

Juan Casas Rigall
Universidade de Santiago de Compostela

LOS MOTES DE LERIANO

En el catálogo de relatos sentimentales con poemas insertos, se destaca de modo unánime como excepción la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro, quien, en cambio, había cultivado el *prosimetrum* en *Arnalte y Lucenda*.¹ Es dudoso, sin embargo, que el lector cuatrocentista asumiera este consenso, pues, acostumbrado al verso cancioneril, difícilmente ignoraría lo palmario: las primeras y las últimas palabras de Leriano en el relato son dos octosílabos.

Por añadidura, “En mi fe, se sufre todo” y “Acabados son mis males” constituyen mucho más que un simple metro.² La retórica sentenciosa, concentrada y enigmática, así como la selección de lexemas abstractos de la familia de *fe*, *sufrir*, *acabar* y *mal* de ambas secuencias —tan comunes en la poesía de cancionero, y más aún por el tiempo de los Reyes Católicos—, emparejan estas secuencias, en una primera lectura, con un subgénero contemporáneo en pleno apogeo: el mote.³

¹ La idea es general, pero, por su orientación monográfica, cabe remitir en especial a los trabajos de L. Haywood, “Lyric and Other Verse Insertions in Sentimental Romances”, en *Studies on the Spanish Sentimental Romance (1440-1550)*, ed. J. Gwara y M. Gerli, Tamesis, Londres, 1997, pp. 191-206, y “Romance and Sentimental Romance as *Cancionero*”, en *Cancionero Studies in Honour of Ian Macpherson*, ed. A. Deyermond, Queen Mary and Westfield College, Londres, 1998, pp. 175-194.

² Cito por Diego de San Pedro, *Cárcel de Amor con la continuación de Nicolás Núñez*, ed. C. Parrilla, estudio preliminar de A. Deyermond, Crítica, Barcelona, 1995, pp. 4 y 79.

³ Sobre la configuración lógica y formal del mote, *vid.* K. Whinnom, *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, University, Durham, 1981, pp. 57-62; J.

Es sencillo hallar muestras coetáneas paralelas, incluso de extraordinaria semejanza. Así, análogo a “En mi fe, se sufre todo”, en el *Cancionero general* (11CG) se recoge el mote “A todo basta mi fe” del adelantado de Murcia don Pedro Fajardo, que él mismo glosa en la línea sampedrino, con la fe como amparo del sufrimiento:

Canción del Adelantado de Murcia por su invención de las tueras, y pone un mote suyo que dize:

A TODO BASTA MI FE

Tú eras, serás y eres
la que amo sin fengir,
y, aunque alexas mis plazeres,
todo lo quiero sofrir:
amarga quanto quisieres.

Esta yerva que me diste
tan amarga la gusté,
que creo tú la troxiste
por hazerme siempre triste,
y a todo basta mi fe.
De mortal dolor me hieres,
al qual no quiero huir,
que, si nunca te dolieres,
todo lo'ntiendo sofrir,
y amarga quanto quisieres
(ID6233 y 6988).⁴

Casas Rigall, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Universidade, Santiago de Compostela, 1995, pp. 122-126, así como la edición comentada de I. Macpherson, “*Motes y glosas*” in the “*Cancionero general*”, Queen Mary-University of London, Londres, 2004. Para un índice léxico de frecuencias, *vid.* V. Beltrán, *El estilo de la lírica cortés. Para una metodología del análisis literario*, PPU, Barcelona, 1990.

⁴ Cito por Macpherson, “*Motes y glosas*”, p. 57; tengo presente la edición de J. González Cuenca, *Cancionero general*, Castalia, Madrid, 2004, 5 vols., de donde tomo alguna lectura. Los poemas identificados con la sigla ID remiten al catálogo de B. Dutton, *El cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*, Biblioteca Española del Siglo XV-Universidad de Salamanca, Salamanca, 1990-1991, 7 vols., VII. La rúbrica de esta pieza en la colección de Hernando del Castillo pone de manifiesto la estrecha

En cuanto a “Acabados son mis males”, aunque no sean ejemplos tan próximos, en el *Cancionero general* se documentan también motes diversos en torno al mal de amores; de este modo, “Mal es el bien que no dura” (ID6992), “Vi mi mal por mayor gloria” (ID6749) o “Mi mal se cura con mal” (ID6932) (Macpherson, “*Motes y glosas*”, núms. 23, 32 y 37). En todo caso, la configuración del adiós de Leriano a manera de mote resulta inequívoca también ahora.

Más allá de la hipótesis, la recepción de las palabras de Leriano como elemento poético por el lector coetáneo de *Cárcel de Amor* tiene una prueba objetiva en la continuación de Nicolás Núñez. En su secuencia 8, en el marco de un sueño, el *auctor* contempla al galán ataviado de modos diversos, con *letras* alusivas a su indumentaria, a manera de invenciones. Como ya ha sido advertido, en uno de esos pasajes se acomoda el último suspiro del Leriano sampedrino:⁵

Mirele más que traía calzados unos çapatos de punta, con unas letras en ellos muy menudas que dezían:

Acabados son mis males
por servicio
de quien negó el beneficio.

La cita no requería demasiada audacia literaria, ni siquiera en el tránsito del mote a la invención, aspecto sobre el cual hemos de volver en el curso del trabajo.

Y ASSÍ QUEDÓ SU MUERTE EN TESTIMONIO DE SU FE

Los versos de Leriano son el hito inicial y final de la estructura cíclica de *Cárcel de Amor*, dos subrayados fundamentales en la disposición narrativa de la obra. Análogas a su primera intervención, las palabras postreras de Leriano, “Acabados son mis males”, conforman la sentencia definitiva de una vida vivida bajo el lema “En mi fe, se sufre todo”. El molde octosilábico destaca tal correlación, pero, por si hubiera alguna duda, el *auctor* refuerza de modo expreso los vínculos de ambos pasajes:

relación del mote y la invención, aspecto esencial en nuestro trabajo. El propio Adelantado de Murcia dedicó otra glosa a este mismo mote con “Cierto, gran pena es morir” (Macpherson, “*Motes y glosas*”, núm. 13).

⁵ Lo anota Whinnom y asume el apunte Parrilla en su mencionada edición de *Cárcel de Amor* con la continuación de Núñez (p. 92).

El qual con un lastimado gemido de rato en rato dezía: “En mi fe, se sufre todo” [...].

[...] y llegada ya la hora de su fin, puestos en mí los ojos, dixo: “Acabados son mis males”, *y así quedó su muerte en testimonio de su fe* (Parrilla, ed. cit., pp. 4 y 79; cursiva mía).

El relato entero y su estructura misma se resumen en estos dos versos. La historia amorosa de Leriano representa un ciclo perfecto: la *fe*, que le permitía afrontar cualquier *sufrimiento*, lo aboca a la *muerte*, que se constituye en *testimonio* de aquélla, de la lealtad y entrega firmes del amador.

Y resulta natural que el arte cancioneril provea de los motivos y la *dispositio* esenciales del relato, cuando tantos poemas cuatrocentistas discurren por sendas parejas. Veíamos atrás la glosa de un mote por el Adelantado de Murcia. Pero el mismo Diego de San Pedro proporciona ejemplos semejantes, como esta esparsa:

Otra suya la primera vez que vido a su amiga

Cercáronme, cuando's vi,
Desseo, Males y Fe,
mas, ¡oh cativo de mí!,
que de todos me temí,
de ninguno me guardé.

Y cuando quise huir
del Mal que Fe me buscó,
el Desseo con Morir
dixo: “¿Dónde queréis ir?
¿No vedes qu'os tengo yo?
(ID6184).⁶

Como en *Cárcel de Amor*, perspectiva alegórica incluida, la Fe procura el Mal, en sociedad con el opresor Deseo —recordemos la escena inicial del relato— y la propia Muerte.

Y el mismo ciclo informa estas otras dos canciones del autor:

⁶ Cito por Diego de San Pedro, *Obras completas*, ed. K. Whinnom, Castalia, Madrid, 1979-1985, 3 vols., III, pp. 248-249, con ligeros retoques ortográficos aquí y en otras ocasiones.

Vuestra condición, que fue
a mí tan desconocida,
cuanto más mengua la vida,
tanto más crece la fe.

Mas si vuestro merecer
es mayor que sé dezir,
¿cómo podré yo sufrir
lo que vós podéis hazer?
Y pues d'esta causa sé
qu'es mi muerte conocida,
triste, ¿para qué guardé
tanta fe en tan poca vida?
(Whinnom, ed. cit., III, p. 257; ID6212).

Quien se viere cual me veo
con tiempo su mal deshaga,
pues en ley de tristes paga
la vida por el desseo.

Ya viviendo descansava,
viendo por quién padecía,
y si con pena sufría,
con mi fe me consolava.
Mi muerte, que, cierto, creo,
a los vivos miedo haga,
pues en ley de tristes paga
la vida por el desseo
(Whinnom, ed. cit., III, p. 257-258; ID6213).

Porque, como en el caso de Leriano, también aquí la perseverancia en la fe condena a la muerte de amor.

En definitiva, al entramado de referencias cruzadas que traban los distintos constituyentes del relato de *Cárcel de Amor*, según la propuesta de D. Severin, hay que sumar este otro elemento, destacado ya parcialmente por B. Kurtz: el diálogo establecido entre los dos motes de Leriano, que determina la estructura periódica de la obra.⁷

⁷ Vid. D. S. Severin, "Structure and Thematic Repetitions in Diego de San Pedro's *Cárcel de Amor* and *Arnalte y Lucenda*", *Hispanic Review*, 45, 2 (1977), pp. 165-169;

DEL MOTE A LA INVENCIÓN

En sus respectivos contextos, los motes de Leriano complementan escenas de sobresaliente potencial icónico, que, si no en la primera edición de *Cárcel de Amor*, fue desarrollado ya en los grabados xilográficos de la edición zaragozana de 1493.⁸

En el cuadro inicial, el *auctor* se encuentra con

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 estrema hermosura que me turbava la vista; salían della diversos rayos de fuego, que levava encendido el cuerpo de un hombre que el cavallero forçiblemente levava tras sí. El qual con un lastimado gemido de rato en rato dezía: “En mi, fe se sufre todo” (Parrilla, ed. cit., p. 4).

El correspondiente grabado ha recibido tratamiento especial por parte de los estudiosos de la iconografía de la obra [FIGURA I].⁹ En particular, se llama la atención sobre dos elementos: el caballero salvaje y la imagen femenina. Sobre

y B. Kurtz, “Diego de San Pedro’s *Cárcel de Amor* and the Tradition of the Allegorical Edifice”, *Journal of Hispanic Philology*, 8, 2 (1984), pp. 123-138 [126] (recogido con leves cambios en “The Castle Motif and the Medieval Allegory of Love: Diego de San Pedro’s *Cárcel de Amor*”, *Fifteenth Century Studies*, 11, 1985, pp. 37-49).

⁸ Conocemos este incunable gracias al ejemplar desmembrado parcialmente reconstruido por M. A. Pallarés, *La “Cárcel de amor” de Diego de San Pedro, impresa en Zaragoza el 3 de junio de 1493: “membra disjecta” de una edición desconocida*, Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa, Zaragoza, 1994. Las más antiguas xilografías de *Cárcel de Amor* proceden de esta estampa, probablemente por Pablo Hurus, cuyo principal artista grabador debió de ser Tomás Ubert (Pallarés, *ibidem*, p. ix). Los grabados fueron aprovechados en ediciones posteriores, ya desde las mismas planchas, ya mediante imitaciones (vid. I. Corfís, *Diego de San Pedro’s “Cárcel de Amor”. A Critical Edition*, Tamesis, Londres, 1987, pp. 21-47, y A. Deyermond, “The Woodcuts of Diego de San Pedro’s *Cárcel de Amor*”, en *Hommage à François Lopez*, número especial de *Bulletin Hispanique*, 104, 2, 2002, pp. 515-528). Aunque, de las dos xilografías que ahora nos interesan, la primera falta en el ejemplar zaragozano, ello se debe a una laguna accidental.

⁹ Así, por su perspectiva global, destaca el trabajo de M^a R. Fraxanet Sala, “Estudio sobre los grabados de la novela *La Cárcel de Amor*”, en *Estudios de iconografía medieval española*, ed. J. Yarza Luaces, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1984, pp. 429-482 [431-437], pese a impropias lagunas histórico-literarias.

el primero, que poco después se identifica como personificación del Deseo, cabe puntualizar, con S. López-Ríos, que la imagen xilográfica interpreta un texto un tanto ambiguo, pues Diego de San Pedro no habla en sentido estricto de un salvaje, sino de un caballero greñudo “a manera de salvaje”.¹⁰ En cuanto a la hermosa figura femenina, que en primera instancia remite a Venus, resulta un híbrido de la diosa y la Virgen, según ha postulado H. Sharrer, en la línea de la mixtura sacro-profana habitual del período.¹¹

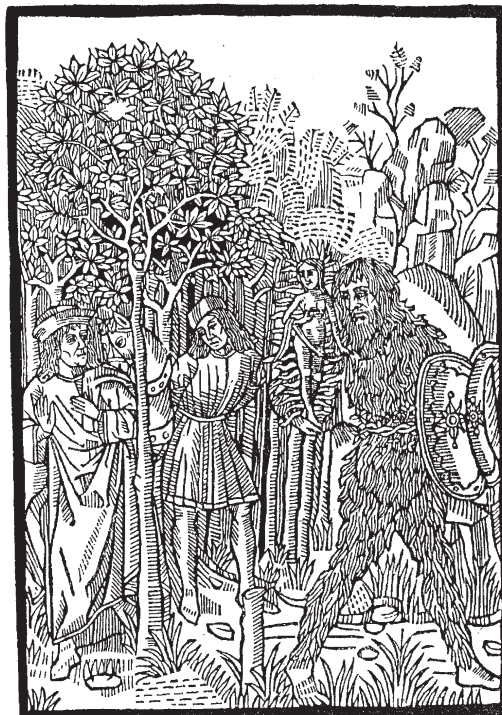


FIGURA I

El *auctor* se encuentra con Leriano, prisionero del Deseo. Grabado primero de *Cárcel de Amor* (¿Pablo Hurus?, Zaragoza, junio de 1493). No se conserva ejemplar de la plancha original, reproducida después en la edición barcelonesa de Juan Rosenbach, en septiembre de ese mismo año (f. sign. a iv°).

¹⁰ Vid. S. López-Ríos, *Salvajes y razas monstruosas en la literatura castellana medieval*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1999, p. 38. Quede aquí constancia de mi agradecimiento al profesor López-Ríos por las consultas resueltas en el curso de este trabajo.

¹¹ Vid. H. Sharrer, “La *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro: la confluencia de lo sagrado y lo profano en ‘la imagen femenil entallada en una piedra muy clara’”, en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 1989)*, ed. M^a I. Toro Pascua, Universidad, Salamanca, 1994, II, pp. 983-996.

Desde el punto de vista iconográfico, la escena final de *Cárcel de Amor*, de menor riqueza plástica, ha recibido limitada atención, en contraste con su profundo análisis literario [FIGURA II]:

Pues tomando de sus dudas lo más seguro, hizo traer una copa de agua, y, hechas las cartas pedaços, echolas en ella; y, acabado esto, mandó que le sentasen en una cama, y, sentado, bevióselas en el agua, y así quedó contenta su voluntad; y llegada ya la hora de su fin, puestos en mí los ojos, dixo: “Acabados son mis males”, y así quedó su muerte en testimonio de su fe (Parrilla, ed. cit., p. 79).



FIGURA II

Leriano en su lecho de muerte. Grabado final de *Cárcel de Amor* (¿Pablo Hurus?, Zaragoza, 1493, f. sign. [h v]’).

En su lecho de muerte, Leriano diluye en una copa de agua las cartas rotas de Laureola, y expira al punto de beber, en una escena que, nueva proyección de la *religio amoris*, ha sido puesta en relación con ciertos ritos del Antiguo Testamento, la Pasión de Cristo, la Eucaristía y las *artes moriendi*.¹²

¹² Fraxanet, “Estudio sobre los grabados”, p. 455, considera que la xilografía final de *Cárcel de Amor* no se inspira en una tradición iconográfica previa, sino que plasma

En ambos casos, la estrecha relación establecida entre el mote de Leriano y los elementos icónicos de cada escena son semejantes al vínculo que, en el subgénero cancioneril de la invención, mantienen la *letra* y su correspondiente *divisa*: indisociablemente, el texto explica la imagen y la imagen explica el texto.

A. Baldissera ha postulado la influencia en *Cárcel de Amor* de las técnicas de representación de la pintura y la escultura de los siglos XIV y XV, en particular de los retablos de temática religiosa.¹³ Por sus vínculos más inmediatos, a las tradiciones figurativas invocadas en la génesis de nuestras dos estampas del relato sampedrino conviene sumar la invención, cultivada en el Cuatrocientos, después de la anónima *Triste deleitación*, por el mismo Diego de San Pedro en *Arnalte y Lucenda* y por Nicolás Núñez en su continuación de *Cárcel de Amor*, y asimismo común en otros relatos sentimentales y caballerescos del s. XVI.¹⁴

la descripción literaria de *Cárcel de Amor*. En cuanto a la lectura sacro-profana de la escena, Parrilla (ed. cit., *Cárcel de Amor*, pp. 155-156) sintetiza el estado de la cuestión. Con posterioridad, cabe destacar tres trabajos. L. Funes y C. de la Linde, "Cartas bebidas por Leriano: sobre el desenlace de *Cárcel de Amor*", *Journal of Hispanic Research*, 2 (1993-1994), pp. 61-66, interpretan la bebida de las cartas de Laureola por Leriano como única unión posible de ambos. El estudio póstumo de K. Whinnom, "Cardona, the Crucifixion, and Leriano's Last Drink", ed. A. Deyermond, en *Studies on the Spanish Sentimental Romance (1440-1550)*, ed. J. Gwara y M. Gerli, Tamesis, Londres, 1997, pp. 207-215, reafirma su tesis de la Pasión de Cristo como principal referente. Por último, E. M. Gerli, "Leriano and Lacan: The Mythological and Psychoanalytical Underpinnings of Leriano's Last Drink", *La Corónica*, 29, 1 (2000), pp. 113-128, complementa propuestas anteriores desde una perspectiva psicoanalítica.

¹³ A. Baldissera, "La *novela sentimental* e le arti figurative: la *Cárcel de Amor* di Diego de San Pedro", en *Lettere e arti nel Rinascimento. Atti del X Convegno Internazionale (Chianciano-Pienza 20-23 Iuglio 1998)*, ed. L. Secchi Tarugi, Franco Cesati, Florencia, 2000, pp. 233-246.

¹⁴ En el siglo XV, precedentes de la invención en el relato sentimental se hallan en *Siervo libre de amor*, según ha apuntado A. del Río Noguerras, "Libros de caballerías y poesía de cancionero: invenciones y letras de justadores", en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 1989)*, ed. M^a I. Toro Pascua, Universidad, Salamanca, 1994, I, pp. 303-318 [308 n.]. Este estudioso aduce como ejemplos dos empresas en atavíos caballerescos, cuyas respectivas lecturas en el manuscrito están deturpadas; cabe considerar también, por su concepción cercana, el lema *Infortune* grabado en un árbol y, en menor medida, el epitafio del sepulcro de Ardanlier y Liessa: no se trata de invenciones en sentido estricto, pues la letra

Nuestro conocimiento de esta modalidad a través de los cancioneros es necesariamente incompleto: a medio camino entre literatura, artes figurativas y las convenciones sociales, la naturaleza parateatral de las invenciones, justa de ingenios nobles, no requería el canal de la escritura: “¿Qué fue de tanto galán? / ¿Qué fue de tanta invención / como traxieron?”, atestigua Jorge Manrique.¹⁵ Aun así, sólo las invenciones del *Cancionero general* suministran ya los principales elementos formales y materiales de los pasajes de *Cárcel de Amor*.¹⁶

Con respecto a la letra, si bien en la compilación de Hernando del Castillo dominan dísticos, trísticos y tetrásticos, está bien documentada la alternativa

no tiene forma métrica, por un tiempo en que el subgénero cancioneril aún no se habría conformado plenamente, pero el transfondo heráldico común testimonia vínculos evidentes (*vid.* Juan Rodríguez del Padrón, *Obras completas*, ed. C. Hernández Alonso, Editora Nacional, Madrid, 1982, pp. 167, 175-176 y 196-197). En cuanto a las cinco piezas de *Grimalte y Gradissa* que Haywood, “Lyric and Other Verse Insertions”, considera invenciones, tienen relación con el subgénero, pero, desde el punto de vista formal, al estar constituidas por coplas de ocho o diez versos, se alejan de la mayor brevedad característica de la letra (*vid.* Juan de Flores, *Grimalte y Gradisa*, ed. C. Parrilla, Universidade, Santiago de Compostela, 1988, pp. 133-139). En cambio, incluye invenciones de gran interés otra obra de Flores, el *Triunfo de Amor*, próximo al relato sentimental (*vid.* Juan de Flores, *Triunfo de Amor*, ed. A. Gargano, Giardini, Pisa, 1981, p. 90).

¹⁵ *Vid.* F. Rico, “Unas coplas de Jorge Manrique y las fiestas de Valladolid en 1428”, *Anuario de Estudios Medievales*, 2 (1965), pp. 525-534 (revisado en *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Crítica, Barcelona, 1990, pp. 169-187), así como J. Gornall, “Invenciones and their Authors at Zaragoza”, *La Corónica*, 28, 2 (2000), pp. 91-100, “11CG and LB1: An Hundred *Invenciones*, but How Many Tournaments?”, en *Proceedings of the Twelfth Colloquium*, ed. A. Deyermund y J. Whetnall, Queen Mary-University of London, Londres, 2003, pp. 111-116, e “*Invenciones* from Tournament to *Cancionero*: Some Significant Patterns?”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 82, 2 (2005), pp. 159-165.

¹⁶ Cito por I. Macpherson, *The “Invenciones y letras” of the “Cancionero general”*, Queen Mary and Westfield College, Londres, 1998, con la mencionada edición de González Cuenca a la vista. Para nuestro cotejo particular, no añaden nada esencial las series de invenciones de otros cancioneros, como el *Jardinet de Orats* (BU1), el *Cancionero de Rennert* (LB1) —contamos ahora con otra edición monográfica con estudio a cargo de J. Gornall, *The “Invenciones” of the British Library “Cancionero”*, Queen Mary-University of London, Londres, 2003— o el *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende (16RE).

del verso único, ya octosílabo (Macpherson, *The "Invenciones y letras"*, núms. 18, 60 y 112), ya hexasílabo (núm. 110), ya pie quebrado (núms. 65, 87 y 111). Es seguro que, en algunos casos, esta clase breve de letra tuvo vida al margen de la divisa, como mote, otro subgénero que pone de manifiesto el uso social de la literatura en la época de los Reyes Católicos. El mismo *Cancionero general* lo prueba: en su sección de motes glosados se recoge el anónimo "Todo es poco lo posible", que es también la letra de una invención:

El Marqués de Villafranca sacó por cimera un ave dicha arpía, y dixo:

Todo es poco lo posible
(Macpherson, *The "Invenciones y letras"*, pp. 101-102; ID6402).¹⁷

En cuanto a los constituyentes figurativos, las escenas de *Cárcel de Amor*, y en especial la imagen de Leriano custodiado por el pintoresco Deseo, presentan una complejidad mayor que la media de la invención. Sin embargo, cuando la divisa se libera de ciertos corsés materiales intrínsecos —la bordadura como continente, por ejemplo—, algunas invenciones podían alcanzar una apreciable riqueza icónica:

Un galán sacó un dragón con media dama tragada, y el gesto y la meitad se mostrava de fuera, y dixo:

Ésta, que veis que padesce,
es porque dio
all uno lo que paresce,
all otro lo qu'escondió.
(Macpherson, *The "Invenciones y letras"*, pp. 64-65; ID0934).

Sacó don Diego López de Haro un olicornio, que se toma en las haldas de alguna donzella, y dize:

Quando el tal, sin que se asombre,
se prende de sól'os ver,
¿qué haré yo, que soy ombre,
podiénd'os más conoscer?
(Macpherson, *The "Invenciones y letras"*, pp. 68-69; ID6366).

¹⁷ Comentó ya el paralelismo Macpherson en esta edición, así como en "Motes y glosas", pp. 78-79.

El primer justador necesitaba presentar ante su público una imagen pictórica o escultórica de destacable sofisticación realista, pues, de lo contrario, su letra resultaría incomprensible. En el segundo ejemplo, tal vez la mera representación de un unicornio fuese suficiente para evocar entre los espectadores una estampa muy frecuente en bestiarios y libros de zoología: el unicornio que se acoge al regazo o los pechos de una doncella, y sólo así puede ser cazado;¹⁸ no obstante, si se considera necesaria la precisión de la rúbrica, “que se toma en las haldas de alguna donzella”, ello apunta, más que al animal aislado, a esta escena de caza como divisa, según sugieren Macpherson (*ibidem*) y Cuesta Torre;¹⁹ en este sentido, la figura femenina del cuadro, que en ocasiones se representa desnuda [FIGURA III], aportaría un elemento erótico expreso, no inhabitual en la invención, afín a la acepción sexual de *conocer*.



FIGURA III

Caza del unicornio. Rochester (Inglaterra), c. 1220-1240. Royal MS 12 F XIII, f. 10^v (apud A. Bovey, *Monsters & Grottesques in Medieval Manuscripts*, The British Library, Londres, 2002, p. 24).

¹⁸ Vid. *Bestiario medieval*, ed. I. Malaxecheverría, Siruela, Madrid, 1986, pp. 146-152 y 283.

¹⁹ Vid. M^a L. Cuesta Torre, “Las invenciones de Diego López de Haro”, en *Proceedings of the Tenth Colloquium*, ed. A. Deyermond, Queen Mary and Westfield College, Londres, 2000, pp. 65-84 [73-74].

Circunscritos al componente figurativo preciso de las escenas de *Cárcel de Amor*, resulta sencillo hallar, si no el conjunto íntegro, sí elementos constituyentes similares en muchas invenciones coetáneas. De este modo, el cuadro inicial que el *auctor* describe, con Leriano prisionero del Deseo, manifiesta, en efecto, notables concomitancias de detalle con diversas invenciones del *Cancionero general*.

En la parte dedicada a este subgénero, la compilación de Hernando del Castillo arranca justamente con la alegoría de la cárcel de amor:

Sacó el rey nuestro señor una red de cárcel, y dezía la letra:

Qualquier prisión y dolor
que se sufra es justa cosa,
pues se sufre por amor
de la mayor y mejor
del mundo, y la más hermosa
(Macpherson, *The “Invenciones y letras”*, p. 43; ID0915).²⁰

Varias invenciones del *Cancionero general* se fundan sobre seres fantásticos —hemos comentado aquí mismo los casos del unicornio, el dragón y la arpía—. Falta en este conjunto la figura del hombre salvaje —aceptemos la interpretación del primer grabador de *Cárcel de Amor*—, que, sin embargo, en el siglo XV es cada vez más frecuente en una tradición que ha sido asociada a las invenciones: la heráldica. En concreto, se desarrolla progresivamente en Europa el motivo del salvaje como tenante de escudo [FIGURA IV].²¹

²⁰ El mismo motivo se recrea en una invención del Conde de Haro (Macpherson, *The Invenciones y letras*, núm. 25).

²¹ Vid. Fraxanet, “Estudio sobre los grabados”, pp. 436-437, y López-Ríos, *Salvajes y razas monstruosas*, pp. 54-64, con bibliografía complementaria.



FIGURA IV

Hombre y mujer salvajes como tenantes de escudo. Escuela flamenca (c. 1450). Fitzwilliam Museum, Cambridge (*apud* J. B. Friedman, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts)-Londres, 1981, p. 201).

Incluso, como variante, cabe destacar una manifestación más afín a la invención por la mixtura común de imagen y texto: el salvaje como portador de lema [FIGURA V].



FIGURA V

Hombre salvaje como tenante de lema. *Libro del juego de las suertes*, Juan Joffre, Valencia, 1528, f. 38^v.

En *Cárcel de Amor*, los estrechos vínculos de la figura del caballero de aspecto salvaje con la heráldica los subraya el “escudo de azero muy fuerte” que sostiene en su mano izquierda. En las invenciones del *Cancionero general* hay, asimismo, distintas divisas tomadas del arte del blasón:

Enrique de Montagudo sacó por cimera un manajo de lanças con los fierros hazia sí, y los paramentos de unas lisonjas de oro y de carmesí, que son sus armas, y dixo:

Do la libertad perdi
no puedo sino perderme,
que, si quiero defenderme,
mis armas son contra mí
(Macpherson, *The “Invenciones y letras”*, pp. 96-97; ID6393).²²

La figura femenina que el Deseo porta en su diestra, como evocación parcial de Venus, tiene imágenes vecinas en un par de invenciones del *Cancionero general* con la diosa como referente directo o indirecto, en torno al episodio de la manzana de la Discordia y a Cupido:

Don Álvaro de Estúñiga sacó la manzana de la Discordia, y dixo:

Si en vuestro tiempo viniera,
no la oviera
(Macpherson, *The “Invenciones y letras”*, p. 56; ID0947).

Don Gonçalo Chacón sacó por cimera el Dios d’amor con los ojos tapados. Dezia la letra:

Si la vieras,
a ti mismo te hirieras
(Macpherson, *The “Invenciones y letras”*, p. 99; ID0983).

El fuego de amor que consume al enamorado, como a Leriano, es un motivo muy frecuente en la invención:

El mismo [Pedro de Acuña] sacó unos fuegos encendidos bordados de oro de martillo, y dixo:

²² Otra invención de Enrique de Montagudo se inspira en una *losange* heráldica (Macpherson, *The “Invenciones y letras”*, núm. 103).

De los fuegos encendidos
 qu'en mi corazón están,
 sallen estos que aquí van
 (Macpherson, *The "Invenciones y letras"*, p. 86; ID6383).²³

En fin, las referencias sacro-profanas, comunes, según se ha apuntado, a las escenas inicial y postrera de *Cárcel de Amor*, son habitualísimas en la poesía de cancionero y, en particular, en el subgénero de la invención, como en ésta de Hernando de Silveira:

El mismo sacó en otra justa los martirios de la Passión, y dixo:

Igualar otros a éstos
 sería gran desvarío,
 mas, ¡por Dios!, grande es el mío
 (Macpherson, *The "Invenciones y letras"*, p. 76; ID4150).²⁴

En cuanto a la conclusión de *Cárcel de Amor*, tal y como pone de relieve ya el primitivo grabado de las ediciones ilustradas, el cuadro descrito por Diego de San Pedro es menos rico en elementos de potencial valor iconográfico. Aun mitigada, no obstante, no desaparece aquí la descripción de sugerentes imágenes —el moribundo de amor, las cartas despedazadas y la copa, en especial— con paralelos en algunas invenciones.

Así, el marco es el *amor hereos*, la enfermedad de amor que aboca a la muerte, núcleo de diversas invenciones del *Cancionero general*:

Hernando de Silveira sacó por cimera un fisico que le tentava el pulso, y dixo:

Tu dolor no tiene cura.
 Ningún remedio te sienta,
 porqu'es baxa tu ventura
 y alto tu pensamiento
 (Macpherson, *The "Invenciones y letras"*, pp. 75-76; ID0939).

²³ El fuego de amor es el núcleo ingenioso de las invenciones 41, 55, 68 y 70 de Macpherson, *The "Invenciones y letras"*.

²⁴ Otras invenciones con mixtura religioso-amorosa pueden verse en los núms. 65, 93 y 98 de Macpherson, *The "Invenciones y letras"*.

El Adelantado de Murcia, Pedro Fajardo, traía en el lado izquierdo, encima del corazón, un montón de perlas y una cruz de oro encima, a manera de los mojones que ponen en los caminos donde han muerto algún hombre, y decía la letra:

Aquí yaze sepultado
un corazón desamado
(Macpherson, *The “Invenciones y letras”*, p. 82; ID6380).²⁵

Subordinados a la escena del moribundo, en *Cárcel de Amor* hay otro par de detalles concretos de interés plástico parejos a las divisas de la invención. Así, la carta personal, en tanto que documento, tiene su correlato en otros productos escriptorios, como el *libramiento* ‘carta de pago’ o el privilegio rodado:

El mismo [Ginés de Cañizares] a un libramiento de cera:

Éste me libró en ventura
mi esperança,
y no cupo la librança
(Macpherson, *The “Invenciones y letras”*, pp. 95-96; ID6391).

Sacó don Diego de Haro un previllejo con todas las colores sino la verde:

Todas éstas confirmaron;
sólo esperança quedó,
que no quiso, por ser yo
(Macpherson, *The “Invenciones y letras”*, pp. 50-51; ID0927).²⁶

Con respecto a la copa, ninguna de las invenciones del *Cancionero general* la nombra como icono. Sin embargo, como antigua figura heráldica, la copa o cáliz se utilizó a modo de divisa también en el tiempo de los Reyes Católicos;²⁷ y, por ello, fue objeto de juegos poéticos cancioneriles, según

²⁵ De similar tenor es la invención anónima que cierra la sección del *Cancionero general* (Macpherson, *The “Invenciones y letras”*, núm. 116).

²⁶ Comenta esta pieza Cuesta Torre, “Las invenciones”, pp. 69-70.

²⁷ “La copa, mueble poco frecuente pero antiguo, figura, en su función de vaso sagrado, en las armas del reino de Galicia: ‘Galizia, el rreyno, trae por armas de gu-las con una copa de oro’ (BA, 215). ‘... un escudo colorado con una custodia de oro’

demuestra esta canción de Cartagena en la misma antología de Hernando del Castillo:

Canción de Cartagena a su amiga, que traía un cáliz por devisa

Vuestras Gracias conocidas
quieren que cáliz traigáis,
en que consumáis las vidas
de todos quantos miráis.

Passiones y ansias tristes,
vós las dais y yo las creo,
pues cabe el cáliz no veo
la paz que nunca quesistes.
Assí que claro mostráis
por señales conocidas
ser muertas y consumidas
las vidas de quien miráis
(González Cuenca, ed. cit., II, p. 490; ID6210).²⁸

En suma, ninguna de las invenciones del *Cancionero general*, es cierto, se ajusta al conjunto de las dos escenas de *Cárcel de Amor* hasta el punto de explicarlas por entero. Sin embargo, si atendemos a sus constituyentes, ambos cuadros literarios, sus interpretaciones xilográficas y la invención cancioneril comparten materia y forma, tanto en lo referido a los elementos verbales e icónicos como a —más importante, si cabe— su interrelación misma.

LA INVENCIÓN COMO MICRORRELATO

¿Por qué es tan frecuente la invención entre las inserciones poéticas del relato sentimental? Hay, sin duda, una raíz social en esta circunstancia: como en el vecino libro de caballerías, el ambiente aristocrático que recrean estas ficciones incluye, entre lances amorosos y militares, usos cortesés

(BAA, 120^v)” (M. de Riquer, *Heráldica castellana en tiempos de los Reyes Católicos*, Quaderns Crema, Barcelona, 1986, p. 216).

²⁸ Véase el comentario de Macpherson, “*Motes y glosas*”, pp. 93-95, que pone en relación esta pieza con una glosa del mote “Transeat a me calix iste” en el mismo *Cancionero general*.

como el torneo, pero también los momos y las justas de invención.²⁹ Este conocido pasaje de *Arnalte y Lucenda* evoca una de aquellas jornadas de divertimento noble:

Y como el rey me viese, después de mi vida preguntarme, que quisiese justar me mandó, porque él y muchos cavalleros de su corte justar entendían; y aunque mis exercicios más dispuestos para soledad que para fiestas aparejados estoviesen, por su mandado cumplir, mi voluntad esforcé, deziéndole que, pues su Alteza lo mandava, que yo lo quería. Pues el cómo y el cuándo de la justa ordenada fuesse, y el día aplazado en que los ensayos con obras esecutarse tenían fuese venido, al rey supliqué que, así al justar del día como al momear de la noche, a todas las damas de la cibdad ficiese venir, lo cual el rey con mucho plazer aceptó. E como yo supiese que Lucenda a la fiesta venir tenía, grandes alteraciones al triste corazón mío sobrevenieron, y las graves ansias mías con grandes sobresaltos fueron mezcladas; y en aquel estante no menos alegre que penado me hallé. Y pues, ya la tela puesta, comenzando los justadores a salir, entre ellos lo menos mal invencionado que pude sali; y llegando ya donde la reina estava, aperciendo el caballo para mijor la mesura fazer, por la vista de mi yelmo la luz del rostro de Lucenda entró; y como en el cadahalso de la reina la viese, aunque el corazón para el auto presente se esforcase, temiendo lo por venir, su plazer enflaqueció. Era la cimera mía un peso: la una valança verde y la otra negra; la verde muy alta y la negra muy baxa, y dezía la letra así:

En lo poco que esperança
pesa, se puede juzgar
cuánto pesa mi pesar.³⁰

²⁹ Vid. Río Nogueras, "Libros de caballerías" y R. Beltrán, "La noria con arcaduces (cimera de Jorge Manrique) y otras doce invenciones poéticas en *Tirant lo Blanc*", en *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, ed. P. Piñero, Universidad, Sevilla, 2005, I, pp. 135-152. Al margen de las invenciones, sobre la importancia del espectáculo parateatral en los relatos sentimentales, vid. M. Garcia, "Les fêtes dans le roman sentimental à la fin du XV^e siècle", en *La Fête et l'écriture. Théâtre de Cour, Cour-théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530 (Aix-en-Provence, 6-8 décembre 1985)*, Université, Aix-en-Provence, 1987, pp. 33-50, y V. Blay Manzanera, "Espectáculos cortesanos y parateatralidad en la ficción sentimental", *Bulletin of Hispanic Studies* (Glasgow), 74, 1 (1997), pp. 61-91.

³⁰ Cito por *Obras completas*, ed. Whinnom, I, pp. 111-113. Aquí y en adelante tengo en cuenta la edición de J. F. Ruiz Casanova (Diego de San Pedro, *Cárcel de Amor*:

Pero, al lado de un indudable fundamento histórico-cultural, la literatura misma ofrece una explicación complementaria de esta querencia sentimental hacia las invenciones.

Se ha insistido convenientemente en nuestra recepción truncada de la modalidad: cancioneros y otras fuentes han transmitido el elemento verbal de estas piezas híbridas, pero el componente figurativo sólo podemos reconstruirlo por aproximación.³¹ Las rúbricas del compilador cancioneril son el sucedáneo de aquellas imágenes latentes.³² Esta carencia, por

Arnalte y Lucenda. Sermón, Cátedra, Madrid, 1995), de quien acepto lecturas. En algún caso aislado descarto ciertas enmiendas consagradas modernamente e introduzco ligeros retoques en la puntuación.

³¹ Conservamos pálidos restos de divisas de invenciones del tiempo. En el *Jardinet de Orats* (BU1), compilado hacia 1486, una justa de invención se sigue de otras dos letras, la segunda de rúbrica vaga (*Otra*), cuyo texto (“El speransa del subir / aze alegre mi biuir”) va acompañado del dibujo de un castillo con una escala (lo reproduce Dutton, *El cancionero del siglo XV*, I, p. 41; aunque no se refiera a la imagen, véanse los comentarios de P. Cátedra, *Poemas castellanos de cancioneros bilingües*, University, Exeter, 1983, pp. 15 y 82). Había sacado a la luz otro interesante documento figurativo de la época F. Rico, “Una torre por cimera”, en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, ed. A. Gallego Morell et alii, Universidad, Granada, 1979, III, pp. 87-89 (recogido en *Primera cuarentena y Tratado general de literatura*, Quaderns Crema, Barcelona, 1982, pp. 65-68, y en *Texto y contextos*, pp. 228-230, en donde se añaden representaciones complementarias entre las pp. 202 y 203). González Cuenca (ed. cit., V, pp. 602-613) presenta doce blasones orlados por yelmos con cimera —varios con lema— y lambrequines, tomados de las *Batallas y quincuagenas* de Gonzalo Fernández de Oviedo (1550-1552), que ha estudiado M. Moreno, “Algunas letras y cimeras comunes a *Batallas y quincuagenas* y el *Cancionero general*”, en “*Convivio*”. *Estudios sobre la poesía de cancionero*, ed. V. Beltrán y J. Paredes, Universidad, Granada, 2006, pp. 531-555. Dada la escasez documental, las imágenes que ilustran las ediciones de Macpherson, *The “Invenciones y letras”*, y Gornall, *The “Invenciones”*, pertenecen por lo general a otros periodos o a otras tradiciones.

³² Sobre las rúbricas de las invenciones como traslación de imágenes, *vid.* J. Battesti-Pelegrin, “Court ou bref”, en *Les Formes brèves. Actes du Colloque International de La Baume-les-Aix (26-28 novembre 1982)*, Université, Aix-en-Provence, 1984, pp. 99-122 [102-103]; Macpherson, *The “Invenciones y letras”*, pp. 17-19; P. Botta, “La rubricación cancioneril de las letras de justadores”, en *Dejar hablar a los textos. Homensaje a Francisco Márquez Villanueva*, I, pp. 173-192; K. Kennedy, “Do *Cancionero* Rubrics Help Solve *Invenciones*?”, en *Proceedings of the Thirteenth Colloquium*, ed. J. Whetnall y A. Deyermond, Queen Mary-University of London, Londres, 2006, pp.

añadidura, no representa sino la punta del iceberg: hemos perdido asimismo el contexto de la *performance* cortesana, pues las invenciones se creaban y difundían como parte del espectáculo parateatral evocado por Diego de San Pedro en el pasaje precedente.

Pero hagamos de la necesidad virtud. Hernando del Castillo, el compilador del *Cancionero de Rennert* (LB1) o el artífice de su probable fuente común, entre otros, al verbalizar los constituyentes de la invención y su propia puesta en escena, sacaron a la luz una circunstancia que, de otro modo, resultaría menos obvia: el potencial narrativo inherente a muchas invenciones.

Vertidas a palabras la divisa y la propia *actio* del justador, y sumadas éstas a la letra, el resultado es un conjunto en donde, cuantitativamente, dominan la descripción de la rúbrica y el discurso directo del yo poético. Sin embargo, en la jerarquía de la pieza, descripción y discurso directo son elementos subordinados a una breve narración, cuyo protagonista es el propio artífice del juego inventivo.

Veamos un primer ejemplo de microrrelato en toda regla:³³

Del mismo [Luis de Torres], porque salló vestido de negro, yendo a unas fiestas:

A las cosas del plazer
voy qual sé qu'è de volver
(Macpherson, *The "Invenciones y letras"*, p. 75; ID0942).

En esta pieza, la acción refiere un comportamiento paradójico —la ocurrencia de presentarse indecorosamente ataviado para el caso—, al que se da explicación con prolepsis narrativa incluida: poco optimista, el galán enlutado se está curando en salud, pues sabe que su tentativa amorosa fracasará como de costumbre.

137-146; y C. de Nigris, "Invenciones, divisas e rubriche dei Cancioneros", en *Testi e linguaggi*, ed. M. Bottalico y M. T. Chialant, Edizione Scientifiche Italiane, Nápoles, 2006, pp. 61-86.

³³ El término *microrrelato* está abriéndose camino en el metalenguaje crítico, aunque, por el propio curso de su implantación, no tiene aún un perfil nítido. En la actualidad, vale tanto para designar las narraciones-frase de Augusto Monterroso como para ficciones de una o dos páginas, del estilo la borgiana "La casa de Asterión", en *El Aleph*. Si no me equivoco, no es aún común entre nuestros estudiosos de la narrativa breve medieval (*vid.*, por ejemplo, *Formas narrativas breves en la Edad Media*, ed. E. Fidalgo, Universidade, Santiago de Compostela, 2005).

Con cierta frecuencia, la rúbrica presenta dos acciones en distintos niveles de narración: al relato principal, en torno al justador, se subordina el relato de la divisa, en un segundo grado:

El Conde de Curuña sacó unos cántaros de los cuales sacavan dos niños suertes, y dize la letra:

Bien amando sin mudança
fue mi suerte, como vedes,
do salleron las mercedes
en blanco, sin esperança
(Macpherson, *The “Invenciones y letras”*, p. 46; ID0919).

Sacó Álvaro de Mendoça, Conde de Castro, la palomilla que se va a quemar a la candela, y dixo:

Desatinado animal,
vámonos en compañía,
pues que la pena mortal
de la tu loca porfia
paresce mucho a la mía
(Macpherson, *The “Invenciones y letras”*, pp. 52-53; ID4143).

Ginés de Cañizares sacó la leona con lo que pare, que es un pedaço de carne muerta, y a bozes le torna otra leona o león como ella, y dixo:

De la boz d'este animal,
la contra es la de mi mal
(Macpherson, *The “Invenciones y letras”*, p. 95; ID6390).³⁴

³⁴ No resulta imprescindible la enmienda de Macpherson, que conjetura *parece* en vez de *pare*, con el consiguiente cambio de sentido de los datos de la rúbrica. Más bien se alude aquí a la creencia antigua en el cachorro resucitado por los rugidos del león (*vid.* Malaxecheverría, *Bestiario medieval*, pp. 23-28 y 263), de acuerdo con A. Deyermond, “La micropoética de las invenciones”, en *Iberia cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*, ed. J. Casas Rigall y E. Díaz Martínez, Universidate, Santiago de Compostela, 2002, pp. 403-424 [416-417] (recogido en *Poesía de cancionero del siglo XV*, Universitat, València, 2007, pp. 267-288), y González Cuenca, ed. cit., II, p. 619.

La entidad del primer nivel, con ser estrato principal, resulta escasa: se limita a referir la acción del galán en el propio espectáculo. En cambio, el relato subordinado aporta mayor sustancia narrativa al conjunto. Incluso, en este segundo dominio, cuando la divisa presenta una imagen rica en evocaciones, la narración puede descender al detalle —así, en la invención de Ginés de Cañizares, la especie sobre el parto de la leona común en bestiarios y enciclopedias, o los casos ya comentados de la caza del unicornio y el dragón “con media dama tragada” (*vid. supra*)—.

De particular interés resulta este otro grupo, bien representado en el *Cancionero general*. A menudo la rúbrica proporciona noticias muy precisas sobre las circunstancias pasadas del galán, imprescindibles para la intelección de la anécdota presente:

El comendador Ávila traía en bordadura el mundo, porque su amiga lo dexó y se metió monja, y dixo:

Mayor vengança de ti
 recibí, que tú de quien
 no te dexó ningún bien
 (Macpherson, *The “Invenciones y letras”*, p. 84; ID0962).

El maestre de Calatrava, don Rodrigo Girón, sacó unos bemoles de clavicínbano, porque su amiga, la Bovadilla, estava preñada, y dixo:

Ya se tornó, sin mi cargo,
 lo más dulce, más amargo
 (Macpherson, *The “Invenciones y letras”*, p. 85; ID6382).

Garci Sánchez de Badajoz, porqu'estava mal con su amiga, sacó unos tabaques de pedir por Dios quebrados, y dixo:

Por qu'el bien que amor hiziere
 se caya quando viniere
 (Macpherson, *The “Invenciones y letras”*, p. 103; ID6853).

En estos tres ejemplos, la narración, aun en su habitual brevedad, resulta más rica en evocaciones por proyectarse la historia desde el pasado hacia el momento presente: en sentido estricto, estamos ante embrionarios relatos *in medias res*.

En términos generales, Whinnom ha catalogado la tendencia a la brevedad de la poesía cancioneril del tiempo de los Reyes Católicos como

un “arte de la miniatura”. Desde otra perspectiva, Battesti-Pelegrin ha analizado la retórica de las invenciones como “formes brèves”, y Deyermond ha estudiado su “micropoética” a partir de sus concentrados juegos simbólicos.³⁵ Con un enfoque narratológico complementario, cabe destacar esta otra esfera de la invención, tal y como se incorpora a nuestros cancioneros: su carácter de microrrelato.

Justamente por ello, no es de extrañar que los pasajes poéticos de la ficción sentimental sean muy habitualmente invenciones: la forma verbalizada de un subgénero híbrido, tanto en su materialidad como en sus modos de difusión, implica un molde narrativo esencial, muy fácil de integrar en el marco de otro relato.

EL ENGASTE NARRATIVO DE LA INVENCION

En el relato sentimental la acogida de invenciones se concreta, desde el punto de vista técnico, mediante diversos procedimientos narrativos, que suponen un grado metaficcional más o menos explícito. La metaficción es, en efecto, una de las notas distintivas de muchos romances sentimentales.³⁶ En el proceso de nuestro interés, a grandes rasgos, un subgénero prosístico acoge un híbrido poético-figurativo, y esta acomodación requiere del autor un análisis del objeto y su contexto, que puede aflorar como glosa o permanecer latente.

Para habilitar invenciones en el seno del relato sentimental, los cauces formales son variados. Es sencillo comprobarlo sin necesidad de establecer una rígida tipología: baste con discernir distintos grados de engaste narrativo, desde lo más inmediato a lo más sutil, con objeto de ilustrar algunas posibilidades.³⁷

³⁵ Vid. Whinnom, *La poesía amatoria*, pp. 47-62, Battesti-Pelegrin, “Court ou bref”, y Deyermond, “La micropoética”.

³⁶ Vid. A. M. Gerli, “Metafiction in Spanish Sentimental Romances”, en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, ed. A. Deyermond e I. Macpherson, University Press, Liverpool, 1989, pp. 57-63, y, con particular atención a *Cárcel de Amor*, A. Chas Aguión, “*Cárcel de Amor*: hacia la novela moderna”, en *Semiótica y modernidad. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, ed. J. M^a Paz Gago, Universidade, A Coruña, 1994, II, pp. 91-101.

³⁷ Cf. Haywood, “Lyric and Other Verse Insertions”, que, con distinto propósito, aplica una compleja taxonomía basada en las funciones líricas del poema en el relato sentimental.

Así, la alternativa más obvia —y de menor elaboración narrativa— consiste, sin más, en recrear una de aquellas justas poéticas cortesanas, tal y como hacía Diego de San Pedro en el pasaje de *Arnalte y Lucenda* antes citado por extenso. En la jerarquía técnica de estas inserciones, por su propia esencia, la descripción domina sobre la narración.

En otra vía sigue primando el elemento descriptivo, pero el referente espectacular de las justas de invención, sin desaparecer por completo, se desdibuja de modo sobresaliente. La continuación de *Cárcel de Amor* por Nicolás Núñez presenta buenos ejemplos de esta especie. En las secuencias 8 y 10 del relato, el *auctor* refiere sendos sueños en que, primero Leriano y después Laureola, se le figuran con atavíos y letras a manera de invenciones, cuyo contexto, con todo, no es uno de aquellos divertimentos palaciegos:

Tan cansado de enojo y menguado de consuelo quedé de mi fabla, que, de desatinado, sin sentir qué hazía me traspasé; y entre muchas cosas que comencé a soñar, que más pesar que plazer me davan, soñava que veía a Leriano delante de mí en esta manera vestido.

Traía un bonete de seda morada muy encendida, con una veta de seda verde de mala color que apenas se podía determinar, y con una letra bordada que decía:

Ya está muerta la esperança,
y su color
mató vuestro desamor.

Llegando más cerca de mí, vi que traía una camisa labrada de seda negra, con unas crecederas y unas letras que desta manera dezían:

Fue creciendo mi firmeza,
de tal suerte
que en el fin falló la muerte [...]
(Parrilla, ed. cit., pp. 89-90).

Esta cadena descriptiva del capítulo 8 continúa con diez eslabones más: un elemento de la indumentaria de Leriano, asociado a uno o varios colores, se complementa con una letra poética —citábamos ya uno de estos pasajes en el primer apartado del trabajo—. E idéntico es el planteamiento del capítulo 10, en donde Laureola es soñada por el *auctor* con nueve prendas de color glosadas por su correspondiente letra. En ambos casos,

la serie de invenciones remeda sólo en apariencia la sucesión de justadores del espectáculo cortesano, pero no hay torneo en sentido estricto.³⁸

El contexto parateatral de la justa puede difuminarse aún más mediante la mera simplificación de la sarta de invenciones. Así, a renglón seguido del certamen de invenciones en *Arnalte y Lucenda*, tiene lugar otro entretenimiento aristocrático: los momos, un baile de máscaras. Leriano aprovecha la oportunidad para danzar con Laureola, y luce un manto bordado con divisa y letra:

E como la hora del momear llegada fuese, y salidos los momos a la sala, cadaún con la dama que servía començó a dançar [...]. ¿Quién dubda que más de doblar mi dolor que de dar por orden los dobles ni senzillos no supiese, cuando tan cerca mi bien e tan lexos mi remedio viese? Pero con el pinzel de la vitoria en que estava, matizava la pena por venir, y ansí unas matas de alegría³⁹ en el manto bordadas saqué; dezía la letra así:

Este triste, más que hombre,
que muere porque no muere,
bivirá cuando biviere
sin su nombre
(Whinnom, ed. cit., I, pp. 113-114).

Con respecto a los pasajes de Nicolás Núñez, la concepción de esta escena guarda alguna similitud, por cuanto el contexto del espectáculo cortesano tampoco ha desaparecido de forma absoluta. Falta, sin embargo, la sucesión de invenciones. Pero hay otra diferencia de mayor calado, el contexto narrativo, pues la acción protagonizada por Arnalte y Lucenda avanza aquí de manera decisiva: la narración se impone a la *descriptio*.

Otras veces la invención se asimila de manera aun más natural al discurso, disuelto ya por completo el marco de juego palaciego, como en estos dos fragmentos de *Arnalte y Lucenda*:

³⁸ Vid. Deyermond, "La micropoética", pp. 407-410.

³⁹ Tanto Whinnom (*ibidem*) como Ruiz Casanova (ed. cit., p. 180) prefieren la variante "marcas de alegría", trivialización de la lectura correcta y documentada, "matas de alegría", planta bien conocida en los juegos de palabras cancioneriles y, en particular, como divisa de invención (cf. Macpherson, *The "Invenciones y letras"*, p. 66).

Y cuando ya a la puerta de la casa llegamos, vi encima della tres rótulos blancos, en ellos unas letras negras que dizían así:

Ésta es la triste morada
del que muere,
porque muerte no le quiere.

Pues las letras por mí notadas, entrados ya dentro en la casa, vi que todas las cosas della grave dolor representavan (Whinnom, ed. cit, I, p. 91).

[...] a una iglesia que dentro en la casa estava me guió, en medio de la cual un monumento vi del triste color del dueño de la casa, y los edeficios d'él cubiertos; y él era el final aposentamiento que para sí el cavallero sin dicha tenía, en el cerco del cual unas letras negras estavan, que desta manera dezían:

Vedes aquí la memoria
del triste que se querella,
porque no están él y ella.

Puesto que la misa se celebrase, no por eso de notar dexé el bien que las letras dezían y la tristeza que señalavan [...] (Whinnom, ed. cit, I, p. 92).

En ambos contextos, con todo, la finalidad de las invenciones inseridas es fundamentalmente descriptiva: la narración es aquí otra vez secundaria. Pero *Arnalte y Lucenda* también proporciona algún ejemplo paralelo en función narrativa:

E como allí la vi [a una doncella de Lucenda], antes que a Lucenda con mi embaxada bolviese, fize una capa fazer de la lutosa librea que el corazón y la persona cubría, en el cual unas letras de seda negra fize bordar, las cuales en esta manera dezían:

Dezilde, pues quiso ser
catiba de su cativo,
que esto vive porque vivo.

E como la enbaxadora discreta fuesse, de mi dolor mucho se doliendo, la letra de la capa en la memoria tomó, y así se va y me dexa [...] (Whinnom, ed. cit, I, pp. 142-143).

Como último modelo, otro pasaje de la continuación de *Cárcel de Amor* por Nicolás Núñez alcanza el grado máximo de mimetismo en el engaste narrativo de la invención, proceso que condiciona la secuencia 17 del relato en su integridad:

Quando Laureola acabó de hablarme, quedó tan triste y tan llenas sus vestiduras de lágrimas de sus ojos, que en grande manera me ponía más manzilla su penada vida que la muerte del muerto; y a todo lo que me dixo quisiera mucho respondelle, gradeciéndole las mercedes que quería fazerme, como la cortesía con que hablava, salvo que, quando más seguro y pensativo en lo que me había dicho estava, se partió de mí con un grande suspiro, y con una boz con que pudo recordarme, que dezía:

Ya no puede más doler
la muerte, aunque esté más cierta,
que la vida que está muerta
(Parrilla, ed. cit., p. 102).

Ahora la letra se presenta con fluidez máxima en el marco de un discurso directo. Además, frente a todos los ejemplos previos, falta un rastro obvio de la divisa, pues el referente de los versos, más que en un objeto o figura, se halla en la propia historia de Leriano y Laureola. La sutileza es tal que, con probabilidad por esta causa, el impresor del incunable de 1496 —tal vez ya su modelo manuscrito— dispuso los octosílabos de la letra a línea tirada, como prosa, sin identificar el subgénero poético subyacente.

CONCLUSIONES

De todos los ejemplos examinados, este último es el más próximo, por concepción técnica, a las escenas inicial y final de la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro, según la lectura propuesta en nuestro trabajo: más que el mote, el molde de la invención constituye el punto de partida, pero el proceso de acomodación narrativa alcanza un nivel en que se disuelven los contornos genéricos originarios. De este modo, en *Cárcel de Amor*

tanto la contextualización parateatral como las divisas se convierten en narración, de ahí que los motes-letra, que en el incunable de 1492 carecen de cualquier relieve tipográfico, no hubiesen sido advertidos como tales en nuestro tiempo.

Es dudoso que Diego de San Pedro haya partido de invenciones previas, adaptadas para crear aquellas escenas en *Cárcel de Amor*, pero lo mismo vale para los pasajes comentados de *Arnalte y Lucenda*. En general, con alguna pálida excepción —así, el uso de “Acabados son mis males” por Nicolás Núñez (*vid. supra*)—, no hay constancia de un estricto proceso de cita en las invenciones inseridas en los relatos sentimentales, que más bien parecen creaciones *ad hoc*. Es obvio, sí, que el subgénero poético-figurativo se proyecta sobre el sugénero prosístico, con grados diversos de transformación en la confluencia.

En la senda crítica abierta por Whinnom,⁴⁰ en este punto preciso cabe señalar otro jalón de la andadura narrativa de Diego de San Pedro: si en *Arnalte y Lucenda* las invenciones nunca disimulaban por completo las claves genéricas de la modalidad adaptada, en *Cárcel de Amor* se ha producido una síntesis más perfecta y fluida entre narración, poesía e imagen.

⁴⁰ *Vid.* K. Whinnom, “Diego de San Pedro’s Stylistic Reform”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 37 (1960), pp. 1-15.