

LA EXPRESIVIDAD LÍRICA EN LAS NOVELAS DE DIEGO DE SAN PEDRO (MODALIDADES Y FUNCIÓN DENTRO DE LA NARRACIÓN)

Jacqueline Ferreras
Universidad de París X-Nanterre

INTRODUCCIÓN

Previamente a mi estudio es preciso que enuncie los supuestos sobre los que me fundo para el mismo:

- 1) No hay lectura que no resulte ser una *interpretación*, como lo demuestra la convergencia, a este respecto, de estudios enfocados tanto desde el psicoanálisis como desde la lingüística y sus diversas orientaciones. Me refiero en particular a los estudios de análisis del discurso y a la teoría del sentido aplicada a la traducción por Danika Séleskovitch.¹
- 2) La clasificación genérica ha entrado en crisis desde hace ya años. La consideración de los géneros viene estrechamente ligada a la concepción que se tiene de lo que *es* (o debe ser...) la literatura y del tipo de relación que mantiene con la realidad referencial, el contexto textual y extra-textual, en sincronía y en diacronía. Como toda taxonomía válida en su momento histórico, la clasificación genérica se cuestiona ahora al haberse precisado y haber ganado complejidad nuestra percepción del papel que desempeña el lenguaje en la experiencia existencial, cambio de percepción que naturalmente incide en la consideración de la literatura. La clasificación genérica heredada del siglo XIX nos viene estrecha, entre otras cosas, por atenerse a unos criterios que ignoran la función de *comunicación* de la obra literaria: esta función de comunicación estriba en la relación implícita del texto con el contexto sociológico —el contemporáneo de la obra y sus lectores o el del lector siglos después— en términos profundos de conciencia

¹ véase D.SÉLESKOVITCH Y M.LEDERER. *Interpréter pour traduire*. Paris. Didier Erudition. 1984.

existencial, de visión del mundo compartida por el autor y su lector, encontrándose ambos en el espejo de las palabras del texto. (El éxito de los autores de la antigüedad en la época renacentista se debió, entre otras cosas, a una convergencia de enfoques de los intereses vitales individuales de los Antiguos con los de los «Modernos», y Curtius mostró ya cómo numerosos textos habían quedado sepultados en el olvido durante siglos en los conventos al carecer de interés desde las expectativas de una sociedad teocrática).²

Esta perspectiva «comunicativa» (que cabe relacionar, a su vez, con el enorme desarrollo en nuestro siglo de la industria editorial) es hoy ineludible, como vienen dando testimonio la puesta en tela de juicio del cánón y la consiguiente reflexión teórica en torno a la esencia de la literatura, con respuestas muy diversificadas, desde hace unos lustros.³

Construiré pues una definición de lo lírico que admita esta dimensión de comunicación de la obra literaria, dimensión comunicativa que implica la inseparabilidad entre contenido y forma, ya que el sentido, en tanto que objeto de la comunicación literaria, resulta del montaje lingüístico estructural y morfosemántico/sintáctico propio de una obra.⁴

- 3) Como tercer supuesto debo advertir que interpreto como escritas en serio las dos novelas de Diego de San Pedro, no viendo yo dónde reside la comicidad de un personaje que se recluye esperando la muerte⁵ (aunque sabido es que, vista desde fuera, la pasión de amor puede parecer cómica). Esta interpretación sería es la que nos proporciona primero el enfoque de la misma época a partir de testimonios de distinta índole, literarios e históricos, y la corrobora, como veremos, el estudio del texto desde el enfoque de la crítica literaria actual.

En efecto, en los varios testimonios de la época, llama la atención la coincidencia de los textos literarios (*Cancionero castellano del siglo XV*⁶ y, naturalmente, *La Celestina*) con las quejas repetidas de las Cortes castellanas desde finales del siglo XIV relativas al peligro de

2 CURTIUS: *Literatura europea y Edad Media Latina*. 1ra ed. en alemán 1948. 1ra ed. en español México-Madrid. Fondo de cultura económica. 1955. 2da reimpresión 1976. Y en el mismo sentido escribe F. Carmona, rebatiendo el juicio de un crítico sobre las descripciones propias de la literatura medieval: «quizás haya que hablar preferiblemente de nuestra también «común incapacidad» para comprender esta literatura. *El Roman lírico medieval*. Barcelona. PPU. 1986. p.95.

3 Desde *Pour une sociologie du roman* (1964), de orientación marxista, de Lucien Goldmann a las obras más recientes, de crítica textual (G. Genette y las obras de la colección que dirige (*Poétique*, París, Seuil); A. García Berrio: *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*. Madrid. Cátedra. 2da ed. revisada y ampliada. 1994.

4 Es ocioso recordar, por otra parte, que, desde los *Petits poèmes en prose* de Baudelaire, la distinción tradicional prosa/verso no es en sí significativa, no siendo suficiente, por lo tanto, para establecer una distinción genérica.

5 Véase a este respecto en la introducción de KEITH WHINNOM a su edición de las obras completas las líneas en torno a la «comicidad» del *Tratado de amores*. Madrid, Castalia. 1985. t.1 p.57-58.

6 *Cancionero castellano del siglo XV* ordenado por FOULCHÍ DELBOSO, Madrid 1912 y 1915. NBAE t. 19 y 22., y recientemente pero mucho más reducida edición de Michael Gerli: *Poesía cancioneril castellana*. Madrid. Akal. 1994.

desintegración que representaban para la sociedad los extremos de la pasión amorosa y el consiguiente desenfreno sexual. Más notable todavía resulta la coincidencia entre la Tragico-media precisamente con algún pleito como el que se encontró en Murcia⁷.

Ahora bien si, por otra parte, enfocamos las novelas de Diego de San Pedro desde la crítica literaria actual, es decir desde los elementos constitutivos de la dimensión propiamente literaria del discurso, su *literariedad*,⁸ veremos que la misma escritura de Diego de San Pedro expresa discursivamente el peligro mortal que constituye, según los contemporáneos, el carácter avasallador de la pasión amorosa, tanto para la integridad individual como para la cohesión social garante de la reproducción de la misma sociedad. Me propongo estudiar a continuación los aspectos discursivos más relevantes de las novelas de Diego de San Pedro, cuya literariedad delata, al mismo tiempo que elabora su expresión, esta turbación anímica.

Veamos primero qué definición se puede dar de la «expresividad lírica», aplicando esta expresión a las dos novelas de Diego de San Pedro, es decir a narraciones en prosa. En la *Estética*, Hegel define la obra lírica por su carácter *individual*, la expansión de la *subjetividad* poética en el *sentimiento* mediante un lenguaje próximo a la *música*⁹, contemplando así, a la vez el contenido y la forma estrechamente relacionados entre sí. Completaré esta definición del gran filósofo que coincide con la floración del romanticismo (el cual marcó, como se sabe, el apogeo del individualismo) con lo que evidenciara Freud en relación con la temática amorosa, a saber la fragilidad de la propia estimación pendiente del amor de los demás. Un tema que recogió Lacan, quien subrayó el imperioso deseo de amor del yo¹⁰, de forma que la subjetividad sentimental revela la *precariedad* de la identidad individual y supone necesariamente la problematización de esta identidad. Recordaremos por fin la frase de P.Valéry, para quien «*le lyrisme est une exclamation développée*» («el lirismo es una exclamación desarrollada»), con lo que recalca el autor de *Le cimetière marin* la tensión lingüística que expresa el clímax emocional propio del lirismo¹¹.

Partiendo de estas consideraciones, entiendo por «expresividad lírica» la serie de recursos formales con los que Diego de San Pedro logra expresar este sentimiento de la precariedad del yo, que necesariamente busca en el amor del otro el reconocimiento de la propia identidad, y, de no lograrlo, sublima su amor eternizando el dolor que le desgarrar; con ello la historia de amor adquiere, merced a la transfiguración del arte literario, la profundidad propia de la obra maestra.

Estudiaré así algunos aspectos relevantes en torno a la problematización de la identidad individual a través de la estructura literaria; es decir, de la organización de las voces narrativas

7 véase «Trotaconventos. Bertomeva, Celestina: historicidad de un tipo literario» in *Estudios románicos. Homenaje al profesor Luis Rubio*, t.2, Murcia 1987-1989 p. 835 y M. Llanos Martínez Carrillo y M. Josefa Díez de Revenga: «Bertomeva-Celestina, ed. de un documento concejil de 1477» in *Murgetana* nº82 Murcia 1990. Debo el conocimiento de estas fuentes a la amistad atenta de Fernando Carmona y de Francisco Torres Monreal a quienes expreso mi agradecimiento.

8 es decir «lo que convierte un mensaje verbal en una obra de arte», según la definición de Roman Jakobson recogida por Gérard Genette en *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991 p.12.

9 Tercera parte, sección tercera, capítulo III.

10 *Aimer, être aimé*, Nouvelle revue de psychanalyse, nº 49, printemps 1994, Paris, Gallimard.

11 *Tel Quel*, (1941) Gallimard, La pleiade t.II p. 549

determinantes con su correlación espacio-temporal. Completaré el estudio con algunas observaciones acerca de la tensión lingüística que caracteriza la escritura de Diego de San Pedro.

1. LA PROBLEMATIZACIÓN ESTRUCTURAL DE LA IDENTIDAD INDIVIDUAL

1.1 La estructura de la obra y la problematización de la identidad del yo autorial

1.1.1 En el *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda*

Si miramos primero lo más evidente, a saber la misma estructura narrativa del relato a través de la organización de las voces narrativas, nos encontramos con un autor sorprendentemente polifacético. Primero se nos presenta como el autor real que se dirige en estilo directo —«*Virtuosas señoras*»— a un público real; - «*Sant Pedro (criado del Conde de Uruña) a las damas de la Reina (nuestra señora)*» como reza el mismo texto, para referirles lo que le sucedió. Después de la *captatio benevolentiae* se presenta el autor real como autor/relator que cumple con lo que le fue mandado «*vengo, señoras, a darvos la cuenta que me fue mandado que vos diese...*»¹², dando paso esta frase a la siguiente advertencia: «*comiença la obra*». El autor/relator empieza a narrar en primera persona su llegada a la casa donde vive retirado Arnalte, la impresión que le produce la peculiar atmósfera que reina en esta casa y el encuentro con su dueño. En esta narración el autor/relator se hace personaje, mezclando San Pedro a conciencia los dos planos, real e imaginario, mediante las coplas a la Reina. En efecto, en el plano real/histórico estas coplas cumplen con la obligada función cortesana del escritor que rinde homenaje a Isabel la Católica, mientras que en el plano imaginario de la ficción el autor/relator las presenta como un ardid de Arnalte, confesado por éste mismo, para probar la lealtad del autor/protagonista.¹³ Y luego reaparece el autor real, dirigiéndose otra vez a las damas, para insistir en que escribió lo que sigue para cumplir con la obligación que contrajo con Arnalte.

Así se organiza el relato en un estilo semi/directo a dos niveles mediante el sistema paratextual de los subtítulos, el cual le permite al autor referir el relato de Arnalte y actualizarlo al mismo tiempo. De este modo se presenta el autor como protagonista/relator, a quien Arnalte cuenta los episodios que marcaron su pasión; al mismo tiempo que tales episodios se teatralizan, merced al empleo del estilo semidirecto que preside la sucesión de cartas y parlamentos entre Arnalte y Lucenda, Arnalte, Belisa y Lucenda, Arnalte y Elierso, a lo que hay que añadir la deploración de Arnalte y el cartel de desafío a Elierso. Conjuntamente, ritman esta sucesión de episodios los parlamentos que Arnalte dirige al autor-interlocutor pasivo, a quien, al final, le ruega que relate la historia a «*mugeres sentidas*», con lo que reaparece el autor real que se dirige a las damas del reino. De protagonista interlocutor, el yo autorial pasa

¹² *Obras completas*, ed. de Keith Whinnom. Madrid, Castalia, 1985, t.I p. 89 (todas las citas remiten a esta edición).

¹³ Como se ve estas coplas lejos de ser unas «digresiones totalmente inconexas» (Keith Whinnom, Id. I p. 63) se insertan en un montaje narrativo que tiene la precisión de un mecanismo de relojería y de una absoluta coherencia.

a ser protagonista potencialmente activo en la historia en tanto que futuro relator, siendo relator de hecho en el otro plano del autor/narrador.

Así el yo autorial se nos presenta en el *Tratado de amores* por tanto como:

- el yo histórico, que se dirige a las damas de la reina, afectando humildad y pidiendo que no se le nombre, humildad reverencial que acompaña las coplas a la reina del yo/relator/protagonista.¹⁴
- el yo histórico/relator, que se comporta como un caballero leal y valiente según recalca, al final, para justificar su relato: «*quise más por las premias de su ruego que por el consejo de mis miedos regirme*». ¹⁵
- el protagonista/relator que da cuenta de su estado de ánimo personal a través de la evocación del paisaje (real, por estar situado geográficamente) «*halleme en un gran desierto, el cual de estraña soledad y temeroso espanto era poblado*»¹⁶, de su «*no poca confusión*» al ver la casa «*de negro cubierta*» de Arnalte: «*yo, que de las tales novedades embaraçado estava*»; «*el espanto mío*», «*en gran manera estava maravillado*» hasta el punto de quedarse desvelado «*¿Quién dubda, ... que más vencido de turbación que sojuzgado de sueño estuviese?*»¹⁷.

1.1.2. En la *Cárcel de amor*

En esta obra la complejidad del yo autorial es todavía mayor. Se presenta primero con una dimensión histórica autobiográfica de escritor con la alusión a sus obras anteriores —el *Sermón de amores* y el *Tratado de amores*—, dirigiéndose a un destinatario histórico preciso, el Alcalde de los Donzeles, quien le habría encargado esta obra a sugerencia de una dama contemporánea de nombre conocido, Doña Marina Manuel.

Después de la *captatio benevolentiae*, donde expone sus dudas sobre lo que debía, o no, escribir, encontramos el mismo subtítulo de «*comienza la obra*» —paratexto que es propio de la prosa de tratados al superponerse al relato, ya que la frase que sigue continúa con el relato autobiográfico¹⁸— con que el autor/relator da paso a la ficción. La primera frase, sumamente larga, empieza anclándose en un contexto histórico y geográfico real, tan presente en la memoria del lector de entonces, que no hacía falta explicitar la alusión a «*la guerra del año pasado*», que queda aclarada por la indicación geográfica de Sierra Morena, para seguir sin transición e inesperadamente por lo tanto, con una visión fantástica de sentido alegórico.

En este momento el autor/relator se convierte en protagonista activo de una aventura, punto de partida de su actuación en una ficción compleja. Hasta podría decirse que asistimos al proceso de su mutación a través de su duda inicial entre seguir su camino o responder a la demanda de socorro del preso. En efecto, en esta duda se enfrenta el individuo y su interés vital personal con las obligaciones morales del código noble, para optar luego por éstas: «*vi*

14 op.cit. I.p. 93.

15 I. p.170.

16 I. p. 89.

17 I.p. 92.

18 Fórmula paratextual de superposición que encontramos a veces en los Diálogos humanísticos del siglo XVI y que constituía una indicación pedagógica en dirección al lector.

cuánto era más obligado a la virtud que a la vida». Problematización dolorosa de la conducta personal, que subraya el autor/relator recordando la vergüenza que sintió luego por haber dudado.¹⁹

Ahora bien, desde la perspectiva de la crítica literaria, este yo del autor/protagonista activo aparece como un esbozo de lo que será más tarde el «héroe problemático» de la novela moderna, ya que el desarrollo de la ficción depende de su actuación y esta actuación no es del todo previsible, precisamente por la inseguridad que introduce la duda inicial: ¿va a atenerse él firmemente a tal decisión de su voluntad, o va a sufrir nuevas dudas que le inclinen a cambiar de conducta? De hecho, le acosa otra vez la vacilación al explorar la «cárcel»²⁰, y de nuevo, más adelante, empezada ya la acción, cuando ha fracasado su primera embajada a Laureola: *«despedido de ella comencé a pensar diversas cosas que gravemente me atormentaban; pensava cuan alongado estava de España; acordaváseme de la tardanza que hazía; traía a la memoria el dolor de Leriano»*²¹. Finalmente, decidirá renunciar a su empresa y poner fin al servicio que le hacía a Leriano (con lo que dará término a su actuación en tanto que protagonista), justificando su renuncia con estas palabras: *«pues vista su (de Lauréola) determinada voluntad pareciéndome que de mi trabajo sacava pena para mí y no remedio para Leriano, despedíme della...»*²². Cabe subrayar, de partida, la importancia de esta problematización de la actuación del yo autorial, que aparece así como emblemática de toda la obra: ¿no será éste (si bien acompañado de una incomparable lucidez) el comportamiento de Lauréola, que después de titubear, aunque con honrosa razón, accediendo a escribir a Leriano, opta por sacrificar la realización de su felicidad amorosa personal al cumplimiento de lo que manda el código noble de la fama?

Esta duda inicial del autor/actor dará paso luego a otro tipo de dudas, ya no existenciales sino circunstanciales y estratégicas, frente a las incógnitas de algunas situaciones que quiere resolver a favor de los intereses de Leriano. El dudar aparece así como un comportamiento característico del yo autorial en sus tres niveles de autor/relator/actor.

En relación con el *Tratado de amores* en el que el yo autorial era un protagonista activo solamente en tanto que narrador/relator, el yo autorial de la *Cárcel de amor* logra existir en tanto que protagonista no solamente completo sino esencial; ya que su actuación desencadena el proceso de la ficción, que se sostiene ingeniándose para lograr que Lauréola acepte el amor de Leriano y dándole a éste los consejos oportunos: actuando de acuerdo con él para liberar a Lauréola y, al final, ser él quien le pone término, según hemos visto.

Al mismo tiempo, es de destacar que, si bien obra por cuenta ajena, lo notable es que se identifique con Leriano, compartiendo intensamente sus emociones. Así se percibe tanto por el dolor que le embarga al recibir la segunda carta de Leriano: *«la cual ... recibí con tanta tristeza de ver las lágrimas con que Leriano me la dava, que pude sentilla mejor que contalla»*²³ como por la alegría que le produce el encuentro de éste con Lauréola: *«Cuando besó (Leriano) las manos a Lauréola pasaron cosas mucho de notar, en especial para mí, que sabía lo que*

19 II, p. 82.

20 II, p. 85.

21 II, p. 97.

22 II, p. 154.

23 II, p. 100.

*entre ellos estaba.»*²⁴ Podría interpretarse tal actitud, por sí misma, como la expresión de la experiencia psíquica de lo inestable de la identidad individual sufrida por el propio Diego de San Pedro, quien, en tanto que yo/actor, no sólo actúa como intermediario, sino que vive según la modalidad psíquica de la fusión las emociones del personaje a cuyo servicio se ha puesto. Participación afectiva que, además, reivindica el autor al final: «*Lo que yo sentí y hice, ligero está de juzgar»*²⁵.

Profundizando algo más la reflexión, vemos por tanto que el carácter aleatorio de la identidad del autor/protagonista transparece también en la carencia psíquica que revela su falta de deseo propio al principio de la novela, como lo da a entender, en la alegoría, el que no lleve las armas que tienen por nombre *descanso, esperanza, contento*, que luego, notémoslo, recobra en la batalla²⁶, como si el marco social tradicional de actuación noble le devolviera de pronto una identidad perdida.

El yo autorial, bajo la figura de «el autor» va a actuar en medio de los personajes, resultando ser el relator de su propia actuación a la par que de la de los demás personajes y distintos sucesos de la historia, como si se desdoblara en autor/relator omnisciente al mismo tiempo que es un actor decisivo entregado a su «misión». Sobre ello, es preciso notar que, si bien el yo autorial presenta esta misión como una obligación del código noble por su objeto, que consiste en acatar la demanda del preso, refleja asimismo su propio estado de confusión interior: de hecho, sirve el interés estrictamente personal de Leriano y la obligación moral noble resulta degradada, de entrada, al ponerse al servicio de deseos amorosos, con lo que tal misión cobra visos de tercería cuyo éxito estriba en la astucia antes que en cualquier heroísmo.²⁷

El autor cronista alterna con el autor/actor según un ritmo casi de ballet marcado por el paratexto, hasta que, después del «*llanto de su madre de Leriano*», las facetas del autor/actor se recompongan en la persona del autor histórico, narrador en primera persona del suceso: «*y con tales pasatiempos llegué aquí a Peñafiel, donde quedo besando las manos de vuestra merced.*»²⁸. O sea que la misma estructura narrativa problematiza la identidad de Diego de San Pedro, instaurando desde el principio la relación reflexiva de la propia conciencia consigo misma. El autor real, a través de su existencia triple de autor/relator/protagonista, se nos manifiesta desde fuera y desde dentro. Desde fuera, en tanto que autor real en su relación histórica con su público destinatario, donde el narrador convive con el autor/protagonista/relator, interviniendo incluso sobre su relato como cuando abrevia su relación del duelo: «*Finalmente, por no detenerme en esto que parece cuento de historia viejas, Leriano le cortó a Persio la mano derecha...*», o en el relato de la batalla de Leriano contra las tropas del rey: «*concluyendo, porque me alargo, el rey mandó apartar el combate...*»²⁹. Desde dentro, como relator/

24 II. p. 113.

25 II. p. 176. Y antes, véase su emoción al salir definitivamente de Suria: «*y salido de la ciudad, como me vi solo, tan fuertemente comencé a llorar que de dar bozes no me podía contener*» p. 154.

26 II. p. 112.

27 Véase, por ejemplo, su duplicidad para con Lauréola, a la que observa como un cazador su presa y en presencia de quien finge un temor que no siente. (II. p. 97 y 104).

28 II. p. 176.

29 II. p. 117 y p. 145. (los subrayados son míos).

protagonista de la historia mediante su propio desdoblamiento narrativo, pareciendo el autor real mirarse a sí-mismo y expresar su interioridad.

Refuerza esta problematización el empleo de la primera persona. A través de ella, el autor real parece compartir las emociones y sentimientos del relator/protagonista, primera persona, que permite expresar a la vez la problematización de la propia identidad y, lo que es esencial, la conciencia de su unicidad. A este respecto merece la pena recalcar la insistencia en la *nacionalidad* del yo autorial, presentada como un elemento que favorece la empresa del autor-protagonista dentro de la aventura en Macedonia: «*si como eres d'España fueras de Macedonia ...*» le contesta Lauréola en su primera entrevista. El autor/relator-protagonista expresa su subjetividad a través de varias notaciones afectivas tanto como reflexivas, corriendo parejos ambos niveles a lo largo de la obra; así, por ejemplo, el autor/relator recalca la astucia de su propia actuación: *hízale* (a Lauréola) *otra habla, mostrando miedo, puesto que no lo tuviese...*³⁰.

Aspectos todos que muestran que en la *Cárcel de amor* la problematización autorial va manifiestamente más allá que en el *Tratado de amores*.

1.2 La problematización de la identidad de los amantes

1.2.1 En el *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda*

Volvemos a encontrar el procedimiento de desdoblamiento del yo en el personaje de Arnalte, quien es a la vez el interlocutor del autor/relator de la historia y el narrador de lo sucedido con Lucenda; es decir, actor en el pasado, como ya vimos. El primer desdoblamiento se articula con el marco narrativo inicial del autor/narrador-protagonista/relator, al explicar Arnalte su ardid al autor/protagonista comentando que *no desde agora a la Reina de Castilla conocía porque la estendida fama suya su bondad por diversas partes tiene estoriada*³¹, con lo que consigue dar visos de historicidad al relato. A continuación, según el código narrativo tradicional, declara sus orígenes dando paso al personaje de ficción «*...la tierra y naturaleza mía es Thebas*»³². Otro desdoblamiento aparece mediante el recurso por parte del autor/narrador al estilo semi/directo con la utilización de subtítulos, pareciendo así Arnalte revivir emocionalmente su historia según la va refiriendo.

El subtítulo explícito de *Arnalte contra sí* marca la cima de la problematización del propio Arnalte/actor, en la deploración sigue el poco éxito de la canción que había mandado cantar para que Lucenda la oyese desde su cama. En esta deploración, se desdobra el personaje con el fin de contemplar intelectualmente la derrota anímica de su yo afectivo, en un lamento desesperado donde alternan las interrogaciones angustiadas con las exclamaciones a partir de la primera dolorida exclamación vocativa: «*¡O morada de desdichas, o edificio de trabajos!...¿Qué es de tí? ¿Adónde estás? ¿Qué esperas? etc... ¡O cativo de tí, que cansado de vevir y nunca de desear estás! ¡O que grande desdicha en nascido ser fue la tuya!*»³³

30 II.p.97.

31 I.101.

32 id. id.

Derrota anímica que queda consumada en la última frase con la aceptación pasiva de una soledad tan sólo esperanzada con la perspectiva de la muerte: «*E si todos te dexaren tu soledad llora, e al morir las puertas abiertas ten*»³⁴; frase que prefigura el final, el cual constituye a su vez el principio del relato.

Parece como si el personaje sólo pudiera recobrar su unidad existencial mediante el «*gallardón*» esperado; es decir, el coronamiento de su deseo amoroso por Lucenda —y por ella sola—. De esta manera, el objeto de la pasión se presenta como un auténtico *sujeto*³⁵, y como tal, capaz de negarse y asimismo insustituible (a diferencia del objeto intercambiable apetecido por la mera necesidad sexual). Una forma de problematización desesperada que no entiendo de Elierso: «*Tú que de las cosas más peligrosas eres vencedor ¿cómo puedes de una mujer ser vencido?*»³⁶.

El tratamiento literario de la temática amorosa es, en consecuencia, absolutamente lírico, pues se cifra en la pérdida de unidad y coherencia de la identidad individual. lo que conduce al personaje masculino a un estado de depresión profunda al ver rechazada su demanda de amor, cuya expresión es, por otra parte, socialmente inaceptable: en efecto en ningún momento Arnalte evoca la posibilidad de una unión matrimonial. Es preciso subrayar aquí que Diego de San Pedro trata exclusivamente de la pasión de amor lo mismo que todos los autores de la época, quienes separan absolutamente amor y matrimonio³⁷.

La problematización del personaje femenino se caracteriza por la lucidez con la que Lucenda objetiva el conflicto, con la correspondiente escisión de identidad entre su condición social sometida al acatamiento del decoro que le dicta su rango de doncella por casar, y su inclinación personal que la lleva incluso a aceptar una cita en un confesionario. Un antagonismo que se pone bien claro en su confidencia a Belisa, su amiga y hermana de Arnalte: «*Bien sabes tú cuánto a oscuras mi bondad quedaría, si a su deseo lumbre diese ...*»³⁸

Esta problematización se traduce por el «desliz» que supone el permitirle a Arnalte que le bese las manos, momento en que ella cede a su propio deseo, desliz por cierto prontamente corregido al aceptar casarse con Elierso, poniéndose así a salvo de la tentación y cumpliendo con el mandato social.

33 I. p.110.

34 I. p.111

35 Véase respecto de esta temática: OCTAVIO PAZ: *Un más allá erótico: Sade*, 1993. Trad. francesa: París. Gallimard, 1994; Luce Irigaray: *Speculum de l'autre femme*. Paris. Ed. de Minuit, 1974 y J. Ferreras Savoye: «*El Buen amor. La Celestina: la sociedad patriarcal en crisis*» in *Breve historia feminista de la literatura española* coord. por Iris Zavala, Barcelona, Anthropos 1995 t. II p. 69-100.

36 I. p. 123. Reflexión ésta típica de la actitud misógina de la época y que encontramos en boca de Sempronio al principio de *La Celestina*.

37 Véase el *Cancionero castellano* de FOULCHI DESBOSQ y la edición de Michael Gerli arriba citados: la copla de Álvarez Gato que cita Keith Whinnom (I. 33) no es una *cosa rara*: confundir los dos temas equivale a cometer un anacronismo, al enfocar estas obras desde una perspectiva post-tridentina.

38 I. p. 127

1.2.2 En la *Cárcel de amor*

La problematización del personaje de Leriano se lleva a cabo mediante el recurso a la alegoría. En tal sentido, el arte de Diego de San Pedro reside en que, después del efecto producido en el autor/relator por la extraña visión, sea el propio Leriano el encargado de dar el significado de la alegoría³⁹. Con ello el personaje aparece completamente conciente del conflicto que le anonada, permitiendo el recurso a la alegoría encarnar sus dos personalidades: la racional del caballero preso en la Cárcel y la irracional del Deseo. Al final de la explicación puede comprender el lector que la Cárcel «representa» el repliegue sobre sí-mismo y la consiguiente «derelicción» en que cae el que sufre de pasión de amor.

Insistimos en que en ningún momento se plantea la posibilidad de resolución social del conflicto a través de la petición de mano de la amada, ya que lo único que desea Leriano es el reconocimiento de su amor por Lauréola, según le ruega al autor: «*no te pido otro bien sino que sepa de tí Laureola cuál me viste*»⁴⁰. De no conseguir este reconocimiento —el «galar-dón»— Leriano se dejará morir.⁴¹ Fragilidad psicológica característica de aquellas personas que son más sensibles, como apunta la madre de Leriano en su llanto:

*bienaventurados los baxos de condición y rudos de ingenio, que no pueden sentir las cosas sino en el grado que las entienden; y malaventurados los que con sutil juicio las trascenden, los cuales con el entendimiento agudo tienen el sentimiento delgado...*⁴²

La problemática individual se radicaliza al extremo de suscitar tan sólo una actitud infantil de petición de socorro de Leriano al autor. Así, aunque la situación de peligro de Lauréola suscita en él, debidamente aconsejado por el autor, el comportamiento activo que demuestra en el episodio guerrero, luego, cuando Lauréola, una vez libre, decide ponerse a salvo de nuevas sospechas, y falto de la ayuda del autor, Leriano se deja morir de inanición.

El personaje femenino de Lauréola tiene semejanzas con el de Lucenda en el *Tratado de amores*, si bien lo caracteriza una ambigüedad fundamental. A la primera intervención del autor/protagonista se muestra ella muy consciente de la falta fundamental de respeto de la demanda de Leriano⁴³. En su segunda respuesta al autor, opone claramente el código social a los deseos personales, cuya manifestación le está prohibida, aunque éstos no sean, de por sí, reprehensibles:

39 véase el análisis de Keith Whinnom II, p.49-50.

40 II, p. 91.

41 Es de subrayar otra vez que Leriano tampoco habla de matrimonio en ningún momento y es preciso repetir que es impropio relacionar el tema del amor con el del matrimonio, temas que, sí, intentarán unir los moralistas del siglo XVI, desde Vives (*Institutio foeminae christianae* y *Officio mariti*) a Fr. Luis de Granada (*La perfecta casada*).

42 II, p. 173.

43 II, p. 96.

...si pudiese remediar su mal sin amanzillar mi honrra, no con menos afición que tú lo pides yo lo haría; mas tú conoces cuánto las mugeres deven ser más obligadas a su fama que a su vida...

Pero después de la segunda carta de Leriano en la que éste esboza una especie de chantaje a la muerte, Lauréola, subraya en su respuesta el peligro que corre obrando de esta manera, a la vez que insiste en el sentimiento de caridad que la motiva, al tomar a Dios por testigo de la pureza de su intención. Confirma la rectitud de sus intenciones la firmeza con la que, después, desde la cárcel en que la mandó meter, escribirá al rey su padre: *«tu serás llamado padre cruel y yo seré dicha hija inocente, que pues Dios es justo, él aclarará mi verdad.»*

En efecto, a diferencia de Lucenda, Lauréola no confiesa sentir inclinación amorosa alguna, si bien la fórmula comparativa con que niega esta inclinación no deja de resultar ambigua:

... quien viesse 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. Lo cual es al revés, que por cierto más las digo, como ya he dicho, con intención piadosa que con voluntad enamorada.⁴⁴

De hecho, el desdoblamiento del personaje corre a cargo de las reflexiones del autor-protagonista que espía sus actitudes y comportamientos, intentando descifrar los sentimientos íntimos de la princesa. A través de sus varias observaciones —observa sus reacciones cuando se cree a solas, cuando habla con ella y cuando está en presencia de Leriano— podemos pensar que la caridad que ostenta la doncella encubre algún sentimiento más personal; pero aun cuando tales presunciones parezcan fundadas al principio, al acceder Lauréola a contestar a Leriano, su discurso no deja de ser conforme, formalmente, a lo que demanda su rango. Así se mantiene una ambigüedad que nosotros podemos interpretar como la expresión de un enamoramiento, cuya manifestación prohibida por el código social es involuntaria, reflejándose sólo en el humor y expresiones de la cara, sin que de ello tenga plena conciencia la misma Lauréola. No se puede hablar realmente por tanto de un cambio de actitud cuando, después de liberada, reconoce su deuda respecto de Leriano con una fórmula definitiva: *«lo que por mí has hecho me obliga a nunca olvidallo y sienpre desear satisfazerlo, no segúnd tu deseo, mas segund mi honestad.»⁴⁵* En tal sentido, el escritor muestra haber alcanzado en esta obra un mayor dominio artístico, al conferirle una mayor entereza a su personaje sin dejar por ello de sugerir la lucha interior por controlar la sentimentalidad.

2. LA COMPLEJIDAD ESPACIO/TEMPORAL

A la problematización de la identidad individual corresponde en eco la complejidad de los espacios y de los tiempos.

44 II, p. 110.

45 II, p. 152.

2.1 Los espacios en el *Tratado de amores*

Nos encontramos con:

- un primer espacio «ficcional- real» aunque poco preciso. Es un camino más allá de Castilla que le lleva al autor/narrador a un *gran desierto* y a una *espresa montaña* con un *fragoso camino* que corresponde a la identidad del autor/narrador.
- un segundo espacio ficcional-simbólico: la casa de Arnalte, simbólicamente *de negro cubierta*, que corresponde al autor/protagonista y a su interlocutor que es Arnalte, donde éste le cuenta las peripecias de sus amores infelices.
- un tercer espacio ficcional ciudadano que corresponde al relato de Arnalte como espacio de su vida pasada. La historia transcurrió en la ciudad de Tebas, de donde es oriundo; pero se nombran los lugares típicos de una ciudad castellana de la época: una iglesia (donde encuentra Arnalte a Lucenda por sorpresa), la calle de la casa de Lucenda a la que da su cámara: el palacio real (donde Arnalte baila con Lucenda), la posada en que se aloja el protagonista, un monasterio con el confesionario donde se citan Arnalte y Lucenda, una casa de campo (desde la cual Arnalte puede otear la casa de Lucenda), el campo del duelo (donde Arnalte desafía y mata a Elierso), el convento (al que su familia lleva a Lucenda).

2.2 Los tiempos en el *Tratado de amores*

En el plano temporal notamos un primer tiempo autorial que enmarca la historia: el de la presentación del relato a las damas de la Reina, y otro tiempo autorial que corresponde al del autor/protagonista, en tanto que interlocutor de Arnalte.

Mediante el recurso al estilo semi-directo secundado, como ya dijimos, por los subtítulos, el tiempo de Arnalte se desdobra igualmente, entre el momento en que, como narrador, refiere lo sucedido y un tiempo anterior que corresponde al protagonismo de las diversas relaciones presentadas. Tiempo éste de la acción referida necesariamente anterior, pero actualizado en presente; alternando el empleo de los tiempos del pasado cuando se dirige al autor/interlocutor con el presente de interlocución que utilizan entre sí él y los personajes de su relato. Este empleo del presente crea la ilusión de contemporaneidad de una historia en devenir que sigue el lector y parece que revive, con ansia renovada, el propio Arnalte.

La sistematización de la alternancia de los dos planos narrativos —cada reminiscencia de Arnalte sobre lo que dijo o escribió y le contestaron Lucenda, Belisa o Elierso, o Belisa y Lucenda entre sí, está puntuada por un parlamento en dirección al autor/oyente— instaura una especie de confusión temporal y emocional a través de la que parece como si la memoria actualizara los sentimientos o, mejor dicho, los eternizara. Esta atemporalidad expresa la fuerza de la obsesión de Arnalte, literalmente preso de la historia que le ha conducido a su fúnebre retiro.

Por su parte, el lector, que mediante estos recursos estilísticos se identifica a la vez con el autor/protagonista, interlocutor de Arnalte y con éste y/o con los protagonistas de su relato, no permanece indemne, antes bien sufre los efectos de esta confusión ...

2.3 Los espacios en la *Cárcel de amor*

Nos encontramos con:

- Un primer espacio ficcional de localización geográfica real: « *Pasando una mañana ... por unos valles hondos que se hazen en la Sierra Morena* », espacio que es el del autor-narrador.
- un segundo espacio «ficcional-simbólico/alegórico: « *en lo más alto de la sierra una torre de altura tan grande que me parecía llegar al cielo; era hecha de tal artificio que de la estrañeza della comencé a maravillarme ...* » o sea la «Cárcel de amor» (cuyos «*pilares de un mármol morado muy hermoso de mirar*» son ya renacentistas), prisión que la lógica del relato sitúa en Macedonia, pero que es en realidad simbólica y donde vive Leriano recluso por su pasión. Es de notar que, al final, el autor/narrador alude a ella tan sólo a través de su valor metafórico: «*A Leriano mandóle el rey que no entrase por estonces en la corte (...) y viéndose apartado della, dexadas las obras de guerra, bolvióse a las congoxas enamoradas ; (...) Yo que con plazer aceitava sus mandamientos, partíme para Suria*».⁴⁶
- un tercer espacio de localización geográfica ficcional: el reino de Macedonia donde se encuentra la ciudad de Suria «a media jornada de la prisión», ciudad donde está el rey de Macedonia con su corte. En Suria los lugares importantes son el palacio en que reside Lauréola pues allí habla con ella el autor-protagonista y ella se ve en público con Leriano, y la prisión donde la recluye su padre y desde la cual le escribe por segunda vez a Leriano y donde la va a ver la reina, encierro del que la saca Leriano.

De pasada, se alude a otros lugares: «*una villa*», sin más precisión, que pertenece a Leriano y adonde éste va unos días «*por rehazerse de fuerzas y atavíos*» antes de presentarse en la corte; la ciudad de Susa adonde manda el rey a Leriano después de su duelo con Persio; la fortaleza de Dala, adonde su tío lleva a Lauréola después de liberarla Leriano. Sobre todo esto, resulta notable la contigüidad del reino real de Castilla con el ficcional de Macedonia, representando así la «Cárcel de amor» la frontera entre la geografía real y la ficcional, entre la realidad del mundo en torno y el espacio interior de la vivencia del individuo.

2.4 Los tiempos en la *Cárcel de amor*

El tiempo autorial se presenta de forma compleja al reflejar el tiempo histórico real del autor, mencionado en el prólogo, que se inscribe en el tiempo de la historia de España, como lo sugiere la mención de «*la guerra del año pasado*», al mismo tiempo que se confunde con el tiempo ficcional (doble) de la «aventura» vivida por el autor/protagonista.

El tiempo ficcional de la aventura se actualiza en los parlamentos de los personajes entre sí, incluyendo entre ellos al autor/protagonista, merced a la utilización del presente de interlocución, mientras el autor/protagonista/relator interviene en tiempo pasado. Una serie de notaciones temporales puntualizan la narración en pasado: *media jornada* tarda el autor/protagonista en ir y venir de la Cárcel a la ciudad de Suria, donde pasa *ciertos días* en relacionarse, ve a Lauréola y vuelve *otro día* a palacio: «*pasado aquel día y otros muchos*»; Leriano está

46 Il. p. 148. (el subrayado es mío).

«*algunos días en una villa suya*». La acción se precipita cuando se sabe que quedan *nueve días* para que quede sentenciada Lauréola mientras que el cerco de las tropas del rey a Susa, donde están Leriano y los suyos, dura *tres meses*.⁴⁷

Merced al estilo- semidirecto, reforzado por la «guía de lectura» que constituyen los subtítulos, ritma el tiempo de la narración en pasado el tiempo revivido de la aventura, siendo el autor/narrador/protagonista/relator el eje en torno al cual se combinan las dos temporalidades, quien las asume, confiriendo de esta manera mayor densidad a la obra.

3. LA TENSION LINGÜÍSTICA MODALIDAD EXPRESIVA DE LA EMOCIÓN

Siguiendo mi línea de investigación quisiera tan sólo hacer algunas observaciones en lo que concierne el estilo de Diego de San Pedro, con el fin de poner de relieve la extraordinaria coherencia artística de sus novelas, al ser el estilo parte consubstancial del sentido profundo de las mismas.

Keith Whinnom subraya, algo sorprendido, en su introducción al *Tratado de amores*, que Diego de San Pedro *en numerosas ocasiones ... no conoció la medida*.⁴⁸ ¡Evidentemente! Esta acumulación de recursos retóricos, en particular los llamados *conceptos acústicos*, resulta estar en perfecta coherencia con la extremada tensión anímica sufrida por los protagonistas tal como la revela la estructura narrativa. La complejidad de tal estructura es representativa de la conciencia de un estado interior de confusión existencial que tiene hondas raíces, como lo evidencia el nivel semántico de la narración. El empleo de tantos «adornos» corresponde a la necesidad artística que resulte perceptible formalmente esa tensa violencia interior. En consecuencia, la forma lingüística está próxima al grito, —con lo que los «adornos» son algo más que puros adornos.⁴⁹ Al respecto, conviene recordar la violencia de la crisis anímica sufrida por Arnalte que le lleva a esperar la muerte,— y la que llevará a Leriano a un suicidio por inanición.

Si, siguiendo los estudios actuales de análisis del discurso y crítica literaria, consideramos que el sentido de un discurso resulta de un montaje lingüístico en el que intervienen de manera indisociable la elección de vocablos y su ordenamiento en la frase, salta a la vista el papel desempeñado por los recursos retóricos en la prosa de Diego de San Pedro. Esta acumulación retórica, si bien procede probablemente de «*un genuino intento por parte del autor de embellecer la prosa castellana, siguiendo modelos medievales en latín*»⁵⁰, viene a completar de alguna manera la complejidad estructural que analizamos y refuerza la coherencia artística de cada novela.

47 II. p. 97, 113, 123 y 145.

48 Op.cit. I, p.60 y siguientes sobre las figuras de estilo así como el t. II p. 64-65.

49 Hablar de *buen gusto* (Keith Whinnom, I, p.61-62) tiene poco sentido, al considerar la forma lingüística independientemente del contenido semántico de la obra, fuera de que es un anacronismo aplicar a este texto los cánones del humanismo que no aparecen en la literatura de ficción en España hasta el XVI.

50 I p.61.

Es más, el que el autor nos cuente los más mundanos y prosáicos detalles con un estilo ornado y elevado⁵¹, resulta ser absolutamente coherente con la pérdida de criterios y de valores que caracterizan el comportamiento de los protagonistas en ambas novelas.⁵² No insistiré sobre las conocidas figuras de estilo de Diego de San Pedro; pero, sí, quisiera recalcar que el empleo de las mismas figuras permite una notable economía de medios que, paradójicamente, amplía el efecto de sentido. Citaré sólo unos ejemplos a modo de botón de muestra: en la frase de Elierso en que éste afea el comportamiento de su amigo: «... ¿cómo puedes de una muger ser vencido? Acuérdate cuánto es vergonçosa la memoria que de tal infamia se infama?»⁵³, la paronomasia sugiere un efecto de contaminación esencial de la que es responsable el enamorado que pone en ello su voluntad. La misma economía caracteriza la exclamación de Lucenda: « ¡Cuántas veces, cuando sola me fallo, sus lloros lloro!»⁵⁴; aquí la *annominatio* reúne a los dos sujetos de una misma acción mediante la repetición casi idéntica de una sola representación acústica, cuya mínima diferencia —la «s» del sustantivo en plural— tiene un valor semántico esencial por remitir a Leriano sin nombrarlo («sus»). Una formulación que es tanto auditiva como sintácticamente altamente expresiva del «amor-fusión» en que desaparece la autonomía de la conciencia.

El arte lingüístico de Diego de San Pedro culmina en la *Cárcel de amor*, con la utilización magistral de la alegoría, como se sabe. Pero si la expresividad de la alegoría revela, con el acierto de su complicado montaje, el control intelectual del narrador sobre su relato, es tanto más notable la insistencia de éste sobre la imposibilidad de decir la emoción que le invadió en varias ocasiones. Así: «... recibí con tanta tristeza de ver las lágrimas con que Leriano me la (su carta) dava que pude sentilla mejor que contalla»⁵⁵, y es de notar la elipsis sintáctica que sugiere la permanencia de un estado psíquico en el narrador, cuando ignora la dimensión temporal entre el momento en que pasó lo que refiere (el tiempo de la acción) y el momento en que lo está relatando (tiempo de la narración). Así también: « ... pues después que entre él y mí grandes cosa pasaron»⁵⁶. En este otro ejemplo la confesión de esta incapacidad lingüística expresa una culminación emocional, para revestir así, de manera paradójica, un valor altamente lírico.

CONCLUSIÓN

De todo lo dicho resalta la coherencia propiamente artística de las dos novelas de Diego de San Pedro, en la medida en que la complejidad estructural y la forma lingüística aparecen como consubstanciales con la materia discursiva que explora las tierras incógnitas de la conciencia del individuo enfrentado con una sociedad cuyo código no le reconoce existencia

51 I p. 61-62

52 véase supra n.27

53 I. p.123. (el subrayado es mío).

54 I. p. 127

55 II.p.100.

56 II.p.113.

ninguna. El ansia de reconocimiento individual, de la existencia personal se plasma así en la temática amorosa que permite focalizar la atención sobre la subjetividad individual, al mismo tiempo que materializa el enfrentamiento de los deseos individuales con las normas reguladoras del ordenamiento social medieval. Esta demanda de amor conlleva el riesgo de fracaso anímico al no lograr sus fines el individuo al tiempo que le permite al autor expresar la fragilidad de la propia conciencia que ha perdido las referencias tradicionales necesarias a su equilibrio. Cabe subrayar que la complejidad es mayor en la *Cárcel de amor* acorde con una profundización de la crisis de valores en el plano referencial de la ficción: mientras en el *Tratado de amores* los amantes pertenecen al parecer al patriciado urbano, en la *Cárcel de amor* son de sangre real, es decir que el código social heredado ha perdido vigencia hasta para aquellos que tradicionalmente lo encarnaban y defendían. La literariedad de las obras contribuye poderosamente a expresar en el lenguaje del arte los síntomas de una contradicción existencial básica respecto a la emergencia de la conciencia individualista, contradicción cuyo remedio social le corresponderá asumir, en lo que toca a las relaciones entre los sexos, al Concilio de Trento dedicado en el último año de sesiones (1563) a formular una legislación matrimonial. De este modo el lirismo de las dos narraciones estriba en la capacidad literaria de formular la aleatoriedad de la propia identidad de la conciencia individualista naciente⁵⁷.

Podríamos añadir, situándonos desde una perspectiva de crítica literaria y más precisamente desde un punto de vista genérico, que en vez de determinar el género al que pertenece un texto a partir del estudio de sus meras características formales, es decir contemplando el texto «desde fuera», quizás resulte más provechoso contemplarlo «desde dentro»: a saber, desde la perspectiva creadora, tal cómo se nos revela a través de la coherencia discursiva sobre que se fundamenta el sentido del texto.⁵⁸

BIBLIOGRAFÍA

- Aimer, être aimé*, Nouvelle revue de psychanalyse, n° 49, printemps 1994. Paris. Gallimard.
- GARCÍA BERRIO, A.: *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*. Madrid. Cátedra. 2da ed. revisada y ampliada. 1994.
- CURTIUS, E.: *Literatura europea y Edad Media Latina*. 1ra ed. en alemán 1948. 1ra ed. en español México-Madrid. Fondo de cultura económica. 1955. 2da reimposición 1976.
- Cancionero castellano del siglo XV* ordenado por FOULCHÉ DELBOSQ, Madrid 1912 y 1915. NBAE t. 19 y 22.
- CARMONA, F.: *El Roman lírico medieval*. Barcelona. PPU. 1986.
- DIEGO DE SAN PEDRO: *Obras completas*. ed. de Keith Whinnom. Madrid. Castalia. 1985. t.1 y 2.
- FERRERAS SAVOYE, J.: «*El Buen amor. La Celestina: la sociedad patriarcal en crisis*» in *Breve historia feminista de la literatura española* coord. por Iris Zavala. Barcelona. Anthropos 1995 t. II

57 Voluntariamente he dejado de lado el estudio de los versos insertos en cada novela.

58 según el enfoque actual del análisis del discurso, por volver a nuestro punto de partida metodológico.

- GENETTE,G.: *Fiction et diction*. Paris. Seuil. 1991.
- GERLI,M.: *Poesía cancioneril castellana*.Madrid. Akal.1994
- GOLDMANN, L.: *Pour une sociologie du roman*. Paris. Gallimard. 1964.
- HEGEL: *Esthétique*. Ed. francesa de la Librairie Générale française. Paris. 1997.
- IRIGARAY,L.: *Speculum de l'autre femme*. Paris. Ed. de Minuit.1974.
- LLANOS MARTÍNEZ CARRILLO,M. Y DíEZ DE REVENGA,M.J.: «Trotaconventos,Bertomeva, Celestina: historicidad de un tipo literario» in *Estudios románicos. Homenaje al profesor Luis Rubio*, t.2. Murcia 1987-1989 ; « Bertomeva-Celestina. ed. de un documento concejil de 1477» in *Murgetana* nº82. Murcia. 1990.
- PAZ, O.: *Un más allá erótico: Sade*. 1993. Trad. francesa: París. Gallimard. 1994.
- SELESKOVITCH, D. Y LEDERER, M.: *Interpréter pour traduire*. Paris. Didier Erudition. 1984.
- VALÉRY, P.: *Tel Quel*. (1941) Paris. Gallimard. La pleiade t.II.