

EL SENTIDO DE LA AVENTURA ESPIRITUAL EN LA CÁRCEL DE AMOR

La *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro ¹, ofrece un testimonio curioso y a la vez significativo como afán de conocimiento y culminación amorosa en el complejo contexto espiritual de la época. Como punto de partida debemos señalar, en primer lugar, la índole hipotética de los términos *conocimiento*, *amor* y *época* puesto que nuestra indagación nos llevará precisamente a establecer que los dos primeros se encuentran en estrecha relación, y que esta relación —sintomática de una postura intelectual abierta, tal vez como nunca, a la esencial ambigüedad del hombre y de la lengua— nos proyectará a una valoración de niveles semánticos que involucran —por tipificación— a la época, pero que la trascienden.

El caballero que representa al Deseo y arrastra a Leriano a la Cárcel pareciera guiar al personaje a lo largo de todo su doloroso itinerario, itinerario que encubre una fe muy peculiar, donde «se sufre todo». El mismo ascenso a la sierra, la «escuridad y la poca sabiduría de la tierra», las «tristes y trabajosas contemplaciones», que dominan el entorno topográfico y espiritual del Auctor, convertido bien pronto en personaje, preanuncian las características de la Cárcel, que, a la luz del día, se descubre como una estructura particularmente sólida en el plano físico y arquitectural y particularmente cargada de aparentes equívocos y ambigüedades en el plano espiritual e intelectual. La piedra que constituye el fundamento de la Cárcel, los cuatro pilares «tan altos» que espantan, la torre de tres esquinas, «la más fuerte que se puede contemplar», dan impresión de fuerza, de solidez, de cohesión. No obstante, los juegos conceptistas —más o menos perceptibles en tanto tales—, la dinámica simbólica de las partes henchidas aún más en sus aptitudes semánticas

¹ DIEGO DE SAN PEDRO, *Obras*, Madrid, Espasa-Calpe, 1950. Los textos del autor se citan siempre según esta edición. Véase también *La Cárcel de amor*, en la colección «Gil Blas» de la Biblioteca Renacimiento, Madrid, s. f.

por una policromía sugestiva insuflan a aquella estructura un aire cargado de ambivalencias. La piedra sobre la que se basa la Cárcel es la Fe sostenida por cuatro pilares (*memoria, entendimiento, voluntad y razón*) de color morado. La torre, así sostenida, tiene, en cada una de sus tres esquinas, una «imagen de nuestra vmana hechura de metal», que representan la *tristeza, la congoja* y el *trabajo*. Descartados, por el momento, los restantes elementos de esta estructura, la Cárcel ocuparía, en una posible representación gráfica, un lugar intermedio entre estas tres últimas y la piedra de la Fe.

La Cárcel, situada sobre la piedra de la Fe, nos enfrenta con un sutil problema de interpretación. O bien esta piedra, firmemente asentada, sostiene todas las cosas —incluso la cárcel del amor humano—, en cuyo caso este amor se resolverá necesariamente con el auxilio de la Fe; o bien la Cárcel hará vacilar, a través del Deseo y la imposibilidad de cumplirlo, los propios cimientos en los que está fundada; o bien, en último término, aunque la Fe se vea conmovida por las peripecias de abandono y desesperación de determinados personajes —especialmente, Leriano—, Ella permanecerá, no obstante ello, firme en su raíz, al margen del trastorno personal de uno o más individuos. Probablemente en este punto es necesario decir que no existe, estrictamente hablando, un problema entre fe e incredulidad. La piedra de la Fe permanece inalterable, pero los que se mueven sobre ella —o dentro de ella— sufrirán el asedio del *Ansia* y de la *Pasión*, y no podrán soportarlo sin una decisiva conmoción interior.

Los personajes de la obra están íntimamente ligados a la eventual comprensión de esta estructura, que, en la primera instancia, aparece cargada de significaciones. El *auctor* aparece conviviendo con los personajes y éstos se comunican a través de la forma epistolar, mediante la cual se expresan la «elocuencia y conocimiento del alma humana»¹. Aquél se presenta como un primer testigo y partícipe de las peripecias sentimentales por las que atraviesan los demás personajes, y «la entrada tan oscura que parecía la sobida della a ningund onbre posible» que da acceso a la torre de la cárcel, complica al propio auctor en una primera decisión de trascendencia. Después de la postura estática de desconcierto y abandono a las circunstancias —que abarca una noche de «tribulación»—, decide asumir una actitud que lo *compromete*; prefiere, entonces, «perderse por sobir que salvarse por estar». Elige de este modo el riesgo que implica la *acción* por sobre la mera contemplación, con el objeto de tener un acceso

¹ Cf., por ejemplo, MARÍA ROSA LIDA, *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires, Eudeba, 1962.

directo al misterio que se anida en la estructura de la Cárcel. Este riesgo, que se configura como una aventura, tiene en la *Cárcel de amor* un doble sentido. Se trata de una aventura en el conocimiento del drama humano del amor y la soledad, del que se desprenden todas las secuencias *sentimentales* de la obra en un ámbito meramente mundano. Pero, por otra parte, la propia estructura de la Cárcel proyecta —en el plano intelectual y en el plano espiritual— una serie de exigencias urgentes sobre el drama de los personajes. Como veremos a continuación, los resultados de la consiguiente tensión serán en Leriano y Laureola, respectivamente, los sentimientos y la razón.

Las peripecias posteriores de los personajes parecieran responder a las complejas exigencias de esta estructura de la Cárcel dibujada desde el principio. En ella están conformados ya los elementos de tensión y la culminación del proceso sentimental.

El *Auctor* actúa como mediador entre Leriano y Laureola y se presenta a esta última para templar su ánimo, pese a la «rudeza de su ingenio» y la «grandeza de Laureola»; de tal modo, se coloca al *servicio* de ambos jóvenes, logrando que se inicie entre ellos un intercambio de cartas. No obstante, la presencia del autor no se limita a una mera intervención en la trama, de tipo más o menos retórico, sino que adquiere dimensión de personaje real, conviviendo con los demás, excitándose por su conducta o complicándose decididamente en sus sentimientos y acciones. Las armas de las que su corazón debe despojarse al llegar a la puerta de la torre —*Descanso* y *Esperanza* y *Contentamiento*¹— se convierten luego en «los mayores enemigos de *nuestro* negocio»², pluralidad que envuelve, en un mismo nivel, a Leriano, a Laureola y al *Auctor*. Surge así la primera posibilidad de una interpretación del sentimiento amoroso. Apartado del *Descanso*, de la *Esperanza* y del *Contentamiento*, aquél se manifestará a la manera de una dolorosa aventura en la intimidad espiritual de los personajes. La privación de la *Esperanza* sella desde el comienzo todas las puertas a la realización del amor humano, y la *Tristeza*, la *Congoja* y el *Trabajo* adquieren una ponderación inusitada.

Los rasgos espirituales de Leriano reflejan, a través del sentimiento amoroso, el drama de la desesperanza y de una lejana esperanza, drama que replantea vitalmente al mismo que tiene el autor-personaje. Las peripecias en que aquél se ve envuelto —la intriga de Persio, la condena de Laureola a permanecer encerrada en su castillo, el duelo con Persio,

¹ *Op. cit.*, p. 120.

² *Op. cit.*, p. 144.

la condena de Muerte que pesa sobre Laureola a raíz de nuevas calumnias— parecen derivar hacia una solución feliz cuando se reconoce la falsedad del testimonio de Persio. Pero, justamente a partir de este momento, el itinerario de Leriano en su servidumbre de amor inicia su culminación. Su drama, que es expresión de un sentido muy peculiar de la aventura espiritual, deriva hacia la muerte liberadora. Negado a la esperanza por la propia índole de su negocio de amor, sólo le restará esperar a la muerte como el único atisbo de libertad total. Y esta misma muerte aparece como la última oferta de amor hecha a Laureola por este hombre «espontáneo y discreto», «justo», pero también «arrebata-do», debatiéndose constantemente en el límite de la razón y de la ofuscación amorosa.

Las penas de amor colman el corazón de Leriano impidiéndole «sentir otro mal sino el mío», aunque —como le expresa el auctor— sea muy distinto su «deseo» o su «Intención». Ante las recriminaciones injustas de Persio, que, usando argumentos falsos, sostiene, no obstante, que «iusto es que la maldad se castigue porque la virtud se sostenga»¹, Leriano requiere que aquel conozca su intención antes que «sentenciar sus obras», preocupación que se repite² y de la que se desprende una necesidad íntima —proyectada hacia los demás— de conocerse a sí mismo, desde dentro, siendo las obras una expresión aparente y engañosa. De este modo hay siempre un reingreso del personaje a su propia interioridad, a la conciencia, al verdadero ser, que no logra expresarse en los hechos externos. En este aspecto, el lenguaje nos acerca a la comprensión de la complejidad personal de Leriano. Su manera de expresarse aparece dinamizada por momentos en su agilísimo juego de palabras y conceptos o, por el contrario, nos sumerge en un cúmulo de formas retóricas cristalizadas. La compleja personalidad de Leriano halla precisamente su expresión en un lenguaje retórico, pero, por otra parte, se establece una ruptura con lo retórico de este lenguaje, puesto que es, en última instancia, la manifestación de una realidad espiritual en conflicto. Pero hay exigencias elementales de orden ético que sobrepasan los meros aspectos anecdóticos del mismo: Leriano defiende, ante el rey, las «cosas de onrra», que «deuen ser claras», y en particular que su propia honra quede «sin disputa», defensa que alcanzará su culminación en Laureola. La fama está por encima de la vida³, pero cabría agregar que, aun por

¹ *Op. cit.*, p. 148.

² *Ibidem.* Cf. también p. 121: *El preso al auctor.*

³ Cf., por ejemplo, p. 155: «Por Dios, señor, dexa mi ourra sin disputa, y de mi vida y lo mío ordena lo que quisieres».

encima de su propia vida y de su propia fama, está la fama de Laureola y de las mujeres en general, porque la vida y la fama de Leriano están supeditadas a las condiciones de su servidumbre de amor. Las veinte razones que da Leriano «por qué los onbres son obligados a las mujeres»¹ testimonian una actitud netamente *cortesana*. Llamian la atención en especial aquellas que relacionan la servidumbre de amor con la *prudencia* y el *saber*. Los «simples y rudos» alcanzan la primera y aun los «discretos» alcanzan el saber que se aviva con el dolor², circunstancia que ilumina, con características especiales, una perspectiva no desdeñable del servicio amoroso. Amar a la mujer es una forma de amar la belleza del Ser, de amar a Dios a través de la imagen humana. Y precisamente este amar y conocer a Dios, y al ser creado a «su imagen y semejanza», se aviva con el dolor. El dolor sobrepasa entonces la mera perspectiva del amor humano para convertirse en un aliado del conocimiento de la divinidad. Las causas aducidas en la «quinta razón» proyectan la servidumbre de amor hacia la consecución de las virtudes teologales y cardinales, que se fundamenta en la misma relación de Dios con su imagen llena de «ecelencia y hermosura». La «sesta razón», en cambio, explicitación de una de las virtudes teologales, la Esperanza³, adquiere matices no muy convincentes, no sólo por la índole del razonamiento, sino por la relación de éste con la suerte real de Leriano, que, al dejarse morir, niega rotundamente la Esperanza. En todo caso, puede atribuírsele un tipo de esperanza humana en un ideal amoroso que nada tiene que ver con la virtud teologal. Resulta, en cambio, mucho más convincente y explicativa del sentido general de la obra la razón diecinueve⁴, que se enlaza con la tradición trovadoresca del amor cortés. La palabra y el estilo mismo de los trovadores están en relación directa con los asuntos de amor. El amor educa no sólo en la elegancia de las buenas costumbres mundanas, sino también en la del estilo. La naturaleza ideal del amor encuentra su per-

¹ Véase, con respecto a la tradición del «profeminismo», el trabajo de JACOB ORNSTEIN, *La misoginia y el profeminismo en la literatura castellana*, en *RFE*, III, p. 219-232. Cf. también JOSÉ FRANCISCO GATTI, *Contribución al estudio de la «Cárcel de amor»*, Buenos Aires, 1955.

² *Op. cit.*, p. 195.

³ *Op. cit.*, p. 197. Idéntica reflexión correspondería formular con respecto a las siguientes «razones» que conciernen a la Caridad, a la contricción, etc.

⁴ «La dezinueve razón es porque afinan las gracias: los que, como es dicho, tañen y cantan por ellas se desuelan tanto, que suben a lo más perfecto que en aquella gracia se alcanza; los trovadores ponen por ellas tanto estudio en lo que troban, que lo bien dicho hazen parecer mejor, y en tanta manera se adelgazan que propiamente lo que sienten en el corazón ponen por nuevo y galau estilo en la canción o inuención o copla que quieren hacer.»

fecta concreción en el estilo *nuevo y galante*, fiel perpetuación del *dolce stilnovismo*. Dejando momentáneamente de lado este aspecto de la tradición literaria, que retomaremos de inmediato, conviene detenerse brevemente en la figura de Laureola, cuyos rasgos esenciales ya se destacan a través de Leriano. En ella la virtud está proyectada en un plano exterior de apariencias y consideraciones sobre la mujer y su vida en relación con el mundo que la rodea, situación en la que juega un papel primordial un concepto inamovible del honor, que Laureola expresa frecuentemente como «discreción»¹. La discreción es, entonces, no solamente una forma de vida sino también una forma de expresar la preocupación íntima por la «onrra»², que la induce a exigir de Leriano que se conforme con su pena a fin de evitar la culpa de la mujer³. De este modo, el sentido de la aventura espiritual de Laureola en el plano amoroso se ve retraído por la *razón*, que le exige una «disimulación discreta» para lograr o conservar la fama, único valor que realmente le interesa, por encima de la vida de Leriano o de la suya propia⁴. Estrictamente hablando, en Laureola «no hay proceso de amor», como sostiene María Rosa Lida, que, al compararla con Melibea, afirma: «lo que cabalmente falta es la peculiaridad de Melibea, la evolución interior de un carácter justificada por su propia modalidad»⁵. Así, pues, el sentido de la aventura espiritual que envuelve a los personajes nos permite ver otro matiz, que implica, en realidad, una diferencia de fondo. La muerte de Leriano se «minimiza» ante una eventual pérdida del honor de la mujer, que se vuelve dura e inaccesible, aunque tal pérdida sea

¹ ... «El autor la dota de dramatismo dando atisbos de personalidad a las amadas desdeñosas» (Cfr. MARÍA ROSA LIDA, *op. cit.*, p. 452).

² «La virtud y piedad y compasión que pensaste que te ayudarían para conmigo, aunque son aceptas a mi condición para en tu caso son enemigos de mi fama, y por esto las hallaste contrarias. Quando estaua presa saluaste mi vida, y agora que está libre quieres condenalla. Pues tanto me quieres, antes devrias querer tu pena con mi onrra que tu remedio con mi culpa.» (*Op., cit.*, 187).

³ Cf., por ejemplo, una de las respuestas de Laureola al autor ... «porque no podría ser él libre de pena sin que yo fuese condenada de culpa. Si pudiese remediar su mal sin amanzillar mi onrra, no con menos aficción que tu lo pides yo lo haría; mas ya tu conoces quanto las mugeres deuen ser más obligadas a su fama que a su vida, la cual deuen estimar en lo menos por razón de lo más, que es la bondad. Pues si el beuir de Leriano a de ser con la muerte desta, tú iuzga a quien con más razón deuo ser piadosa. a mi o a su mal. Y que esto todas las mugeres deuen assi tener, en muy mas manera las de real nacimiento, en las quales assi ponen los oios todas las gentes, que antes se vee en ellas la pequeña manzilla que las baxas la grand fealdat.» (p. 136).

⁴ En este sentido es igualmente ilustrativo el texto citado en la nota anterior.

⁵ M. R. LIDA. *op. cit.*, 2..45.

una circunstancia en extremo hipotética, debida a eventuales habladurías o calumnias. Por ello, Laureola, puesta ante el dilema, reacciona con una actitud *racional* que sitúa a la *fama* en el primer lugar de su escala de valores. La fama vale más que la vida de ella o de Leriano. A su manera, ella también se siente envuelta en esta aventura espiritual, que presenta signos «positivos». El sentimiento amoroso, supeditado a la honra, se cristaliza en un ideal que lo trasciende, que lo aniquila y que, a su vez, lo perfecciona en la figura de Leriano bajo la forma de un dolor espiritualmente activo. La piedad, más que el amor, signa la actitud de Laureola hacia Leriano ¹, pero esta piedad también depende de la misma exigencia primordial de la fama. Laureola siente que «por una parte y por otra se le ofrece dolor», y, ante la perspectiva de ser liberada por Leriano, teme que ha de ser «condenada». Su lucha, por así decirlo, entre dos condenas, la de la muerte y la de la fama, se resuelve siempre en la intención expresa de salvar esta última, «pues lo uno (la vida) se acaba y lo otro (la fama) dura».

La estructura novelística, las ideas, los personajes de la *Cárcel de amor* permitirían, indudablemente, iniciar una concienzuda indagación en la compleja tradición literaria en que aquella obra está inserta ². En este aspecto, todo parece indicar la primordial importancia de los influjos italianos, en particular los de Boccaccio y Eneas Silvio Piccolomini. Sin considerar el elogio general del amor sensual, que constituye una de las características del primero, puede tomarse en particular la «Quinta jornada» del *Decamerón* ³, en la que, bajo el señorío de Fiammetta, se razona de las cosas felices que, tras lances infortunados, acontecieron a algunos amantes». Sin entrar al plano anecdótico concreto, interesa destacar precisamente algunas cualidades del amor, cuyas «fuerzas (son) santas, muchas y plenas», cuyo principio pareciera ser «he de tenerte o morir», que en Boccaccio se resuelve con el triunfo del amor carnal. Pero la característica del amor que más interesa, en virtud del itinerario que nos proponemos hacia Diego de San Pedro, es la

¹ Cf., por ejemplo, en una de las cartas de Laureola a Leriano, *op. cit.*, p. 144: «... mas te escriuo por redimir tu vida que por sastifacer tu deseo.» Y más adelante, p. 162: «No es Leriano, que te responda, sino que en las otras gentes se alaba la piedad por virtud y en mi se castiga por vicio. Yo hize lo que deuia segund piadosa y tengo lo que merezco segund desdichada.»

² Entre los trabajos sobre el tema, puede verse MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, *Juan Rodríguez del Padrón: influencia*. NRFH, VIII, pp. 1-38.

³ GIOVANNI BOCCACCIO. *Il Decamerone*, Milano. Ulrico Hoepli, 1948, 5.^a edizione: Cfr. *Quinta Giornata*, especialmente la *Novella Prima*, pp. 311-321.

función educadora del amor, de clara raigambre platónica y naturalmente cortesana. Cimone, mozo rudo y analfabeto, «con grandísima admiración de todos, aprendió en muy corto tiempo las primeras letras y hasta llegó a ser notorio entre los estudiantes de filosofía» de tal manera que Aristipo, su padre, advierte que a aquel amor debía su hijo «el haberse trocado de bestia en hombre». Si bien interesan en la Fiammetta otros aspectos de carácter femenino, de modalidades e intuiciones, deseamos detenernos precisamente en el detalle señalado. El amor enseña: en Boccaccio logra su culminación en el conocimiento carnal e íntimo mientras que en Diego de San Pedro se hace dolor «que aviva el saber».

En la *Historia de dos amantes*¹, Eurialo y Lucrecia, de Eneas Silvio Piccolomini, se manifiesta también una notoria exaltación del amor pese a los esporádicos y pretendidamente didácticos consejos morales. Aunque el autor señala al comienzo que «en el amor cuántos males se asconden», de inmediato Sigismundo formula una serie de consideraciones que darán el tono general de la obra en este aspecto. Las mujeres serán para él «angélicas», «celestiales», sus palabras tendrán «suave armonía». Pero al ingresar en la historia concreta, advertimos que Eurialo se siente atraído por «la gentil disposición, hedad, estatura bien proporcionada e miembros a ella respondientes...». Esta primera vista —relata el autor más adelante— le venció y metió en su servidumbre... «E sin pena Lucrecia hizo esta prisión...». *Servidumbre y prisión* de amor, entonces, parecieran entroncar en la enmarañada alegoría de la Cárcel de amor. También el sentimiento amoroso influye en la educación de Eurialo, en su cultura o en su *elegancia*. Para contestar las cartas de Lucrecia decide aprender italiano y «porque el amor le hazia solícito e diligente, en breue tiempo la aprendió». Estamos, pues, ante la realización de un aspecto de las virtudes del amor, que, para Leriano, será la primera de las «veynte razones» aludidas anteriormente. Pero la resolución del problema humano del amor en un plano concreto y la relación de éste con la *fama* varían en forma decisiva desde la *Historia de dos amantes* a la *Cárcel de amor*. En la primera hay que destacar una concepción en la relación amorosa mucho más cercana a Boccaccio que a Diego de San Pedro. Eurialo y Lucrecia viven bajo los apremios elementales de la pasión amorosa y aunque Lucrecia exclama, en una de las cartas dirigidas a Eurialo, como previniéndose de las consecuencias del amor adúltero, que «despues que el fuego es rescibido, no cu-

¹ Citamos por MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela*, Tomo IV, NBAE, Madrid, 1915, pp. 104-123.

ramos la fama ni la vida», lo cierto será que esta frase asumirá luego para ella una realidad tangible. Los dos amantes viven su pasión en forma casi abrupta, ya insinuada desde el comienzo en la policromía plástica y sensual que caracteriza las descripciones del cuerpo o en los anhelos íntimos de posesión y entrega francamente expresados.

Resulta curioso que la *fama*, que tanta importancia adquiere a través de la figura de Laureola en la *Cárcel de amor*, se limite en la *Historia de dos amantes* a la débil defensa que Socias, criado de Lucrecia y Menelao, hace en algunos pasajes de la obra, o las esporádicas intervenciones del autor, que carecen de fuerza ante el fondo profundamente erótico de las situaciones y de los sentimientos de los personajes centrales. Otras circunstancias, no menos importantes, se suman a éstas en la caracterización distintiva de ambas obras: Lucrecia es una mujer casada que, desde el comienzo, anhela el adulterio, mientras que Laureola permanece casi inasible e insensible, oculta en el follaje alegórico. Cada palabra o gesto de Lucrecia encierra un vehemente sensualismo, aun en las primeras cartas, de aparente tono admonitorio o negativo, dirigidas a Eurialo. Lucrecia muere de la *pena de amor*, de manera un tanto semejante a Leriano, pero después de haber consumado el amor carnal y, por consiguiente, el adulterio, situación que es inimaginable en Leriano. Por último, en la *Historia* el desenlace contrapone la presunta felicidad de Eurialo, casado con «una virgen ...rica, prudente e muy hermosa», al destino previsible de Lucrecia, mientras que, en la *Cárcel*, la contraposición se hace más neta entre las terminantes exigencias de la *fama* de Laureola, exigida por una *razón* fría y sin concesiones, y el destino trágico de Leriano, también previsible, exigido por su servidumbre de amor, hasta la postración y la muerte. Pero el nexo entre los amantes de la *Historia* y los protagonistas de la *Cárcel* está dado por el intercambio de cartas, expresivo de una modalidad novelesca. En este aspecto, aunque lo retórico es un signo común a ambas obras, en la *Cárcel de amor* «el acercamiento entre el lector y el personaje que la forma epistolar facilita se halla estorbado a menudo en nuestro caso por el visible empaque retórico que adoptan los amantes al comunicarse por escrito ¹».

En el *Tractado de amores*, obra del propio Diego de San Pedro, presumiblemente muy anterior a la *Cárcel de amor*, hallamos, aparte de la identidad de ideas y recursos retóricos, un clima espiritual en clara consonancia con la *Cárcel de amor*. El «gran desierto, el cual de estraña

¹ En DIEGO DE SAN PEDRO, *op. cit.*, prólogo de S. GILI Y GAYA, p. XXII.

soledad y temeroso espanto era poblado», la mansión pintada de negro y el caballero también vestido de negro («*Esta es la triste morada/del que muere/por que muerte no le quiere.*»), nos introducen en la ardua estructura intelectual característica del autor y nos dan, en definitiva, una de las pautas más significativas de su obra novelística. Curiosa semejanza con la situación del *Auctor* al comienzo de la *Cárcel de amor*, que es, en nuestra opinión, la veta por donde se encamina la aventura espiritual que trasciende a la mera anécdota, a la simple aventura galante o a un erotismo elegante al estilo de Eneas Silvio. Los recursos retóricos, los efectismos y retorcimientos propios de una actitud *docente* en un plano de elegancia cortesana o acaso de moral ficticia pueden contribuir a ocultar la dimensión verdadera de una aventura espiritual de alto vuelo. Pero soslayar esta dimensión oculta y trascendental equivaldría a reflejar el mismo defecto, por ejemplo, en la interpretación «externa» de los fenómenos conceptistas, manieristas, etc., como pasatiempos lúdicos o —para citar una expresión contemporánea no demasiado lúcida— como expresiones de un intelectualismo decadente. La forma es siempre el fondo, ecuación definitivamente reversible; el hombre es su estilo, la palabra es la persona misma; la ambigüedad ¹ de una retórica no es solamente aquella que permanece bajo el imperio de una tradición intelectual latente; es, esencialmente, la dinámica ambigüedad del ser humano.

El Siervo libre de amor ² de Juan Rodríguez de la Cámara, presenta, en tres partes, la relación amorosa del autor con una «gran señora»: la primera parte, «el tiempo que amó y fue amado»; la segunda, en «la que bien amó y fue desamado», y la tercera, en la que «no amó ni fue amado». Las dos primeras se asemejan, en líneas generales, a lo que acontece en la *Cárcel de amor* y en ellas se anuncian, entre otras características, la condición de la servidumbre de amor ³, la relación de la ficción, del fin poético y del placer con el amor. La «solitaria e dolorosa contemplación» del autor lo lleva por la «oscura selva de mis pensamientos e desesperación» ⁴ en el «acostumbrado viaje por las fablas de las altas moradas, palacios e torres de mi linda señora». El amor se

¹ En una proyección mítico-alegórica, véase HÉCTOR CIOCCHINI, *Hypothèses sur un réalisme mytho-allégorique dans quelques catalogues d'amants (XV-XVII's.)* en Actas del Xº Congrès International de la F. I. L. L. M., 1966, 2.ª section (*La sémantique historique et l'intelligence des textes*).

² JUAN RODRÍGUEZ DE LA CÁMARA, *Obras*, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1884, pp. 37-80.

³ *Ibidem*, p. 41.

⁴ *Op. cit.*, p. 48.

vislumbra en un plano alegórico ¹, el personaje se siente prisionero en una especie de *laberinto* o *cárcel* sin salida, donde «padecer es el verdadero ser» que se adquiere a través del amor. Pero padecer intensamente configura una transformación del ser, un desconocimiento de sí mismo ². Poco interesa, en este aspecto, la resolución final de la obra de Rodríguez del Padrón. Están dadas en las dos primeras partes las características del servicio de amor, donde la fama juega un papel importante ³ en el destino del amor humano, al que se sobrepone.

A la luz de estas circunstancias que atañen a la novela sentimental, el asombro, la soledad, el destino trágico de Leriano, adquieren una dimensión peculiar en la compleja arquitectura de la obra, excediendo sus moldes medievales. El amor de Leriano constituye un don «gratuito y desinteresado de sí mismo»; en su aventura espiritual confluyen también las exigencias de un conocimiento destinado a penetrar en las esencias misteriosas del amor, lo inducen a internarse en el follaje intrincado de la selva alegórica plena de sollicitaciones. Anhelos de amar y anhelo de conocer se convertirán entonces en el mismo ideal de superación personal. Pero ésta será posible sólo en la medida en que el *dolor* y aun la desesperación se convierten en un instrumento eficaz. Los continuos intentos y fracasos en el *Ascenso del monte Ventoux* ⁴ de Petrarca, sumergen en profundas reflexiones acerca de las cosas corpóreas e incorpóreas, porque este ascenso es el camino hacia la «vida bienaventurada». El ascenso a la torre en la *Cárcel de amor* llevará a la tristeza, a la congoja y al trabajo. Este camino ascendente, simbolizado por la escalera (en su aspecto itinerante) y por el águila (en su fase culminante) implica una actitud de aventura espiritual. La «realización» del amor en Leriano lo lleva al sacrificio y a la muerte, porque su «verdadero ser» también es «padecer». Pero en el camino «ascendente» de Leriano la propia Espe-

¹ No entramos en el detalle de la discusión sobre las características «alegóricas» o «autobiográficas» de la obra (cf., por ejemplo, MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela*, Tomo I, p. CCCVIII); en primer lugar, porque no interesan al propósito de este trabajo, y en segundo lugar, porque no creemos que se trate de una disyuntiva excluyente.

² Cfr. *op. cit.*, p. 77: «¿Pensays que me conocí?|Par Dios, no me conocí:|tan turbado me senty|del semblante que traya|E asy dire todavia:|Avunque me vedes asy|catyvo libre nacy».

³ La dama interrumpe el trato amoroso con el autor por la simple causa de que éste ha confiado sus amores a un amigo. De tal manera, violado el secreto, la fama de la dama corre un peligro semejante a la de Laureola.

⁴ En *The Renaissance philosophy of man*, Edited by ERNEST CASSIRER, PAUL OSKAR KRISTELLER & JOHN HERMAN RANDALL, The University of Chicago Press, Chicago, 1959, pp. 26-46.

ranza es un «enemigo». Nos inclinamos a ver en ello mucho más que una de las tantas expresiones retóricas —típicas de una u otra época—, una realidad de aguda tensión espiritual. Entonces, esta negación puede adquirir luz a través de una modalidad mucho más cercana a nosotros mismos, en la «desesperación» que anima el pensamiento de Kierkegaard o la «enfermedad» y el «escándalo» de Unamuno». El amor surge del dolor, nace de él y se expresa a través de él. Estamos en presencia de una religiosidad típica del humanismo, que puede ser tal vez mejor comprendida a través del sentido de esta aventura espiritual. Esta aventura no está dada solamente por los sentimientos, sino también por la razón, que nos permite internarnos en una visión del destino humano en esta vida. Vivir en el sufrimiento es una forma, tal vez la más profunda, de «conocer». La «enfermedad» de Unamuno es un sufrimiento activo que en Leriano es, no obstante, signo de la transitoriedad de la vida y conduce a la muerte que es la verdadera liberación. Y será también el sentido de la aventura el que embarca al autor-personaje en una búsqueda de lo alto, de la cima, del «camino ascendente», que es solitario y que enfrenta al personaje consigo mismo y con la muerte, ante la que reacciona de manera distinta a la de los personajes de las *danzas* medievales, pues él tiene «hambre de la muerte»¹.

Si la estructura alegórica de la obra o el cúmulo de modulaciones intelectuales, con sus desbordes retóricos, nos detienen en el mundo medieval, no es menos cierto que la índole trágica de la aventura, con su secuela de misteriosas alusiones y esencialmente con su actitud de riesgo y de realización en el sufrimiento y aun en la muerte sobrepasa aquella época y nos introduce en una conciencia crítica donde el pensamiento y las normas no forman parte de una estructura intelectual al margen del hombre, sino que le conciernen de manera directa y vital. En Diego de San Pedro ya se insinúa un humanismo que conjunta el conocimiento con la desesperación, e ilumina, a través de esta simbiosis inseparable, las perspectivas de una evolución espiritual en franco crecimiento.

HAYDÉE BERMEJO HURTADO Y DINKO CVITANOVIC.

Instituto de Humanidades.

Universidad Nacional del Sur. Bahía Blanca-Argentina.

¹ Pueden ser ilustrativos de esta actitud algunas expresiones del *Tratado de amores*: «O, muerte que no me atierra/pues dello tengo hambre» y también: «Con esta muerte presente, fijo, por mando del Padre, days salud enteramente a toda la humana gente».