

*CÁRCEL DE AMOR:*  
UN EJEMPLO DE ESTRUCTURA NARRATIVA  
DISCURSIVO-EPISTOLAR EN LA CREACIÓN  
IMAGINATIVA DE LA NOVELA SENTIMENTAL<sup>1</sup>

CONSUELO MARTÍNEZ MORAGA Y JUAN CARLOS GÓMEZ ALONSO  
UNIVERSIDAD FRANCISCO DE VITORIA /  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

1. La novela sentimental es un subgénero histórico-literario que, dentro del género preceptivamente llamado épico-narrativo, se produce durante el siglo XV y antes de mediados del XVI. Bien con intercalaciones epistolares, bien insertando versificación entre la prosa, su temática, muy cercana a la del “amor cortés”, sustenta principalmente cuadros de personajes enamorados y fieles casi siempre hasta la muerte. Entre sus características más relevantes también se han destacado, por parte de la crítica, un falso autobiografismo en la forma de presentación y el desarrollo de la acción en un marco de ficción alegórica, inscribible en el mundo posible de lo fantástico-verosímil, según la propuesta de F. J. Rodríguez Pequeño (Rodríguez Pequeño, 2008: 113-128).

El género surge a mediados del siglo XV con elementos propios de los libros de caballerías en cuanto a la caracterización de los protagonistas y a la recreación del amor cortés. Ahora bien, la inspiración o fuente documental de estas obras, como es sabido, la

<sup>1</sup> Este trabajo es resultado de la investigación realizada en el ámbito del proyecto de investigación “Retórica Cultural” (Referencia FFI2010-15160), concedido por la Secretaría de Estado de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación (actualmente Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e innovación del Ministerio de Economía y Competitividad).

encontramos en dos obras italianas: la *Elegia di madonna Fiammetta*, de G. Boccaccio que puede considerarse la iniciadora de este género, y la *Historia de duobus amantibus Eurialo et Lucretia*, de Enea Silvio Piccolomini, que continúa con el modelo de Boccaccio.

Fue Marcelino Menéndez y Pelayo quien, además de reunir un grupo de narraciones de estas características, las bautizó en *Orígenes de la novela* con el nombre de “novelas sentimentales”. Será Keith Whinnom quien proponga una relación de todas estas novelas y realice una crítica bibliográfica muy interesante para la investigación en su obra *The Spanish Sentimental Romance 1440-1550. A Critical Bibliography* (London, Grant & Cutler Ltd), publicada en 1983.

Sus singularidades genéricas no son muy marcadas, a pesar de que su estructura retórica se desarrolla orgánicamente con la ayuda epistolar o versificatoria inserta a partir del *tractatus* retórico. Son narraciones cortas, cuyo final novelesco lleva al protagonista a la tragedia o a la desdicha. Se trata de un héroe abocado, por un sentimentalismo trágico, al suicidio, al destierro o a la muerte vengativa. La mujer encarna virtudes superiores analizables, si se quiere, desde la perspectiva de un “feminismo renacentista” que no es la nuestra en este trabajo. Temáticamente se analiza la relación amorosa desde los más variados aspectos emocionales, llegando incluso a desarrollar un juego de propuestas amorosas y sexuales que provoca que sus protagonistas vivan como “seres salvajes”<sup>2</sup> en un ambiente cortesano de reyes y nobles que sustituye al guerrero anterior. Como sucede en los cuentos, estas novelas se definen, por un lado, por la atemporalidad narrativa, donde no hay lugar para la descripción, y, por otro lado, por la falta de evolución de los personajes, en un espacio romántico, lejano y medievalizado, presentado subjetivamente, e incluso idealizado.

2. La novela sentimental española encuentra una de sus expresiones más perfectas en *Cárcel de Amor*,<sup>3</sup> de Diego de San Pedro, obra en la que vamos a centrar nuestro análisis de la estructura narrativa discursivo-epistolar, modelo de análisis que puede ser trasladado a las otras novelas sentimentales. Y lo hacemos utilizando

<sup>2</sup> Muy interesante es el trabajo de Deyermond (1965).

<sup>3</sup> Citaremos por la edición de José Francisco Ruiz Casanova: San Pedro, Diego de (2008), *Cárcel de amor*, ed. J. F. Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra. Un estudio exhaustivo de la obra completa de Diego de San Pedro en: Whinnom, K. (ed.) (1985), *Diego de San Pedro, Obras Completas, II*, Madrid, Castalia.

la clasificación propuesta por Gregorio Mayans y Siscar en 1757 en su obra *Rhetórica* (Mayans y Siscar, 1986: I, 180-215 y II, 585-634). Mayans recogió en su obra el esquema tripartito de los géneros discursivos y los concibió, en sentido aristotélico, según el tipo de auditorio y la finalidad persuasiva en deliberativo, judicial y demostrativo. Ahora bien, el polígrafo valenciano elaboró una obra sólida y escolástica, pero amena y pragmática, de modo que trató en el libro I de su *Rhetórica* la invención de asuntos frecuentes ordenados a la persuasión y en su libro V discursos no persuasivos como el dialogal, el epistolar o el histórico. La clasificación mayansiana constituye un material valioso, novedoso y útil para fundamentar la descripción de las características de los discursos y de las cartas insertos en la obra objeto de nuestro estudio<sup>4</sup>.

*Cárcel de Amor* fue compuesta entre 1483 y 1485 e impresa en Sevilla en 1492.<sup>5</sup> *Cárcel de amor* encaja en una tradición convencional. Desde el título se intuye la ausencia de innovación temática y su adscripción a la narrativa sentimental o amorosa, con reminiscencias de la poética de tradición cortesana petrarquista en la consagración del amor irrenunciable a la dama.<sup>6</sup> El argumento

<sup>4</sup> Sobre la vigencia de los estudios de la obra retórica de Mayans, véase Martínez Moraga (2004).

<sup>5</sup> Sobre Diego de San Pedro se ha dicho que fue bachiller en Derecho, que en 1459 gobernó la fortaleza de Peñafiel y que era judío converso; pero nunca se han aportado pruebas consistentes al respecto. Sí parece demostrado que sirvió al Maestre de Calatrava, don Pedro Girón, y después a sus hijos Juan, segundo conde de Ureña, y Rodrigo Téllez Girón, Maestre de Calatrava. Hasta 1476 es muy probable que estuviese políticamente de parte de Juana La Beltraneja y que después, igual que los Girón, fuese partidario de los Reyes Católicos. Probablemente participó en la Guerra de Granada, donde habría conocido a Diego Fernández de Córdoba, a quien le dedicó su obra *Cárcel de Amor*. En el *Cancionero General* de Hernando del Castillo se conservan algunos poemas suyos ("Sermón", "Desprecio de Fortuna"), pero es más conocido por sus dos novelas sentimentales, el *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda* (1491) y *Cárcel de amor* (1492). Sobre la estructura y técnicas narrativas de la novela sentimental, vid. Durán (1973).

<sup>6</sup> Sus fuentes coinciden con las que se atribuyen al resto de las novelas del género desde las *Heroidas* de Ovidio (si bien el tono de *Cárcel de amor* es más elevado), hasta las *Confesiones* de San Agustín (entiendo que por la técnica autobiográfica y por el autoanálisis emocional y psicológico), pasando por la *Historia calamitatum* de Pedro Abelardo, la *Elegia di madonna Fiammeta* de Giovanni Boccaccio (en este caso por el análisis de la pasión amorosa), la *Historia duobus amantibus* de Enea Silvio Piccolomini (por la inclusión de cartas en la novela) o el *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón. Asimismo, la

confirma esta impresión, recordemos que el autor-personaje-narrador de la novela contempla una escena insólita a su regreso de la guerra. Un caballero *feroz de presencia*, Deseo, conduce a la cárcel de amor a Leriano, hijo de duques, que vive atormentado por el amor de la princesa Laureola. El joven explica al autor el simbolismo de la cárcel y le pide ayuda. El autor se compadece y actúa como intermediario entre Leriano y Laureola. La acción se traslada de Sierra Morena, territorio de la cárcel de amor, a Macedonia, reino de Laureola, lugar remoto y extravagante como mandan los cánones de la ficción de la época. Laureola conoce por el autor y por una carta que recibe de Leriano el tormento que éste padece y sus intenciones de dejarse morir. Aunque es imposible remediar el mal de Leriano sin mancillar la honra de Laureola, la princesa, por piedad, accede a verlo. El celoso Persio, que presencia el encuentro, pone la reputación de Laureola en entredicho. El rey Gaulo considera cierto el rumor que alienta Persio y condena a muerte a su hija. Las personas relevantes de la corte y la reina piden clemencia al implacable rey. Leriano reúne a sus hombres y se enfrenta al ejército real, pero Dios quiere que la verdad triunfe. Leriano libera a Laureola, mata a Persio y obliga a los calumniadores a confesar su embuste. Los reyes reciben con alegría a su hija y Leriano vuelve a su congoja de enamorado. Leriano suplica por carta a Laureola su amor, pero la princesa no se apiada, contesta con tristeza que elige su honra. Leriano se va dejando morir de amor. Sus últimas palabras son de defensa y de alabanza a las mujeres. Muere después de beber en una copa de agua las cartas de Laureola rotas en pedazos.

3. Esta trama se organiza en un prólogo y cuarenta y ocho capítulos, sucesivos por el orden cronológico lineal, unificados en función de la intervención de los protagonistas y variados por la diversidad tipológica de las cartas y de los discursos que integran la novela.

La acción se filtra mediante la intervención de los personajes, constituyendo una especie de anticipo de la estructura perspectivística

---

crítica ha comentado la presencia de elementos dantescos y ha destacado algunos rasgos comunes con la ficción caballerescas o artúricas, si bien en la novela sentimental los episodios de armas decrecen en favor del análisis del sentimiento. Merece gran atención la presencia en la obra de la tradición del amor cortés, viva en los cancioneros y en los poemas alegóricos franceses e italianos.

moderna (Baquero Goyanes, 1989: 161-180). El narrador,<sup>7</sup> por un lado, desempeña la categoría de protagonista, es testigo, ve y cuenta la historia, analiza los hechos; por otro lado, actúa, sigue a Leriano a la cárcel de amor, se compadece de él, es el intermediario de la correspondencia, diseña planes, pero no consigue despertar las potencias dormidas del alma de Leriano, comprende sus congojas, pero en el fondo aplaude la actitud de Laureola. El *auctor* es la medida, el equilibrio, la veracidad, tiene la fuerza del testimonio extrínseco.

Leriano y Laureola representan dos prototipos míticos de personajes. El primero huye de su mal de amor, y en su huída resulta digno de pena, triste, trágico. Es refinado, civilizado, sensible, respetuoso, anti-Don Juan y excesivo. Laureola es el objeto de su pensamiento obsesivo que lo desequilibra y lo destruye.<sup>8</sup> La bella alegoría de la cárcel de amor presenta a un Leriano privado de sus facultades racionales: entendimiento, razón, memoria y voluntad. Deseo es el movimiento del alma por el que Leriano apetece la presencia del bien ausente, Laureola, y la ausencia del mal que padece. Este intenso deseo se alivia cuando se señala el medio conveniente para hacer cercana la presencia de Laureola, primero a través del testimonio del *auctor* (“No te pido otro bien sino que sepa de ti Laureola cuál me viste”), después a través de la correspondencia y finalmente a través de un encuentro que desencadena la acción de la novela. El amor de Leriano trasluce cierto erotismo al comienzo de la obra, pero el intercambio de cartas, la intervención del lenguaje,

<sup>7</sup> Sobre la figura del *auctor* en *Cárcel de amor*, cfr. Torrego (1983: 330-339).

<sup>8</sup> Tengamos en cuenta que en el siglo XV los ideales caballerescos se desmoronan y aparece la mentalidad cortesana. La aristocracia pierde su rudeza guerrera, se refina. Se pasa de las batallas de antaño a los torneos cortesanos (aunque en nuestra novela vivimos un duelo entre caballeros y una guerra desesperada para salvar a Laureola de la muerte). Al haber menos posibilidad de promoción por la guerra cobra importancia el linaje de sangre. El clero disfruta de grandes privilegios (en la novela, el cardenal y la reina son los personajes relevantes que pueden pedir la clemencia del rey), la monarquía es autoritaria y la nobleza es cortesana. De la sensibilidad del hijo se lamenta la madre de Leriano en este bello pasaje: “Bienaventurados los baxos de condición y rudos de ingenio, que no pueden sentir las cosas sino en el grado que las entienden, y malaventurados lo que con sutil juicio las trascenden, los cuales con el entendimiento agudo tienen el sentimiento delgado. Pluguiera a Dios que fuera tú de los torpes en el sentir, que mejor me estuviera ser llamada con tu vida madre del rudo que no a ti por tu fin hijo que fue de la sola. ... Tan poderoso fue tu mal que...Todas las cosas de que te podías valer te fallecieron” (p. 148).

modifica los vínculos. La comunicación con Laureola, la firmeza de la mujer, sus virtudes, lo transfiguran, pero no hay esperanza para Leriano, su unión alegórica con Laureola a través de las cartas no es real, no consigue realizar el bien soñado de la unidad. La palabra, el lenguaje sólo es un delgado e insuficiente hilo de unión.

Laureola, por linaje y crianza, antepone a todo su dignidad, tiene puesta la mirada en la alabanza, en el honor, en la gloria, en la lealtad, en la justicia y en toda especie de virtud. Las características del amor cortés, ausencia de erotismo y espiritualización de la pasión amorosa, se revelan claras en Laureola. Si por condición y por actitud Leriano está en un nivel espiritual inferior, Laureola está en un nivel superior. El deseo de Leriano destruye, en cambio la virtud eleva. La cerrazón estamental, que impide el paso de un nivel social a otro superior, es equivalente a la cerrazón espiritual de Leriano, incapaz de elevarse a los niveles en los que se mueve Laureola.<sup>9</sup> La fe de Laureana en el honor, en la justicia divina, se opone a la fe individual y terrenal que Leriano pregona con un quejido lastimoso: “en mi fe se sufre todo”. Laureola encarna la sabiduría humana y moral y la libertad. La mujer de su época es sierva o esclava, no tiene libertad de maniobra, pero sí tiene libertad interior, libertad para hacer suyos los grandes valores. Laureola es fiel a su condición y a su linaje, vive históricamente.

En el desarrollo de la obra se alterna, como decíamos, la intervención de los protagonistas y de los personajes secundarios - Persio, el cardenal, el rey y las madres- mediante cartas y discursos. A pesar de los cortes entre cada capítulo, en la narración hay trabazón y orden: al principio de la obra pertenece la causa (alegoría de la cárcel de amor, salida de Leriano y encuentro con Laureola) al final, el efecto (opción de Laureola por la virtud, destrucción y muerte de Leriano) y en el medio se encaja la acción (prisión, condena a muerte de Laureola, lucha y liberación).

<sup>9</sup> El autor describe los síntomas de su enamoramiento: ...”y como traía aviso en todo lo que se esperaba provecho, miraba en ella algunas cosas en que se conoce el corazón enamorado. Cuando estaba sola veíala pensativa; cuando estaba acompañada no muy alegre; érale la compañía aborrecible y la soledad agradable. Más veces se quejaba que estaba mal por huir los placeres. Cuando era vista, fingía algund dolor; cuando la dexaban, dava grandes suspiros. Si Leriano se nombrava en su presencia, desatinava de lo que dezía, volvíase súpito colorada y después amarilla, tornávase ronca su boz, secávasele la boca, por mucho que encubría sus mudanzas, forçabale la pasión piadosa a la disimulación discreta” (pp. 79-80).

4. Las cartas y los discursos presentan una estructura común tripartita: un exordio donde se pretexta la causa de escribir o de hablar, la explicación del asunto y una conclusión en la que se expresan las peticiones o la esperanza de respuesta.<sup>10</sup> El saludo y la despedida característicos del género epistolar se omiten en esta obra.<sup>11</sup> La brevedad es propia de todas las cartas, los discursos son más extensos. El estilo es puro y claro y se adapta a los interlocutores. Las palabras son comunes, prosaicas porque el verso no aparece en esta novela. Al ser razonamientos escritos, tanto las cartas como los discursos permiten explicaciones claras y pensamientos exactos.

La disposición de las cartas nos permite hablar, por un lado, de estructura dialogada, puesto que las cartas exigen respuestas. Los títulos de los capítulos nos dan una idea del ritmo dialógico al que nos referimos.<sup>12</sup> Por otro lado, facilitan el conocimiento de los personajes

<sup>10</sup> El *ars dictaminis*, irradiado desde Italia al resto de Europa, aparecía como género principal de la prosa literaria en la Retórica clásica y también ocupó un lugar preferente en la Edad Media. Las fórmulas epistolares se extraen del amplio campo retórico y de las colecciones de cartas de autores clásicos; destacan las de Plinio, Símaco, Sidonio, Julio Víctor, San Agustín y San Jerónimo. Un importante compendio de epístolas oficiales es el de Casiodoro, recopiladas en doce libros y tituladas *Variae*. La doctrina epistolar consistía básicamente en la adaptación de las partes del discurso enumeradas por Cicerón a las de la carta. La diferencia más significativa respecto a las partes establecidas por Cicerón es la división del *exordium* en *salutatio* y *captatio benevolentiae*. *Narratio*, *confirmatio*, ahora *petitio* y *conclusio*, conservan, salvo pequeñas variaciones, sus correspondencias con las tradicionales partes del discurso. Murphy establece una analogía entre las seis partes del discurso y las cinco de las que constaba la carta (Murphy, 1985).

<sup>11</sup> Excepcionalmente, en el capítulo 35 Laureola encabeza la carta con un sencillo "Padre" (p. 116).

<sup>12</sup> Son un prólogo y 48 capítulos con títulos que manifiestan la relación dialogada o epistolar entre los personajes 1: Comienza la obra, 2: El preso al *auctor*, 3: Respuesta del *auctor* a Leriano, 4: El *auctor*, 5: El *auctor* a Laureola, 6: Respuesta de Laureola, 7: El *auctor*, 8: Carta de Leriano a Laureola, 9: El *auctor*, 10: el *auctor* a Laureola, 11: Respuesta de Laureola al *auctor*, 12: El *auctor*, 13: El *auctor* a Leriano, 14: Responde Leriano, 15: Carta de Leriano a Laureola, 16: El *auctor*, 17: Carta de Laureola a Leriano, 18.- El *auctor*, 19.- Cartel de Persio para Leriano, 20: Respuesta de Leriano, 21: El *auctor*, 22: Leriano al rey, 23: El *auctor*, 24: El *auctor* a Leriano, 25: El *auctor*, 26: Carta de Leriano a Laureola, 27: El *auctor*, 28: Carta de Laureola a Leriano, 29: El *auctor*, 30: El cardenal al rey, 31: Respuesta del rey, 32: El *auctor*, 33: La reina a Laureola, 34: El *auctor*, 35: Carta de Laureola al rey, 36: El *auctor*, 37: Leriano a sus caballeros, 38: El *auctor*, 39: Carta de Leriano a Laureola, 40: El *auctor*, 41: Carta de Laureola a Leriano, 42: El *auctor*, 43: Leriano contra Tefeo y todos los que dicen mal de mugeres, 44: Da Leriano veinte razones por que los ombres son obligados a las mugeres, 45: Prueba por enxemplos la

directamente, sin intermediación, a través de sus propias reflexiones. Asimismo, los discursos, en primera persona, representan el monólogo interior, constituyen digresiones que se sostienen por la estructura novelesca que los alberga.

Cualquier carta puede tener su respuesta y constituye, como decíamos, la forma en que se da el diálogo en *Cárcel de amor*. Los personajes están ‘en ausencia’; a través de las cartas Leriano se hace presente, se comunica con Laureola y trata de inflamar su ánimo. Las cartas son el lugar de las explicaciones, son un testimonio fiel y duradero; además de informar dejan informe por escrito, pueden examinarse despacio y con detalle. Este peligro justifica la tardanza de Laureola en contestar a Leriano y su contención en la escritura:

Por Dios te pido que enbuelvas mi carta en tu fe, porque si es tan cierta, como confiesas, no se te pierda ni de nadie pueda ser vista; que quien viese lo que te escribo pensaría que te amo y creería que mis razones antes eran dichas por disimulación de la verdad que por la verdad (San Pedro, 2008: 91).

El crédito que se da a las cartas y el miedo a que pongan en peligro la fama y la honra de Laureola motivan el asombroso final de la novela:

Y viendo que le quedava poco espacio para gozar de ver las dos cartas que della tenía, no sabía qué forma se diese con ellas. Cuando pensava rasgalla, parecíale que ofendería a Laureola en dexar perder razones de tanto precio; cuando pensava ponerlas en poder de algún suyo, temía que serían vistas, de donde para quien las embió se esperaba peligro. Pues tomando de sus dudas lo más seguro, hizo traer un copa de agua, y hechas las cartas pedaços echólas en ella; y acabado esto, mandó que le sentasen en la cama, y sentado bevióselas en el agua y assí quedó contenta su voluntad (San Pedro, 2008: 149).

En los discursos el tono es más vehemente y solemne que en las cartas. San Pedro imita la verdad de los discursos orales, pero no olvida sazonarlos con método y orden, con los adornos precisos para persuadir el entendimiento y mover la voluntad.

---

bondad de las mugeres, 46: Buelve el *auctor* a la estoria, 47: Llanto de su madre de Leriano, 48: El *auctor*.



5. Podría reducirse la variedad de asuntos tratados en las cartas y en los discursos a los tres géneros aristotélicos -deliberativo, judicial y epidíctico-, pero en el caso de la novela sentimental consideramos que resulta más interesante y productivo intentar una tipificación, fundamentada, como ya hemos explicado, en la clasificación mayansiana de *oraciones* persuasivas y no persuasivas, que podría esbozar el patrón utilizado en otras novelas del mismo corte. Siguiendo el orden de escritura con el que aparecen en *Cárcel de amor*, pasemos al análisis de las cartas y discursos que contiene.

**Discurso alegórico de lamento:**<sup>13</sup> Como iremos viendo, la obra de Diego de San Pedro está presidida por un tono lírico e introspectivo. El tono es especialmente quejumbroso al comienzo y al final de la novela, en los momentos en que se evoca la muerte. San Pedro huye de la oscuridad y de la prolijidad, su estilo no es ampuloso, cada episodio guarda su decoro. La elocución es pura y clara, sencilla al entendimiento. No hay homonimia ni ambigüedad, la narración de cada capítulo es seguida, sin interrupción. Todo se dice con orden, partición y enumeración. Veremos a lo largo de la obra que se prodigan los recursos retóricos, especialmente las figuras de petición y de respuesta y las de amplificación, entre las que destacamos la antítesis que irá marcando el confrontamiento de los protagonistas. A nuestro juicio, la oposición se observa desde el título. *Cárcel de amor* recuerda otras composiciones clásicas como *Castillo de amor*, de Jorge Manrique, *Hospital de amor*, impreso por Luis Hurtado de Toledo, *Infierno de amores*, de Guevara, *Infierno de amor*, de Sánchez de Badajoz.<sup>14</sup> Todas ellas encierran una figura lógica que se contradice en sus propios términos. En este tipo de expresiones se intentan armonizar dos conceptos opuestos en una sola expresión que nos obliga a buscar un significado alegórico. En *Cárcel de amor* la alegoría consigue simbolizar con la naturalidad de los cuentos o de los mitos clásicos la frustración amorosa, el derrumbe moral, la destrucción del protagonista por su incapacidad para sublimar el amor.

**Discurso de consuelo:**<sup>15</sup> Se trata de la respuesta afirmativa del *auctor* a la petición de Leriano de hacer llegar noticias suyas a

<sup>13</sup> Capítulo 2: El preso al *auctor* (San Pedro, 2008: 70-73).

<sup>14</sup> Otros títulos con el mismo significado alegórico son: *Capítulo de amor*, de Cristóbal de Castillejo; *Visita de amor* y *Residencia de amor* de Gregorio Silvestre; *Casa de la Memoria* de Vicente Espinel; o *Casa de locos* de Mateo Alemán. Mayáns y Siscar, 1757: vol. II, 389.

<sup>15</sup> Capítulo 3: Respuesta del *auctor* a Leriano (San Pedro, 2008: 74-75).

Laureola. Entiende el *auctor* la naturaleza del mal de Leriano y los inconvenientes de la tarea requerida, por eso lo consuela accediendo a su petición con un discurso sencillo, esperanzado y agradecido en el que alega las causas que lo mueven a actuar a favor del desdichado.

**Carta de petición indirecta:**<sup>16</sup> Empieza a escribir Leriano porque está obligado a dar cuenta de su pena. Éste suplica a Laureola que conteste a su carta con otra que sea el galardón de sus males. Es petición indirecta porque la persona a quien se le pide la gracia es poco favorable. Se expone primero la vergüenza o el atrevimiento (“Mi fe decía que osase, tu grandeza que temiese; en lo uno hallava esperanza y por lo otro desesperava... Yo me culpo porque te pido galardón sin averte echo servicio”). Se manifiesta a continuación la causa de la carta (“Podrás dezir que cómo pensé escrevirte: no te maravilles, que tu hermosura causó el afición, y el afición el deseo y el deseo la pena, y la pena el atrevimiento”). Se mueve al receptor a la misericordia porque se trata de una causa justa y vital para el emisor y se añaden al final súplicas y ruegos (“te suplico que hagas tu carta galardón de mis males, que, aunque no me mate por lo que a ti toca, no podré bevir por lo que yo sufro”). Concluye con la advertencia de que su vida está en manos de Laureola (“Si algund bien quisieres hazerme, no lo tardes; si no, podrá ser que tengas tiempo de arrepentirte y no lugar de remediarme”).

**Carta querellosa:**<sup>17</sup> Es una sentida queja de Leriano porque Laureola no ha respondido a la petición. Recuerda Mayáns y Siscar que si el asunto es escabroso los superiores no están obligados a responder. La respuesta rápida es señal de estima a la persona que la escribe, en cambio, retrasar voluntariamente la respuesta indica desprecio o descuido. El método de este tipo de carta es lamentar el hecho y reprocharlo, dar a entender que por la intensidad del sufrimiento se teme a la muerte. Nada otorga más autoridad a la querella que manifestar el ánimo sufridor, ya que se da a entender que es la necesidad la que obliga a la querella. Concluye con una súplica afligida, compasiva y lastimosa (“Dexadas más largas, te suplico, pues acabas la vida, que onres la muerte, porque, si en el lugar donde van las almas desesperadas ay algún bien, no pediré otro sino sentido para sentir que onraste mis huesos, por gozar aquel poco espacio de gloria tan grande”).

<sup>16</sup> Capítulo 8: Carta de Leriano a Laureola (San Pedro, 2008: 80-81).

<sup>17</sup> Capítulo 15: Carta de Leriano a Laureola (San Pedro, 2008: 88-89).

**Respuesta a la querrela:**<sup>18</sup> Laureola disculpa la intención del daño (“Todas las veces que dudé en responderte fue porque sin mi condenación no podías tú ser asuelto...”), ofrece la satisfacción más por piedad que por enamoramiento y ruega atemorizada la discreción de Leriano (“no se te pierda ni de nadie pueda ser vista; que quien viese lo que te escribo pensaría que te amo y creería que mis razones antes eran dichas por disimulación de la verdad que por la verdad”).

**Invectiva:**<sup>19</sup> Éste tipo de discurso pertenece al género judicial, se hace para dañar a los enemigos. En la invectiva se pide el castigo de la maldad para sostener la verdad y la virtud (“...justo es que la maldad se castigue porque la virtud se sostenga...”). Persio es el autor de la invectiva con la que trata de despertar en Leriano el temor a la vergüenza y el miedo a la afrenta (“...la pena que recibirás de la culpa que cometiste será castigo para que tú pagues y otros teman...toviste osada desvergüenza para enamorarte de laureola...”). Por otro lado, con este tipo de discurso se intenta alentar en los espectadores la indignación, la ira, el odio. Importa en la invectiva no parecer maledicente (“atrévome a tanto confiando en tu falsía y mi verdad”), de modo que el autor debe controlarse en la reprensión y disimular la inquina.

**Respuesta a la invectiva:**<sup>20</sup> A la invectiva se responde manifestando la intención maliciosa del autor (“Persio, mayor sería mi fortuna que tu malicia si la culpa que me cargas con maldad no te diese la pena que mereces por justicia.”). El fin de la invectiva, como discurso de género judicial, es la equidad. Las acusaciones de Persio son conjeturas, de modo que la defensa de Leriano consiste en negarlas. Al ser falsos los hechos por los que Persio acusa a Leriano, se defiende éste contradiciendo el hecho, señalando la injusticia y la mentira del delito fingido, apelando a la justicia divina y aceptando el duelo (“Pues tú afirmas mentira clara y yo definiendo causa justa, ella quedará libre de culpa y tu onra no de vergüenza”).

**Discurso exhortatorio:**<sup>21</sup> Suponiendo probada su inocencia con la victoria, Leriano exhorta al rey a la ejecución de Persio para la satisfacción de su honra (“Suplícote que por juicio me satisfagas la onra que por mis manos me quitaste...No consientas que biva ombre que tan mal guarda las preeminencias de sus pasados...”). El discurso

<sup>18</sup> Capítulo 17: Carta de Laureola a Leriano (San Pedro, 2008: 90-91).

<sup>19</sup> Capítulo 19: Cartel de Persio para Leriano (San Pedro, 2008, 94).

<sup>20</sup> Capítulo 20: Respuesta de Leriano (San Pedro, 2008: 94-96)

<sup>21</sup> Capítulo 22: Leriano al rey (San Pedro, 2008: 98-100).

debe estar bien argumentado, lo más importante es probar la oportunidad de la acción que se exhorta. La persuasión se coloca en la introducción y la exhortación en la conclusión. El ánimo del rey debe moverse con suavidad. Liriano antepone el argumento del amor y de la misericordia debida a su hija a la compasión y gratitud por los servicios que en el pasado pudieron prestar los parientes de Persio. Asimismo, se intenta excitar el ánimo del rey manifestando la indignación y la ira contra el cizañador Persio y los efectos que con la ejecución se conseguirán: la paz, la gloria y la fama de un rey justo. Es propio de la exhortación el temor a que se resienta el receptor, de modo que vemos cómo se mitiga ésta, se excita la atención y se conmueve el ánimo mediante las figuras de petición: interrogación y deprecación (“¿Cómo sonará en los otros lo que es pasado si queda sin castigo público? Por Dios, señor, dexa mi onra sin disputa, y de mi vida y lo mío ordena lo que quisieres”).

**Carta de consuelo:**<sup>22</sup> Liriano intenta sosegar el ánimo de Laureola, encarcelada y condenada a muerte injustamente por su padre. El discurso se divide en tres partes. En la primera, Liriano hace conjeturas acerca de las consecuencias del plan trazado para la liberación de Laureola (“...si en tal demanda muriere, tú serás libre de la prisión y yo de tantas desaventuras...”). En la segunda parte, Liriano se reviste de dolor y explica las causas de su sentimiento, manifiesta de nuevo su amor y su deseo de aliviar la pena de Laureola (“Puedes bien creer, por grandes que sean tus angustias, que siento yo mayor tormento en el pensamiento dellas que tú en ellas mismas”). Es un argumento importante en este tipo de discursos considerar la fortaleza de la persona a la que se pretende consolar, de ahí que en la tercera parte trate de infundir confianza en Laureola advirtiéndole la flaqueza de ánimo de la condición femenina (“Confía en mis palabras, espera en mis prometimientos, no seas como las otras mugeres, que de pequeñas causas reciben grandes temores. Si la condición mugeril te causare miedo, tu discreción te dé fortaleza”...).

**Carta de lamento:**<sup>23</sup> La prisión de Laureola es real y no alegórica. Las cadenas, los tormentos, el encierro son reales “con gruesas cadenas estoy atada, con ásperos tormentos me lastiman, con grandes guardas me guardan, como si tuviese fuerza para poderme salir”. A diferencia del vehemente discurso del mismo género a cargo

<sup>22</sup> Capítulo 26: Carta de Liriano a Laureola (San Pedro, 2008: 104-105).

<sup>23</sup> Capítulo 28: Carta de Laureola a Liriano (San Pedro, 2008: 106-107).

de la reina, aquí son las figuras de amplificación, etiología y declaración o diatiposis las que permiten a Laureola culparse de su situación, rogar por la salvación de su fama y no de su vida, indignarse contra el rey y contra Persio y conceder a Lariano libertad de acción.

**Discurso persuasivo:**<sup>24</sup> Si en el discurso exhortatorio, también persuasivo, se pide la ejecución de una acción particular, en este caso, se persigue convencer, mover el entendimiento para que se obre en una dirección y no en otra. Encontramos en este discurso mayor número de argumentos convincentes por su objetividad. Son razones que constituyen aserciones verdaderas y necesarias. El orador, el cardenal, habla en primera persona del plural y utiliza como argumento de autoridad el prestigio de los soberanos antecesores del rey y el designio divino. Así prueba la validez intemporal y absoluta de los principios que deben afectar su decisión (“la primera, porque mejor aciertan los ombres en las cosas ajenas que en la suyas propias...la segunda, porque platicadas las cosas siempre quedan en lo cierto; la tercera, porque si aciertan lo que aconsejan, aunque ellos dan el voto, del aconsejado es la gloria...¿por qué das más fe a la información dellos que al juicio de Dios, el cual en las armas de Persio y Lariano se mostró claramente?”).

**Respuesta al discurso persuasivo:**<sup>25</sup> Se representa la imposibilidad de modificar la decisión tomada con argumentos determinados por la honra y la justicia. El rey concede más credibilidad a las pruebas terrenales que a las divinas y siente no complacer al cardenal. Lo que se persuade no es posible.

No era menester dezirme las razones por que los poderosos deven recibir consejo, porque aquéllas y otras que dexastes de dezir tengo yo conocidas...dispongo y ordeno sabiamente la muerte de laureola, lo cual quiero mostraros por causas justas determinadas segund onra y justicia...Mucho quisiera aceutar vuestro ruego por vuestro merecimiento. Si no lo hago, aveldo por bien, que no menos devéis desear la onra del padre que la salvación de la hija.

**Discurso de lamento:**<sup>26</sup> La reina interviene para lamentarse ante su hija por la suerte que correrá. Es un discurso desesperado en el que

<sup>24</sup> Capítulo 30: El cardenal al rey (San Pedro, 2008: 108-110).

<sup>25</sup> Capítulo 31: Respuesta del rey (San Pedro, 2008: 110-112).

<sup>26</sup> Capítulo 33: La reina a Laureola (San Pedro, 2008: 113-116).

la exclamación, la interjección y el epifonema son, lógicamente, las figuras protagonistas (“¡O bondad acusada con malicia! ¡O virtud sentenciada con saña! ¡O hija nacida para el dolor de tu madre! ¡Tú serás muerta sin justicia y de mí llorada con razón!...”).

**Carta de reproche:**<sup>27</sup> Laureola sabe que su padre la ha condenado a muerte y que la sentencia se cumplirá tres días más tarde. El tono de la carta es de desesperación (“¿por qué, nacida yo de tal sangre, creíste más la información falsa que la bondad natural?”). Recuerda Laureola los argumentos principales de los discursos precedentes y añade el de remordimiento por el sacrificio injusto e inútil que protagonizará (“Mi sangre ocupará poco lugar y tu crueldad toda la tierra. Tú serás llamado padre cruel y yo seré dicha hija inocente, que, pues Dios es justo, él aclarará mi verdad”).

**Discurso de arenga:**<sup>28</sup> Se trata del clásico discurso exhortatorio, militar, de tono elevado, en el que Leriano inflama el ánimo de los caballeros y los insta a una vigorosa ejecución. Infunden estos discursos diligencia, confianza y osadía, especialmente, cuando se trata, como en este caso, de limpiar la honra, en entredicho por la injusticia cometida. Este discurso no necesita pruebas, pero sí argumentos para engendrar fortaleza de ánimo. Leriano acude a la memoria de los antepasados, a la necesidad, a la justicia, a la muerte honrosa y a la gloriosa fama. Con su discurso ahuyenta el miedo al peligro y a la derrota.

**Cartas de petición<sup>29</sup> y respuesta:**<sup>30</sup> Tras la victoria del ejército de Leriano y la liberación de Laureola, regresamos con las dos últimas cartas al punto inicial de la novela en el que Leriano pide piedad y Laureola la niega. Son cartas de despedida, en conflicto por incompatibilidad. Leriano plantea de nuevo la elección a Laureola y ésta debe decidir definitivamente cuál de los dos valores sacrifica: la vida o la fama. La argumentación del discurso de Laureola consiste en mostrar que ambas opciones son excluyentes y por tanto necesariamente expresadas en términos antitéticos:

La virtud y piedad y compasión que pensaste que te ayudarían para conmigo, aunque son aceptas a mi condición, para en tu caso son enemigas de mi fama, y por esto las hallaste contrarias. Cuando estaba

<sup>27</sup> Capítulo 35: Carta de Laureola al rey (San Pedro, 2008: 116-118).

<sup>28</sup> Capítulo 37: Leriano a sus caballeros (San Pedro, 2008: 123-124).

<sup>29</sup> Capítulo 39: Carta de Leriano a Laureola (San Pedro, 2008: 126-128).

<sup>30</sup> Capítulo 41: Carta de Laureola a Leriano (San Pedro, 2008: 128-129).

presa salvaste mi vida y agora que estó libre quieres condenalla: Pues tanto me quieres, antes devrías querer tu pena con mi onra que tu remedio con mi culpa... antes se afea la bondad que se alaba la virtud; assí que es escusada tu demanda, porque ninguna esperanza hallarás en ella, aunque la muerte que dizes te viese recibir, aviendo por mejor la crueldad onesta que la piedad culpada.

**Discursos laudatorios:**<sup>31</sup> Se trata de tres discursos epidícticos, moralizantes, ciertamente prescindibles, pero justificables por la finalidad didáctica de la literatura en esta época. Los discursos se dividen en sendos capítulos que, no obstante, constituyen una unidad temática. La finalidad es la propia del género<sup>32</sup>, en nuestro caso, el elogio de las mujeres. La intención del orador Leriano, es conseguir la adhesión de Tefeo y los que “dizen mal de las mujeres” a las tesis que presenta, en este sentido, el discurso epidíctico, constituye una parte esencial de la retórica como arte de persuadir.<sup>33</sup> Concurren en estos discursos procedimientos más argumentativos que literarios. El primero muestra quince causas por las que yerran quienes hablan mal de las mujeres, el segundo, veinte razones por las que los hombres están obligados a las mujeres (las mujeres son la fuente de inspiración de todas las virtudes) y el tercero, diversos ejemplos de bondad de mujeres gentiles y cristianas. Leriano, para alabar a las mujeres, asume en el primer discurso el papel de orador propagandista que recurre a valores universales que han adquirido consistencia por consenso social. Los discursos segundo y tercero se nutren con argumentos sacados de las pasiones del alma para persuadir la voluntad y con autoridades y ejemplos para obligar al entendimiento. Bienes naturales, morales, espirituales, virtudes cardinales y teologales merecen alabanza. Se nombra la virtud, se explica la perfección con la que se ejercita y se ponderan las circunstancias en que son loables. No merecen la alabanza de Leriano la patria, la edad, el linaje o la riqueza, puesto que son atributos circunstanciales y extrínsecos. La alabanza se debe a Dios y a las acciones de las mujeres que, conformes a la voluntad divina, son llamadas virtudes. Obrar no

<sup>31</sup> Capítulos 43-45: 43: Leriano contra Tefeo y todos los que dizen mal de mugeres, 44: Da Leriano veinte razones por que los ombres son obligados a las mugeres: 45: Prueva por enxemplos la bondad de las mugeres (San Pedro, 2008: 132-146).

<sup>32</sup> Aristóteles, *Retórica*, 1358b 2-7 y 1358b 20-29.

<sup>33</sup> Sobre el género epidíctico como discurso persuasivo: Perelman, Ch. y Olbrechts-Tyteca, L. *Tratado de la argumentación*, 1989: 95-105.

solo por razón sino por amor a Dios hace la acción más perfecta. Estas virtudes intrínsecamente loables resultan provechosas no sólo a quienes las ejercitan sino también al género humano, al hombre.

Es propia de estos discursos una narración verosímil y clara que manifieste la certeza de lo que se afirma, que haga agradables a los oyentes las alabanzas y mueva a la imitación (tengamos en cuenta que los referentes ficticios son Tefeo y los hombres que hablan mal de las mujeres, pero San Pedro es consciente del impacto en los referentes reales, los lectores, grupo bien nutrido por el sector femenino). Debemos alabar el equilibrio y el paralelismo de los incisos y miembros, la distribución, el orden y la habilidad de San Pedro para representar las pasiones sencillamente, sin adornos que dificulten la atención, y para pasar de ahí a un estilo vehemente, encendido y eficaz que procede de un Leriano moribundo que no ha perdido todavía sus cualidades racionales.

**Discurso fúnebre:**<sup>34</sup> Se cierra la novela, en cuanto a estructura discursivo-epistolar se refiere, con un hermoso monólogo de la madre de Leriano, discurso epidíctico-funeral pronunciado ante el hijo vivo pero inevitablemente condenado a un desenlace fatal. Es un discurso desconsolado, pues no es una muerte gloriosa; de ahí que tampoco aparezca el argumento del consuelo en el descanso eterno. En el discurso se considera el tiempo pasado, el presente y el futuro. Las señales de dolor afectan a los tres tiempos, especialmente al presente (“Oy dexas de dezirte hijo y yo de llamarme madre...oy quita la fuerza de tu fortuna los derechos a la razón, pues mueres sin tiempo y sin dolencia”). Del pasado se ponderan los signos que llevaron a la madre a conocer el estado del hijo y los atributos del hijo que lo han conducido a la muerte. Respecto al futuro, la representación del dolor de la madre para el resto de sus días.

6. A modo de conclusión, podemos afirmar que la estrategia dialogística llevada a cabo por Diego de San Pedro en *Cárcel de Amor*, intercalando las cartas y los discursos que hemos clasificado y analizado, da un resultado extraordinario en el desarrollo narrativo de la novela, pues permite sustituir el diálogo directo entre los personajes por un “diálogo” en ausencia de los mismos.

Consideramos muy productiva la clasificación realizada por

<sup>34</sup> Capítulo 47: Llanto de su madre de Leriano (San Pedro, 2008: 147-149).



Gregorio Mayans y Siscar en 1757, en su obra *Rhetórica*, tomada como referencia para la nuestra, pues permite realizar una tipificación de las cartas y de los discursos inscritos en las novelas sentimentales de esa época. Además, cada carta o discurso se puede estudiar como un cuadro independiente, regido en cada caso por sus propias normas retóricas, canónicas, constructivas y estructuradoras, pero siempre encaminado a cumplir una labor relacional como nexo que permite avanzar y dilucidar el sentido pleno de la obra.

### BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles (1985, 3ª), *Retórica*, ed. Antonio Tovar, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.
- Baquero Goyanes, M. (1989), *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia.
- Deyermond, A. D. (1967), “El hombre salvaje en la novela sentimental”, *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas* (Norbert Polussen, Jaime Sánchez Romeralo, coordinadores) pp. 265-272.
- Durán, A. (1973), *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid, Gredos.
- Martínez Moraga, C. (2004), *La "rhetórica" ilustrada de Mayans y Siscar*, Oliva, Ajuntament d'Oliva.
- Mayans y Siscar, G. (1986), *Obras completas*, ed. Antonio Mestre Sanchís, Oliva-Valencia, Ayuntamiento de Oliva-Diputación de Valencia, 5 vols.
- Murphy, J. (1985), *Three Medieval Rhetorical Arts*, Berkeley, University of California Press.
- Perelman, Ch. y Olbrechts-Tyteca, L. (1989), *Tratado de la argumentación*, trad. Julia Sevilla Muñoz, Madrid, Gredos.
- Rodríguez Pequeño, F. J. (2008), *Géneros literarios y mundos posibles*, Madrid, Eneida.
- San Pedro, Diego de (2008), *Cárcel de amor*, ed. J. F. Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra.
- Torrego, E. (1983), “Convención retórica y ficción narrativa en la *Cárcel de amor*”, *NRFH*, XXXII, pp. 330-339.
- Whinnom, K. (ed.) (1985), *Diego de San Pedro, Obras Completas, II*,

Madrid, Castalia.

— (1983), *The Spanish Sentimental Romance 1440-1550. A Critical Bibliography*, London, Grant & Cutler Ltd.