redentora, por la que el buen creyente está dispuesto a sufrir, con el fin de hacerse merecedor. Esto es lo que pretende Leriano y que el autor transmite a Laureola. Sin embargo, ella lo rechaza, aludiendo tal vez a la falta de decoro de la propuesta. Ahora bien, el autor no puede irse con las manos vacías, recordemos que ha hecho una promesa. A pesar de la negativa de Laureola, persiste en su objetivo y como un buen embajador espera el momento propicio para replantearle su asunto, con la esperanza de que Laureola transija: "(...) aguardaré tiempo conuevible y hízele otra habla, mostrando miedo, puesto que no lo tuuiese, porque en tal negociación y con semeiantes personas conuine fengir turbación (...) Finalmente, yo le dixé todo lo que me pareció que conuenía para remedio de Leriano" (San Pedro, 1958:131). Varias veces hace la misma súplica; pero recibe la misma respuesta, hasta que comienza a encontrar cambios en el estado de ánimo de Laureola observando detenidamente sus gestos, movimientos y rostro ("viendo en ella tales señales tenía en mi despacho alguna esperança (...)") (Ibid.:132).

Con estos signos favorables, el autor regresa de su embajada e inmediatamente aconseja a Leriano que escriba una carta, que por supuesto el autor entrega personalmente, con el fin de buscar el favor de la dama, es decir, que destruya sus males correspondiendo a su amor. Lo mismo hace el autor antes de entregar la carta, no solamente le pide que la reciba sino que conteste a Leriano como muestra de afecto a su persona: "Y si esto no quisiera hazer por quien deues, que es él, ni por quien lo suplica, que soy yo, en tu virtud tengo esperança que, segund la vsas, no sabrás hazer otra cosa" (Ibid.:135). Si hay algo de lo que está convencida Laureola, es de la nobleza y virtudes de este mediador que pone todo su empeño para lograr el bien (capricho) de otro. En cambio, no le concede el beneficio de la duda a Leriano, ya que no cree en sus buenas intenciones, aunque sí en las del mediador: "porque si tu enbaxada es mala, tu intención es buena, pues la traes por remedio del querrelloso" (Ibid.: 136).

Ante tal panorama, el mediador se siente confundido porque no supo interpretar bien los signos, sobre todo, la conducta de Laureola, que a su entender le era ya favorable. A pesar de ello, lo insta a perseverar en su objetivo y le reafirma sus servicios en procura de su felicidad. A los ojos de Leriano, el rechazo de Laureola es una prueba que acrecienta su fe y su amor y decide como única opción escribirle otra carta en la que le informa que ha decidido quitarse la vida, ya que no encontró su favor. Y lo más interesante es que, en ese momento, Leriano agradece al autor no sólo su mediación, ya que sabe del empeño que ha puesto como si se tratase de su propio "remedio" o "diligencia", sino que le pide un último favor:

"El trabaxo que por mí as recibido y el deseo que te he visto me obligauan a ofrecer por ti la vida, todas las vezes que fuere menester; mas, pues lo menos della me queda por beuir, séate satisfacción lo que quisiera y no lo que puedo. Mucho te ruego, pues esta será la final buena obra que tú me podrás hazer y yo recibir (...)" (Ibid.:140).

Lógicamente el autor no se lo niega y satisface sus deseos. La despedida del autor que parte a cumplir el mandato del enamorado entenece y perturba, pues se trata de la separación final: "Acabada la habla y carta de Leriano, satisfaciendo los oios por las palabras con muchas lágrimas, sin poderle hablar despídeme dél, auiendo aquella, segund le vi, por la postrimera vez que lo

esperaua ver" (Ibid.: 143). La misma situación se repite cuando Laureola se entera de que Leriano intenta darse muerte; conmovida y afligida, porque tal vez no quiere ser la culpable de un dolor ajeno, le escribe una primera carta para que no lleve a cabo. Esto implica que al salvarlo de la muerte, lo sujeta a la vida correspondiendo a su pasión. Esta mudanza de fortuna trae consigo el éxito de la mediación, así lo percibe el narrador, que se apresura a finalizarla no sin antes proveerse de unos refuerzos. Con esto subraya lo penoso y difícil que será liberar a Leriano de su prisión; tendrá que enfrentarse contra sus carceleros. Ante esta determinación, no hay obstáculo que lo venza ni enemigo que le impida rescatar a Leriano. La carta asume la función de un rompe encantamientos, pues al momento desaparecen sus aflicciones: "(...) quando lo que Laureola le escriuió acabó de leer, estaua tan sano como si ninguna pasión uviere tenido. Y como vido que mi diligencia le dió libertad, echáuame muchas vezes los braços encima (...)" (Ibid.:146)

Leriano regresa a la Corte e inmediatamente llega a palacio en donde se encuentra con Laureola; todo indica que ambos están enamorados, no es un secreto ante la escena que todos observan en palabras del autor:

"Quando besó las manos de Laureola pasaron cosas mucho de notar, en especial para mí, que sabía lo que entre ellos estaua: al vno le sobraua turbación, al otro faltaua color; ni él sabie que dezir ni ella que responder; que tanta fuerça tienen las pasiones enamoradas (...)" (Ibid.: 147).

Hasta aquí, desde la perspectiva de la embajada, el autor ha cumplido cabalmente su objetivo: une a los dos amantes. Sin embargo, ante los celos de un caballero que tal vez era pretendiente de la princesa, el Rey, debido a las calumnias de Persio, decide encarcelar a su hija mientras que acusa a Leriano de traición. La verdad debe buscarse en una justa. Esta mudanza de fortuna que supone la separación física de los amantes es el pasaje de otra etapa de mediación por parte del autor. La primera etapa se cierra con esta reciprocidad y comunión de los amantes, en donde el obstáculo provenía de la negativa de una de las partes. A partir de aquí, el obstáculo será externo, representado por el celoso y mentiroso Persio y el obstinado padre de Laureola. En esta segunda etapa de mediación, el autor deberá con mucho mayor pertinencia utilizar sus capacidades de embajador, tanto para

liberar a Laureola como para aconsejar sabiamente a Leriano.

Por esta razón, en esta segunda etapa de mediación cobra mucho mayor sentido el término con el cual el autor denomina su actuación, pues en verdad se mueve como un embajador que debe emplear la discreción, inteligencia y persuasión para liberar a Laureola, ahora encarcelada. Sin embargo, su tarea es doble, porque Leriano que había retado a Persio y lo vence, desea a como haya lugar liberar a su dama; el consejo del autor se hace impostergable frente a la adversidad y la desesperación del afligido. Tal y como dicen los críticos, encuentra Leriano en este caballero, artífice de su salvación, el alma gemela que sabe leer los recodos del corazón y que hace de lo ajeno lo propio:

"Así, señor, querría ser discreto para alabar tu seso como poderoso para remediar tu mal, porque fueses alegre como yo deseo y loado como tú mereces. Digo esto por el sabio sofriamiento que en tal tiempo muestras, que como viste tu iuyzio enbargado de pasión (...) Mucho he pensado sobre lo que en esta tu grande fortuna se debe hazer, y hallo segund mi pobre iuyzio que lo primero que se cumple es tu reposo, el qual te desuía el caso presente" (Ibid.:156-157).

De manera que le aconseja reposo mientras que él por su parte, intentará convencer, ya sea a los familiares más próximos de Laureola (su madre y su tío), ya sea a los altos dignatarios de la Corte, entre ellos el Cardenal, para que intercedan ante el Rey y medien por su liberación. Priva en la figura del autor el hecho de que la liberación por la fuerza sea la única alternativa, él mismo se lo recuerda a Leriano: "Lo que antes se conuiene negociar (...)" (Ibid.:158) en dos ámbitos, en la Corte y con la misma Laureola. Por esta razón, la negociación que emprende el autor tiene dos vías, una pública en la que deberá obtener la reivindicación de los amantes ante la Corte y una privada, la de tratar que se mantenga a como haya lugar el pacto amoroso, dado el peligro y separación de los amantes, y las cartas que intercambian Leriano y Laureola apelan a la confianza que supone la fidelidad del caballero para con la dama (cfr. Miguel-Pendes, 1991:17).

Vistas así las cosas, en esta segunda etapa, la mediación del autor en la relación amorosa implica mantener vivas las esperanzas de un desenlace eufórico, que se ve empañado por la negativa del Rey, a pesar de que Leriano ha demostrado en el campo de batalla que es merecedor de su dama

(duelo con Persio, asedio y liberación de Laureola), a consentir su unión. Bajo tal presión, Laureola se ve obligada a no darle esperanzas a su amado, para no prestarse a equívocos ni habladurías de su padre pues su virtud y honra están en juego.

Volvemos así a la misma situación inicial, el amor de Leriano no puede ser correspondido, por lo tanto, decide morir. Ahora bien, el autor no se queda impávido ante la separación de los amantes. No es que se lamente ni se aflija porque no ha llevado a buen término su embajada; si lo hace es que no ha sido un simple mensajero, todo lo contrario, ha participado activamente en este proceso de amor. No nos extraña entonces el hecho de que cuando se despide de Laureola salga "con un nudo en la garganta (...) por encobrir la pasión que sacaua" (San Pedro; 1958:189), o que su mediación, léase participación e identificación, lo lleve a socorrer a Leriano en su lecho de muerte. En una palabra, el autor actúa como un fiel y leal amigo. Y *Cárcel de Amor* es el relato de un episodio de su vida en que fue llamado a servir y amar a los otros mediante su sacrificio y dedicación. Por eso, podemos hablar de relato autobiográfico. No puede haber relato de los amores entre Leriano y Laureola sin la participación de este "embajador" que toma en sus manos este proceso de mejoramiento.

Sin embargo, habría que formular tal proceso en función de la lógica narrativa. Desde esta perspectiva, el autor tiene la tarea de colmar las necesidades de un amor recíproco entre Leriano y Laureola; pero el cumplimiento de su objetivo se ve minado por la aparición de distintos oponentes, Persio que actúa por celos y el mismo Rey, que lo hace defendiendo las leyes del decoro real. Ante el daño que supone la separación obligada de los amantes, Leriano y Laureola están condenados a separarse, aun cuando sientan amor recíproco; de manera que el proceso de mediación que posibilita *Cárcel de Amor* finaliza en un fracaso, en una degradación evidente en lo que respecta a Laureola, obligada a renunciar a la reciprocidad amorosa, y, sobre todo, a Leriano, condenado a llevar a cabo su inicial objetivo de dejarse morir.

Por el contrario, la degradación en el autor es únicamente parcial, pues él es el encargado de neutralizar los obstáculos que se oponen a la unión de Leriano y Laureola. El autor debe eliminarlos, por eso se constituye en un aliado cuyo papel es beneficiar a la pareja, eliminando a sus posibles

adversarios, mediante una negociación en la que pone todo su empeño hasta el punto de identificarse completamente. La negociación fracasa y el proceso de degradación no puede ser evitado.

3. Discurso autobiográfico y proceso de autentificación

En virtud de lo anterior, *Cárcel de Amor* debe ser explicada a partir de la figura de este narrador testigo que desborda su función de ser únicamente un simple elemento que autentifique la historia de los amores desgraciados entre Leriano y Laureola, para transformarse en el elemento mediador por excelencia que los hace interactuar y posibilita el hecho de que haya una historia (una relación) entre ellos dos. Su participación es insustituible y esencial.

Ahora bien, ¿por cuáles procedimientos logra validar el autor su historia?, ¿cómo dice la verdad de la escritura? *Cárcel de Amor* establece un pacto de autenticidad mediante la identidad entre "el autor", el "yo" que narra y el "yo" que se involucra como personaje de la historia. Tal correspondencia presupone que el "yo" es partícipe de lo que narra. Este es el principio estructurante del discurso autobiográfico y en el caso de *Cárcel de Amor*, este pacto se funda precisamente en su involucramiento en la historia, en la medida en que su desenlace esté consustenciado a su participación. Su presencia es inevitable y su actuación, necesaria. Este es el primer elemento de autentificación de *Cárcel de Amor*, el hecho de que el autor sea actor de la historia. Lo cual nos conduce al segundo, someter la historia a la prueba de verificación.

En lo que se refiere al grado de coherencia que tenga la historia de los amores entre Leriano y Laureola, el proceso de autentificación presupone, en primera instancia, la afectividad que ponga en el narrado. Es decir, todo relato autobiográfico necesita de la creencia de que lo narrado es verdad y la única forma de corroborar tal criterio de coherencia referencial es aceptando su palabra. Es más, su participación es el signo inconfundible de que se separa de una función neutra desde el punto de vista del relato para identificarse e involucrarse en él; lo auténtico de toda autobiografía, en este caso, se logra por ese desborde de expresividad que fusiona su historia a la de Leriano-Laureola. Por lo que sobresale no sólo por sus

valores y sus dotes de buen consejero, amigo o embajador, sino también por su papel activo y dinámico. Al respecto dice Peter Dunn refiriéndose al narrador:

"If that is the case, dit it have to be done by making everyone else seem unreal and wooden? It is true that El Autor is the universal mediator. But once again I think we have to see the book from a different perspective, a non-realist one which permits, *El Autor* to be seen as everything his name suggest. He is the narrator, of course, but he is also an actor, and one, moreover, who creates his own role. He is the only one, in fact, among all these love-bound, honor bound, obedient or fearful characters, who is free to create his own role" (Dunn, 1979:197-198).

Vistas así las cosas, tiene razón Dunn al señalar cómo *Cárcel de Amor* genera una instancia narrativa tremendamente consciente de su función autorial, por cuanto se transforma en el elemento catalizador y estructurante del relato (cfr. loc. cit.). Así, el relieve que cobra la instancia autorial permite medir el grado de autentificación del texto, en tanto la validación de la historia comienza en el mismo proceso de enunciación de *Cárcel de Amor* mediante un "yo" autor y actor.

Tal toma de conciencia asegura la coherencia necesaria en todos los niveles del texto y dota al relato de los amores de Leriano y Laureola de esa pertinencia esperada de adecuarse a la realidad bajo la estrategia pragmática de un discurso que se recomienda y se autentifica a sí mismo, ya que se centra en la individualidad subjetiva de un actor-autor. Es decir, al crear el texto una instancia narrativa que semantiza el relato a partir de la óptica de la autobiografía, *Cárcel de Amor* desarticula o neutraliza la necesidad de criterios de autentificación explícitos; lo cual permite, a su vez, enfocar el carácter alegórico del texto como lo hace Antonio Prieto, pues en lo autobiográfico adquiere coherencia lo moralizante del Tratado:

"El cruce de esos dos caminos -el concreto y el alegórico- implican, en su función, la creación de un tiempo y espacio narrativos donde lo biográfico es elevado a un tiempo acrónico en el que, polisémicamente, convivirán lo biográfico y lo simbólico en forma predicable de tractado: comunicar la experiencia propia -el saberse a sí mismo- en norma de conducta válida para los demás" (Prieto, 1980:151, subrayado del autor).

Retomando la idea anterior, aunque *Cárcel de Amor* no necesite de esos criterios, los genera con el fin de destacar la inserción del narrador testigo y actor en la historia. Dicho de otro modo,

la mediación o la "embaxada" del autor emerge al primer plano para moldear la estrategia narrativa del discurso sentimental, con lo cual accede a la categoría de relato autobiográfico. En ese sentido, el texto ofrece a cada momento pruebas de su papel de mensajero, ya sea porque *Cárcel de Amor* se transforma en el acto iterativo de una embajada, ya sea porque no podría existir discurso sobre sí mismo si no es enfocado desde la óptica de la mediación solicitada. Por esta razón, tanto la reproducción de sus peticiones y las respuestas de sus interlocutores, así como la reproducción también de las cartas que intercambian ambos amantes, son la prueba más fehaciente de la verdad de su discurso.

Desde este punto de vista, apoyamos nuestra argumentación en una tesis que sostiene Betty Rojzman para caracterizar el discurso indirecto y que nosotros retomamos en su formulación contraria. En efecto, Rojzman señala que una de las consecuencias del discurso indirecto para el sujeto que enuncia es su *descompromiso*; es decir, el discurso indirecto tiene la virtud o esa capacidad estratégica de desvincular (descomprometer) al emisor de lo que se enuncia (1980:90), al punto de transformar la percepción del discurso y de las relaciones intersubjetivas en el acto de la comunicación. Al mismo tiempo, la autora agrega que, por sus condiciones de empleo, el discurso indirecto tiende a la multiplicación de instancias enunciativas (1980:92) y a la diferenciación de sujetos (Ibid.:93).

A la inversa, y creemos no traicionar el pensamiento de Rojzman, el discurso directo en lugar de borrar las marcas de los sujetos que intervienen en el proceso de comunicación, los materializa y, por esta razón, los compromete en tanto responsables de lo que dicen. Y como no existe tal ambigüedad enunciativa, no hay posibilidad ni de distancia ni de delegación de la palabra; tal es el resultado al cual concurre la reproducción de las peticiones y las respuestas de Leriano y Laureola en discurso directo. No sólo permite la libre circulación de su comunicación amorosa subrayando con relevancia el papel de mediador que ejerce el autor, sino que también constituye el punto capital de la estrategia pragmática de *Cárcel de Amor*. El autor en tanto testigo privilegiado no nos hace un resumen del intercambio amoroso; todo lo contrario nos reproduce *ad litteram* lo que cada uno de ellos dijo y lo que él mismo dijo. En resumen, nos

reporta sus propias palabras, fundando su legitimidad en esta implicación (responsabilidad) que hace y asume del discurso de los otros.

De igual manera funciona también el corpus de cartas que retranscribe el autor y que dan cuenta del intercambio epistolar entre Leriano y Laureola, pues por lo dicho anteriormente podemos constatar que de tal intercambio depende que el autor lleve a cabo con éxito su embajada. Sin embargo, la inclusión de estas cartas resulta esencial para comprender los criterios de autenticación que exhibe *Cárcel de Amor*. ¿Por qué el autor da a conocer (publica) las cartas de los dos amantes? ¿Por qué hace público lo que es propio de un circuito de comunicación intimista y restringido, cuando el mismo Leriano, en un último acto de adoración y de intimidad se bebe las cenizas de dos de las cartas de Laureola? (cfr. al respecto la explicación que ofrece Ynduráin, 1984:299-309). Desde nuestro punto de vista, tal infracción al régimen confidencial de su embajada se debe precisamente a esa necesidad que tiene *Cárcel de Amor* de ofrecer signos de su autenticidad como discurso. Por lo tanto, si se incluyen es para dar prueba de la seriedad, sinceridad y exactitud de la historia narrada (Yahalom, 1980:411-412), razón por la cual coincidimos con Sol Miguel-Prendes: "Las cartas, por consiguiente, contribuyen a la brevedad, claridad y verosimilitud de la obra" (1991:20).

En efecto, las cartas están puestas ahí para reforzar la autenticidad del texto en la medida en que verifican la existencia de los amores de Leriano y Laureola; al respecto Miguel-Prendes apunta con gran pertinencia: "(...) las cartas encajan perfectamente como medio de encauzar las simpatías del público hacia la causa defendida, al tiempo que sirven para exponer y analizar los sentimientos de los amantes" (Ibid.:6). Claro, ante tal exposición *en directo* de lo que impide la unión de los amantes mediante la reproducción de sus palabras y escritos por fuente tan confiable, se justifica la participación activa de una instancia narrativa que no sólo testimonia de lo acontecido, sino también participa de ella y, al hacerlo, la transforma incesantemente. De esta manera, actor y autor se imbrican para subvertir las categorías de la narración y para permitir la emergencia de formas de discurso autobiográfico que encontrarán su primera manifestación consolidada en el *Lazarillo de Tormes*.

Bibliografía

- Alborg, Juan Luis. 1980. "La didáctica, la novela y la historia". *Historia de la Literatura Española*. Tomo I. Madrid: Editorial Gredos, 439-483.
- Beaujour, Michel. 1980. "Autobiographie et auto-portrait". *Poétique* (44), 442-458.
- Durán, Armando. 1973. *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*. Madrid: Editorial Gredos.
- Dunn, Peter. 1979. "Narrator as character in *Cárcel de Amor*". *Modern Language Notes*. IVC (2), 187-199.
- Gerli, E. Michael. 1981. "La 'Religión de Amor' y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV". *Hispanic Review*, IL (1), 65-86.
- Márquez Villanueva, Francisco. 1966. "*Cárcel de Amor*, novela política". *Revista de Occidente* (41), 185-200.
- Miguel-Prendes, Sol. 1991. "Las cartas de la *Cárcel de Amor*". *Hispanófila* (102), 1-22.
- Prada Oropeza, Renato. 1990. "Constitución y configuración del sujeto en el discurso-testimonio". *Casa de las Américas*, XXX (180), 29-44.
- Prieto, Antonio. 1980. "La prosa en el siglo XVI". *Historia de la Literatura Española*. Tomo II. Madrid: Ediciones Taurus, 49-175.
- Prieto, Antonio. 1986. *La prosa española del siglo XVI*. Tomo I. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Rey Hazas, Antonio. 1982. "Introducción a la novela del Siglo de Oro, I (Formas de narrativa idealista)". *Edad de Oro*, I, 65-105.
- Rojtman, Betty. 1980. "Désengagement du *Je* dans le discours indirect". *Poétique* (41), 90-107.
- San Pedro, Diego de. 1958. "*Cárcel de Amor*". *Obras*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 113-212 (edición a cargo de Samuel Gili Gaya).
- Yahalom, Shelly. 1980. "Du non-littéraire au littéraire: Sur l'élaboration d'un modèle romanesque au XVIIIe. siècle" *Poétique* (44), 406-421.
- Ynduráin, Domingo. 1984. "Las Cartas de Laureola (Beber cenizas)". *Edad de Oro*, III, 299-309.

