Cárcel de amor y su continuación: picnic sentimental a finales del siglo XV

Solana Schwartzman

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Resumen

Cárcel de amor, la obra más celebrada de San Pedro, se publica por primera vez en 1492. Cuatro años después, en 1496, se publica su continuación, el *Tratado que hizo Nicolás Núñez*. A partir de este año ambas obras fueron impresas en forma conjunta en numerosas ediciones conformando todo un *best seller* editorial.

En este trabajo me propongo hacer un análisis del personaje del *Auctor* de la obra de San Pedro, intentando mostrar cómo pasa de ser un lector distanciado y pasivo a uno que se involucra cada vez más con lo que lee, buscando, a través de este personaje, las pistas y señales del lector implícito de la *Cárcel*.

El cuestionamiento al que se atreve Núñez parece ser síntoma de una nueva cultura. Sin embargo, me pregunto si *Cárcel de amor*, dejando diversas cuestiones abiertas y proponiendo como lector implícito uno activo, no estaría ya dando esta posibilidad. Creo que no es casual que *Cárcel* haya tenido su continuación y en este trabajo propongo detenernos en la obra de Núñez como modo de acercarnos a la manera en que el lector de *Cárcel de amor* debió haber pensado a finales del siglo XV y principios del XVI.

*Se ha dicho de Bohème que sus libros son un picnic
al que el autor aporta las palabras y el lector el significado.
Puede que dicha apreciación tuviese una intención burlesca
pero es una descripción exacta de toda obra literaria sin excepción.*
Frye, 1963: 427

Cárcel de amor, considerada la obra cumbre de la “narrativa de ficción sentimental”, se publica por primera vez en 1492 y en 1496 aparece su continuación, el *Tratado que hizo Nicolás Núñez sobre el que Sant Pedro compuso de Leriano y Laureola llamado “Cárcel de Amor”* acompañando la segunda edición española conocida de la *Cárcel*.

A partir de este año, ambas obras fueron impresas en forma conjunta en numerosas ediciones posteriores, conformando todo un *best-seller* editorial, lo que se extendió hasta principios del siglo XVII.

Si se entiende el *Tratado* de Núñez como una huella de la recepción que los lectores contemporáneos tuvieron de la obra de San Pedro¹, considero que no ha sido casual que *Cárcel* haya tenido su continuación, si no que podría pensarse que la misma obra de San Pedro, dejando diversas cuestiones abiertas, abría ya la posibilidad, e incluso la demanda, de que alguien la continuara. No quizás de manera deliberada, pero sí, tal vez, como intentaré analizar en este trabajo, como el fruto de un encuentro entre dos épocas y dos mentalidades diferentes.

En este trabajo pretendo detenerme en las tres cuestiones siguientes: en primer lugar, en aquel elemento de la obra de San Pedro que por una u otra razón parece haber resultado perturbadoramente ambiguo para el lector contemporáneo: los sentimientos de Laureola. Como segundo paso, me propongo observar, de la mano de Wolfgang Iser y Roland Barthes, de qué

1 Al menos los lectores de la primera edición, ya que, como hemos dicho, a partir de la segunda edición de la *Cárcel*, la presencia de la continuación pasa a afectar directamente la comprensión y la interpretación de la novela en su conjunto (Yoon, 1991-92: 328).

manera este elemento, justamente en virtud de su carácter ambiguo e indeterminado, podrían estar funcionando como estímulo para el lector.

Finalmente, como tercer y último paso, me detendré en las modificaciones que la obra de Núñez presenta sobre las de su maestro para pensar en qué medida podrían estar relacionadas con un cambio de período.

Cárcel de amor: Laureola y una ambigüedad perturbadora

Núñez, al comienzo de su *Tratado*, señala la extrañeza que le produjo el final abrupto de San Pedro y explica las razones por las cuales se ha propuesto continuar esta obra:

Y porque me parecía que lo dexaba en aquello corto, con ocupación de algunos negocios, o por se desocupar para entender en otro que más le cumplían, no lo fize yo por dezillo mejor; mas por saber si la fimeza de Leriano en la muerte dava algún galardón, pues en la vida se lo había negado, acordé fazer este tratado. (Núñez, 1995: 83)

Así, el inicio del *Tratado* de Núñez parece deberse al carácter inconcluso de la *Cárcel*. Como ya veremos, uno de los cambios fundamentales en el argumento de la continuación de Núñez es el hecho de presentar a Laureola enamorada. De esta manera, como apunta Sun-Me Yoon “Un cambio mínimo, más bien la concreción de un elemento contenido como posibilidad en la *Cárcel* (...) logra subvertir por completo la configuración ideológica de la novela original (...)”. Dice esta autora:

Como el lector de la *Cárcel* se ha encontrado con *ambigüedades* no resueltas: ¿estaba Laureola enamorada o no de Leriano?, y con *vacíos* en la línea de la historia (...) Al publicar su obra, Núñez se ofrece a la demanda del público lector para resolver estos puntos pendientes. (...) El Epílogo de Núñez se presenta, entonces, como un complemento que quiere equilibrar *desbalances* y llenar *vacíos* presentes en la *Cárcel*. (Yoon, 1991-92: 328-329) (las cursivas son mías)

Es cierto que poco parece interesarle a San Pedro definir los verdaderos sentimientos de Laureola mientras ella sea el objeto inalcanzable de las afecciones de Leriano, el motor, y nada más que el motor, que prolongue la tensión de la historia. Pero también es cierto que este hecho, esta perturbadora ambigüedad, sí ha obsesionado tanto a los lectores de entonces como a los más actuales². José Luis Varela en “La revisión de la novela sentimental” apunta:

Frente a lo propiamente novelístico (...) la novela sentimental aprieta en síntesis sus formas, en parte por la imposibilidad de una progresión argumental –no hay quien mueva a la amada del no, no hay quien mueva al amado del sí (...). (Varela, 1965: 373)

Sin embargo, en *Cárcel de amor*, a diferencia de otras novelas sentimentales, sí queda abierta la posibilidad de mover a la amada del no. Laureola en cada una de sus cartas se queja por escribir pero aún así escribe. La amada en *Cárcel* dice *no* pero permite que el lector imagine otra posibilidad. Cortijo Ocaña en su libro *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI* señala a propósito de *Cárcel de amor*:

Núñez se plantea la continuación como un ejercicio de *declamatio*. La obra de San Pedro daba pábulo para ello (en el fondo probando así que ella misma no es sino un ejercicio deliberativo) pues (...) solo se inclina por una de las muchas posibilidades que la trama creaba. (Cortijo Ocaña, 2001: 179)

Y, en relación a otras novelas sentimentales, observa:

En *La Cárcel* (...) a una situación de imposibilidad del amor en un inicio (...) se sucede la aparente superación de la misma, que da a los amantes la posibilidad de disfrutar del amor y que provoca una serie de *expectativas de consecución y logro en los lectores*. (...) San Pedro juega con este *crescendo* de clímax-anticlímax-clímax, permitiendo al lector percibir la dificultad del sentimiento amoroso. Este no consiste en una simple progresión intensiva hasta la consecución del galardón (como parecía deducirse de las novelas anteriores) sino en un *movimiento anticlimático de anhelos y decepciones*, esencia misma de lo amoroso (...) (Cortijo Ocaña, 2001: 173-175; las cursivas son mías)

Ocaña termina por preguntarse: “¿Es posible encontrar más expectativas frustradas en una obra?”.

Laureola niega estar enamorada pero todo parece indicar lo contrario, por momentos creemos que en breve los amantes lograrán estar juntos pero luego vuelve la imposibilidad de este hecho. Sin embargo, si Laureola se resiste a cualquier *lectura* unívoca, esto será también por las características de quien interpreta sus sentimientos, es decir, por la ambigüedad misma de la figura del *Auctor*, personaje, narrador y autor a la vez. En otras palabras, si históricamente es el enamorado quien se halla con dificultades para interpretar los sentimientos de su enamorada, aquí, a las dificultades que presenta Leriano, e incluso Persio, se le suman las del *Auctor*.

Como apunta Alan Deyermond “Si el narrador aprueba a un personaje, es razonable creer lo que el personaje nos dice; si no, no. ¿Pero podemos fiarnos siempre de lo que dice el narrador?”. Y agrega:

... hay largo camino entre “lo que veía, que era nada” y “lo que imaginaba, que era el todo”, y aunque la realidad de la relación estará más cerca de nada que de todo, me parece que aún si el *Auctor* no quiere que hagamos conjeturas sobre lo que pasa, es muy posible que Diego de San Pedro sí lo quiera. En este caso por poco hemos vuelto al problema de la ambigüedad. (1993: 71-77)

No sabemos, ni pretendemos dilucidar, lo que San Pedro ha querido con su obra pero sí nos interesa observar cómo la ambigüedad está planteada desde la misma *Cárcel*, dejando abierta la posibilidad de que sea el lector quien complete la historia.

Así, si el narrador no nos indica cómo juzgar las distintas versiones, ni nos dice explícitamente qué es lo que ocurre, tenemos que utilizar los datos que se nos ofrecen y tratar de decidir a quién creer. En otras palabras, parecería toda una invitación al lector a elegir entre las muchas posibilidades que la trama de la historia propone.

Desde el primer encuentro del *Auctor* con Laureola, esta parece contradecir sus expectativas: “En el sentimiento suyo te juzgué cruel, y en tu acatamiento te veo piadosa, lo cual va por razón que de tu hermosura se cree lo uno y de tu condición se espera lo otro” (San Pedro, 1972: 95).

La ambigüedad de las reacciones físicas y discursivas de Laureola parece obligar al *Auctor* a tener que tomar una posición más activa, teniendo que interpretar (como nosotros) la ambigüedad de sus reacciones y lograr representar a Leriano el “texto” original. Pero el *Auctor* no solo tiene un papel activo en la interpretación de sentido de las reacciones de Laureola sino que en un determinado punto comienza a participar de la historia, interviniendo directamente en el desencadenamiento de los eventos. Por un lado, como él mismo explica, resolviendo no entregar una de las cartas:

Muy dudoso estuve cuando recibí esta carta de Laureola, sobre enbialla a Leriano o esperar a levalla yo, y en fin *hallé por mejor seso no enbiárgela* por dos inconvenientes que hallé... (San Pedro, 1972: 128) (Las cursivas son mías)

Y, a su vez, reorganizando los planes de Leriano para liberar a Laureola, hasta llegar a desplazar al enamorado como sujeto de la acción. Dice el *Auctor* a Leriano:

Paréceme a mí, para sanear esto obrando tu esto otro, que se debe tener tal forma: yo llegaré de tu parte a Galio, hermano de la reina (...) y le diré lo que tienes acordado, y le suplicaré ... (San Pedro, 1972: 123) (Las cursivas son mías)

De esta manera, el *Auctor*, como personaje, pasa de ser un lector distanciado y pasivo a uno que se aproxima más a lo que *lee*, involucrándose cada vez más en el relato.

Como apunta Lisa Voigt en “La alegoría de la lectura en *Cárcel de amor*”:

El fracaso del *Auctor* dentro del plano de la ficción acierta al nivel de la comunicación con los lectores reales. Al mantener la ambigüedad sobre los sentimientos de Laureola, *Cárcel de amor* consigue situar al lector en la misma posición que el *Auctor* había ocupado en el principio, haciéndole escoger entre “varias” lecturas posibles. La ineficacia de los esfuerzos del *Auctor* para influenciar a los otros personajes (Laureola, el Rey, Leriano) también sirve para enriquecer el acto de la lectura: les deja *abierto* a los lectores la posibilidad de juzgar no solo la conducta de estos personajes, sino la del *Auctor* mismo (1997: 130) (Las cursivas son mías)

Amor, lector y picnic

Wolfgang Iser y Roland Barthes: la esperanza del enamorado y la esperanza del lector

Wolfgang Iser, en su libro *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, postula que el texto es un potencial de efectos, que solo es posible actualizar en el proceso de la lectura (1976: 11) y propone el concepto de “lector implícito” que, dice el autor, “encarna la totalidad de la preorientación que un texto de ficción ofrece a sus posibles lectores” (1976: 64). En la teoría de Iser resulta fundamental el concepto de los elementos de indeterminación:

La objetividad proyectada por los textos de ficción (...) tiene entremezclados *elementos de indeterminación*. Pero estos no representan una carencia, sino encarnan condiciones elementales de comunicación del texto, que *posibilitan una participación del lector* en la producción de la intención del texto. (1976: 50) (Las cursivas son mías)

En este sentido, podría pensarse, entonces, que este movimiento anticlimático que observaba Ocaña respecto de la obra de San Pedro no estaría frustrando las expectativas del lector de *Cárcel* sino, en todo caso, incentivándolas. O mejor dicho, ambas cosas. La ambigüedad de los sentimientos de Laureola resulta tan perturbadora por su carácter indeterminado pero es por esto mismo que resulta a su vez tan estimulante. Roland Barthes en su libro *El placer del texto* (1978) señala:

No se trata aquí del placer del *strip-tease* corporal o del suspenso narrativo. En uno y otro caso no hay desgarradura, no hay bordes sino un develamiento progresivo: toda la excitación se refugia en la *esperanza* de ver el sexo (sueño del colegial) o de conocer el fin de la historia (satisfacción novelesca). (2008: 18)

En *Cárcel de amor*, sin embargo, el fin de nuestra historia parecería no llegar nunca, al menos no de manera unívoca³. O dicho de otra forma: parece haber más esperanza que satisfacción. Como se pregunta Ocaña: “¿Es posible encontrar más expectativas frustradas en una obra?”.

Dice Barthes:

¿El lugar más erótico de un cuerpo no está acaso allí donde la vestimenta se abre? (...) es la intermitencia (...) la que es erótica: la de la piel que centella entre dos piezas (...), entre dos bordes (...); es el centello el que seduce, o mejor: la puesta en escena de una aparición-desaparición (...) es el rito de lo que se lee y de lo que no se lee aquello que construye el placer de los grandes relatos. (2008: 18-19)

De esta manera, parece ser justamente este movimiento anticlimático, este juego de anhelos y decepciones, aquello que se nos dice, pero también aquello que se nos oculta, lo que ha logrado captar la atención del lector, incitando el deseo de lectura, queriendo continuar con la historia, saber más –como desea más el enamorado de su amada y Leriano de Laureola.

La continuación: las modificaciones de Núñez. Asomo del sueño humanista

Cortijo Ocaña describe la ficción sentimental como “un género que progresivamente incorpora una visión paradójica del amor que resulta en tensión, violencia y frustración a nivel literario”. Y agrega:

... Veo una confluencia de motivos literarios (...) provenientes de varias tradiciones en las que paulatinamente *aparece la noción de “crisis”*. Por “crisis” entiendo la ruptura de la uniformidad y la homogeneidad (...) Los efectos creados son la polifonía y el perspectivismo. Y estos se han de situar en un *contexto social no homogéneo dominado poco a poco por la noción de crisis y choque brusco entre idealidad y realidad*. (2001: 297)

Creemos que la posibilidad que la obra de San Pedro da al lector es también signo de esta crisis a la que alude Ocaña, en donde se presenta una ruptura de la uniformidad y la homogeneidad. Y en este sentido me gustaría detenerme en las dos modificaciones más importantes que presenta la continuación de Núñez respecto de la obra de San Pedro. Esto es: por un lado, sobre el carácter de Laureola y, por el otro, el hecho de que en la continuación el amor se vuelve recíproco.

Sobre la modificación de Núñez en relación al carácter de Laureola, es posible observar que, mientras el narrador de San Pedro se muestra vacilante, e incluso parco, al relatar los gestos y los actos de Laureola: “No quiero decir lo que Laureola en todo esto sentía” (San Pedro, 1972: 118), por el contrario, el narrador de Núñez no manifiesta dudas en el aspecto externo de la princesa y “acrecienta” su sentimiento por medio de la efusión de lágrimas. En Núñez, el llanto de Laureola es evidente y progresivo, pero no solo en esto es distinta la princesa sino que además ahora se vuelve explícita. Dice Laureola en el Epílogo: “Y contentariaste tú que te quería y que tu mal más que el mío me penava aunque no te lo dezía” (San Pedro, 1972: 97).

Nada queda de la contención que Laureola mostraba en la obra de San Pedro. Laureola despeja ahora toda duda siendo clara y explícita en su sentimiento, y además una oradora convincente que aquí se defiende y se justifica con un conjunto de razones organizadas en un discurso de manera racional⁴. La otra gran modificación que presenta la obra de Núñez respecto de la de San Pedro es el hecho de que, dado que Laureola se confiesa enamorada, en la continuación el amor se vuelve recíproco.

Puede pensarse, entonces, que Núñez, al presentar a Laureola enamorada y a la muerte de Leriano como un sinsentido, abre la historia a otras posibilidades menos intransigentes, dando esperanzas al amor y acercando la novela al mundo de los eventos posibles”. (Yoon, 1991-92: 339)

En este sentido Michael Gerli apunta que en las comparaciones y los poemas erótico-religiosos del siglo XV se observa la ética del hombre castellano en plena transición en el momento

preciso en que las cosas de este mundo llegan a ser tan atractivas como las del más allá. El autor señala que esta actitud desembocará, medio siglo después, en lo que hoy llamamos Renacimiento (Gerli, 1980: 318).

Hemos visto, siguiendo a Cortijo Ocaña, de qué manera la ficción sentimental incorpora una visión paradójica del amor que resulta en tensión a nivel literario y cómo de a poco aparece la noción de crisis en el sentido de ruptura con la uniformidad y la homogeneidad. A su vez, es necesario tener en cuenta que la ficción sentimental es una de los primeros géneros en beneficiarse de la imprenta, en donde observamos la primera sacralización del lector y de la recepción de la obra, siendo los primeros textos en alcanzar la categoría de *best seller* europeos traducidos a múltiples lenguas (Cortijo Ocaña, 2001: 296-297).

Parrilla señala que ya desde su prólogo, Núñez abre una puerta a la ventilación pública y polémica de los afectos. Dice la autora que se trata de un sentimiento que se hace espectáculo y agrega: “Indudablemente, una golondrina sola no hace verano, pero hay que tener en cuenta que la golondrina de Núñez era una golondrina impresa”. Parrilla postula:

A la actitud íntima y confidencial de la exposición de una cuestión amorosa (...) se sigue ahora el cuestionamiento público de cada proceso, por una intensa implicación que se traza desde los límites de las obras, provocando una nueva sensibilidad artística y afectiva, de la que el ejemplo de Nicolás Núñez es síntoma elocuente. Y la autora señala que se trata de una nueva cultura de los afectos, en donde también estaría asomándose el sueño humanista. (2001:17)

Cortijo Ocaña, a partir del análisis de distintas obras de ficción sentimental, describe de qué manera en este período se vislumbra una atmósfera de contactos literarios que no existía para las primeras producciones sentimentales y señala que, más que una serie de autores y obras desvinculados entre sí, la producción sentimental es a fines del siglo XV ejemplo de intertextualidad e interrelación.

Aunque de una manera distinta, también aquí podemos observar esta interrelación de la que habla Ocaña: Núñez, de alguna manera, no parece haber emprendido una tarea tan en solitario.

En este sentido resulta interesante recordar que a partir de 1496 ya se leían la *Cárcel* y su continuación en forma conjunta. Y el vínculo entre estas dos obras parece haber sido tan fuerte que, como señala Keith Whinnom, hoy no podemos saber si la continuación de Núñez surgió por el éxito de la *Cárcel* o si la obra de San Pedro fue el éxito que fue, en parte también gracias a su continuador (Whinnom, 1973: 359).

Creo que no ha sido casual que *Cárcel* haya tenido su continuación. Muchas de las modificaciones que Núñez ha hecho, deformando² o no la obra de San Pedro, ya estaban como posibilidad en la misma *Cárcel*. No digo que la ambigüedad de esta obra haya sido deliberada pero sí, quizás, que aquello que San Pedro generó y Núñez continuó pudo haber sido el fruto de un encuentro entre dos épocas o, mejor dicho, entre dos mentalidades diferentes.

Bibliografía

Barthes, Roland. 2008. *El placer del texto y lección inaugural*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Cortijo Ocaña, Antonio. 2001. *La evolución genérica de la ficción sentimental*. Londres, Tamesis.

2 ⁵Whinnom postula que Núñez no ha hecho más que distorsionar el estilo de San Pedro: “We have, in fact, a fundamental failure of comprehension. Whereas San Pedro displayed a perfect lover accepting without reproach his inevitable fate (...) Núñez insists on the pathos rather than the dignity of Leriano’s death and finds a culprit in the complex but neutral circumstances of his situation (...) but in a woman over-scrupulous about negligible gossip, who failed to succour him in his hour of need, and whose excuses are merely frivolous (...)”. (1960: 360-366)

- Deyermond, Alan. 1993. "Las relaciones genéricas de la ficción sentimental española" y "El punto de vista narrativo en la ficción sentimental del siglo XV", en *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 43-87.
- Frye, Northrop. 1963. *Fearful Symmetry. A Study of William Blake*. Boston.
- Funes, Leonardo y de la Linde, Carmen. 1993-94. "Cartas bebidas por Leriano: sobre el desenlace de *Cárcel de Amor*", *Journal of Hispanic Research*, n° 2, pp. 61-66.
- Gerli, Michael E. 1980. "Eros y ágape: el sincretismo del amor cortés en la literatura de la baja Edad Media castellana, Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas. Rugg, Evelyn y Gordon, Alan M. (coords.), pp. 316-319.
- Iser, Wolfgang. 1976. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid, Taurus.
- Lida, María Rosa. 1962. *La originalidad artística de la Celestina*. Buenos Aires, EUdeBA.
- Parrilla, Carmen. 1992. "Acrescentar lo que de suyo está crecido: el cumplimiento de Nicolás Núñez", en Beltrán, Rafael et al. (eds.). *Historias y ficciones, Coloquio sobre la literatura del siglo XV*. Valencia, Universitat, pp. 241-253.
- , 2001. "La novela sentimental en el marco de la instrucción retórica", *Insula*, n° 651, pp. 15-17.
- , 1995. "Tractado que hizo Nicolás Núñez sobre el que San Pedro compuso de Leriano y Laureola llamado Cárcel de amor", en *Cárcel de amor*. Parrilla, Carmen (ed.). Barcelona, Crítica.
- Varela, José Luis. 1965. "Revisión de la novela sentimental", *Revista de Filología Española*. XLVIII, pp. 351-382.
- Voigt, Lisa. 1997. "La alegoría de la lectura en *Cárcel de amor*", *La Corónica*, 25.2, pp. 123-133.
- Waley, Pamela. 1966. "Love and Honour in the 'novelas sentimentales' of Diego de San Pedro and Juan de Flores", *BHS*. 43, pp. 253-275.
- Wardropper, Bruce. 1952. "El mundo sentimental de la *Cárcel de Amor*", *Revista de Filología Española*, n° XXXVII, pp. 168-193.
- Whinnom, Keith. 1960. "Diego de San Pedro's stylistic reform", *Bulletin of Hispanic Studies*, n° XXXVII, pp. 1-15.
- , 1973. "Nicolás Núñez's continuation of the <*Cárcel de Amor*> (Burgos, 1496)". *Studies of Spanish Literature of the Golden Age. Presented to E. Wilson*. Jones, R. O. Londres, Tamesis, pp. 357-66.
- Whinnom, Keith (ed.). 1972. *Diego de San Pedro, Obras completas, II: Cárcel de amor*, CCa, 39. Madrid, Castalia.
- Yoon, Sun-Me. 1991-92. "La continuación de Nicolás Núñez a CdA", *Dicenda*, n° 10, pp. 327-339.

CV

SOLANA SCHVARTZMAN ES ESTUDIANTE AVANZADA DE LA CARRERA DE LETRAS, EN LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS (UBA), CON PARTICULAR INTERÉS EN LA LITERATURA ESPAÑOLA MEDIEVAL. HA REALIZADO GUIONES DE RADIOTEATRO Y EN LA ACTUALIDAD DESARROLLA UNA INVESTIGACIÓN SOBRE LA CORRESPONDENCIA DEL ESCRITOR CÉSAR TIEMPO EN LA BIBLIOTECA NACIONAL.