

CONVENCIÓN RETÓRICA Y FICCIÓN NARRATIVA EN LA CÁRCEL DE AMOR

La crítica más reciente de la *Cárcel de Amor* ha destacado sus vinculaciones con la retórica y la relativa finura estructural que Diego de San Pedro logra en ella en comparación con su otra obra del género, el *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda*.

Tomando como punto de partida estos dos aspectos, voy a argüir que la calidad literaria de la *Cárcel de Amor* no es ajena al hecho de haberse incluido allí el narrador como personaje. A diferencia de otras obras del género narradas en forma autobiográfica, como el *Siervo libre de amor*, o como el mismo *Arnalte*, donde el "auctor" aparece enmarcando la narración que escucha de boca del protagonista, el *yo* que relata los sucesos de la *Cárcel de Amor* se desdobra sistemáticamente a lo largo del libro en personaje y narrador. Las intervenciones de uno y otro se anuncian con referencia explícita al "auctor", de manera que, a la hora de referirse a su papel de Autor, el narrador no usa la tercera persona gramatical como hace con los demás personajes, sino la primera: "llegué a la corte, y después que me aposenté..." (p. 93)¹, etc. Pues bien: mi tesis es que el refinamiento técnico, que da a la *Cárcel* "una unidad extraordinaria para la época en que fue compuesta" (WHINNOM, I, p. 63), está trabado con la invención del "auctor". El acierto de semejante recurso narrativo es precisamente una secuela de las constricciones retóricas a que la *Cárcel* se ajusta.

En efecto, se ha clasificado la *Cárcel* desde el punto de vista de la tradición retórica como un *tractatus*², y se ha sostenido que se trata específicamente de una *oratio* literaria³. También se ha advertido que, en general, toda la obra en prosa de Diego de San Pedro obedece las

¹ Cito por las ediciones críticas de Keith Whinnom en "Clásicos Castalia": DIEGO DE SAN PEDRO, *Obras completas*, I: *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda* (Madrid, 1973) y II: *Cárcel de Amor* (Madrid, 1971). Las abreviaturas WHINNOM, I y WHINNOM, II se refieren a las introducciones.

² ANNA KRAUSE, "El «tractado» novelístico de Diego de San Pedro", *BHi*, 54 (1952), 245-275.

³ JOSEPH F. CHORPENNING, "Rhetoric and feminism in the *Cárcel de Amor*", *BHS*, 54 (1977), 1-18, p. 2.

reglas de la retórica (WHINNOM, II, p. 44). La calidad de la *Cárcel* como obra de ficción no tiene que ver, desde luego, con su filiación retórica. En cambio, el que la inclusión del narrador como personaje resulte un acierto literario sí debe mucho al esquema retórico. La presencia, al descubierto, de la voz del narrador queda literariamente motivada si "the whole narrative is his perception, the analysis of events is his, and it is told with nobody's eloquence but his own"⁴. Es una manera inteligente de producir efectos de ficción en una obra que, por las razones que sean, no abandona la armazón retórica del *yo* y del *tú*, salvo en las porciones de *narratio*. Además, por medio del personaje del narrador, la narración liga hábilmente las demás unidades retóricas de la obra. La presencia del personaje del Autor en la ficción sirve para organizar el conjunto del material y su disposición interna⁵.

Desde esta perspectiva, la *Cárcel* apura las posibilidades "fictivas" de la retórica en el terreno mismo de ésta. Pues la retórica, arte de la comunicación oral, cuenta con un *yo* legítimo que comunica y aun trata de convencer. En la ficción por excelencia, el narrador suele estar semioculto, y puede incluso no haber indicio lingüístico alguno de su existencia⁶. En la *Cárcel*, el personaje del Autor es el artificio que permite hacer una obra de ficción buena sin abandonar por ello la estructura retórica de la composición. Más tarde, cuando la sujeción a cánones retóricos no sea requisito imprescindible de obras en prosa como la *Cárcel*, se podrá lograr tanta o más unidad en el relato sin recurrir a un narrador/personaje. Pero los aciertos de la *Cárcel* son inseparables del uso de este ardid narrativo, sin el cual difícilmente hubiera superado Diego de San Pedro los efectos contradictorios de la ficción y de la explícita enseñanza moral. Es verdad, como han señalado los críticos, que los procedimientos narrativos son los mismos en el *Arnalte* y en la *Cárcel*. Lo que cambia de una a otra obra es la habilidad en el tratamiento (WHINNOM, I, pp. 63-64). Si la *Cárcel* es literariamente superior, ello se debe, según mi tesis, al hecho de que el narrador figura como personaje de la historia.

La *Cárcel* es la comunicación de alguien que cuenta las cosas por derecho propio, porque las ha vivido, aunque no le conciernan a la

⁴ PETER N. DUNN, "Narrator as character in the *Cárcel de Amor*", *MLN*, 94 (1979), 187-199, p. 195.

⁵ Esta idea no es enteramente nueva. Refiriéndose a las semejanzas y divergencias entre el *Arnalte* y la *Cárcel*, ya WHINNOM, I, pp. 63-64, observa que "en general la intriga de la última novela es más sutil y compleja por la intervención del Autor".

⁶ Me refiero a usos lingüísticos específicos que no son posibles sino en la escritura; en la medida en que no pueden ser proferidos en una comunicación oral —literariamente—, hay que suponer que esos usos son el producto de un procedimiento creativo no atribuible a narrador alguno. Véase, por ejemplo, S.-Y. KURODA, "Réflexions sur les fondements de la théorie de la narration", en *Langue, discours, société* [homenaje a E. Benveniste], ed. J. Kristeva *et al.*, Paris, 1976, pp. 260-293, y A. BANFIELD, "Narrative style and the grammar of direct and indirect speech", *FLA*, 10 (1973), 1-39.

manera autobiográfica del *Lazarillo*. Su vivencia de la historia ha de ser un factor decisivo en la exposición que haga de los hechos. Tan es así, que la estructura general se ordena en torno a la figura de su narrador. Yendo de camino, en Sierra Morena, el narrador se topa con el cortejo que lleva preso a Leriano y, requerido por éste, abandona voluntariamente su itinerario, que no reanuda ya hasta que la muerte de Leriano deje sin sentido el viaje —ficticio— que emprendió para socorrerlo. Acabadas las honras de Leriano (conformes a su “merecimiento”), se nos dice sin más: “acordé de partirme” (p. 176). El papel específico que desempeña el Autor en la ficción tiene su justificación en ese arranque filantrópico. Desde el momento en que deja su propio camino para seguir “la vía de aquel que quiso ayudarse de mí” (p. 82), el personaje del narrador suspende sus obligaciones habituales y acepta entregarse a las exigencias de su nueva situación. Esta disponibilidad es lo que prepara la función del Autor en la obra: servir, material y espiritualmente, a Leriano.

La historia de la *Cárcel* ha sido, además, vivida por el narrador en un momento dado de su vida, concretamente “después de hecha la guerra del año pasado” (p. 81). Este dato tiene sin duda más sentido cuando se dice ante oyentes (sabedores de cuál guerra sea ésta) que cuando se pone en un relato de ficción. Es un recurso de la comunicación hablada o, al menos, de las historias narradas para ser oídas. Pero aquí cumple su función: nos acerca desde el principio a lo que se nos va a contar, y precipita la relación de los hechos sin más dilación introductoria.

Un recurso paralelo es el de las palabras con que se cierra la obra (p. 176): “y con tales pasatienpos llegué aquí a Peñafiel, donde quedo besando las manos de vuestra merced” (el “vuestra merced” que ha aparecido en el prólogo “al muy virtuoso señor”, p. 79).

La índole familiar de las referencias a estas situaciones comunes a Diego de San Pedro y a sus contemporáneos encaja bien con el uso “comunicacional” en que la retórica asienta sus bases. El “auctor” narra al hilo del recuerdo, lo cual hace legítimo el que sitúe espacio-temporalmente su persona. De aquí también que Diego de San Pedro haya hecho coincidir las partes más relevantes de su composición con los aspectos de la trama a los que su narrador concede mayor importancia: reconstruye en estilo directo las partes esenciales a la composición y las conecta mediante la *narratio*, de tal manera que si volviera a contar los sucesos de la *Cárcel*, ésta no se alteraría en lo esencial.

Ahora bien, en lo que toca a la ficción, no se nos dan a conocer sino indirectamente los estados psicológicos en que se encuentran los personajes: ellos se dirigen al Autor para que éste infiera de sus circunstancias cuáles son sus sentimientos, o el narrador nos refiere por su cuenta lo que como Autor percibió de ellos.

Precisamente porque el narrador ha visto —no le han contado, como en el *Arnalte*— los sucesos de la *Cárcel* —de la misma manera que “ha

visto, no ha soñado (como Berceo) la cárcel" (WHINNOM, II, p. 52)—, procede a narrar las cosas ajustándose a lo que ha visto. Bien es verdad que, como extranjero de paso en un país desconocido, lo que tuviera a la vista habría de resultarle peregrino por su simple novedad; pero es que, además, la ficción incluye elementos concretos que de suyo son extraordinarios, como el "hombre salvaje" y, desde luego, la cárcel de Amor adonde Leriano es conducido por ese hombre⁷.

Pero no es sólo que el uso de la alegoría fuerce a Diego de San Pedro a dar forma plástica a los elementos abstractos de que la alegoría está hecha. Los personajes mismos parecen estar contruidos en vista del tema que presenta la obra, o sea el conflicto entre apariencias y realidad. Los personajes no *son* de esta u otra manera, ni *están* transitoriamente en esta o aquella situación: son *vistos* en ellas por el Autor, tanto cuando expone situaciones que les afectan externamente, como cuando se refiere a estados psicológicos⁸. Tenemos así una especie de cuadro de figuras estáticas movidas por la persona del "auctor", como en este ejemplo: "vila y vi que me vido" (p. 126). No se reproducen aquellos aspectos y circunstancias de los personajes que pudieran servirnos a los lectores para reconstruir lo percibido por el narrador en tiempos de la historia. Los personajes sólo hacen apreciaciones subjetivas sobre el estado en que se encuentran; pero ni se dice cuál es ese estado (y menos se lo explica), ni se expone el proceso de su desarrollo: "ya tú vees mi tribulación" (p. 88); "si remedio he menester tú lo vees" (p. 91); "no te pido otro bien sino que sepa de ti Laureola cuál me viste" (p. 91); "viéndome tratado della como servidor" (p. 94); "la disposición en que estó ya la vees" (p. 105), etc.⁹ En otras palabras,

⁷ HAYDÉE BERMEJO HURTADO y DINKO CVITANOVIC, "El sentido de la aventura espiritual en la *Cárcel de Amor*", *RFE*, 49 (1966), 289-300, interpretan los elementos que componen la cárcel alegórica en conexión con el sentimiento del amor tal como está recreado en la *Cárcel*. ALAN D. DEYERMOND, "El hombre salvaje en la novela sentimental", *Fil*, 10 (1964), 97-110, estudia el papel del salvaje en este tipo de obras (en las cuales no hay nunca un desenlace feliz) y sugiere "que el papel importante de los salvajes en el centro del amor ideal refleja esta tensión y esta violencia, sea consciente o inconsciente su empleo por los autores" (p. 108). Deyermond da una amplia bibliografía sobre el tema.

⁸ JOSÉ LUIS VARELA, "Revisión de la novela sentimental", *RFE*, 48 (1965), 351-382, observa que los autores de este género de obras "aciertan a manifestarnos por sus más externas manifestaciones qué pasa dentro de sus personajes" (p. 356). Por su parte, BARBARA F. WEISSBERGER, *The role of the "Auctor" in the Spanish sentimental novel*, tesis doctoral de Harvard, 1976, hablando de la función del monólogo en la *Cárcel*, comenta (p. 444) que "it is as if Leriano and Laureola, or Laureola and the Auctor were two mirrors facing each other and reflecting images of each other, rather than truly communicating".

⁹ Es este recurso lo que hace difícil la aprehensión de los personajes (y no el que estén en continuo monólogo, que no lo están); y, sin duda, ese mismo aspecto técnico acerca la *Cárcel de Amor* más a la historia de aventuras que a la narrativa moderna. Vale decir, de todas formas, que el diálogo de este tipo de obras poco revela de la idiosincrasia de unos personajes altamente tipificados.

lo que el "auctor" confía al sentido de la vista está más al servicio de una determinada clave narrativa que de la *mimesis* de las situaciones y personajes recreados en la obra.

Este empeño de atestiguar hechos y personas mediante lo que de ellos se ve concuerda con la exigencia temática de tener que exagerar la expresión de las cosas para que se las reconozca como lo que son. Por eso el personaje a quien según todas las convenciones le correspondería ser tratado con mayor rigor a este respecto es precisamente el que en forma más directa se presenta a sí mismo, o sea Laureola¹⁰. La única "zona" de Laureola que necesita interpretación es la única que no está clara o no quiere ella que lo esté: su amor a Leriano¹¹. Y es ella, sin embargo, el personaje más preocupado por las apariencias: "mas ya tú conoces cuánto las mugeres deven ser más obligadas a su fama que a su vida [. . .]; y que esto todas las mugeres deven assí tener, en muy más manera las del real nacimiento, en las cuales assí ponen los ojos todas las gentes, que antes se vee en ella[s] la pequeña manzilla que en las baxas la gran fealtad" (p. 103). El recurso funciona con especial eficacia porque, siendo Laureola mujer noble, el pudor es su naturaleza misma, de manera que no hubieran bastado ojos comunes para describirla en lo esencial.

Adviértase que el motivo que hace irreversible la tragedia —motivo puntualmente colocado hacia la mitad de la obra— es la calumnia de que Laureola y Leriano "se veían todas las noches" (p. 114). Incluso se soborna a alguien para que diga que a Leriano "le vieron hablar diversas veces con ella en soledad" (p. 121)¹². Se inventa, pues, algo imposible de ver porque no ha ocurrido. Y no es un miembro cualquiera de la corte el que, *viendo* el enamoramiento de Leriano y Laureola, los hunde con una acusación falsa: Persio es entre los cortesanos el único *vidente* porque él está a su vez enamorado de Laureola. El

¹⁰ "We hear her voice and know her feelings", dice enfáticamente PAMELA WALEY, "Love and honour in the *novelas sentimentales* of Diego de San Pedro and Juan de Flores", *BHS*, 43 (1966), 253-275, p. 260.

¹¹ La crítica de la *Cárcel* vacila acerca de cuáles sean los verdaderos sentimientos de Laureola. KEITH WHINNOM, *Diego de San Pedro*, New York (Twayne), p. 112, concluye que no ama a Leriano. Yo diría que estamos ante uno de esos casos en que hace falta aducir pruebas más fuertes si se concluye negativamente que si se concluye positivamente, por contradictorio que parezca. Whinnom basa su opinión en razones concretas, desde luego, pero creo que se puede elaborar una argumentación que las invalide. Naturalmente, yo estoy con quienes creen que Laureola sí ama a Leriano, aunque esto no afecta para nada el análisis que aquí presento.

¹² ANNA KRAUSE, art. cit., p. 263, considera, de hecho, que el momento culminante de la *Cárcel* y del *Arnalte* es "la falsedad del supuesto amigo". Para FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, "Cárcel de Amor, novela política", *ROcc*, 2a. época, 14 (1966), 185-200, el tema de la *Cárcel* no es tanto el conflicto sentimental de Leriano y Laureola cuanto, por su medio, una protesta política contra el principio cesarista y la institución del Santo Oficio; "el tema político —dice (p. 192)— es introducido con la primera calumnia de Persio".

desciframiento de los signos externos que los dos mostraban es una clave para él porque, enamorado también, tiene acceso a un conocimiento que a los demás se les escapa. El Autor, hablando con Leriano, le había dicho antes que el significado de las figuras alegóricas de la cárcel le era desconocido “puesto que diversas veces las vi, mas como no las pueda ver sino corazón cativo...” (p. 92). Y cuando Leriano sale airoso del combate con su acusador “a la vista de todos” (p. 118), el rey, en lugar de satisfacerse con lo que ve, “creía que más por su mala fortuna que por su poca verdad había levado [Persio] lo peor de la batalla” (p. 122)¹³. Leriano rompe al morir las cartas de Laureola y se las bebe en agua porque “temía que serían vistas” (p. 174). En definitiva, la atención a las apariencias procede de desconfianza, —una desconfianza que puede ir más allá del límite de lo que se ve. Razón de más para que el conflicto entre apariencias y realidad se resuelva sólo a base de sacrificio. El sacrificio es, además, proporcional al grado de verdad que cubren las apariencias: muerte en el caso de Leriano, soledad en el de Laureola.

Hay que notar que, cualquiera que sea el alcance de semejante recurso narrativo, Diego de San Pedro ha sabido utilizarlo en la ficción. En efecto, determinadas circunstancias en la manera como el Autor ha vivido la historia lo colocan en una posición privilegiada para contarla¹⁴; de los personajes que rodean a Leriano, el Autor es, por ejemplo, el único que está en posibilidad de ligar su muerte con la verdadera causa: la desesperanza de lograr correspondencia amorosa de Laureola. Y así, al final de la obra, cuando el narrador cuenta cómo Leriano muere “puestos en mí los ojos” (p. 176), no cabe ya duda de que el sentido de la vista cumple aquí una función importante. En vez de quedarse en pura delimitación narrativa, como ocurre en el *Arnalte*, este “contar con la vista” funciona en la *Cárcel*, y no sin eficacia, porque el narrador ha estado presente en los hechos de la historia; o sea, porque él mismo la ha visto.

La presencia del “auctor” rige un mismo tipo de orden en la narración y en la trama de la *Cárcel*. Como testigo de los hechos, el “auctor” es el elemento que aglutina la ficción; y como personaje de la historia, tiene el papel específico de enlazar personas y sucesos.

Según esto, el punto de vista desde el cual se narra la historia depende enteramente de la vivencia que de ella ha tenido quien la cuenta, o sea el “auctor”. La *Cárcel* es su versión de los hechos, —versión totalmente partidista, pues el “auctor” ha participado en la ficción con el único propósito de ayudar a Leriano. Y, naturalmente, el punto de vista del “auctor” y el de Leriano coinciden (aunque tal

¹³ También BRUCE W. WARDROPPER, “El mundo sentimental de la *Cárcel de Amor*”, *RFE*, 37 (1953), 168-193, ha llamado la atención sobre este punto (p. 186).

¹⁴ Es lo que hace notar REGULA LANGBEHN ROHLAND, *Zur Interpretation der Romane des Diego de San Pedro*, Heidelberg, 1970, pp. 185-189.

coincidencia no autorizaría a decir que la obra se narra desde el punto de vista del amante¹⁵. El Autor interviene con su iniciativa en los asuntos de Leriano sin que ello afecte a la autonomía de este personaje ni a la de la ficción tampoco. Es uno de los aciertos literarios de la obra¹⁶.

Pasemos a los puntos concretos de la *Cárcel* en que Diego de San Pedro utiliza la doble caracterización del "auctor" y, coordinando los personajes principales, coordina con ello mismo las partes de la obra. Encontramos esta situación en las cartas y en el diálogo. En un sentido distinto, también el emplazamiento espacio-temporal de la ficción está construido a base de la figura del "auctor".

Leriano y Laureola mantienen un contacto *in absentia* por medio de las cartas que se escriben (salvo el instante en que Leriano rescata de la cárcel a Laureola y se la entrega en el acto a su tío). Es verdad que esto es también, en líneas generales, lo que ocurre en el *Arnalte*. Pero en la *Cárcel* se nos dan a conocer las cartas de una manera motivada, y en el *Arnalte* no. Hay en la *Cárcel* distintos elementos que introducen las cartas en la historia de modo natural, y todos ellos tienen que ver con el Autor. Éste, por ejemplo, necesita estar al corriente de lo que dicen las cartas para actuar de mediador; además, quien las trae y lleva es él; y es él, sobre todo, el confidente de Leriano. Todo ello, por otro lado, contribuye a que las cartas resulten aquí cartas de verdad, no monólogos de personas separadas por la distancia. Por lo demás, el Autor mismo delimita la distancia yendo y viniendo de uno a otro con las cartas. Pues en verdad el Autor va de un personaje a otro, y no de un lugar a otro: "partíme para Leriano" (p. 98); "partíme para Laureola" (p. 100); excepto cuando el Autor, antes de conocer a Laureola, se

¹⁵ MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, *La originalidad artística de "La Celestina"*, Buenos Aires, 1962, p. 453, dice, de pasada, que "las dos novelas de Diego de San Pedro están contadas desde el punto de vista del enamorado".

¹⁶ Diego de San Pedro no siempre parece preocupado de que los detalles del argumento de la *Cárcel* casen con el conjunto de la ficción (nótese por ejemplo cómo, tras advertir al principio de la obra, p. 93, la dificultad que supone para la misión del Autor "la diferencia de la lengua", luego no vuelve a mencionar tan grave dificultad, de modo que el obstáculo desaparece de la historia sin más utilización que ésa; o el detalle, observado también por PAMELA WALEY, art. cit., p. 263, nota, de cómo Leriano se niega, al final, a revelar la identidad de la persona por cuya causa sufre, cuando más de la mitad de la obra se la pasa desenmascarando al calumniador Persio, causante de la prisión de Laureola, e incluso llega a rescatarla él mismo). De lo que sí parece preocuparse es de integrar en la ficción, lo mejor posible, las unidades de la composición retórica. A mi modo de ver, es un acierto el haber colocado el largo discurso de la "defensa de las mujeres" en boca de un moribundo, y al final de la historia. Las "veinte razones por que los hombres son obligados a las mugeres" (p. 160) y la "prueba por exemplos" de "la bondad de las mugeres" (p. 166) brotan de labios de Leriano en un momento en que sus circunstancias de agonía concentran toda la atención del lector, de modo que esta parte doctrinal queda bien incorporada a la ficción; y como ya no hay acción pendiente, no hay peligro de que la historia quede interrumpida por ese discurso.

encamina a Suria, “ciudad donde estaba a la sazón el rey de Macedonia” (p. 93). La figura del “auctor” contribuye a que los destinatarios de las cartas queden perfectamente situados a uno y otro lado del Autor.

Lo mismo cabe decir de los diálogos que Laureola y Leriano, independientemente, mantienen a solas con el Autor. Dada la índole de los conflictos que presenta la *Cárcel*, esto resulta casi un detalle realista, sobre todo si se observa que no existe ninguna otra situación de diálogo en la obra¹⁷. Podemos criticar, naturalmente, que sus intervenciones no sean interrumpidas nunca por el interlocutor y que, en parte por eso, resulten extremadamente largas como tales unidades de diálogo. Pero no cabe duda de que ello representa “a significant step forward in the novel’s journey from solitude to «convivencia»”¹⁸.

De lo dicho hasta aquí se deducirá que el Autor no es un personaje como los demás. Y no lo es, en efecto. Su doble caracterización, de personaje y de narrador, lo separa de los otros. Quizá esto contribuya a dotarlo de la particular realidad que tiene, de hecho, en la obra.

Por lo pronto, la ficción se sitúa espacialmente fuera del lugar del narrador y de su público: es una localización “fictiva”, como lo es la transformación misma del narrador en personaje. Recuérdese que la historia transcurre en Macedonia, desde donde el Autor se acuerda de “cuán alongado estaba d’España” (p. 97); y es en España donde el narrador cuenta la *Cárcel*. El salto geográfico desde Sierra Morena (punto de partida) hasta Macedonia (lugar de la historia) es parte de ese salto general con que el narrador sale de su vida normal para meterse en la “fictiva”. Este recurso es paralelo a los efectos que tiene la correspondiente localización temporal de la obra.

Una vez que se nos introduce en la ficción con el dato de “la guerra del año pasado” (p. 81), no es de esperar que el paso del tiempo vaya a funcionar con ninguna realidad, sobre todo cuando la historia no es sobre el Autor y transcurre en un lugar remoto. En efecto, a semejanza de quien cuenta una historia oralmente, el narrador maneja el tiempo cronológico en función del ritmo: se detiene o acelera, no conforme a la realidad objetiva de lo sucedido, sino subjetivamente. No es que el narrador esté de veras ante su público y que los movimientos de éste le dicten ir más aprisa o más despacio; pero, desde el punto de vista literario, es como si así fuera. Obviamente, aquí no cabe el ser preciso: la precisión temporal sólo sería un valor intrínseco a los hechos si lo contado perteneciera a la Historia (con mayúscula). En todo caso,

¹⁷ El *Arnalte* no ofrece esta sistematicidad en los diálogos, sino que los distintos personajes dialogan en ocasiones también distintas; Diego de San Pedro intenta motivar esos diálogos, pero como la historia está siendo contada por el propio Arnalte al “auctor”, resulta difícil percibir las reglas a que obedece allí el uso de la técnica del diálogo.

¹⁸ BARBARA WEISSBERGER, art. cit., p. 444.

nada cambiaría en la *Cárcel* si se alterara la medida de las indicaciones temporales que da su narrador: “aquella noche” (p. 118), “otro día por la mañana” (p. 118), “pasado así este combate, dióle el rey otros cinco en espacio de tres meses” (p. 145), etc.

Es decir, la función del tiempo en este caso consiste simplemente en dar paso a nuevos hechos que, por otra parte, al oyente-lector le importan en sí mismos, referidos como están a unos personajes cuya historia le interesa conocer. En suma, el transcurso del tiempo no es esencial a la *Cárcel* porque, de alguna manera, la historia está construida a espaldas de él.

La única excepción son los casos en que el narrador se refiere a sí mismo en su papel de personaje; la acumulación de lo temporal se pone entonces cuidadosamente al servicio de la subjetividad de ese personaje. El Autor es, de todos, el único en quien el tiempo cronológico y la “realidad” se dan verdaderamente vinculados. Diego de San Pedro se cuida muy bien de hacer corresponder, en este caso, la especificidad de las indicaciones temporales a la situación concreta del momento en que se insertan. Por ejemplo, el “auctor” se encarga de decirnos que en la corte estuvo tanteando el terreno “ciertos días, por aprender mejor lo que más me conviniese” (p. 93), tras lo cual dice que “en poco tiempo” fue acogido y estimado por los cortesanos, y que “un día” que vio a Laureola “apartada de las damas” se dirigió por fin a ella (p. 94). Este paso del tiempo cumple una función esencial a la situación, y de ninguna manera puede verse como un añadido. Hay que tener presente, por otro lado, que el éxito de la misión del Autor dependía en buena medida de la habilidad con que éste dejara madurar la situación sentimental de Láureola, cosa, al fin y al cabo, que las convenciones siempre han visto como una cuestión de tiempo.

Pero, en lo que toca a la construcción psicológica de los demás personajes, “memory’s function is circumscribed by the convention of love”¹⁹. Es cierto que Laureola se angustia con la acumulación de sucesos que ponen en peligro, al principio su honra, y más tarde también su vida. En lo esencial, sin embargo, la *Cárcel* podía haber tenido lugar en una semana de la vida de los personajes sin que por ello se alterara lo fundamental de la historia. En otras palabras, la calidad de la ficción no depende de este aspecto de la estructura.

La calidad de la *Cárcel* debe buscarse más bien en el modo como Diego de San Pedro relata una historia desde coordenadas enteramente retóricas. El narrador como personaje es, según mi tesis, la pieza clave del procedimiento; porque, literariamente, tan legítimo le es a ese narrador acudir a la convención de la memoria para introducir los dos puntos del estilo directo (“dezíale tales palabras”, p. 135) como para narrar, simplemente, sus recuerdos.

¹⁹ DOROTHY S. SEVERIN, *Memory in “La Celestina”*, London, 1970, p. 9.

Creo poder concluir que la calidad literaria de la *Cárcel de Amor* y las limitaciones originadas en su propio procedimiento narrativo son hechos estrechamente interdependientes. En una obra que no es “ficción medieval en prosa (*Cifar*, *Amadís*, etc.)”, y que “no cabe en ninguna categoría ni definición de los retóricos” (WHINNOM, II, pp. 47-48), Diego de San Pedro ha conjugado dos ámbitos lingüísticos muy separados formal y funcionalmente: el de la comunicación oral y el de la *mimesis*. Esto, de suyo, es labor muy delicada. Es, de alguna manera, utilizar un esquema narrativo sin posibilidades de desarrollo ulterior. Es, en definitiva, lograr hacer una obra magistral y, por su misma naturaleza, irrepetible²⁰.

ESTHER TORREGO

University of Massachusetts (Boston).

²⁰ Agradezco al profesor A.D. Deyermond, al profesor K. Whinnom y a mi colega C. Piera la atentísima lectura que han hecho de este trabajo; sus comentarios y sugerencias han sido extraordinariamente valiosos.