

La continuación de Nicolás Núñez a Cárcel de amor

Sun-Me YOON

INTRODUCCIÓN

Cárcel de amor (= *Cárcel*), la segunda novela sentimental de Diego de San Pedro, publicada en 1492 (la primera, *Arnalte y Lucenda*, apareció un año antes) fue todo un «best-seller» editorial durante el siglo XVI. De entre las obras de ficción, ocupa el cuarto lugar, en número de ediciones, después de la *Celestina*, el *Amadís*, el *Guzmán* y la *Diana* de Montemayor, juntamente con el *Quijote*¹.

El Epílogo de Núñez aparece por primera vez en 1496, acompañando la segunda edición española conocida de la *Cárcel* y, a partir de entonces, ambas obras aparecen impresas conjuntamente en numerosas ediciones posteriores. Este es un dato muy importante para su caracterización, pues a diferencia de otras continuaciones, que constituyen un texto separado que puede leerse con independencia del texto que les dio origen, la continuación de Núñez carece de autonomía de lectura (la lectura de la *Cárcel* debe preceder a la del Epílogo) y de autonomía editorial (no puede ser editado solo sino acompañando a la *Cárcel*)².

En el sentido más lato, es una prolongación porque extiende una obra ya concluida: «culpáredes mi atrevimiento en verme poner en acrescentar lo que

¹ Vid. K. Whinnom: «The Problem of the Best-Seller in Spanish Golden Age Literature», *BHS*, 47 (1980), pp. 189-98.

² Un índice claro de esta situación es la ausencia de un título propio que lo individualice.

de suyo está crecido» (51)³, pero se propone como continuación, en sentido estricto, en tanto no cuenta una «nueva aventura de», sino que continúa el mismo hilo argumental para completar un final que se considera trunco: «porque me parecía que lo dexava en aquello corto» (52). Es más propiamente, un «epílogo alógrafo» que expone una situación estable posterior al desenlace propiamente dicho⁴.

Lo cierto es que la excelente asimilación entre ambos textos —como lo prueban las numerosas ediciones conjuntas— y la inmediatez física en que se encuentran hacen que el Epílogo no sea percibido como un cuerpo extraño; basta sortear el prefacio y seguir leyendo como si realmente la historia comenzada en la *Cárcel* continuara de ese modo. Este es un rasgo fundamental: las otras obras que son continuaciones actúan, más bien, por distancia, por contrastes y diferencias respecto de su modelo, en ello reside su originalidad e individualidad. En cambio, nos encontramos aquí con un hipertexto, el Epílogo de Núñez, que se manifiesta casi «indiferenciado» del hipotexto⁵, la *Cárcel*, con lo cual subvierte de modo infinitamente más sutil, «desde adentro» el sistema de significaciones de éste.

Por otra parte, el Epílogo puede considerarse como una huella de la recepción, del modo en que los lectores contemporáneos leyeron la obra de San Pedro. Al menos, los lectores de la primera edición, pues a partir de la segunda edición de la *Cárcel*, la presencia del Epílogo pasa a afectar directamente la comprensión y la interpretación de la novela en su conjunto.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, haremos una aproximación al modo en que Núñez leyó la obra de San Pedro: las críticas implícitas, las modificaciones y manipulaciones a las que somete al texto original.

A continuación, veremos cómo un cambio mínimo, más bien la concreción de un elemento contenido como posibilidad en la *Cárcel* —me refiero al hecho de presentar a Laureola enamorada de Leriano—⁶ logra subvertir por

³ Todas las citas del Epílogo de Núñez pertenecen a la edición de K. Whinnom en *Dos opúsculos isabelinos: «La coronación de la señora Gracisla» y Nicolás Núñez, «Cárcel de amor»*, EHT, XXII (Exeter: University of Exeter, 1979).

⁴ Sobre los conceptos de «prolongación», «continuación» y «epílogo» consultar Gérard Genette: *Palimpsestos* (Madrid: Taurus, 1989), cap. XXXVIII.

⁵ Utilizamos la terminología que usa Genette para definir las relaciones de hipertextualidad entre los textos (pp. 14-19).

⁶ La crítica misma no se pone de acuerdo a este respecto. B. Wardropper toma al pie de la letra la desmentida de Laureola: la mueve la piedad, no el amor. (Cfr. «El mundo sentimental de la *Cárcel de amor*», *RFE*, 37 (1952), 168-93). P. Waley sí cree que Laureola estaba enamorada de Leriano. (Cfr. «Love and Honour in the 'novelas sentimentales' of Diego de San Pedro

completo la configuración ideológica de la novela original. En primer lugar, se quiebra estrepitosamente la dimensión trascendente de la muerte de Leriano y, como contrapartida, se acrecienta proporcionalmente la figura de Laureola hasta convertirse en la heroína trágica de la historia.

NICOLÁS NÚÑEZ, LECTOR DE LA *CÁRCEL DE AMOR*

El prefacio que introduce el Epílogo de Núñez es un espacio privilegiado en el que confluyen —e influyen entre sí— producción y recepción, lectura y escritura.

Núñez, al manifestarnos la motivación que lo ha llevado a escribir, nos comunica indirectamente su experiencia de lectura de la novela de San Pedro. Como lector de la *Cárcel* se ha encontrado con ambigüedades no resueltas: ¿estaba Laureola enamorada o no de Leriano?, y con vacíos en la línea de la historia: «parecióme [...] que deviera venirse por la corte (y) a dezir a Laureola de cierto como ya era muerto Leriano» (51). Al publicar su obra, Núñez se ofrece a la demanda del público lector para resolver estos puntos pendientes.

Por la materia del Epílogo, la clarificación de los sentimientos de Laureola y el encuentro frente a frente entre los enamorados, podemos colegir que el principal interés de la recepción en la obra radicaba en el conflicto amoroso.

Por otra parte, asumir la escritura del Epílogo implica ejercer una crítica, no por indirecta menos fuerte, al desempeño de Diego de San Pedro como escritor. El Epílogo de Núñez se presenta, entonces, como un complemento que quiere equilibrar desbalances y llenar vacíos presentes en la *Cárcel*.

En la novela de San Pedro se había puesto todo el énfasis en el análisis y en la progresión sentimental de Leriano, en tanto, relativamente poco se nos decía sobre el proceso interior de Laureola. La razón principal es que los sentimientos de la protagonista femenina están mediatizados por el punto de vista restringido de El Auctor. Este, en tanto es un personaje más, carece de la omnisciencia para acceder a la interioridad de Laureola. Aun su perspectiva parcial no es objetiva, pues, no sólo es «embajador» de Leriano, es decir, que trabaja en su favor, sino que además, está implicado emocionalmente: también

and Juan de Flores», *BHS*, 43 (1966), 253-75). Para M. R. Lida, en cambio, la ambigüedad es deliberada, «su dilema es obvio [el de San Pedro]: de pintar enamorada a la heroína, se le escarpía de las manos el desenlace prefijado por la convención cortesana, en la que la crueldad de la dama determina la desgracia del caballero [...] Laureola oscila hacia la ternura amorosa hasta que amedrentada por circunstancias externas, retrocede a ampararse bajo su antiguo desdén» (en *La originalidad artística de la «Celestina»*, Bs As: EUDEBA, 1962, p. 454).

ha sufrido de amores en el pasado. Es así que, a la hora de interpretar los signos exteriores de Laureola, sólo puede hacerlo confusamente:

Tanta confusión me ponían las cosas de Laureola que cuando pensava que más la entendía, menos sabía de su voluntad; cuando tenía más esperanza, me dava mayor desvío; cuando estaba seguro, me ponía mayores miedos; sus desatinos cegavan mi conocimiento (104)⁷.

En el Epílogo, en cambio, Núñez le da amplio margen a Laureola, ya libre del impedimento de la honra por la muerte de Leriano, para explicar sus verdaderos sentimientos frente a El Auctor y luego frente a Leriano.

Es muy significativo que la entrevista con Leriano se produzca a través de un sueño. Por una parte, la utilización del elemento onírico se justifica narrativamente, ya que es el medio más verosímil para rescatarlo momentáneamente de la muerte; pero por otra, es un modo efectivo de silenciar la voz de El Auctor. «Poniéndolo a dormir», pasa de ser un personaje-narrador que participaba activamente de los acontecimientos, a ser un simple narrador-testigo que sólo le es dado contemplar pasivamente del encuentro. De este modo, sin la intromisión de un mediador e intérprete poco fiable, Laureola puede manifestarse y defenderse con su propia voz.

El sueño, además, cumple otra función, esta vez en la estructura formal. La alegoría con la que se inicia la *Cárcel*, si bien sirve de maravilla para explicar la complejidad del sentimiento amoroso de Leriano, introduce un clima de irrealidad fantasmagórica que se abandona luego y no vuelve a retomarse posteriormente. En consecuencia, se produce un vivo contraste con el resto de la novela, en la que los acontecimientos siguen por cauces de verosimilitud comparativamente «realistas».

El sueño de El Auctor en el Epílogo de Núñez, con su ambiente «extra-natural», en el que se presenta, del mismo modo que en la alegoría, una descripción muy pictórica por el juego con la simbología de los colores⁸, equilibra estética y estructuralmente, por su posición al final del Epílogo, la presencia de la alegoría en el inicio de la *Cárcel*.

De todos modos, no podemos hablar de que se produzca un equilibrio perfecto, pues ambos tienen funcionalidades narrativas diferentes. La alegoría en la *Cárcel* es la intrusión del plano irreal sobre el real sin solución de conti-

⁷ Las citas de la *Cárcel de amor* pertenecen a la edición de Whinnom de las obras de Diego de San Pedro: *Obras completas*, II (Madrid: Castalia, 1971).

⁸ Los colores simbólicos, así como las claves, eran muy del gusto cortesano de la época. Aparecen en las poesías de cancioneros y en otras novelas sentimentales como la *Questión de amor* o el *Processo de cartas de amores*.

nidad. El Auctor ha visto, sin sombra de dudas, al hombre salvaje y la cárcel: realidad y alegoría se interpenetran en un mismo nivel. En el Epílogo, en cambio, no se produce esta confusión: el sueño sólo ha sido sueño, un medio para justificar verosímelmente la presencia de Leriano luego de muerto.

Dada la íntima compenetración entre hipotexto e hipertexto que se da en nuestros textos, es natural que estilísticamente el Epílogo sea un pastiche fiel de la *Cárcel*: Núñez se borra a sí mismo como pluma diferente y se asume como «alter ego» de San Pedro. Sin embargo, es notoria la operación de simplificación que realiza Núñez con respecto a la organización retórica de su modelo.

Una de las características más sobresalientes de la *Cárcel* es la variedad de formas retóricas: alegoría, narración, cartas, cartel de desafío, arenga, plancto, etc.⁹ Diego de San Pedro era, sin lugar a dudas, un escritor bien versado en la disciplina retórica medieval. Cada «capítulo» es una unidad retórica completa, una muestra acabada de una preocupación rigurosa, tanto por la estructura interna, como por la ornamentación estilística.

En cambio, Nicolás Núñez, de quien sólo se sabe que era un poeta de *cancionero bastante bueno (al igual que San Pedro)*, evidentemente carecía de esta formación retórica. Sólo conserva en el Epílogo lo más elemental de la organización retórica de la *Cárcel*: cada capítulo se corresponde con el discurso de un personaje. Sin embargo, este sucederse dialéctico de los discursos tiene, como contrapartida, la virtud de conferir a su texto un dinamismo dramático del que carece la *Cárcel*¹⁰.

Toda continuación obligatoriamente debe remitirse a su modelo a través de ciertos mecanismos para que el lector identifique la filiación entre ambos textos¹¹. Veamos cuáles aparecen en el Epílogo de Núñez.

Entre los sucesos del Epílogo y el final de la *Cárcel* no media ninguna diferencia temporal; el Epílogo debe engarzarse textualmente en contigüidad inmediata. El último párrafo de la *Cárcel* es retomado dos veces por Núñez, pues lo que acaece en el Epílogo está interpolado entre la partida de El Auctor de las tierras de Leriano y su llegada a Peñafiel.

La primera vez lo hace al principio del Epílogo:

⁹ Sobre los aspectos retóricos de la *Cárcel* consúltese la Introducción de Whinnom a su edición ya mencionada.

¹⁰ Rubio Balaguer, en el prólogo a su edición (1941), se queja diciendo que los «personajes viven en constante monólogo» (p. 8).

¹¹ Vid. la Introducción de Consolación Baranda a Feliciano de Silva: *Segunda Celestina* (Madrid: Cátedra, 1988), pp. 44-57.

desde el auctor lo vido morir, y vido que se fizieron *sus honras según sus merecimientos*, y los llantos según el dolor (prefacio) [...] acordé de me partir a mi tierra, *debaxo de la qual quisiera morar que en la memoria de mi pensamiento* (52, todos los subrayados son nuestros).

Veamos que parafrasea literalmente la *Cárcel*:

sus honrras fuero conformes a su merecimiento, las cuales acabadas, acordé de partirme. *Por cierto con mejor voluntad caminara para la otra vida que para esta tierra* (176).

Luego, en las palabras finales se cuida de recordarnos que cita literalmente del final de la novela de San Pedro:

Llegué aquí a Peñafiel (*como dixo Sant Pedro*), do quedo besando las manos de *vuestras mercedes*. (71)

Enlazándose con la *Cárcel* de este modo, volviendo al punto donde lo dejó San Pedro, es una forma de dejar asentada claramente la relación cíclica de ambos textos. Además es curioso cómo pluraliza el «vuestra merced» en singular de la *Cárcel*. Por un lado, abre la dedicatoria personalizada que hizo San Pedro al Alcaide de los Donceles al público en general; sin duda, es un modo de solicitar de ese público la aprobación a la continuación de la historia que ha llevado a cabo. Por otra parte, se produce un desdoblamiento del narrador que emite el relato: se diferencian El Auctor del Epílogo (vicario de Núñez), con lo cual se pone al descubierto la impostación discursiva que implica una continuación.

Otro mecanismo que permite que el lector relacione la continuación con su modelo es la evocación del mundo referencial común a ambos. El Epílogo nos habla de la sala de Laureola, de las cartas y de la voz de Leriano:

fueme a la sala donde solía Laureola fablarme, por ver si la viera. (53) en el tiempo de su morir [...] se membró de tus cartas, las quales, hechos pedaços, en agua bevió, porque nady dellas memoria oviesse (53) con el mesmo tono que antes me solía hablar, (59)

Un requisito esencial en una continuación es el mantenimiento de la coherencia psicológica del mismo personaje del texto modelo. Tomando como ejemplo a Laureola, Núñez, enfrentado al problema de hacerle confesar su amor por Leriano sin que aparezca como falsa en sus advocaciones a la honra, debe justificar su actitud haciendo constantes alusiones a los hechos pasados:

— El peligro que corrió su vida por la acusación de Persio:

Bastarte deviera a tí, Leriano, membrarte en la desputa que estovo mi honra & peligro mi vida (64)

— Su situación encadenada a la honra:

más son obligadas las mugeres a su honra que a cumplir ninguna voluntad enamorada. Pues quando todas son obligadas a esto, ¿quánto más y con más razón lo deven ser las de linage real? (55)

Vemos que es un parafraseo de este pasaje de la *Cárcel*:

mas ya tú conoces cuánto las mugeres deven ser más obligadas a su fama que a su vida [...] y que esto todas las mugeres deven assí tener, en muy más las de real nacimiento, (103)

— El Epílogo explicita un impedimento para el amor que sólo estaba implícito en la *Cárcel*: la diferencia social. Ella es princesa heredera; él, un simple hijo de duque:

te hago cierto que aunque Leriano, según mi estado y linaje, por mujer no me merecía (68)

La última carta de Laureola es objeto de manipulación en el Epílogo. Citamos un pasaje de esta carta en la *Cárcel*:

se dirá muriendo tú que galardono los servicios quitando las vidas; lo que, *si venço al rey de días*, se dirá al revés; ternás en el reino toda la parte que quisieres; creceré tu honrra, doblaré tu renta, sobiré tu estado (153)

Aquí «vençer al rey de días» sólo significa «calmar el enojo del rey» para poder recompensarlo con galardones materiales por los servicios, no de amor, sino guerreros, que llevó a cabo Leriano para liberarla.

En cambio, en el Epílogo las mismas palabras son utilizadas con el sentido claro de darle esperanzas de amor:

no me negarás que, quando con mi mensaje te desesperaste y dexaste morir, no te dava esperança, pues te dezía que esperaras *vençer al rey mi señor por días*. (64)

Posteriormente, Laureola recuerda la promesa de recompensas materiales hecha a Leriano y se las ofrece a El Auctor en su lugar (p. 68).

EL SUICIDIO DE LERIANO, MUERTE FUTIL

En la *Cárcel*, San Pedro dota a Leriano de los rasgos del amador perfecto perfilados en el *Sermón*¹²: la firmeza, la secrecía, la obediencia, y a Laureola, de la virtud de la piedad: mostrar compasión hacia los sufrimientos del amador a través del «bons semblans».

La raíz de la ambigüedad sentimental de Laureola se encuentra en este mismo atributo de piedad que debe tener la dama, pues, ¿hasta qué punto puede establecerse un límite definitivo que diferencie la pura compasión de un atisbo de real interés o amor?

Con fina penetración psicológica se nos describe esa ambigüedad que se trasluce en las reacciones de Laureola. Por un lado, presenta todos los síntomas del enamoramiento descritos desde Ovidio:

si Leriano se nonbrava en su presencia, desatinava de lo que dezía, bolvíase súpi-to colorada y después amarilla, tornávase ronca su boz, secávasele la boca; (98)

pero inmediatamente El Auctor rectifica esta apariencia:

sin dubda, segund lo que después mostró, ella rescibía estas alteraciones más de piedad que de amor (98)

Sin embargo, a pesar del «sin dubda», la incertidumbre permanece¹³.

En el fondo, poco le interesa a San Pedro definir los verdaderos sentimientos de Laureola mientras ella sea el objeto inalcanzable del amor de Leriano, el motor que prolongue indefinidamente la tensión del «muero porque no muero». La dimensión de héroe trágico de Leriano se acrecienta en proporción directa a la inalcanzabilidad de Laureola. Su amor imposible es un camino de elevación espiritual¹⁴, tanto más alto cuanto más separadas se encuentren las paralelas de sus vidas. La aceptación gozosa de la muerte, la prueba máxima que un amador puede ofrecer de la profundidad y autenticidad de su amor, no es sino la coronación de este proceso espiritual en ascenso.

¹² Dice en el prólogo de la *Cárcel*: «Porque de vuestra merced fue dicho que devía hazer alguna obra del estilo de una oración que enbié a la señora doña Marina Manuel [se refiere al *Sermón de amores*] porque le parecía menos malo que el que puse en otro tratado que vido mío [*Arnalte y Lucenda*]» (80).

¹³ De todos modos, esta ambigüedad es funcional en la *Cárcel*, porque El Auctor, interpretando erróneamente los sentimientos de Laureola, insta a Leriano a ir a la corte, desencadenando la acusación de Persio y toda la trama caballeresca.

¹⁴ Vid. Haidée Bermejo Hurtado y Dinko Cvitanovic: «El sentido de la aventura espiritual en la *Cárcel de amor*», *RFE*, 49 (1966), pp. 289-300.

Por el contrario, en el Epílogo de Núñez, al establecerse sin lugar a dudas que Laureola estaba efectivamente enamorada de Leriano, se desarticula por completo el idealizado sistema de valores de la *Cárcel*. La muerte de Leriano no es ya la culminación de una aventura espiritual, sino el producto de un error de apreciación. Leriano no ha sabido interpretar las señales positivas, aunque veladas, expresadas por Laureola:

Y pues está el testigo delante, no me negarás que, quando con mi mensaje te desesperaste y dexaste morir, no te dava esperança, pues te dezía que esperaras vencer al rey mi señor por días, (64)

Su muerte no ha servido para guardar la honra de la dama —posibilidad contemplada en el *Sermón*: «el amador deve perder antes la vida que escurescer la fama de quien sirviere» (174)¹⁵— pues ya la fama de Laureola había sido puesta en grave peligro por su presencia en la corte.

Tampoco es la otra posibilidad presente en el *Sermón*, en el que la muerte es expresión de la obediencia absoluta a la voluntad de la dama:

¡O amador! si tu amiga quiere que penes, pena e si quisiere que mueras, muere; (178)

pues, está claro que ésa no era la voluntad de Laureola. Dice ésta en su última carta a Leriano en la *Cárcel*:

mucho te ruego que te esfuerces como fuerte y te remedies como discreto. No pongas en peligro tu vida [...] que se dirá muriendo tú que galardono los servicios quitando las vidas. (153)

Ni siquiera ha encontrado en la muerte el remedio a su sufrimiento. Lejos de haber alcanzado la «paz celestial», el estado en el que se encuentra tiene visos sobrecogedores. Dice Leriano a El Auctor al aparecersele en el sueño: «te certifico que por esto que fago, aunque es poca la fabla, *espero mucho el tormento*» (60) y al final, una voz lúgubre lo apresura a retornar al mundo de los muertos: «soñaba que oya una boz muy triste que dezía: ¡Ven Leriano, que tardas!» (67)

La verdadera causa de su suicidio es, en realidad, el haberse dejado vencer por la desesperanza. El *Sermón* se manifiesta en contra de la muerte por desesperación: «E si uno le aconsejare que acorte con la muerte la vida y los males,

¹⁵ Las citas del *Sermón* corresponden a la edición de Whinnom: Diego de San Pedro: *Obras completas*, I (Madrid: Castalia, 1985).

otro le dirá que no lo haga, porque *con largo vivir todo se alcança*» (177). Con palabras muy semejantes, Núñez opone al impulso de muerte de Leriano una concepción que identifica vida con esperanza. Dice Laureola: «Agora sabrás si hizo bien en dexarse morir; que ya tú sabes que *con la vida se puede alcançar lo que con la muerte se desespera*» (55). Y El Auctor mismo dice más adelante: «si tan arrebatada no la tomaras, con tu vida no dudo pudieras alcançar lo que con perdella perdiste [...] *con la muerte se pierde lo que con la vida a vezes se gana*» (56)¹⁶.

En el *Sermón* se valora la esperanza, contenida en la virtud de la «firmeza», es decir, la constancia en el amor:

E si no hallardes piedad en quien la buscáis, ni esperança de quien la queréis, esperad en vuestra fe y confiad en vuestra firmeza. que muchas vezes piedad responde cuando firmeza llama a sus puertas. (178)

y es justamente esta falta de firmeza o flaqueza de ánimo lo que le reprocha Laureola en el Epílogo:

Nunca pensé, Leriano, que la fuerça de tu esfuerço por tan poco inconveniente consintieras perder; porque si, como dizes, servirme desseavas, *más honra me fazías en bivar que en darte la muerte; y cierto te fago que más tu flaqueza que tu mucha pena, ni menos amor, me heziste creer*; (63)

con lo cual termina por despojar al suicidio de Leriano incluso de su significación mínima de prueba de amor.

Leriano mismo reconoce la futilidad de su muerte, pues cuando El Auctor intenta consolarlo, responde:

Dixísteme, mi buen amigo, que dé mi muerte por bien empleada, [...] luego lo faría yo, si de la vida quedara algo con que pudiera gozallo; (60)

En conclusión, el impulso tanático de Leriano ha sido sistemáticamente privado de todo significado positivo: no fue un acto de heroísmo trágico, ni una prueba de lealtad amorosa, ni siquiera el fin de sus males.

La muerte de Leriano ha sido degradada al punto de ser reducida a un problema de comunicación, a un error de interpretación de las intenciones del otro. Dice Leriano en el Epílogo:

¹⁶ Observamos que ha habido un cambio de actitud muy significativo en El Auctor respecto de la muerte de Leriano: en la *Cárcel* aceptaba que no existiera otra salida: «y cuando llegué a Leriano dile la carta, y como acabó de leella díxele que ni se esforçase, ni se alegrase, ni recibiese consuelo, *pues tanta razón havía para que deviesse morir*» (154).

y si dizes que me bastaba el esperança que me davas; no te lo niego [...] porque quanto mayor era la merced, tanto menos la creya, y con esto hize la obra que vees (65-66)

LAUREOLA, HEROÍNA TRÁGICA

Convertida la muerte de Leriano en una tragedia sin sentido, comienza a adquirir dimensiones cada vez mayores la figura de Laureola. A medida que ella explica su propio drama interno, su situación existencial se va perfilando con tintes cada vez más trágicos.

Ya en la *Cárcel* se plantea el conflicto interior de Laureola debatiéndose entre la honra y sus sentimientos; sin embargo, dada la naturaleza ambigua de éstos, cabe pensar que, si sólo era piedad la que sentía hacia el amador, debió haber sido relativamente fácil dejar de seguir arriesgando su vida y su honra por Leriano.

En cambio, para la Laureola que nos pinta el Epílogo la situación es muy diferente: ella sí ha estado, ya sin lugar a dudas, desgarrada entre sus deberes como princesa y sus propias inclinaciones amorosas como mujer. Haber elegido la honra frente al amor implica haber decidido salvar el linaje y sacrificarse como individuo sentimental¹⁷. Pero, a esta situación personal, de por sí suficiente para constituir todo un drama por sí sola, se agrega otra, ahora con visos trágicos: Leriano, el ser amado, se ha quitado la vida terminando por interponer entre ambos un obstáculo aún más imposible de vencer que el de la diferencia social: la muerte misma. Es así que, si para El Auctor la muerte de Leriano sirvió, al menos, para que Laureola se arrepintiera y desnudara sus sentimientos, para ella ha significado recibir la muerte en vida:

quiero agora que conozcas que *la muerte dél haze que mi vida biva muerta*. Agora verás cuánto me duele; agora conocerás si dello me plugo; agora juzgarás si amor le tenía; (55)

¹⁷ Frente a esta concepción de la honra sin fisuras que no admite medias tintas, Leriano opone otra entendida como mera apariencia externa: «pues ya tu limpieza se havía mostrado, nunca nady dixera lo cierto que por dudoso no se tovierá, viendo la paga que a los otros havían dado»; (66), es decir, abre la posibilidad de continuación de la historia: vivir como amantes bajo la impunidad que les daría el castigo ejemplar ejecutado sobre Persio. Lo cual, por una parte, pone al desnudo las reales pretensiones de Leriano respecto de Laureola: la consumación física del amor y, por otra, transparenta todo el erotismo latente que se oculta bajo el ropaje retórico altamente estilizado del amor cortés.

Esta dimensión de heroína trágica que va adquiriendo Laureola¹⁸ se refleja en la notoria evolución de actitud que tiene El Auctor hacia ella. Cuando éste llega a la corte y la entera del suicidio de Leriano, la tacha de cruel y la culpa de haberle provocado la muerte:

¡O cuánto me estoviera mejor perder la vida que conocer tu mucha cruera y poca piedad! [...] y no que dieras la muerte a quien tantas veces con mucha voluntad por tu servicio quería tomalla. (53)

Pero luego de que El Auctor escucha las palabras de Laureola, reprochando a Leriano haberse dejado vencer por la desesperanza, hay en él un cambio completo de actitud, de lo cual él mismo se sorprende:

Quando Laureola fablava estas cosas a Leriano, estava yo en estraña manera espantado, viendo su mucha piedad, juzgando su seso, conociendo su voluntad; y tanto sus amorosas razones mi fuerça vencían, (64)

termina incluso por descalificar la réplica de Leriano:

como sus razones [las de Laureola] a mi pensar parecían justas, nunca crey que Leriano tuviera ninguna cosa que le responder, (64)

Vemos que luego de escuchar a ambos, El Auctor, ahora como testigo y juez, y ya no como embajador de Leriano, se ha separado paulatinamente de éste y ha terminado, por el contrario, no sólo por adherirse a los argumentos de Laureola, sino también de identificarse de lleno con sus sentimientos:

como si verdaderamente estoviera muerta, estava amarilla, perdida la habla, vencida la fuerça; y en tal disposición la vi que más compasión avía de vella que a Leriano, [...] yo quisiera más acompañar a Leriano muerto que seguir a Laureola viva; (67)

Ha habido una transformación en El Auctor, ha sido persuadido por las ra-

¹⁸ Diferimos pues, completamente, de la interpretación de Whinnom para quien Núñez habría convertido a Laureola en una «careless trifler [...] overscrupulous about negligible gossip, who failed to appreciate the intensity of her lover's passion, who failed to succour him in his hour of need and whose excuses are merely frivolous» (cfr. «Nicolás Núñez's continuation of the "Cárcel de amor" (Burgos, 1496)», en R. O. Jones (comp.): *Studies of Spanish Literature of the Golden Age. Presented to Edward Wilson* (London: Tamesis, 1973), p. 336. Laureola sigue siendo fundamentalmente la misma heroína idealizada de San Pedro, pero aún más desgarrada: prisionera de su honra, ha tenido que renunciar al amor. En cambio, es la figura de Leriano la que ha sido degradada: para él la honra sólo equivale al «qué dirán» (vid. nota 17) y su muerte es condenada, si bien no desde la perspectiva religiosa, sí desde una concepción vitalista.

zones de Laureola que propugnan una visión vitalista de la existencia frente a la tanática de Leriano:

y como pensé que con mi muerte no se cobrava la vida del muerto, *vi que era yerro perder el alma sin gozar el cuerpo* (69)

ha sido traspasado por la visión de dolor y tragedia de Laureola, obligada a vivir penando su congoja por el resto de sus días

me ponía más manzilla su penada vida que la muerte del muerto (69)

La canción y el villancico que entona con su vihuela, ya habiendo despertado de su sueño, son las últimas expresiones de esta conversión. Una de las estrofas, que compara la suerte de Leriano y Laureola, es elocuente por sí misma:

Quien muerc, muere viviendo, no haze mucho suffriente, mas el que bive muriendo sin la muerte, ¿qué mal ni pena ay más fuerte? (71)

CONCLUSIÓN

Whinnom califica la continuación de Núñez como producto de un «fundamental failure of comprehension»¹⁹ del sistema semántico de la *Cárcel*. No se trata de comprensión o incomprensión: toda continuación, aun la más fiel, deliberadamente o no, se proyecta sobre su modelo y ejerce un mayor o menor grado de manipulación, pues necesita validarse a sí misma como «la» continuación.

Nuestro Epílogo introdujo un cambio que afectó al universo ideológico de la *Cárcel*; si se quiere, lo rebajó: pero sin duda, lo tornó más aceptable para la sensibilidad del público lector contemporáneo.

Lo que sólo era un tópico retórico en la lírica cortesana (las protestas de muerte ante la indiferencia femenina) fue llevado por San Pedro hasta las últimas consecuencias. En la *Cárcel*, los protagonistas siguen por sendas absolutamente irreconciliables: en la de la honra, Laureola; en la del amor inalcanzable, Leriano. Para ambos, cualquier situación de compromiso intermedio es impensable.

Nicolás Núñez, al presentar a Laureola enamorada y la muerte de Leriano como un sinsentido, abre la historia a otras posibilidades hipotéticas menos intransigentes. Dando esperanzas al amor, acerca la novela al mundo, aunque prosaico, de los eventos posibles.

¹⁹ Cfr. artículo citado de Whinnom en nota 18, p. 365