

bajada de Belisa, que quiere picar a Lucenda, diciéndola que su hermano renuncia a su loco amor y va a ausentarse. Lucenda consiente en escribir por una vez sola a Arnalte, a condición de que desista de su amor. Extremos que hizo Arnalte al recibir de manos de su hermana la carta de Lucenda. Vuelve a escribir, suplicando que le permita verla antes de partir, y no a solas, sino en presencia de Belisa, lo cual consigue después de largas instancias.

«Entonces (prosigue) todas mis penas se trocaron en alegría por haber conseguido tal victoria. De tal modo aquellas benditas nuevas festejaron mi ánimo y mi corazón; de tal modo me acariciaba el amor, que no deseaba ya cosa alguna, aunque en realidad nada tenía. Y cuando llegó la hora que teníamos aplazada para ir al sitio señalado, mi hermana y yo nos dirigimos, al salir el sol, a una iglesia de religiosos, y allí me retiré a una pequeña estancia donde ella solía confesarse y donde no tardó en aparecer». En la entrevista obtiene Arnalte hasta el singular favor de besarla la mano, pero a condición de que en adelante no sea tan importuno. «¡Oh Dios (exclama), si alguien me hubiese dado a escoger entre el imperio del mundo y perder el bien que había conseguido, llamo por testigos a los que perfectamente aman, de que hubierapreciado mucho más mi contentamiento que la monarquía universal!».

Algo fortalecido con aquella muestra de cortesía y piedad, que él tomó por signo de amor, consiente en acompañar a su hermana a un lugar que tenía cerca de la ciudad de Tebas, para distraerse con la caza de cetrería. Pero un día le asaltan tristes agüeros al montar a caballo. «De súbito, el tiempo, que era claro y sereno, apareció nebuloso y lleno de tempestad. Un lebrél que yo mucho amaba, empezó a dar saltos entre mis piernas, y temblando sin cesar, lanza espantosos aullidos. Pero yo, que entonces me cuidaba poco de presagios y de casos semejantes, por ninguna de estas cosas quise abandonar mi empresa, antes con un halcón en el puño salí a correr el campo. Pero apenas había comenzado a caminar, me acordé que hacía mucho tiempo no había visto al caballero Gerso, de quien antes te he hablado, y empecé a considerar que nunca después que le hube manifestado el afecto que por Lucenda sentía me había mostrado el buen semblante que antes solía, sino que poco a poco se había ido alejando de mí, no visitándome ya ni cuidándose de saber nuevas mías. Y como la mayor parte de los hombres son variables en sus amistades, pensé que esta habría sido la causa de su ausencia. Y por otro lado parecíame cosa imposible en él verme padecer cuando me podía prestar algún alivio. Mientras yo resolvía estos pensamientos, el halcón que llevaba en el puño cayó por tierra muerto, lo que me confirmó la sospecha que había empezado a tener de mi compañero Gerso, y me acordé también de aquel perro que a la madrugada había aullado tan dolorosamente; y perdido el gusto con esto, determiné volverme a casa. Pero antes quise subir a una colina desde donde se parecía el castillo de Lucenda, y senti un rumor de musicales instrumentos que resonaban entre las montañas; lo cual me pareció extraño porque la estación no era conveniente para tales solaces, y me puso más pensativo que antes, entrando en gran sospecha de mi futuro daño. No acertaba a mover los pies de allí, y sólo cuando la noche sobrevino comencé a retirarme a casa de mi hermana, la cual tenía costumbre de salir a esperarme a la puerta, y entonces no vino, acrecentándose con esto los temores y angustias de mi ánimo. Y lo que fue todavía peor: cuando llegué donde ella estaba no me dijo palabra, pero tenía la cara tan triste que era muy de maravillar».

Al fin, entre sollozos y lágrimas su hermana le declara que Lucenda se había casado con su falso y pérfido amigo *Gerso*. Arnalte cae desmayado, y cuando vuelve en sí hace

pedazos las cartas de Lucenda, se arranca la barba y los cabellos, y viste a todos sus servidores de duelo. Una criada y confidente de Lucenda viene a hacerle saber de parte de su señora que se ha casado, no por su voluntad, sino por importunidad de sus parientes. Con esto toda la indignación de Arnalte recae sobre Gerso, a quien envía un cartel de desafío, retándole para delante del rey como traidor y felón. Gerso acepta el reto, pero alegando que uno de los motivos que había tenido para casarse con Lucenda era curar a su amigo de su insensata pasión, haciéndole perder toda esperanza. El rey les concede campo para el desafío, y Arnalte vence y mata a Gerso. Pero Lucenda, justamente ofendida, no quiere que su mano sea galardón del matador, y entra de monja profesa en un convento, rechazando las solicitudes de Belisa en favor de su hermano. Arnalte determina retirarse a la soledad, a pesar de los consuelos de Belisa, edifica el lúgubre castillo y se sepulta en él de por vida.

El interés romántico de esta sencilla y patética historia, que resultará más agradable de seguro en el estilo ingenuamente retórico de Diego de San Pedro, explica el éxito que tuvo, no sólo en España (1), sino en Italia, en Francia y en Inglaterra. No eran frecuentes todavía narraciones tan tiernas y humanas, conducidas y desenlazadas por medios tan sencillos, y en que una pasión verdadera y finamente observada es el alma de todo. Bajo este aspecto quizá *Arnalte y Lucenda* aventaja a la *Cárcel de Amor*, que es más larga, más complicada, más novela en fin, pero que adolece por lo mismo de graves defectos de composición, inevitables acaso en un arte tan primitivo.

Es la *Cárcel de Amor* libro más célebre hoy que leído, aunque merece serlo, siquiera por la gentileza de su prosa en los trechos en que no es demasíadamente retórica. Fúndense en esta singular composición elementos de muy varia procedencia, predominando entre ellos el de la novela íntima y psicológica tipo de la *Fiammetta* de Boccaccio. Pero a semejanza de Juan Rodríguez del Padrón, ingiere Diego de San Pedro en el cuento de los amores de su protagonista Leriano (que quizá sean, aunque algo velados, los suyos propios), episodios de carácter enteramente caballeresco, guerras y desafíos, y durísimas prisiones en castillos encantados; diserta prolijamente sobre las excelencias del sexo femenino, tema tan vulgar en la literatura cortesana del siglo xv, y lo envuelve todo en una visión alegórica, dando así nuevo testimonio de la influencia dantesca, que trascendía aún a todas las ramas del árbol poético cuando se escribió la *Cárcel*. En la cual no es menos digno de repararse, y puede atribuirse, según ya apunté, a la influencia del cuento latino de Eneas Silvo, el empleo de la forma epistolar, con tanta frecuencia que una gran parte de la novela está compuesta en cartas; lo cual, unido a las tintas lúgubres del cuadro y a lo frenético y desgraciado de la pasión del héroe, y aun al suicidio (si bien lento y por hambre) con que la narración acaba, hace pensar involuntariamente en el *Werther* y en sus imitadores, que fueron legión en las postrimerías del siglo xviii y en los albores del xix. Observación es ésta que no se ocultó a la erudición y perspicacia de D. Luis Usoz, el cual dice en su prólogo al *Cancionero de Burlas*: «La *Cárcel de Amor* es el *Werther's Leiden* de aquellos tiempos».

Aunque erróneamente suele incluirse la *Cárcel de Amor* entre las producciones del

(1) De su popularidad da testimonio Fr. Antonio de Guevara en el primer prólogo de su *Relox de Principes* (Valladolid, 1529): «Compassion es de ver los días y las noches que consumen muchos en leer libros vanos: es a saber, a Amadis, a Primaleón, a Durarte (?), a Lucenda, a Calixto, con la doctrina de los cuales ostaré dezir que no pasan tiempo, sino que pierden el tiempo: porque allí no deprenden como se han de apartar de los vicios, sino que primores tendrán para ser más viciosos». (Fol. VII.)

reinado de don Juan II, basta leerla para convencerse de que no pudo ser escrita antes de 1465, en que empezó a ser Maestro de Calatrava D. Rodrigo Téllez Girón, y además la dedicatoria a Diego Hernández, alcaide de los Donceles, retrasa todavía más la fecha del libro, que no puede ser anterior al tiempo de los Reyes Católicos.

Finge el autor que yendo perdido por unos valles hondos y oscuros de Sierra Morena, ve salir a su encuentro «un caballero, assi feroz de presencia como espantoso de vista, cubierto todo de cabello a manera de salvaje», el cual llevaba en la mano izquierda un escudo de acero muy fuerte y en la derecha «una imagen femenil entallada en una piedra muy clara. El tal caballero, que no era otro que el Deseo», principal oficial en la casa del Amor, llevaba encadenado detrás de sí a un cuitado amator, el cual suplica al caminante que se apiade de él. Hácelo así Diego de San Pedro, no sin algún sobresalto; y vencida una agria sierra llega, al despuntar la mañana, a una fortaleza de extraña arquitectura, que es la durísima *cárcel de amor*, simbolizada en el título del libro. Traspasada la puerta de hierro, y penetrando en los más recónditos aposentos de la casa, ve allí sentado en silla de fuego a un infeliz cautivo, que era atormentado de muy recias y exquisitas maneras. «Vi que las tres cadenas de las ymagenes que estaban en lo alto de la torre, tenían atado aquel triste, que siempre se quemaba y nunca se acababa de quemar. Noté más, que dos dueñas lastimeras, con rostros llorosos y tristes le servían y adornaban, poniendole en la cabeza una corona de unas puntas de hierro sin ninguna piedad, que le traspasaban todo el cerebro. Vi más, que cuando le truxeron de comer, le pusieron una mesa negra, y tres servidores mucho diligentes, los cuales le daban con grave sentimiento de comer... Y ninguna destas cosas pudiera ver segun la oscuridad de la torre, si no fuera por un claro resplandor que le salía al preso del corazon, que le esclarecía todo».

Aquí la imitación del Santo Grial y de la penitencia del rey Amfortas es evidente, aunque transportada de la materia sagrada a la profana. El prisionero, mezclando las discretas razones con las lágrimas, declara llamarse *Leriano*, hijo de un duque de Macedonia y amante desdichado de *Laureola*, hija del rey Gaulo. Y tras esto explica el simbolismo de aquel encantado castillo, terminando por pedir al visitante que lleve de su parte un recado a Laureola, diciéndola en qué tormento le ha visto. Promete el autor cumplirlo, no sin proponer antes algunas dificultades fundadas en ser persona de diferente lengua y nación, y muy distante del alto estado de la señora Laureola. Pero al fin emprende el camino de la ciudad de Suria, donde estaba el rey de Macedonia, y entrando en relaciones de amistad con varios mancebos cortesanos, de los principales de aquella nación, logra llegar a la presencia de la infanta Laureola y darle la embajada de su amante. «Si como eres de España fueras de Macedonia (contesta la doncella), tu razonamiento y tu vida acabaran a un tiempo». Tal aspereza va amansándose en sucesivas entrevistas, aunque el cambio se manifiesta menos por palabras que por otros indicios y señales que curiosa y sagazmente nota el autor. «Si Leriano se encontraba en su presencia, desatinaba de lo que decia, volviase subito colorada y después amarilla; tornabase ronca su voz, secabasele la boca». Establécese, al fin, *proceso de cartas* entre ambos amantes, siendo el poeta medianero en estos tratos. Así prosigue esta correspondencia llena de tiquismiquis amorosos y sutiles requiebros, entreverados con algunos rasgos de pasión sincera, viniendo a formar todo ello una especie de anatomía del amor, nueva ciertamente en la literatura castellana. Al fin Leriano determina irse a la corte, donde logra honestos favores de su amada. Pero allí le acechaba la envidia de Persio, hijo del señor de Gaula, quien delata al rey sus amores, de resultas de lo cual Laureola es en-

rrada en un castillo, y Persio, por mandato del rey, reta a Leriano a campal batalla, enviándole su cartel de desafío, «segun las ordenanzas de Macedonia». Los dos adversarios se baten en campo cerrado: Leriano vence a Persio, le corta la mano derecha y le pone en trance de muerte, que el rey evita arrojando el bastón entre los dos contendientes. Pero las astucias y falsedades de Persio prosiguen después de su vencimiento. Soborna testigos falsos que juren haber visto hablar a Leriano y Laureola «en lugares sospechosos y en tiempos deshonestos». El rey condena a muerte a su hija, por la cual interceden en vano el cardenal de Gaula y la reina. Leriano, resuelto a salvar a su amada, penetra en la ciudad de Suria con quinientos hombres de armas, asalta la posada de Persio y le mata. Saca de la torre a la princesa, la deja bajo la custodia de su tío Galio y corre a refugiarse en la fortaleza de Susa, donde se defiende valerosamente contra el ejército del rey, que le pone en estrechísimo cerco. Pero muy oportunamente viene a atajar sus propósitos de venganza, la confesión de uno de los falsos testigos por cuyo juramento había sido condenada Laureola. De él y de sus compañeros se hace presta justicia, y el rey deja libres a Leriano y a Laureola.

Aquí parece que la novela iba a terminar en boda, pero el autor toma otro rumbo y se decide a darla no feliz, sino trágico remate. Laureola, enojada con Leriano por el peligro en que había puesto su honra y su vida con sus amorosos requerimientos, le intima en una carta que no vuelva a comparecer delante de sus ojos. Con esto el infeliz amante pierde el seso y determina dejarse morir de hambre. «Y desconfiando ya de ningún bien ni esperanza, aquejado de mortales males, no pudiendo sostenerse ni sufrirse, hubo de venir a la cama, donde ni quiso comer ni beber, ni ayudarse de cosa de las que sustentan la vida, llamandose siempre bienaventurado, porque era venido a sazón de hacer servicio a Laureola, quitandola de enojos». Sus amigos y parientes hacen los mayores esfuerzos para disuadirle de tan desesperada resolución, y uno de ellos, llamado Teseo, pronuncia una invectiva contra las mujeres, a la cual Leriano, no obstante la debilidad en que se halla, contesta con un formidable y metódico alegato en favor de ellas, dividido en quince causas y veinte razones, por las cuales los hombres son obligados a estimarlas; trozo que recuerda el *Triunfo de las donas* de Juan Rodríguez del Padrón más que ninguna otra de las apologías del sexo femenino que en tanta copia se escribieron durante el siglo xv, contestando a las detracciones de los imitadores del *Corbacho*. En este razonamiento (que fué sin duda la principal causa de la prohibición del libro) se sustenta, entre otros disparates teológicos, que las mujeres «no menos nós dotan de las virtudes teológicas que de las cardinales», y que todo el que está puesto en algún pensamiento enamorado cree en Dios con más firmeza «porque pudo hacer aquélla que de tanta excelencia y fermosura les parece», por donde viene a ser tan devoto católico «que ningún Apostol le hace ventaja (1). El eramo-

(1) «La octava razón es porque nos hazen contemplativos, que tanto nos damos a la contemplación de la hermosura y gracias de quien amamos, y tanto pensamos en nuestras pasiones, que quando queremos contemplar la de Dios, tan tiernos y quebrantados tenemos los corazones, que sus llagas y tormentos parece que recibimos en nosotros mismos, por donde se conoce que tambien por aquí nos ayudan para alcanzar la perdurable holganza».

Otras razones son más profanas y también más sensatas; por ejemplo, las siguientes, que pongo como muestra del buen estilo de Diego de San Pedro, y curioso *specimen* de la galantería cortesana de la época:

«Por ellas nos desvelamos en el vestir, por ellas estudiamos en el traer, por ellas nos ataviamos... Por las mujeres se inventan los galanes entretalles, las discretas bordaduras, las nuevas invenciones. De grandes bienes por cierto son causa. Porque nos conciertan la musica y nos hacen gozar de las dulcedumbres della. ¿Por quién se asonan las dulces canciones, por quién

rado Leriano desarrolla esta nueva *philographia*, que en la mezcla de lo humano y lo divino anuncia ya los diálogos platónicos de la escuela de León Hebreo.

La novela termina con el lento suicidio del desesperado Leriano (que acaba bebiendo en una copa los pedazos de las cartas de su amada), y con el llanto de su madre, que es uno de los trozos más patéticos del libro, y que manifiestamente fué imitado por el autor de la *Celestina* en el que puso en boca de los padres de Melibea. El efecto trágico de este pasaje de Diego de San Pedro, en que es menos lo declamatorio que lo bien sentido, estriba principalmente en la intervención del elemento fatídico de los agüeros y presagios. «Acaeciame muchas veces, quando más la fuerza del sueño me vencía, recordar con un temblor subito que hasta la mañana me duraba. Otras veces, quando en mi oratorio me hallaba rezando por su salud, desfallecido el corazón, me cubría de un sudor frío, en manera que dende a gran pieza tornaba en acuerdo. Hasta los animales me certificaban tu mal. Saliendo un día de mi cámara, vino un can para mí, y dio tan grandes aullidos, que así me cortó el cuerpo y la habla, que de aquél lugar no podía moverme. Y con estas cosas daba más crédito a mi sospecha que a tus mensajeros; y por satisfacerme, acordé de venir a verte, donde hallo cierta la fe que di a los agüeros».

Aunque la *Cárcel de Amor* (escrita por su autor en Peñafiel, según al fin de ella se declara) quedaba en realidad terminada con la muerte y las exequias de Leriano, no faltó quien encontrase el final demasiado triste, y demasiado áspera y empedernida a Laureola, que ningún sentimiento mostraba de la muerte de su amador. Sin duda por esto, un cierto Nicolás Núñez, de quien hay también en el *Cancionero General* versos no vulgares, añadió una continuación o *cumplimiento* de pocas hojas, en que mezcla con la prosa algunas canciones y villancicos, y describe la aflicción de Laureola y una aparición en sueños del muerto Leriano, que viene a consolar a su amiga. Pero aunque este suplemento fué incluido en casi todas las ediciones de la *Cárcel de Amor*, nunca tuvo gran crédito, ni en realidad lo merecía, siendo cosa de todo punto pegadiza e inútil para la acción de la novela.

Tal es, reducida a breve compendio, la segunda narración amorosa de Diego de San Pedro, interesante en sí misma, y de mucha cuenta en la historia del género por la influencia que tuvo entre otras ficciones posteriores. Es cierto que la trama está tejida con muy poco arte, y los elementos que entran en la fábula aparecen confusamente hacinados o yuxtapuestos, contrastando los lugares comunes de la poesía caballeresca, tales como la falsa acusación de la princesa (que parece arrancada de la *Historia de la Reina Sevilla* o de cualquier libro análogo) con las reminiscencias de la novela sentimental italiana. El mérito principal de la *Cárcel de Amor* se cifra en el estilo, que es casi siempre elegante, sentencioso y expresivo, y en ocasiones apasionado y elocuente. Hay en toda la obra, singularmente en las arengas y en las epístolas, mucha retórica y no de la mejor clase; muchas antítesis, conceptos falsos, hipérbolos desafortunadas y sutilezas frías; pero en

se cantan los lindos *romances*, por quién se acuerdan las voces, por quién se adelgazan y *sutilizan* todas las cosas que en el canto consisten?... Ellas crecen las fuerzas a los braceros, y la maña a los luchadores, y la ligereza a los que voltean y corren y saltan y hazen otras cosas semejantes... 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 galan estilo en la canción o invención o copla que quieren hazer... Por ellas se ordenaron las reales justas y los pomposos torneos y alegrés fiestas. Por ellas aprovechan las gracias y se acaban y comienzan todas las cosas de gentileza».

De esta prosa a la de Boscán, en su traducción de *El Cortesano* de Castiglione, no hay ya más que un paso.

medio de su inexperiencia no se puede negar a Diego de San Pedro el mérito de haber buscado con tenacidad, y encontrado algunas veces, la expresión patética, creando un tipo de prosa novelesca, en que lo declamatorio anda extrañamente mezclado con lo natural y afectuoso. Este tipo persistió aun en los maestros. Hemos visto que el autor de la *Tragicomedia de Calixto y Melibea* se acordó de la *Cárcel de Amor* en la escena final de su drama; y aun puede sospecharse que el mismo Cervantes debe al alcaide de Peñafiel algo de lo bueno y de lo malo que en esta retórica de las cuítas amorosas contienen los pulidos y espaciosos razonamientos de algunas de las *Novelas Ejemplares* o los episodios sentimentales del *Quijote* (Marcela y Crisóstomo, Luscinda y Cardenio, Dorotea...).

No es maravilla, pues, que la novela de Diego de San Pedro, que tenía además el mérito de ser corta y la novedad de contener una ingeniosa aunque elemental psicología de las pasiones, se convirtiese en el breviario de amor de los cortesanos de su tiempo y fuese reimpresa (sin contar con las dos ediciones incunables de 1492 y 1496 y con la traducción catalana de 1493) más de veinticinco veces en su lengua nativa y más de veinte en las extrañas, siendo vertida al italiano, al francés, al inglés y al alemán, durando esta celebridad hasta fines del siglo xvii, puesto que todavía hay ediciones de Hamburgo de 1660 y 1675 (1). En 1514 la cultísima princesa Isabel de Este hacía revolver todas las librerías de Milán para encontrar una *Cárcel de Amor* y volver a solazarse con su lectura.

(1) La edición más antigua de la *Cárcel de Amor* es la de Sevilla, 1492, que existe en la Biblioteca Nacional, y es la que hemos seguido en esta colección:

—*El siguiente tractado fue fecho a pedimento del señor don Diego herrnandes: alcayde de los donzeles y de otros caualleros cortesanos; llamase Carcel de amor. Compuso lo San Pedro. (Al fin): Acabose esta obra intitulada Carcel de amor. En la muy noble e muy leal cibdad de Sevilla a tres dias de março. Año de 1492 por quatro alemanes compañeros.*

4.º let. gót. sin foliación, signaturas A-F, todas de 8 hojas, menos la última que tiene 10.

Entre las posteriores, citaremos especialmente la de Burgos por Fadrique Alemán de Basilea, 1496; la de Logroño, por Arnao Guillén de Brocar, que parece ser la primera en que se incluyó la continuación de Nicolás Núñez; la de Sevilla, 1509; la de Burgos, por Alonso de Melgar, 1522; la de Zaragoza, por Jorge Coci, 1523 (si es que realmente no fué impresa en Venecia con falso pie de imprenta, como Salvá sospecha); la de Sevilla, por Cromberger, 1525; la veneciana de 1531, por Micer Juan Bautista Pedresano, junto al puente de Rialto, corregida probablemente por Francisco Delicado; la de Medina del Campo, 1547, por Pedro de Castro, que es quizá preferible a todas las anteriores, por contener, además de la *Cárcel*, las obras en verso de Diego de San Pedro y su *Sermón de amores*; la de Venecia, 1553, corregida por Alfonso de Ulloa, y que contiene los mismos aditamentos que la de Medina; las varias de Amberes, por Martín Nucio (1556, 1576, 1598...), unidas siempre a la *Cuestión de Amor*, que son las que con más facilidad se encuentran; las de París, 1567, 1581, 1594, 1616, y Lyon, 1583, en español y francés. La traducción es de Gil Corrozet. De la italiana de Lelio Monfredi se citan impresiones de 1515, 1518, 1525, 1530, 1533, 1537, 1546... y por ella se hizo una traducción francesa anterior a la de Corrozet (París, 1526; Lyon, 1528; París, 1533).

La traducción catalana, que es rarísima, fué hecha por Bernardino de Vallmanya, y se acabó de imprimir diez y seis meses después que el original: *Obra intitulada lo Carcer d'Amor. Compоста y hordenada por Diego de Sant Pedro... traduit de lengua castellana en estil de valenciana prosa por Bernadí Vallmanya, secretari del spectable conte d'Oliua.* (Colofón): *Fon acabat lo present libre en Barchelona por Johan Rosenbach. Any MCCCCXCIII* (1493).

4.º let. gót. El único ejemplar conocido pertenece al Museo Británico. Tiene diez y seis curiosísimas estampas en madera, que luego se reprodujeron en la edición de Burgos, 1496, y son hasta ahora los primeros grabados españoles que se conocen. Véase el interesante y erudito artículo que sobre esta materia ha publicado D. S. Sempere y Miguel en el núm. 4 de la *Revista de Bibliographia Catalana* (1902).

La traducción inglesa de Lord Berners *The Castel of Love* (de la cual también existe ejemplar único en el Museo Británico) fué impresa en letra gótica sin año, pero se cree que es de 1540.

En alemán se imprimió tres veces, traducida por Hans L. Khueffstein (Leipzig, 1630; Hamburgo, 1660, 1675).

Para la bibliografía de la *Cárcel* deben consultarse (además de Brunet, Gayangos y Salvá) el mencionado artículo del Sr. Sempere y el libro de Schneider *Spaniens Anteil an der Deutschen Litteratur* (p. 245 y ss.).

Además de la *Cárcel de Amor* y del *Arnalde y Lucenda*, compuso Diego de San Pedro otras varias obras profanas en verso y prosa, que le dieron entre los donceles enamorados grande autoridad y magisterio, aunque fuesen miradas con ceño por las personas graves y timoratas, que muy justamente se escandalizaban de oírle llamar continuamente *Dios* a su dama y comparar su gracia con la divina, y aplicar profanamente a los lances y vicisitudes de su amor la conmemoración de las principales festividades de la Iglesia, llegando una vez, en el colmo de la exaltación, a comparar lo que llamaba su *pasión* con la del Redentor del mundo. A este período de frenesí erótico, probablemente menos sentido que afectado, pertenece cierto *Sermón* que compuso en prosa, «porque dijeron unas señoras que le deseaban oír predicar». Este *Sermón*, que se imprimió en un pliego gótico y se halla también al final de algunas ediciones de la *Cárcel de Amor*, apenas tiene otro interés literario que el haber servido de modelo a otro mucho más discreto y picante que puso Cristóbal de Castillejo en su farsa *Constanza*, y que como pieza aparte se ha impreso muchas veces, ya en las obras de su autor (aunque en éstas con el nombre de *Capítulo* y no poco mutilado), ya en ediciones populares en que el autor usó los seudónimos de *El Menor de Aunes* y de *Fray Nidel de la Orden de Tristel*. El *Sermón* en verso de Castillejo enterró completamente al de Diego de San Pedro, que es obra *desmayada y sin el menor gracejo*, como dice con razón Gallardo. Todo se reduce a parodiar pobre e ineptamente la traza y disposición de los sermones, comenzando por una salutación al Amor, explanando luego el texto *In patientia vestra sustinete dolores vestros*, y contando, a modo de ejemplo moral, los amores de Piramo y Tisbe (1).

Tales profanidades y devaneos hubieron de ser grave cargo para la conciencia de su autor, cuando Dios tocó en su alma y le llamó a penitencia. Fruto de esta conversión fué el *Desprecio de la fortuna* (núm. 263 del *Cancionero General*), poema sentencioso y de notable mérito, al principio del cual reprueba y detesta sus obras anteriores:

Mi seso lleno de canas,  
De mi consejo engañado,  
Hast' aquí con obras vanas  
Y en escrituras livianas  
Siempre anduvo desterrado.

.....  
Aquella *Carcel d'amor*  
Que assi me plugo ordenar,  
¡Qué propia para amador!  
¡Qué dulce para sabor!  
¡Qué salsa para pecar!  
Y como la obra tal  
No tuvo en leerse calma,  
He sentido, por mi mal,  
Cuán enemiga mortal  
Fué la lengua para el alma.  
Y los yerros que ponía  
En un *Sermon* que escribí,  
Como fue el Amor la guía,  
La ceguedad que tenía  
Me hizo que no los vi.

(1) El *Sermón* de Diego de San Pedro está en un pliego suelto de la preciosa colección de Campo-Alanje (hoy en la Biblioteca Nacional), y también en las ediciones de la *Cárcel de Amor* de Medina del Campo, 1547; Venecia, 1553, y acaso en alguna otra. Le hemos reproducido en la presente.

Y aquellas *Cartas de amores*  
Escritas de dos en dos,  
¿Qué seran, decí, señores,  
Sino mis acusadores  
Para delante de Dios?

Pero ni los arrepentimientos del autor, ni los anatemas del Santo Oficio, que puso la *Cárcel* en sus índices (sin duda por las herejías que contiene el razonamiento en loor de las mujeres), ni los rigores de Luis Vives y otros moralistas que no cesan de denunciarle como libro pernicioso a las costumbres, y uno de los que con mayor cautela deben ser alejados de las manos de toda doncella cristiana, pudieron sobreponerse a la corriente del gusto mundano, y el librito de la *Cárcel de Amor*, fácil de ocultar por su exiguo volumen, no sólo continuó siendo leído y andando en el cestillo de labor de dueñas y doncellas, sino que dió vida a una serie de producciones novelescas, que difundieron un idealismo algo distinto de los libros de caballerías, aunque conserve con él bastantes relaciones.

A esta familia pertenece, aunque con notables caracteres de originalidad, la *Cuestión de Amor*, obra anónima, mixta de prosa y verso, cuya primera edición parece ser de 1513 y que, como libro de circunstancias, obtuvo tal boga que fué reimpresa diez o doce veces antes de 1589, ya suelta, ya unida a la *Cárcel*, que es como más fácilmente suele encontrarse (1). Ticknor y Amador de los Ríos hablaron de ella, pero con mucha brevedad, y sin determinar su verdadero carácter, ni entrar en los pormenores de su composición, ni levantar el transparente velo que encubre sus numerosas alusiones históricas, y que en parte ha sido descrito por el erudito napolitano Benedetto Croce en un estudio reciente (2).

El título de la *Cuestión*, aunque largo, debe transcribirse a la letra, porque indica ya la mayor parte de los elementos que entraron en la confección de este peregrino libro: *Question de amor de dos enamorados: al uno era muerta su amiga; el otro sirve sin esperanza de galardón. Disputan cuál de los dos sufre mayor pena. Entretexense en esta controversia muchas cartas y enamorados razonamientos. Introducense más una caza, un juego de cañas, una egloga, ciertas justas, e muchos caballeros et damas, con diversos et muy ricos atavios, con letras et invenciones. Concluye con la salida del señor Visorrey de Napoles: donde los dos enamorados al presente se hallaron, para socorrer al sancto padre: donde se cuenta el numero de aquel lucido exercito, et la contraria fortuna de*

(1) La más antigua edición que conozco de la *Question de amor* es la de Valencia, por Diego de Gumiel: *Acabose a dos de Julio año de mil e quinientos y treze*. En la Biblioteca Imperial de Viena existe una edición sin fecha, que parece de las más antiguas. Hay otras de Salamanca, 1519 y 1539; Venecia, 1533, con esta nota final: «Hizo lo estampar miser Iuan Batista Pedrezano, mercader de libros: por importunacion de muy muchos señores a quien la obra y estilo y lengua Romance castellana muy mucho place. Correta de las letras que trastrocadas estavanse» (el corrector de éste, como de otros muchos libros españoles salidos de aquella imprenta, fué Francisco Delicado, autor de *La Lozana Andaluza*); Zamora, por Pedro de Tovans, 1539; Medina del Campo, 1545; Venecia, por Gabriel Giolito, 1554 (añadidas al fin las *Treze questiones del Philocolo* de Juan Boccaccio, de que hablé antes; el corrector de la edición fué Alonso de Ulloa, que añadió una introducción en italiano sobre el modo de pronunciar la lengua castellana); Amberes, 1556, 1576, 1598; Salamanca, 1580, etc. En estas últimas impresiones va unida siempre a la *Cárcel*, pero con paginación distinta. Hay una traducción francesa con el título de *Le débat de deux gentilshommes espagnols sur le fait d'amour* (París, 1541, por Juan Longis).

(2) *Di un antico romanzo spagnuolo relativo alla storia di Napoli, La Question de Amor* (en el *Archivio Storico per le Provincie Napolitane*, y luego en tirada aparte).

*Ravena. La mayor parte de la obra es historia verdadera; compuso esta obra un gentil-hombre que se halló presente a todo ello.*

Basta pasar los ojos por este rótulo para comprender que no se trata de una novela puramente sentimental y psicológica a su modo, como lo es la *Cárcel de Amor*, sino de una tentativa de novela histórica, en el sentido lato de la palabra, o más bien de una novela de clave, de una pintura de la vida cortesana en Nápoles, de una especie de crónica de salones y de galanterías, en que los nombres propios están levemente disfrazados con pseudónimos y anagramas. La segunda parte, es decir, todo lo que se refiere a los preparativos de la batalla de Rávena, es un trozo estrictamente histórico, que puede consultarse con fruto aun después de la publicación de los *Diarios* de Marino Sanudo. Poseer, para época tan lejana, un libro de esta índole modernísima, y poder con su ayuda reconstruir un medio de vida social tan brillante y pintoresco como el de la Italia española en los días más espléndidos del Renacimiento, no es pequeña fortuna para el historiador, y apenas se explica que hasta estos últimos años nadie intentara sacarle el jugo ni descifrar sus enigmas.

El primero es el nombre de su autor, esto es, del *gentilhombre que se halló presente a todo* y escribió la historia, y éste permanece todavía incógnito, aunque puedan hacerse sobre su persona algunas razonables conjeturas. Lo que con toda certeza puede asegurarse es que el libro fué compuesto entre los años de 1508 a 1512, en forma fragmentaria a medida que se iban sucediendo las fiestas y demás acontecimientos que allí se relatan de un modo bastante descosido, pero con picante sabor de crónica mundana.

La cuestión de casuística amorosa que da título a la novela está imitada de las del *Filocolo* de Boccaccio, y tiene la curiosidad de contener en germen los dos temas poéticos que admirablemente desarrollan los pastores *Salicio* y *Nemoroso*, en la égloga primera de Garcilaso. Esta cuestión se debate, ya por diálogo, ya por cartas (transmitidas por el paje Florisel) entre dos caballeros españoles: *Vasquirán*, natural de *Todomir* (¿Toledo?), y *Flamiano*, de *Valdeana* (¿Valencia?), residente en la ciudad de *Noplesano*; que seguramente es Nápoles. Vasquirano ha perdido a su dama *Violina*, con quien se había refugiado en Sicilia después de haberla sacado de casa de sus padres en la ciudad de *Circunda* (¿Zaragoza?) y Flamiano es el que sirve sin esperanza de galardón a la doncella napolitana *Belisena*. Esta acción, sencillísima y trabada con muy poco arte, tiene por desenlace la muerte de Flamiano en la batalla de Rávena, cuyas tristes nuevas recibe Vasquirán, en Sicilia, por medio del paje Florisel, que le trae la última carta de su amigo, carta que, por mayor alarde de fidelidad histórica, está fechada el 17 de abril de 1512 en Ferrara.

El cuadro general de la novela vale poco, como se ve; lo importante, lo curioso y ameno, lo que puede servir de documento al historiador y aun excitar agradablemente la fantasía del artista, son las escenas episódicas, la pintura de los deportes y gentilezas de la culta sociedad de Nápoles, la *justa real*, el juego de cañas, la cacería, la égloga (que tiene todas las trazas de haber sido representada con las circunstancias que allí se dicen (1), y que si bien escasa de acción y movimiento, compite en la expresión de afectos y en la limpia y tersa versificación con lo mejor que en los orígenes de nuestra escena puede encontrarse); el inventario menudísimo de los trajes y colores de las

(1) Era ya frecuente en Italia la representación de piezas españolas. Consta que en 6 de enero de 1513 fué recitada en Roma una égloga de Juan del Encina, probablemente la de *Plácida y Vitoriano*.

damas, de las galas y los arreos militares de los capitanes y gentes de armas que salieron para Rávena con el virrey don Raimundo de Cardona; todo aquel tumulto de fiestas, de armas y de amores que la dura mano de la fatalidad conduce a tan sangriento desenlace.

Bellamente define el Sr. Croce el peculiar interés y el atractivo estético que produce la lectura de una novela por otra parte tan mal compuesta, zurcida como de retazos, a guisa de centón o de libro de memorias. «Aquella elegante sociedad de caballeros, dada a los amores, a los juegos, a las fiestas, recuerda un fresco famoso del Camposanto de Pisa; aquella alegre compañía que, solazándose en el deleitoso vergel, no siente que se aproxima con su guadaña inexorable la Muerte. En medio de las diversiones llega la noticia de la guerra: el virrey recoge aquellos elegantes caballeros y forma con ellos un ejército que parte, pomposamente adornado, lleno de esperanzas, entre los aplausos de las damas que asisten a la partida. Algunos meses después, aquella sociedad, aquel ejército, yacía en gran parte solo, sanguinoso, perdido entre el fango de los pantanos de Rávena».

¿Hasta qué punto puede ser utilizada la *Cuestión de Amor* como fuente histórica? o en otros términos, ¿hasta dónde llega en ella la parte de ficción? El autor dice que «la mayor parte de la obra es *historia verdadera*», pero en otro lugar advierte que «por mejor guardar el estilo de su invención, y acompañar y dar más gracia a la obra, *mezcla a lo que fué algo de lo que no fué*». En cuanto a los personajes, no cabe duda que en su mayor parte son históricos; y el autor mismo nos convida a «especular por los nombres verdaderos, los que en lugar d' aquellos se han fengidos o transfigurados».

A nuestro entender, B. Croce ha descubierto la clave. Ante todo, hay que advertir que, según el sistema adoptado por el novelista, la primera letra del nombre fingido corresponde siempre a la inicial del verdadero nombre. Pero como diversos nombres pueden tener las mismas iniciales, este procedimiento no es tan seguro como otro que constantemente sigue el anónimo narrador, es a saber: la confrontación de los colores en los vestidos de los caballeros y de las damas, puesto que todo caballero lleva los colores de la dama a quien sirve. Y como en la segunda parte de la obra, al tratar de los preparativos de la expedición a Rávena, los gentiles hombres están designados con sus nombres verdaderos, bien puede decirse que la solución del enigma de la *Cuestión de Amor* está en la *Cuestión* misma, por más que nadie, que sepamos, hubiera caído en ella hasta que la docta y paciente sagacidad del Sr. Croce lo ha puesto en claro, no sólo presentando la lista casi completa de los personajes disfrazados en la novela, sino aclarando el argumento principal de la obra, que parece tan histórico como todo lo restante de ella, salvo circunstancias de poca monta puestas para descaminar, o más bien para aguzar, la maligna curiosidad de los contemporáneos. Es cierto que todavía no se ha podido quitar la máscara a Vasquirán, a Flamiano ni a la andante y maltrecha Violina; pero lo que sí resulta más claro que la luz del día es que la Belisena a quien servía el valenciano Flamiano (¿D. Jerónimo Fenollet?) con amor caballeresco y platónico, sin esperanza de galardón, era nada menos que la futura reina de Polonia, Bona Sforza, hija de Isabel de Aragón, duquesa de Milán, a quien en la novela se designa con el título ligeramente alterado de *duquesa de Meliano, que era una muy noble señora viuda* y residía con sus dos hijas, ya en Nápoles, ya en Bari. Esta pobre reina Bona, cuyas aventuras, andando el tiempo, dieron bastante pasto a la crónica escandalosa, no parece haber escapado siempre de ellas tan ilesa como de manos del comedido hidalgo Flamiano, ni haberse mostrado con todos sus galanes tan dura, esquiva y desdeñosa como con aquel pobre y transido amador, al cual no sólo llega a decirle que recibe de su pasión mucho enojo, sino que