

CÁRCEL DE AMOR: HACIA LA NOVELA MODERNA.

Antonio CHAS AGUIÓN.
Universidade da Coruña.

Cárcel de Amor, obra de Diego de San Pedro publicada en Sevilla en 1492, se nos revela como muestra de una prosa de ficción que está en la base de la novela moderna: la ficción sentimental de los siglos XV y XVI.

Al enfrentarnos al estudio de estos textos, comprendemos que más allá de las características temáticas se nos ofrece una gran diversidad de aspectos técnicos que hacen de estas obras verdaderos experimentos narrativos.

En nuestra exposición trataremos de reflejar la condición innovadora de la *Cárcel* basándonos para ello en el estudio de dos aspectos estrechamente vinculados: su particular configuración de universos ficcionales y su original estructura metaficcional.

I.I. MUNDOS FICCIONALES.

Partiremos de una consideración previa: cuando un narrador enuncia un texto, ese texto es ficcionalizado. Estaremos, por tanto, ante un texto de ficción que, como tal, posee un mecanismo referencial específico: cualquier texto de ficción ha de interpretarse haciendo referencia a un mundo de ficción y no al mundo real. Sólo el narrador –ente ficcional, como lo es también el “auditor o lector interno” de ese texto de ficción (cfr. Martínez Bonati, 1978a: 1429)– le da existencia real en el momento en que crea ese universo de ficción.

El emisor del texto de ficción crea mundos ficcionales, entendidos en un sentido activo, constructivista, y no simplemente mimético, sino como “systèmes sémiotiques créés grace aux capacités poétiques particulières inhérentes aux textes littéraires” (cfr. Dolezel, 1985:81), construidos, por tanto, y no descubiertos, creados mediante materiales procedentes no sólo de la realidad sino también de otros mundos ficcionales o de la propia imaginación del narrador

(Paz Gago, 1989:24) dando lugar a un universo regido por una determinada modalidad lógica.

Basándonos en la modalidad lógica que los rige, se distinguen cuatro tipos de mundos ficcionales (Pavel, 1986; Paz Gago, 1989): maravilloso, realista, fantástico e híbrido.

En esta exposición mostraremos la necesidad de tener en cuenta ciertas matizaciones en el interior de estos cuatro grandes grupos.

I.2. MUNDOS FICCIONALES EN *CÁRCEL DE AMOR*.

Llama poderosamente nuestra atención la curiosa convivencia de diferentes tipos de ficción: un discurso narrativo básico que, hasta el momento de establecer las precisiones oportunas, consideraremos ficción realista básica, e integrándose en él, un discurso digresivo alegórico al que, igualmente de momento, consideramos ficción maravillosa, siendo el primero el dominante durante toda la obra.

A primera vista, podría establecerse una contraposición entre el mundo ficticio de la alegoría y el mundo, igualmente ficticio, con apariencia de realidad en la obra, discurso narrativo básico.

Las fronteras entre ambos mundos quedan muy difuminadas: no hay separación entre seres y objetos de los diferentes universos, sino que, a diferencia de lo que sucede en obras como *El Quijote*, donde “se da alternancia y no mezcla ni confusión entre el universo realista y los seres que lo habitan, y los universos maravillosos” (cfr. Paz Gago, 1989:26), en *Cárcel de Amor*, seres del mundo ficcional realista, como hasta ahora hemos venido llamando, se encuentran con personajes –personificaciones– y con objetos del mundo ficcional maravilloso, pudiendo dar lugar, en un primer momento, a ambigüedades referenciales.

Podemos confrontar lo dicho en la introducción al episodio alegórico inicial: el Auctor, en su paseo por los valles de Sierra Morena, ve salir a su encuentro “un caballero assí de feroz de presencia como espantoso de vista, cubierto todo el cabello a manera de salvaje”(C.A.:81)⁸⁴.

No hay una separación clara entre estos dos mundos: un personaje de un mundo se encuentra con un personaje, la personificación del Deseo, perteneciente a un mundo distinto. Pasamos, sin apenas percibir las fronteras, de un mundo aparentemente real –los valles de Sierra Morena por los que camina el Auctor, la referencia a una guerra real, no ficción, que posiblemente sea la de

⁸⁴ Utilizamos para todas las citas la edición de K. Whinnom en “Clásicos Castalia”: Diego de S. Pedro, *Obras Completas II: Cárcel de Amor*, Madrid, Castalia, 3ª. ed., 1988.

Granada (Whinnom, 1988), a un mundo alegórico en el que se nos presentará al cautivo de amor.

En *Cárcel de Amor* se manifiesta, por tanto, una original estructura de universos ficcionales teniendo cada uno referentes de diferente naturaleza. No se presentan de modo alternativo sino que se produce una interacción entre ambos que puede provocar una confusión referencial: no hay unos límites claros que nos adviertan dónde termina uno y dónde empieza el otro. Personajes de la ficción realista básica asisten maravillados a los fenómenos que suceden en el mundo ficcional maravilloso de la alegoría sin que previamente seamos advertidos de la entrada en un mundo ficcional diferente –en ningún caso se nos advierte que se trata de un sueño, por ejemplo, como sucede en la *Cárcel de Amor* de Nicolás Núñez⁸⁵–, de ahí que el Auctor, personaje del mundo ficcional “realista”, establezca, a través de su extrañeza ante los fenómenos sobrenaturales que observa, una contraposición entre ambos mundos: “Yo, que de tales cosas justamente me maravillava”(C.A.:85); “cómo me vio atónito de tales misterios” (C.A.:88).

Esta contraposición lleva al lector a considerar como efectivamente real el mundo ficcional al que pertenece el Auctor, el mundo ficcional del discurso narrativo básico, frente al mundo ficcional que se refleja en los pasajes alegóricos. Podríamos aplicar a nuestra obra las reflexiones de M.McCanles “We accept their actions comfortably and without confusion as if they were the actions of real human beings, because we have first taken into account that they are presented as metaphorical” (McCanles, 1976:286).

Si hasta el momento hemos estado hablando, a falta de una mayor precisión, de mundo ficcional realista y mundo ficcional maravilloso, es necesario estudiar detenidamente ambos mundos para introducir las matizaciones necesarias.

1.2.1. FICCIÓN REALISTA-SENTIMENTAL.

Comenzaremos estudiando el tipo de ficción que aparece en el discurso narrativo básico, donde el Auctor se nos presenta como narrador intradieético-homodieético.⁸⁶ Si bien es verdad que lo hemos venido considerando como mundo aparentemente real en la obra, también es verdad que requiere unas matizaciones que lo singularizan dentro del mundo ficcional realista.

El mundo ficcional realista se caracteriza por estar regido por las leyes del mundo natural, presentándonos un mundo, ficcional, muy próximo al mundo

⁸⁵ “Entre otras muchas cosas que comencé a soñar”. Nicolás Núñez, *Cárcel de Amor. Dos opúsculos isabelinos...*, ed. K. Whinnom, University of Exeter, EHT, XXII, Exeter, 1979, p. 57.

⁸⁶ Utilizamos la terminología narratológica propuesta por Genette (1972, 1983).

real. No hay aparición de fenómenos sobrenaturales, maravillosos, como sucede en la ficción maravillosa, sino que los seres, los objetos, se presentan con las características que poseen sus correlatos en el mundo real. En el discurso narrativo básico de nuestra obra observamos un mundo regido por las leyes del mundo natural. Es, en este sentido, coherente hablar de mundo-real-en-la-obra. Pero al tiempo, somos conscientes de que no se trata de una ficción propiamente realista en el sentido de que no se tiende a borrar totalmente la distancia entre ficción y realidad. No se refleja exactamente un mundo correlato del mundo real, sino que asistimos a un mundo en el que predomina la emoción, la plasmación de los sentimientos, lo que nos lleva a verlo como un mundo diferenciado del mundo real; un mundo, en definitiva, sentimental.

Por ello, para dar cuenta del mundo ficcional propio del discurso narrativo básico de nuestra obra y de otros textos sentimentales de la época, hablaremos de universo ficcional realista-sentimental, teniendo en cuenta que ello implica la mixtura de dos criterios heterogéneos: ficcional y temático.

Regido exclusivamente por las leyes del mundo natural, nos muestra un mundo ficcional aparentemente real, por contraste con otros mundos ficcionales presentes en el texto, pero en el que todo está sometido a una fuerte convencionalización⁸⁷: los personajes –Leriano como ejemplo de perfecto amante, Laureola como ejemplo de belleza y piedad, “dama irreprochable” (K. Whinnom, 1988:42), la aparición de un “tercero”, Persio, que desencadena el conflicto; los objetos– que apenas se describen en este universo ficcional; los sentimientos.

También sucede lo mismo en relación al espacio: las acciones se suelen situar en lugares extraños, alejados del mundo común, normalmente se trata de lugares exóticos: Macedonia, Hungría, etc., Concretamente en *Cárcel de Amor* la acción se sitúa en Macedonia desde donde el Auctor, que había partido de los valles de Sierra Morena, se acuerda de “cuan alongado estava d’España”(C.A.:97). Incluso podríamos señalar algo semejante respecto al tiempo: una primera referencia temporal nos sitúa “después de hecha la guerra del año pasado” (C.A.:81) sin que las posteriores referencias aporten mayor precisión cronológica, de ahí que se haya dicho que el transcurso del tiempo no es esencial a la *Cárcel* ya que “la historia está construida de espaldas a él” (Torrego, 1983:338).

Todo nos lleva a pensar en un mundo aparte, pero, no lo olvidemos, un mundo siempre regido por leyes del mundo natural sin que haya, en ningún momen-

⁸⁷ En este sentido tenemos que precisar que quizá las obras de Juan de Flores presenten mayor individualización: el hombre y la mujer comienzan a comunicar sus ideales en un plano más real: la mujer no aparecerá tan idealizada y el amor entre los enamorados se consuma.

to, intervención maravillosa alguna que precise una explicación sobrenatural. Basándonos en este hecho, optamos por considerar que se trata de un tipo especial de mundo ficcional realista y no de mundo ficcional maravilloso.

Se ha querido presentar como “detalle casi realista” los diálogos que el Auctor mantiene a solas con Leriano y Laureola (Cfr. Torrego, 1983:337). A pesar de que se trata de largas intervenciones ininterrumpidas por el interlocutor, son la única muestra de discurso dialógico en nuestra obra, suponiendo, igualmente, un paso importante hacia la consolidación de la polifonía en la novela.

Asimismo, merecen atención especial los episodios militares por el tratamiento que reciben en nuestra obra. No hay intervenciones extrañas, poderes sobrenaturales, como en los libros de caballerías, sino que asistimos a una campaña militar acorde con lo que serían las campañas de la época. No tienen los personajes ninguna propiedad maravillosa. Todo tiene una explicación: asistimos, paso a paso, al desarrollo de los acontecimientos, por lo que se ha llegado a señalar que el tratamiento de estos episodios se asemeja más al que reciben en cualquiera de las crónicas historiográficas de la Guerra de Granada que a lo que se puede leer en obras como *Amadís*, *Cifar* o las novelas francesas (Whinnom, 1988:62)⁸⁸.

Es innegable la idealización de la figura de Leriano en estos pasajes: no sólo es un caballero constante y leal hacia su enamorada, sino que es un heroico hombre de armas⁸⁹ capaz de hacer restablecer la verdad. Quedaría ensalzada, ahora desde otro punto de vista, la figura del perfecto enamorado.

Por otra parte, no es necesario precisar que en estos textos de ficción los sentimientos desempeñan un importantísimo papel; se analizan los aspectos emocionales, íntimos, subjetivos de los personajes⁹⁰.

Hasta cierto punto podemos considerarlo como un primer paso hacia el estudio psicológico del personaje en la novela.

Por tanto, no es un mundo ficcional realista en el sentido que puede tener este término en la novela moderna, sino que es un mundo ficcional con apariencia de realidad en la obra pero en el que prima la plasmación de los sentimientos.

La *Cárcel*, afirmaba Whinnom, no es una historia circunstanciada de la España del siglo XV sino una historia depurada de la “realidad” contemporá-

⁸⁸ Deyermond aún aceptando la tesis de Whinnom en lo referente a los detalles militares afirma sin embargo, que “los motivos narrativos son seguramente artúricos, y de una fuente específica, la *Mort Artur*” (Deyermond, 1986:80)

⁸⁹ Márquez Villanueva concede mayor importancia a estos episodios, llegando a concluir que *Cárcel de Amor* es una novela política en la que tiene importancia el componente de crítica social. (Márquez Villanueva, 1966).

⁹⁰ Precisamente Gerli afirma que esta prioridad de las emociones, de los sentimientos sobre las acciones es lo que da consistencia genérica a los textos de ficción sentimental, la expresión literaria de las emociones (Gerli, 1989 b).

nea y coterránea que concentra la atención en la realidad no menos real de la psicología humana” (Whinnom, 1988:65-66).

En el camino hacia el nacimiento de la ficción realista, tomaremos como referencia *Don Quijote* “primer relato de ficción realista en prosa de una cierta extensión”, en los textos de ficción sentimental de los siglos XV y XVI se nos presenta en el discurso narrativo básico un mundo de ficción realista que tiene como referente un mundo que, aún estando construido como paralelo al mundo real, aparece sometido a una fuerte convencionalización en sus diferentes aspectos.

1.2.2. FICCIÓN MARAVILLOSA-ALEGÓRICA.

Conviviendo con este mundo ficcional realista-sentimental, en *Cárcel de Amor* se nos presenta un universo ficcional que, en un primer acercamiento, hemos considerado como maravilloso.

El universo ficcional maravilloso está regido tanto por las leyes del mundo natural como por las del mundo sobrenatural; cabe la aparición de cualquier fenómeno maravilloso que, a pesar de recibir una explicación –sobrenatural–, no por ello deja de causar extrañeza. Se trata, en fin, de un mundo claramente alejado del mundo real, donde los seres y los objetos se presentan con propiedades que no poseen sus correlatos en el mundo real.

En determinados pasajes de la *Cárcel* se hace evidente la aparición de un mundo ficcional maravilloso: fenómenos sobrenaturales, extraordinarios. Pero presenta una peculiaridad: se trata de un mundo alegórico, un mundo que en ningún caso ha de confundirse, pese a las fronteras tan borrosas que existen entre ambos, con el mundo-real-en-la-obra: el mundo de ficción realista-sentimental.

Si en un primer momento la fusión de mundos ficcionales puede provocar ambigüedad referencial, ya que no se nos informa de la entrada en un universo ficcional diferente, poco a poco somos conscientes de la entrada en un universo ficcional maravilloso, tanto por la aparición de fenómenos maravillosos como por las impresiones de extrañeza que estos fenómenos causan en el Auctor. Pero todavía no conocemos la condición alegórica de este mundo. Cuando se aparece ante el Auctor el hombre salvaje todavía no sabemos si se trata de un personaje alegórico o no. De igual modo, tampoco sabemos, de momento, la condición de los guardianes de la torre, el anciano pensativo, las “dueñas lastimeras con rostros llorosos y tristes” (C.A.:86). Será necesario esperar la explicación que da Leriano sobre todo ese mundo que se presenta tan extraño⁹¹, a través de un discurso digresivo en el que se da a conocer el significado de cada uno de esos personajes.

⁹¹ Whinnom en esta alegoría inicial habla de alegoría perfecta “ya que aparte de la mención de Deseo y Amor al principio, no se encuentra ninguna huella léxica que explique el sentido, y hacen falta las aclaraciones de Leriano (...) para entenderla correctamente” (1988:49).

Son seres alegóricos que “conviven” con seres que, por contraste, nos parecen reales.

Algo semejante podríamos decir en relación al espacio que se nos presenta: aún sin conocer el significado alegórico, apreciamos un espacio maravilloso, alejado del espacio del mundo ficcional realista-sentimental, como se desprende, nuevamente recurrimos a ello, de las palabras del Auctor.

Tras el encuentro con Deseo, el Auctor se introduce “por unas partes no menos trabajosas de andar que solas de plazer y de gente”, hasta llegar a “una sierra de tanta altura que a más andar mi fuerça desfallecía”(C.A.:84). Se está marcando la entrada en un mundo ficcional diferente a aquél del que procede: finalmente, aprecia una torre”de altura tan grande que me parecía llegar al cielo; era hecha por tal artificio, que de la estrañeza della comencé a maravillarme” (C.A.:84).

A medida que avanza la presentación de este espacio, se obtiene cada vez más claramente la impresión de estar en un mundo maravilloso, sobrenatural; apartado, en definitiva, del “mundo real” del que procede el Auctor. Esa sería la impresión que, por contraste, produce en los lectores, aún cuando sabemos que ambos mundos son ficcionales.

Se insiste en lo apartado que se encuentra este espacio respecto al espacio del que procede el Auctor, de ahí la necesidad de resaltar, exagerando, todas las propiedades. Todo está presentado en grado superlativo.

Todo ello se hace más evidente en el interior de la cárcel: las cadenas, la silla ardiendo, la escalera oscura. Ahora bien, sin conocer las explicaciones que da Leriano al Auctor, podríamos considerar que se trata de un espacio propio de un mundo ficcional maravilloso, sin más. Conociendo su significado, es necesario establecer una diferenciación dentro de ese mundo ficcional: no sólo es maravilloso, sino que además, y sobre todo, es alegórico. Se trata de la alegorización del sentimiento amoroso. Refleja, plásticamente, la psicología de un personaje enamorado.

De este modo, todos los fenómenos sobrenaturales que pueden causar extrañeza reciben una explicación; nada es gratuito. Si en el mundo ficcional realista-sentimental apenas aparecían discursos descriptivos, en este que ahora estamos tratando son necesarios: los colores, las actitudes, etc.; todo es descrito minuciosamente.

Por todo ello, proponemos la creación de un subgrupo dentro del universo ficcional maravilloso al que denominamos universo ficcional maravilloso-alegórico.

II. METAFICCIÓN EN CÁRCEL DE AMOR.

Otro aspecto no menos novedoso que presentan los textos de ficción sentimental de los siglos XV y XVI es una original estructura metaficcional.

A partir de *Siervo libre de amor*, obra de Rodríguez del Padrón fechada en 1448, encontraremos en estos textos casi de manera sistemática, retratos de escritores reflejados en su tarea, creando su obra dentro del propio texto.

En relación con las fronteras entre realidad y ficción de las que hablábamos en el apartado anterior, estos textos muestran un interés por reflejar de manera consciente la problemática relación entre la realidad y su representación en un discurso ficticio (Gerli, 1989a:62).

Desde las primeras líneas de nuestra obra asistimos a la tarea de la creación del texto que estamos leyendo. En el prólogo se nos presenta a un escritor escribiendo su obra y reflexionando sobre ella.

Supone, por tanto, una autorreferencia: un texto está intercalado dentro de otro texto. Se trata de relatos metadieгéticos: un nivel ficcional está contenido dentro de otro nivel ficcional.

Ello nos lleva establecer, erróneamente, una distinción entre realidad y ficción en el propio texto al considerar como real el retrato del escritor escribiendo y reflexionando sobre lo que escribe, y a ver como ficción el texto que ese escritor crea dentro del texto, cuando ambos niveles son ficcionales.

En *Cárcel de Amor*, un primer nivel ficcional nos presenta ese retrato de un escritor en su tarea, reflexionando sobre su propia obra. Dentro de este nivel, el narrador, que se nos presenta como el Auctor, crea otro relato, donde se nos da a conocer la historia amorosa de Leriano y Laureola, segundo nivel ficcional.

Indudablemente el lector tiende a considerar como ficción esa historia sentimental mientras acepta como real el primero de los niveles ficcionales. Precisamente esa será una de las funciones de los textos intercalados: borrar las distancias entre ficción y realidad.(Gerli, 1989a).

Si consideramos una de las posibles acepciones del término metaficción, entendido como sinónimo de metadiégesis, es fácilmente comprobable, a la vista de lo expuesto, que en la *Cárcel* tenemos un ejemplo de relato metafictional: un nivel ficcional –el relato de temática sentimental– queda incluido dentro de otro nivel ficcional.

Por otra parte, metaficción puede ser entendido como reflexión sobre la ficción⁹². La aparición de un escritor escribiendo un texto dentro de otro texto ya supone una reflexión no sólo sobre la ficción que está creando sino, lo que es más importante, sobre el propio hecho de crear ficciones.

Al jugar con los límites entre ficción y realidad, se realiza un ejercicio de reflexión sobre el fenómeno literario, sobre cómo la realidad es convertida en ficción en los textos literarios, rasgo esencial de la literatura de la modernidad.

⁹² Gerli, retomando la definición de W.Gass habla de metaficción para referirse a aquellas obras de ficción en las que las formas de ficción pueden introducir otras formas de ficción y cuya última meta es permitir una autoevaluación. (Gerli, 1989:58).

El lector se cuestiona sobre la realidad de lo que está leyendo: se siente confundido ante la figura del Auctor y los diferentes papeles que desempeña en la obra. Por una parte tiende a interpretarlo como autor real, pero, por otra, ve que es un personaje más, una entidad ficticia que participa en un mundo de ficción. El Auctor, como figura “real” y ficticia a la vez –en la conciencia del lector–, nos mostraría como los hechos reales, las experiencias, pueden ser convertidas en ficción.

El Auctor en *Cárcel de Amor* opera, por tanto, en dos niveles: en el nivel de la historia, como un personaje entre los demás personajes, antes de ficción de un mundo también ficcional, y en el nivel del relato, entre el autor y su obra, ya sea el relato del asunto amoroso entre Leriano y Laureola o el relato del propio texto que está siendo creado, *Cárcel de Amor*.

Se consigue dar sensación de realidad a lo que no es más que ficción, al tiempo que se insta al lector a reflexionar sobre el texto y sobre su autor.

A la vista de lo expuesto hasta el momento, obtenemos la impresión de que comienza a sentirse una preocupación por investigar los mecanismos que rigen los textos de ficción, un auto-examen de la literatura dentro de la literatura; cómo la realidad empírica, las experiencias reales son convertidas en ficción. No sólo importa lo que se cuenta sino también cómo se nos cuenta. Se están sentando paulatinamente, otra vez hemos de tenerlo en cuenta, las bases para el nacimiento de la novela moderna.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DEYERMOND, A. (1986). "Las relaciones genéricas de la ficción sentimental española" en *Symposium Riquer*, 75-92.
 (1988). "El punto de vista narrativo en la ficción sentimental del siglo XV", *Actas I AHLM*, 45-60.
- DOLEZEL, L.(1985). "La construction de mondes fictionnels à la Kafka", *Litterature*, 57, 80-92.
- GENETTE, G.(1972), *Figures III*. Paris, Seuil.
 (1983), *Nouveau discours du récit*. Paris, Seuil.
- GERLI, E.(1989a). "Metafiction in Spanish Sentimental Romance" en *The Age of the Catholic Monarchs 1474-1516*, BHS. Liverpool, 57-63.
 (1989b). "Towards a Poetic of the Spanish Sentimental Romance", *Hispania*, 72, 474-482.
- MANDRELL, J. (1983-1984). "Author and Authority in *Cárcel de amor*: The Role of El Auctor", *JHP*, VIII, 99-122.
- McCANLES (1976). "The Literal and the Metaphorical: Dialectic of Interchange", *PMLA*, 91/2, 279-290.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F.(1966) "*Cárcel de Amor*, novela política" *Revista de Occidente*, XIV, 185-200.
- MARTÍNEZ BONATI, F. (1978). "El acto de escribir ficciones", *Dispositio*, 7-8/3, 137-144.
- PAZ GAGO, J.M. (1989). "El mecanismo ficcional del *Quijote*: ficción realista y ficción maravillosa", *Anales Cervantinos*, XXVII, 21-45.
- REY, A.(1981). "La primera persona narrativa en Diego de San Pedro", *BHS*, LVIII, 95-102.
- TORREGO, E. (1983). "Convención retórica y ficción narrativa en la *Cárcel de Amor*", *NRPH*, 32, 330-339.
- WARDROPPER, B.W. (1952) "Allegory and the role of El Auctor in the *Cárcel de Amor*", *Philological Quartely*, XXXI, 39-44.
- WHINNOM, K. ed. (1979) *Dos opúsculos isabelinos: La Coronación de la Señora Gracisa (BN MS 22020) y Nicolás Núñez, Cárcel de Amor*, University of Exeter, (EHT XXII).

(1983). *The Spanish Sentimental Romance 1440-1550. A Critical Bibliography*. Londres, Grant & Cutler (RBC, XLI).

Ed.(1988). Diego de San Pedro, *Obras Completas II: Cárcel de Amor*. Madrid, Castalia, 3^a ed.