

La alegoría arquitectónica en la novela sentimental y caballeresca

(*Cárcel de Amor - Cirongilio de Tracia*)

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Universidad Católica Argentina

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

RESUMEN: Este artículo se propone llevar a cabo un estudio intertextual de dos importantes alegorías arquitectónicas de la literatura española tardomedieval y renacentista: la "Cárcel de Amor" en la novela sentimental de Diego de San Pedro *Cárcel de Amor* (1492), y la "Casa del Amor" en el libro de caballerías de Bernardo de Vargas *Cirongilio de Tracia* (1545), elaborada sobre el modelo de la obra de San Pedro. Mediante el análisis de diversos elementos involucrados en la morfología de cada edificio alegórico es posible establecer un grupo de rasgos comunes, pero también una serie de oposiciones significativas que pueden resumirse en la antítesis *alegoría patética* (Cárcel de Amor) vs. *alegoría glorificadora* (Casa del Amor), según las psicologías y misiones contrastantes de los héroes centrales.

ABSTRACT: This article seeks to accomplish an intertextual study of two important architectural allegories from late-medieval and Renaissance Spanish literature: the "Cárcel de Amor" in Diego de San Pedro's sentimental romance *Cárcel de Amor* (1492), and the "Casa del Amor" in Bernardo de Vargas' book of chivalry *Cirongilio de Tracia* (1545), built up after the model of San Pedro's work. Through the analysis of different elements involved in the morphology of each allegorical edifice it is possible to establish a group of common features, but also a series of significant oppositions that can be summed up by the antithesis *pathetic allegory* (Cárcel de Amor) vs. *glorifying allegory* (Casa del Amor), according to contrasting psychologies and missions of the main heroes.

PALABRAS CLAVE: Relato sentimental. Intertextualidad. Cárcel de Amor. Cirongilio de Tracia.

KEY WORDS: Sentimental short story. Intertextuality. Cárcel de Amor. Cirongilio de Tracia.



Las especies narrativas sentimental y caballeresca se desarrollaron paralelamente en la Península Ibérica a lo largo de los siglos XV y XVI, hecha abstracción de ilustres antecedentes que los libros de caballerías reconocen en instancias más antiguas, como *La gran conquista de ultramar*, el *Zifar* y la siempre enigmática redacción primitiva del *Amadis de Gaula*. Una tan evidente

coexistencia cronológica y geográfica entre ambas especies¹ fue debidamente tomada en cuenta por la crítica a la hora de abordar la descripción genérica de cada una, fundada ésta muchas veces en un ejercicio de contraposición por el cual lo narrativo sentimental y lo narrativo caballeresco han venido a definirse por sus múltiples convergencias y divergencias recíprocas. Sin necesidad de remontarnos a las críticas fundacionales de Gayangos, Bonilla y San Martín y Menéndez Pelayo, bástenos recordar apenas la bibliografía que da cuenta de las posibles mutuas interferencias de la novela sentimental y la artúrica², más una serie de estudios dedicados a aspectos específicos de dichas interferencias, como la

¹ Resultará conveniente sentar desde aquí ciertas precisiones terminológicas. Sin entrar en mayores teorizaciones acerca de la naturaleza de los géneros literarios, que nos llevarían a terrenos asaz alejados de los propósitos concretos de este trabajo, optamos, a los efectos estrictamente prácticos de nuestra exposición presente, por manejar un concepto si se quiere tradicional de *género*, y reservamos por tanto este término para las tres grandes categorías de la poética clásica: narrativa, lírica, dramática; "lo sentimental" y "lo caballeresco", en consecuencia, no serán considerados géneros, sino *especies* del género narrativo. Avanzando un poco más en cuestiones de nomenclatura genérica, diremos que la utilización del término *novela* en relación con las dos especies narrativas antedichas no nos merece el más mínimo reparo. Los denodados esfuerzos por otorgar carta de ciudadanía en el vocabulario filológico castellano al término inglés *romance* para poder así diferenciar léxicamente las categorías de la novela realista *-novela-* y la novela maravillosa de aventuras *-romance-* se nos antojan inconducentes y causantes, por lo demás, de una confusión mayor que aquella otra que pretenden reparar, por vía de la incómoda y anfibológica homonimia que la importada nueva acepción de *romance* viene a instalar en la nomenclatura propia de las especies literarias hispánicas (*Vid.* Deyermond, Alan. "The lost genre of medieval Spanish literature", *Hispanic Review*, XLIII [1975], págs. 231-259). Si se trata de acotar el sentido del término *novela* a lo que *novel* significa en inglés, esto es, a una narración realista, sigamos después acotándolo con idéntico criterio extrahispánico a lo que *nouvelle* y *novella* significan en francés e italiano, esto es, a una narración realista breve, y así acabaremos por abortar toda posibilidad de nominación clara y viable para lo que cualquier hispanohablante entiende por *novela*: narración extensa y en prosa, realista o maravillosa. Conocida es también la propuesta de Martín de Riquer (*vid.* su *Caballeros andantes españoles*. Madrid, Espasa Calpe, 1967, págs. 9-13) de reservar, a propósito de la caballeresca, la denominación de *novela de caballerías* para obras del tipo del *Tirante el Blanco*, realistas, y la de *libro de caballerías* para las obras de estirpe maravillosa, que constituyen, por cierto, el noventa y nueve por ciento del *corpus*. En este caso el deslinde terminológico, aunque igualmente inconducente, tiene más sentido, porque al menos la expresión *libro de caballerías* es tradicional e histórica de la lengua castellana y no crea anfibologías. Recurriremos a él, en consecuencia, sin empacho. Por último, tampoco nos parece adecuado este sitio para debatir sobre la estricta "narratividad" de la especie sentimental, y decidir luego si deben en justicia acordársele los nombres de *narración* y *novela*, si conviene recurrir al de *tratado*—utilizado por algunos cultores de la modalidad—, o si es preferible en cambio optar por el más neutro de *ficción* (*vid.* Whinnom, Keith. "Autor and *Tratado* in the fifteenth century: semantic latinism or etymological trap?", *Bulletin of Hispanic Studies*, LIX [1982], págs. 211-218; y Martínez Latre, M Pilar. "La evolución genérica de la ficción sentimental española: un replanteamiento", *Berceo*, 116-117 [1989], págs. 7-22). Errada o no, la tradición crítica ha consagrado ya la expresión *novela sentimental*, y de ella nos serviremos.

² *Vid.* Deyermond, Alan. *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*. México, UNAM, 1993; Lida de Malkiel, María Rosa. "Juan Rodríguez del Padrón: influencia", en sus *Estudios de literatura española del siglo XV*. Madrid, Porrúa Turanzas, 1977, págs. 79-135; Sharrer, Harvey. "La fusión de las novelas artúrica y sentimental a finales de la Edad Media", *El Crotalón*, I (1984), págs. 147-157.

terminología caballeresca presente en la novela sentimental³ y el empleo de cartas o de composiciones líricas en los libros de caballerías⁴. Por sobre este tipo de enfoques acotados, resulta aún útil el estudio global de Durán sobre la estructura y la técnica narrativa de ambas especies en lo que tienen de coincidente y de divergente⁵; más cercanos, los trabajos de Rohland de Langbehn dedicados al análisis contrastivo de los héroes sentimental y caballeresco según su modo de relacionarse con el mundo y actuar sobre él suponen un muy valioso aporte⁶, y un ceñido artículo de Blay Manzanera ofrece la visión de conjunto hasta hoy más completa de la interferencia sentimental-caballeresca⁷. Con todo, y pese a la importancia de la alegoría como procedimiento retórico en los dos tipos de novela, aquella no ha sido debidamente estudiada según un definido criterio comparativo; cierto es que Lida de Malkiel⁸ roza el tema al tratar de la cueva de *Siervo Libre de Amor* de Rodríguez del Padrón en relación con dos episodios del *Baladro del sabio Merlín* castellano y del *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva, pero se limita a las similitudes más evidentes y no condesciende a un análisis morfológico de cada alegoría, paso indispensable para establecer en ellas lo propio, lo común y lo limitado. Y cuando Dinko Cvitanovic emprende una tarea más fina de análisis contrastivo, elige dos textos mal avenidos en sus paralelos alegórico-arquitectónicos –*Cárcel de Amor* y *Amadís de Gaula*⁹–, de donde los resultados del cotejo ponen de relieve solamente diferencias.

Por nuestra parte, hemos elegido para este artículo dos textos que revelan una dependencia claramente intertextual: la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro, y el *Cirongilio de Tracia* de Bernardo de Vargas, obra menor de la especie caballeresca publicada en Sevilla en 1545, y por cierto muy bien conocida –y

³ Spinelli, Emily. "Chivalry and its terminology in the Spanish sentimental romance", *La Corónica*, XII, 2 (1984), págs. 241-253.

⁴ Marín Pina, M. Carmen. "Las cartas de amor caballerescas como modelos epistolares", en *La recepción del texto literario*. Casa de Velázquez - Universidad de Zaragoza, 1986, págs. 11-24; y Río Nogueiras, Alberto del. "Libros de caballerías y poesía de cancionero", en *Actas del Tercer Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV - Departamento de Literatura Medieval e Hispanoamericana, 1994, vol. I, págs. 303-318.

⁵ Durán, Armando. *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*. Madrid, Gredos, 1973. Pese al valor de su trabajo, es una pena que Durán haya limitado el *corpus* caballeresco original hispánico sobre el que basa su análisis tan sólo al *Zifar*, el *Amadís de Gaula* y el *Tirante*.

⁶ Rohland de Langbehn, Regula. "El héroe ante el mundo: una propuesta de definición del género sentimental frente a la novela caballeresca", en *El hispanismo al final del milenio. Actas del Quinto Congreso Argentino de Hispanistas*. Córdoba, Asociación Argentina de Hispanistas - Universidad Nacional de Córdoba, 1999, vol. I, págs. 563-570; y *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI*. Londres, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 1999, págs. 84-90.

⁷ Blay Manzanera, Vicenta. "La convergencia de lo caballeresco y lo sentimental en los siglos XV y XVI", en Beltrán, Rafael (ed.) *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*. Valencia, Universitat de València, 1998, págs. 259-287.

⁸ *Ibid.* nota 2.

⁹ Cvitanovic, Dinko. *De Berceo a Borges. La alegoría en las letras hispánicas*. Buenos Aires, García Cambeiro, 1995, págs. 92-98.

aprovechada— por Cervantes¹⁰. Al margen de otras marcas notorias de la dependencia intertextual de la obra de Vargas respecto de la de San Pedro y de la especie sentimental en general, como el profuso empleo del recurso epistolar, el peculiar enfoque subjetivista y analítico —bien que estereotipado— del sentimiento amoroso y el intercalado de composiciones líricas, sobresale la clara filiación de la alegórica Casa del Amor del libro III del *Cirongilio* respecto de la Cárcel de Amor sampedrino. Empezaremos pues el correspondiente análisis morfológico de ambas alegorías arquitectónicas, y sobre la base de sus resultados fijaremos con precisión los límites de la dependencia intertextual y las repercusiones que en el plano de la ideología y la estructura general de ambas obras tienen aquellos elementos que les son propios y originales dentro de la construcción alegórica.

Cárcel de Amor de Diego de San Pedro, tenida por la obra maestra de la novela sentimental, se inicia con el relato en primera persona a cargo del Autor de su viaje por unos "valles hondos y oscuros" en Sierra Morena, y de su encuentro allí con un hombre salvaje cubierto de cabello y armado de escudo de acero que, a modo de carcelero, lleva por la fuerza a un caballero a quien abrasan las llamas que salen de una talla de piedra con forma femenina, que el salvaje trae en su mano derecha. A ruego del prisionero el Autor lo sigue y pregunta al salvaje quién es; éste responde que se llama Deseo y es el oficial principal de la Casa de Amor, y que con su escudo defiende y se opone a las esperanzas, y con la imagen femenina causa las aficiones de amor y quema las vidas de quienes aman. Los tres personajes inician luego un ascenso por la sierra, y al llegar a la cumbre coinciden el anochecer y la súbita desaparición del salvaje; el Autor se queda solo, en medio de la más completa oscuridad, durante toda la noche, y al salir el sol descubre ante sí una torre altísima que "parecía llegar al cielo". La descripción de la torre es minuciosa, y en ella radica lo central de nuestra alegoría. Sobre sus cimientos, de una piedra fuerte y clara, descansan cuatro pilares de mármol morado muy altos, y sobre ellos la torre propiamente dicha, que tiene tres esquinas en cuyos topes se sitúan tres figuras humanas de metal; cada figura es de un color distinto —leonado, negro, pardillo—, y sostiene una cadena en la mano; en lo alto de la torre se observa "un chapitel sobrel cual estava un águila que tenía el pico y las alas llenas de claridad de unos rayos de lumbre que por dentro de la torre salían a ella"; también se perciben las voces de dos velas o centinelas provenientes de la torre. Ante sí, el Autor atisba una escalera que, entre tinieblas, conduce a la puerta de entrada; sube a tientas, y a los tres pasos topa con una puerta de hierro y un portero que le acuerda permiso para pasar con la condición de que deje allí sus armas, mas no las materiales, sino "aquellas con que el corazón se suele defender de tristeza, así como Descanso y Esperanza y Contentamiento". Entra el Autor y sube hasta lo alto de la torre sin describirse cómo, y tras cambiar breves palabras con un segundo portero que le pide lo mismo que el primero, accede a un aposentamiento donde ve una silla de fuego, y

¹⁰ Vid. González, Javier Roberto. "Palomeque, don Quijote, Cervantes: tres lectores de *Cirongilio de Tracia* de Bernardo de Vargas", *Letras*, 42-43 (2000-2001), págs. 29-50.

en ella, sentado, al caballero prisionero del camino, atado por las tres cadenas que aferraban las figuras de los ángulos de la torre; dos dueñas que lloran sirven al preso y le colocan una corona con espinas de hierro que le traspasan la cabeza, al tiempo que un negro vestido de amarillo lo hiere con una visarma o alabarda; el forzado recibe los golpes en un gran escudo que le sale de la cabeza y lo cubre hasta los pies, y es alimentado por otros tres servidores con unos manjares colocados sobre una mesa negra; a ésta se sienta también un anciano, "echada la cabeza sobre una mano en manera d'ombre cuidadoso". Todo el lugar se ilumina únicamente con un gran resplandor que proviene del corazón del preso. Éste toma por fin la palabra, y tras revelar su nombre y condición –Leriano, hijo del duque Guersio– resume su historia sentimental: ama a Laureola, hija del rey Gaulo, y debido a este amor que se ha enseñoreado totalmente de él se encuentra prisionero en la torre, "la cual se llama Cárcel de Amor". Leriano explica entonces al Autor, detalladamente, el significado de la alegoría:

[...] debes saber que aquella piedra sobre quien la prisión está fundada es mi fe, que determinó de sufrir el dolor de su pena, por bien de su mal. Los cuatro pilares que asientan sobre ella son mi Entendimiento y mi Razón y mi Memoria y mi Voluntad, los cuales mandó Amor parecer en su presencia antes que me sentenciase, y por hazer de mí justa justicia preguntó por sí a cada uno si consentía que me prendiesen [...]. Las tres imágenes que viste encima de la torre, cubiertas cada una de su color, de leonado y negro y pardillo, la una es Tristeza y la otra Congoxa y la otra Trabajo. Las cadenas que tenían en las manos son sus fuerças, con las cuales tienen atado el corazón porque ningund descanso pueda recibir. La claridad grande que tenía en el pico y alas el águila que viste sobre el chapitel es mi Pensamiento, del cual sale tan clara luz, por quien está en él, que basta para esclarecer las tinieblas desta triste cárcel; y es tanta su fuerça que para llegar al águila ningund impedimento le haze lo grueso del muro [...]. Las dos velas que oyes velar con tal recaudo son Desdicha y Desamor; traen tal aviso porque ninguna esperança me pueda entrar con remedio. El escalera obscura por do sobiste es el Angustia con que sobí donde me vees. El primero portero que hallaste es el Deseo, el cual a todas tristezas abre la puerta, y por esso te dixo que dexases las armas del plazer, si por caso las traías. El otro que acá en la torre hallaste es el Tormento, que aquí me traxo, el cual sigue en el cargo que tiene la condición del primero, porque está de su mano. La silla de fuego en que asentado me vees es mi justa afición, cuyas llamas siempre arden en mis entrañas. Las dos dueñas que me dan, como notas, corona de martirio, se llaman la una Ansia y la otra Passión, y satisfazen a mi fe con el galardón presente. El viejo que vees asentado, que tan cargado pensamiento representa, es el grave Cuidado, que junto con los otros males pone amenazas a la vida. El negro de vestiduras amarillas, que se trabaja por quitarme la vida, se llama

Desesperar. El escudo que me sale de la cabeça, con que de sus golpes me defiende, es mi juicio, el cual, viendo que vo con desesperación a matarme, dízeme que no lo haga, porque, visto lo que merece Laureola, antes devo desear larga vida por padecer que la muerte para acabar. La mesa negra que para comer me ponen es la Firmeza con que como y pienso y duermo, en la cual siempre están los manjares tristes de mis contemplaciones. Los tres solícitos servidores que me servían son llamados Mal y Pena y Dolor: el uno trae la cuita con que coma y el otro trae la desesperança en que viene el manjar, y el otro trae la tribulación, y con ella, para que beva, trae el agua del corazón a los ojos y de los ojos a la boca.¹¹

Tras la explicación, Leriano ruega al Autor que vaya donde Laureola y la ponga al tanto de sus sufrimientos de amor, con lo cual arranca la andadura de la anécdota central de la novela. Medio siglo después de esta modélica alegoría, un ignoto Bernardo de Vargas decide imitarla en su arduo libro de caballerías *Cirongilio de Tracia*¹². El héroe epónimo, bajo el nombre emblemático de

¹¹ San Pedro, Diego de. *Cárcel de Amor. Tractado de amores de Arnalte y Lucenda. Sermón*. Edición de José Francisco Ruiz Casanova. 2ª ed. Madrid, Cátedra, 1999, págs. 65-73. Todas nuestras citas de *Cárcel* responden a esta edición. Para un buen análisis de la alegoría, vid. Kurtz, Barbara E. "Diego de San Pedro's *Cárcel de Amor* and the tradition of the allegorical edifice", *Journal of Hispanic Philology*, VIII, 2 (1984), págs. 123-138.

¹² Escaso es el interés crítico hasta ahora suscitado por el *Cirongilio*, y por lo general la valoración de la obra, hecha sobre la base de sus rasgos de lengua y estilo proclives a la hipérbole, la hipertrofia motivica y la hinchazón retórica, ha resultado negativa. Henry Thomas, en su clásica monografía sobre los libros de caballerías, le dedica unas pocas observaciones entre irónicas y peyorativas (*Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*. Madrid, CSIC, 1952, págs. 106-108). Más acá en el tiempo, Daniel Eisenberg se ocupa lateralmente de la obra en su *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age* (Newark, Juan de la Cuesta, 1982, págs. 63; 113; 123-124; 137; 140-141), Alberto del Río Nogueras estudia aspectos parciales de la novela en algunas ponencias a congresos ("Del caballero medieval al cortesano renacentista. Un itinerario por los libros de caballerías", en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, 1991, vol. II, págs. 73-80; "El caballero Metabólico del *Cirongilio de Tracia*, las burlas cortesanas y una fisga del *Quijote*", comunicación al I Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Almagro, 1991; "Sobre magia y otros espectáculos cortesanos en los libros de caballerías", en *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, 1993, vol. IV, págs. 137-149), y James Green hace lo propio en "La forma de la ficción caballeresca del siglo XVI", en *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, 1977, págs. 353-355. Elisabetta Sarmati estudia comprensivamente nuestro texto en un agudo artículo ("Il *Cirongilio de Tracia* di Bernardo de Vargas. Studio di un minore del genere cavalleresco", *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Sezione Romanza*, XXXIV, 2 [1992], págs. 795-807), y por nuestra parte venimos realizando una serie de abordajes a la obra de Vargas: "*Cirongilio de Tracia* o los albores de la fatiga", *Edad de Oro*, XXI (2002), págs. 349-365; *Cirongilio de Tracia de Bernardo de Vargas* (Sevilla, Jácome Cromberger, 1545). *Guía de lectura*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000; "Pertinencia formal y funcional de la aventura maravillosa en los libros de caballerías: *Cirongilio de Tracia*, *Primaleón* y *Las sergas de Esplandián*", en prensa en Orduna, Lilia E. F. de (ed.) *Estudios de literatura caballeresca castellana II*. Kassel, Edition Reichenberger, 2003; "Palomeque, don Quijote, Cervantes: tres lectores de *Cirongilio de Tracia* de Bernardo de Vargas", *Letras*, 42-43 (2000-2001), págs. 29-50; "Propuestas para una tipología epistolar en los libros de caballerías castellanos", en *Hispanismo en la*

Caballero del Vestiglo, marcha rumbo a Hungría acompañado de una doncella que le ha solicitado un *don en blanco*; en el camino es distraído por un caballero armado con ricas armas partidas con jalde y sembradas de rosas blancas y coloradas, que cabalga dormido. Cirongilio intenta, sin éxito, despertarlo con un leve toque de lanza, y después dándole voces; ante la impasibilidad del caballero, nuestro héroe solicita permiso a la doncella para seguirlo. Al cabo de un trecho vuelve a tocarlo con su lanza, ahora tres veces, y lo despierta; el caballero le reprocha duramente por ello, hace una fugaz referencia al amor, y desaparece súbitamente, tras lo cual Cirongilio, a raíz de esa referencia amorosa, cae presa del recuerdo emocionado de su propio amor hacia la princesa Regia, pierde por completo el sentido de la realidad y se deja guiar por su caballo a través de un camino angosto que se hunde montaña abajo y que aparece flanqueado por árboles espesos, floridos de un lado, secos y sin frutos del otro. Accede así a un hermoso prado con flores y sin senda, al cual pretende entrar a caballo; una voz le ordena entonces apearse, pues se trata de un lugar sagrado; ya de pie, el héroe se interna en el prado y las hierbas le abren camino apartándose a su paso. Llega a una gran casa de forma piramidal y de piedra transparente, construida sobre cinco cabezas de escorpiones, una para cada ángulo de la pirámide, cuyos colores son negro, verde, colorado, amarillo y pardo; decidido a entrar en la casa, trepa por una angosta escalera de oro de siete escalones, pero al subir por ella experimenta la curiosa sensación de estar descendiendo. Ya ante la puerta, un viejo portero le pregunta quién lo trajo hasta allí, y ante la respuesta del héroe: "la ventura", le permite pasar, porque "bien avéis cumplido la ley que aquí se aguarda"; en la casa Cirongilio atraviesa varios aposentos hasta acceder a una gran sala de piso redondo, donde otros dos porteros le preguntan qué busca, ante lo cual repite Cirongilio su misma respuesta al primer portero. Se le permitirá pasar, pero antes los dos porteros le explicarán la alegoría de la casa:

Que sabed que el cavallero que topastes adormido en medio la carrera era el pensamiento, que jamás dexa de enlevarse y adormirse con diferentes cogitaciones. Los golpes que le distes con el cuento de la lança no fueron sino provocaciones para que se imprimiesse en vos, como acaesció. La senda honda e angosta por donde entrastes sin sentirlo es la profundidad del exercicio de los amores, en que los hombres se meten sin saber cómo ni en qué manera en tiempo que más apartados son de se meter en él. Los floridos árboles, los dulces desseos de alcançar tras lo que andan; los secos o sin fructo, los temores del pensar. Los golpes que de rato en rato os recordavan son los desvíos que el pensamiento da de alegrarse con sabores

Argentina en los portales del siglo XXI, San Juan (Argentina), Editorial de la Universidad Nacional de San Juan, 2002, vol. I, págs. 115-126; "Las virtutes narrationis en las cartas de los libros de caballerías: el caso de *Cirongilio de Tracia*", en *Nuevas tendencias y perspectivas contemporáneas en la narrativa*. Buenos Aires, Centro de Estudios de Narratología, 2001 (publicación electrónica en CD).

y desesperar con el contrario, y es favor que bien cumplió su palabra, si os acordáis. El prado florido e oloroso es la delectación de los dulces amores. La boz que oístes, la razón, que mueve a reverencia a los amadores, sometiéndolos al querer y servicio de sus señores. Esta grande casa que vistes es donde el amor tiene su morada; es hecha como pirámide a manera de llama de fuego, porque el amor así hiere los coraçones como rayo ardiente y encendido y los abrasa con la llama de gran afición. Está sobre escorpiones porque la naturaleza suya es tener adormida todo el verano la ponçoña y el invierno vivificarla, e assí unas vezes aduerme y descuida en el verano de gozar de lo que dessea en el invierno de la mayor de la carestía de favores. La primera cabeça es verde, que denota el esperar, que es continuo de los amadores perfectos; la segunda, negra, denota el triste cuidado de los que ésta pierden; la tercera, colorada, denota el alegría y consolación que a los que della se adornan acarrea; la cuarta, amarilla, la poca libertad que los amadores tienen; la quinta, parda, el trabajo que se passa durante el tiempo de tan áspera passión. La escala que sube hasta la puerta, la fe con que se deve venir al tal enxercicio, porque si ésta falta ninguno ninguna cosa podría hazer ni ninguno subiría sin ella a la cumbre de su desseo. Los escalones son siete, notando que assí como el tal número es sobre todos más perfecto y noble, assí la fe deve ser en sí perfecta y excelente. Es de oro la escala porque assí como el oro es metal que no sufre mixtura ni corrompimiento, ni puede ser en manera alguna falsado y cubierto, assí la fe no deve ser fingida ni corrompida ni mezclada con el suzio e vil metal de difidencia y flaqueza de firme voluntad. Aquel descender que os parecía al tiempo del subir por ella es la humildad que deve tener todo amador, estimándose siempre indigno de aver favor de aquella a quien sube. El portero que la puerta guarda es la fortuna, que guarda siempre la puerta del amar, haziéndose primero que otro compañera y encontradiza de aquellos que entran en su casa, o siéndoles favorable en el suceso de sus amores, o contraria, lo cual mejor veréis por las razones que dél oístes. La cámara que aquí veis es redonda en el pavimento y cumbre, y en el solarío llana, porque, assí como toda llanura tiene principio e assí como todo cuerpo redondo carece de fin, assí el amor no lo tiene, porque siempre crece con aumento perpetuo. Nosotros somos el consentimiento y la voluntad, que la entrada dél defendemos, salvo si no precede lo que os avemos demandado. Y pues assí es, entrá dentro, que desde aquí os hazemos libre la entrada e consentimos en lo que voluntad no puede sino obedecer, como aquella que siempre es gobernada no por el poder suyo y según su arbitrio, sino conforme al efecto de su mesmo ser, la possessión del cual dio a quien de libre lo hizo captivo.¹³

¹³ Citamos por nuestra propia edición, actualmente en prensa: Vargas, Bernardo de. *Cirongilio de Tracia*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002, libro III, cap. 19. Se trata de la primera edición moderna y comercial de una obra que, desde su *princeps* sevillana (Jácome

Hasta aquí las similitudes de estructura con la alegoría de San Pedro son muy estrechas; sin embargo, Vargas comienza a partir de este momento a apartarse de su modelo. Con el permiso de los porteros Cirongilio entra en la sala, y allí encuentra un alto trono donde se sienta un hermoso niño desnudo con la cabeza descubierta, los ojos vendados y un arco y flechas de fuego; se trata, claro, de Cupido, y a su lado, sosteniendo flores en una mano y un pez en la otra, se encuentra Venus. Cupido intenta disparar sus flechas al héroe, a lo cual reacciona éste advirtiéndole que sería en vano, pues ya está enamorado; el dios le replica que todavía ha de pasar por nuevas experiencias de amor, y le anuncia que habrá de mostrarle "algunos secretos de mi casa, como a persona que siempre entiende y se emplea en mi servicio"; enseguida le ordena hacer acatamiento a su madre, y le explica que las flores y el pez que ésta sostiene indican su señorío sobre las criaturas de la tierra y las del mar. Pasa entonces Cupido a mostrar a Cirongilio los secretos que guarda en su casa, cuyas paredes transparentes aparecen ornadas con esculturas de grandes amadores del pasado, todos ellos encadenados: Hércules entre Deyanira y Iole, Jasón y Medea, Teseo entre Diana y Fedra, Macareo y Cánace, Aquiles y Policena, Pirro y Andrómaca, Paris y Helena; junto a éstos, se encuentran también los amantes de los libros de caballerías: Amadís de Gaula y Oriana, Esplandián y Florimena¹⁴, Amadís de Grecia entre Lucela y Niquea, Palmerín de Olivia y Polinarda, Duardos y Flérida, Primaleón y Gridonia; finalmente, nuestro héroe se descubre a sí mismo junto a su señora Regia, lo cual interpreta como una revelación incontestable de que ella realmente corresponde a su amor. Con todo, hay otro caballero junto a su dama, que inquieta sobremanera a Cirongilio y lo insta a preguntar por él a Cupido; la respuesta de éste es reticente y no revela la identidad de ese enigmático rival, pero le asegura al héroe que no debe dudar sobre el amor de Regia. El dios sigue mostrándole luego otras parejas míticas, entre las cuales Júpiter y Alcmena, Phebo y Diana, Thetis y Pelleo¹⁵, y finalmente lo hace pasar a otra cámara

Cromberger, 1545), no conoció reediciones, al margen de una muy deficiente tesis doctoral inédita de Green, James Ray (ed.) *Cirongilio de Tracia: an edition with an introductory study*. Ph.D. Baltimore, The Johns Hopkins University, 1974. Para nuestra edición seguimos, por tanto, la *princeps* sevillana, según los testimonios de tres de los siete ejemplares conservados y localizados: el de la Biblioteca Nacional de Madrid (R-3.884) y los dos de la British Library (C.8.i.7 y G. 10263). Para facilitar la remisión a esta edición, añadiremos en nuestras referencias la mención de los folios correspondientes, en este caso 135 r^{ab}.

¹⁴ Comete aquí Vargas una notoria equivocación, pues la enamorada de Esplandián no es Florimena sino Leonorina, según se lee en el quinto libro de *Amadís de Gaula* o *Sergas de Esplandián*, de Garci Rodríguez de Montalvo.

¹⁵ Transcribimos todos estos nombres según las formas, a veces caprichosas, del texto de Vargas. A modo de detalle, adviértase que, ante la sorpresa de Cirongilio al ver allí dioses paganos, Cupido echa mano de la tradicional explicación evemerista: "[...] éstos, aunque no fueron dioses ellos en sí verdaderamente, fueron empero hombres del pasado siglo, a los cuales la vanidad de los antiguos hizo dioses por algunos respectos, así de virtud que en ellos ovo inclusa, con que a otros excedían, como de provecho e utilidad que por beneficio suyo al común se siguió" (III 19 136 r^o).

contigua, donde el héroe asistirá a dos visiones proféticas que surgen de un arca abierta por Cupido: en la primera Cirongilio se descubre a sí mismo – perfectamente reconocible a causa de las diez letras de su brazo, marca de nacimiento que escribe su nombre– tendido en un lecho, y a su lado a una dueña enlutada que lo abraza y lo besa; el héroe se inquieta ante la idea de que esa dama que tanto amor le demuestra signifique una posible traición suya a su señora Regia, y Cupido se limita a ratificar la veracidad de la visión, sin aclararle la identidad de la enigmática viuda –el lector sabrá después que se trata de la madre de Cirongilio, que desde siempre ha creído muerto a su hijo y que lo habrá de reconocer finalmente gracias a las letras de su brazo–. La segunda visión muestra una gran batalla naval, cuyos vencedores toman una mujer de la flota vencida; tampoco aquí entiende demasiado Cirongilio, y también aquí calla Cupido los detalles –a su tiempo, el lector sabrá que esa mujer es Regia, pretendida en matrimonio por el emperador romano Posidonio y rescatada por Cirongilio de las garras de su rival, rival que, por cierto, es a quien representaba la imagen de aquel otro caballero junto a las de él y Regia, en la gran sala–. Sólo ahora, tras dejarle el regalo de tan enigmáticas e inquietantes visiones proféticas, Cupido revela al héroe que se encuentra en la Casa del Amor, y le ordena apartarse de ella. Así refiere Vargas el final de la aventura:

Y a esta ora se empeçó tan gran movimiento dentro de la cámara que, perdiendo todo sentido, el cavallero dende a poco se halló encima de su cavallo en compañía de la donzella y escudero, que aguardándolo avían estado por espacio de un cuarto de ora que tardó en passar lo que avéis oído, que no se avían querido mover de un lugar hasta que él viniessen. Y venido, sin descubrir cosa de lo que viera, aunque la donzella le demandó qué avía passado con el cavallero, él respondió que no lo avía podido alcançar, y que lo tenía por una cosa muy estraña. Y assí, hablando en otras cosas, movieron por su camino como antes lo hazían (III 19 136 r^b-v^a).

Expuestas así las dos alegorías, y consideradas ambas como macrosignos de naturaleza compleja pero lingüística al fin, procede considerar en ellas los tres aspectos inherentes a todo signo: a) la forma o significante del signo alegórico; b) la sustancia o significado del signo alegórico; c) el modo de relacionarse significante y significado. Diremos sobre estos tres aspectos en orden a los puntos comunes o de contacto entre las alegorías de *Cárcel de Amor* y *Cirongilio de Tracia*.

En cuanto al significante, va de suyo que la principal coincidencia entre ambas alegorías estriba en su forma arquitectónica; los edificios no son exactamente iguales, por cierto, pero observan similares pautas de construcción: sus cuerpos responden a figuras geométricas impares –tres paredes la Cárcel, pirámide de cinco caras la Casa–, asentadas sobre fundamentos perfectamente

definidos en su naturaleza y colores —cuatro pilares de mármol morado, cinco cabezas de escorpiones de distinto color cada uno—; en ambos casos se accede al edificio mediante una serie impar de escalones —tres en la Cárcel, siete en la Casa—, a cuyo término la entrada aparece guardada por porteros que permiten el paso al personaje sólo después de cumplida una condición previa o respondida una pregunta; más porteros aparecen en los dos edificios —uno más en la Cárcel, dos más en la Casa—, a la entrada de la sala o aposentamiento principal; en ambas salas principales el centro de interés se encuentra en una silla o un trono ocupados, respectivamente, por Leriano y Cupido, y en ambos edificios destaca la existencia de figuras escultóricas que completan el sentido alegórico —las tres figuras de metal, de color leonado, negro y pardillo, que sostienen las cadenas que apresan a Leriano en la Cárcel, las numerosas figuras de ilustres enamorados de la mitología y la caballería que adornan las paredes de la sala principal en la Casa—. Si las morfologías arquitectónicas resultan en extremo homologables, lo mismo cabe decir de los correspondientes marcos narrativos que desatan ambos episodios: los protagonistas de éstos —el Autor en la *Cárcel*, Cirongilio en su novela— se sienten interpelados en su curiosidad por la súbita aparición de un caballero —Leriano, el caballero dormido— en el camino que llevaban, y los dos deciden seguir a tales caballeros, que tan súbitamente como habían aparecido desaparecen en las proximidades de las respectivas casas alegóricas. Más allá de estas correspondencias, naturalmente, existen diferencias que más adelante nos encargaremos de especificar, la principal de las cuales consiste en el mayor grado de desarrollo de la alegoría en el *Cirongilio*, que trasciende la estricta forma arquitectónica para derivar, en una segunda parte, hacia nuevas instancias centradas en el diálogo de Cirongilio con Cupido y en la presentación de visiones proféticas. Por encima de cualquier marca diferencial concreta, empero, se advierte el notable paralelo de las dos construcciones en el empleo simbólico de cuatro componentes centrales de su morfología: las figuras geométricas, los números, los colores y los animales. Decimos ante todo que se trata de *símbolos*, y aludimos mediante este nombre a un modo de significación distinto de la alegoría que los enmarca. Conocidas son las históricas dificultades que surgen a la hora de deslindar con precisión las esencias de la alegoría y el símbolo, y sin duda no resolveremos aquí el problema; generalmente se alude a la condición monosémica de la primera frente a la polisémica del segundo, o si se quiere, a sus respectivas *transparencia* y *opacidad*¹⁶; también se menciona el movimiento

¹⁶ Dinko Cvitanovic, retomando y comentando conceptos del Goethe de *Objetos de las artes figurativas*, resume y amplía con acierto estas oposiciones: "[...] el aspecto significante se penetra de inmediato en virtud del conocimiento de lo significado en la alegoría, mientras que en el símbolo el significante conserva su valor, su *opacidad*. Otras diferencias que no creemos innecesario recordar son las siguientes: el carácter transitivo de la alegoría en oposición al carácter intransitivo del símbolo. La alegoría significa directamente, es decir que no tiene otra razón de ser que transmitir un sentido, mientras que el símbolo significa indirectamente: en principio *es* por sí mismo. Mientras la alegoría se vincula con el concepto, el símbolo se vincula con la idea; mientras la alegoría es decible, el símbolo es *indecible*; en tanto el sentido de la primera es finito, el del segundo es infinito [...]. Sin entrar en

inverso que cada recurso describe en su procedimiento de designación: así, mientras la alegoría parte de una idea o un valor inmatereales a los que se le adjudica un objeto concreto como representación material sensible, el símbolo parte de ese objeto material sensible y se le adjudica luego como significado una idea o un valor inmatereales¹⁷; existen, sin embargo, otras interpretaciones que, saltando por sobre esta clara distinción entre alegoría y símbolo, prefieren definir la primera como la interpretación espiritual –preferentemente, cuando no exclusivamente, teológica– de lo real visible o histórico, adjudicándole así un modo de significación muy poco diferenciable respecto de la simbolización tal como venimos de caracterizarla¹⁸. No procede decidir aquí sobre estas cuestiones teóricas; en todo caso, sí debe retenerse a los efectos de nuestro análisis la capital diferencia entre la transparencia y la monosemia alegóricas y la opacidad y la polisemia simbólicas, para así fundar en ella la catalogación como símbolos de los cuatro componentes principales que hemos destacado en el diseño alegórico de la Cárcel y la Casa. Todos ellos, en efecto, significan mucho más de lo que la explanación de la alegoría consigna, y cada uno de ellos acepta, en cuanto forma significante, más de un solo significado unívoco y transparente. La interpretación

pormenores disquisitivos teóricos que aquí no interesan, baste tener presente que el símbolo *es*, en tanto la alegoría *significa*; el primero fusiona significante y significado, la segunda los separa [...]. A pesar de la diversidad de teorías sobre el símbolo, parece indudable que todos los autores coinciden en la *polivalencia* de sentido que le es inherente, es decir que el símbolo 'no posee potestad significativa para un solo nivel sino que la tiene para todos los niveles'. (De Berceo a Borges, págs. 11-12).

¹⁷ Cfr. Post, Chandler Rathfon. *Medieval Spanish Allegory*. Westport, Greenwood Press Publishers, 1974, págs. 4-5: "Allegory starts with an idea and creates an imaginary object as its exponent. If one starts with an actual object and from it receives the suggestion of an idea, one is a symbolist. The primary difference between symbolism and allegory is that the former sees 'sermons in stones'; the latter from phantom stones builds sermons"; y Lewis, C.S. *La alegoría del amor. Estudio sobre la tradición medieval*. Buenos Aires, Eudeba, 1969, pág. 38: "Se podría, por un lado, comenzar por un hecho inmaterial, las pasiones que uno experimenta, por ejemplo, e inventar *visibilia* para expresarlas. Si uno vacilara entre una réplica airada y una respuesta amable, podría expresar ese estado de ánimo inventando un personaje que porta una antorcha, al que se llamaría *Ira*, y hacerlo disputar con otro personaje, también de ficción, al que se llamaría *Patientia*. Esto es alegoría [...]. Pero hay una manera distinta de tratar esa equivalencia, una manera casi opuesta a la de la alegoría, a la que yo llamaría sacramentalismo o simbolismo. Si las pasiones inmatereales son susceptibles de ser copiadas por ficciones materiales, quizá fuera también posible que el mundo material mismo fuera a su vez copia del mundo invisible. Lo que el dios Amor y su jardín de ficción son a las pasiones de los hombres quizá seamos nosotros mismos y nuestro mundo *real* a algo distinto [...]. Para expresar la diferencia en otros términos: para el simbolista, nosotros mismos somos alegoría. Nosotros somos las *frías personificaciones*; los altos cielos las *vagas abstracciones*; el mundo que tomamos por realidad, un simple esbozo de aquel que en otro sitio se encuentra en toda la plenitud de sus inimaginables dimensiones".

¹⁸ Es la postura de Edgar De Bruyne, quien en rigor reserva el nombre de alegoría para el *sensus spiritualis* puramente teológico o sagrado, en tanto prefiere el de *parábola* para todo aquel sentido figurado de significación profana; estaríamos entonces en presencia de dos tipos de alegoría, una estricta o propiamente tal, de sentido sagrado, que se eleva de lo sensible a lo espiritual y que viene a coincidir así con lo que Post y Lewis prefieren designar con el nombre de simbolismo, y otra alegoría de sentido profano o parábola, que desciende de lo espiritual a lo sensible y se identifica con la lata alegoría de los dos autores mencionados. Cfr. De Bruyne, Edgar. *Estudios de estética medieval*. Madrid, Gredos, 1959, vol. II, págs. 316-384.

de estas formas exige, por lo tanto, trascender la información contenida en el contexto textual –la declaración de Leriano o de los porteros sobre el sentido de la alegoría– y recurrir a un más amplio contexto extratextual de índole tradicional, cultural o ideológica al cual bien puede aludirse mediante el rótulo –simplificador quizá, pero pertinente y real– de pensamiento o cosmovisión cristianomedieval.

Las formas geométricas involucradas en ambos edificios toman por base el triángulo, el pentágono, el cuadrado y el círculo. En la Cárcel, la base es cuadrada –definida por los cuatro pilares de mármol morado– y el cuerpo arquitectónico triangular o de tres esquinas; en la Casa, la base es pentagonal y el cuerpo, congruentemente, piramidal de cinco caras, pero en la gran sala central se habla de un piso redondo. Como se ve, el emblema de las figuras geométricas se encuentra en estrecha relación con los emblemas numéricos correspondientes: el cuatro, el tres, el cinco, e inclusive el uno –asociado tradicionalmente al círculo–. En la Cárcel, la disposición edilicia según una planta cuadrada y un cuerpo triangular responde a la dinámica simbólica tradicional del *abajo-tierra* y el *arriba-cielo*, o *abajo-materia* y *arriba-espíritu*. El cuatro es el número del cosmos material y natural, los elementos, las edades del mundo, las virtudes morales, los humores del cuerpo humano y los temperamentos correspondientes, las estaciones, los puntos cardinales; en su traducción geométrica como cuadrado el cuatro deviene símbolo de la estabilidad y el reposo; frente a él, el tres es un número dinámico y celestial: es la Trinidad –tanto cristiana cuanto mitológica en numerosos panteones paganos–, las virtudes teologales o sobrenaturales y la triple santidad de Dios, pero es también el número de la perfección o el acabamiento universal: si el cuaternario expresaba, según vimos, una totalidad terrena o material, el ternario representa, si cabe así decirlo, la totalidad absoluta, el acabamiento de lo terreno y lo celeste; es el número del dinamismo temporal y espacial –principio, medio, fin– y de la unión de los planos metafísicos –tierra, cielo y hombre entendido como intermediario–; es también el número de la superación del conflicto y la corrupción representadas por el dos, y en tal sentido el tres se entiende como un regreso a la unidad primordial tras la experiencia, conflictiva pero enriquecedora, de la escisión y la contingencia del binario, de donde deriva primeramente su connotación sagrada. Traducidos estos valores del cuatro y el tres al plano geométrico, el edificio triangular sobre la base cuadrada expresa cabalmente esta idea de lo sagrado y celestial coronando y perfeccionando lo material y terreno¹⁹. A diferencia de la Cárcel, la Casa no

¹⁹ Innecesario es declarar cuán ingente es la bibliografía dedicada al simbolismo numérico tradicional en general y medieval en particular; bástenos mencionar algunos títulos que juzgamos de mayor interés entre fuentes primarias y estudios: Cabrol, Fernand. "Nombres", en Cabrol, Fernand - Leclercq, Henri. *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*. Paris, Letouzey et Ané, 1936, vol. 12/2, cols. 1465-1470; M.M.F. Capellae *De nuptiis Philologiae et Mercurii libri VIII*. Ed. A. Dick et J. Préaux. Stutgardiae, Teubner, 1978; Chaignet, A.E. *Pythagore et la philosophie pythagoricienne*. 2ª éd. Paris, Didier, 1874; Davidson, T. "Numbers", en Hastings, James. *Encyclopaedia of Religion and Ethics*. Edinburgh, T. and T. Clark, 1930, vol. IX, págs. 406-407; González, Javier Roberto. *La función literaria de los numerales en el Amadis de Gaula*. Tesis de

presenta este símbolo de lo celestial coronando lo terreno mediante la superposición de figuras geométricas de respectivas bases cuaternaria y ternaria, sino integrando los significados de tales figuras en otra que en cierto modo contiene a ambas, el pentágono. Hemos dicho que el tres simboliza el retorno a la unidad tras la experiencia de la manifestación y la pluralidad, y que sumado al cuatro terreno supone la integración de dicha terrenalidad en un orden superior celestial o sagrado; pero si el ternario deriva su santidad y celestrialidad de la unidad con la que en cierto modo se identifica, va de suyo que la propia unidad carga con idéntico carácter santo, sagrado y perfecto. El pentágono básico de la Casa del Amor no es otra cosa, entonces, que la suma de cuatro más uno, esto es, un símbolo análogo al de la Cárcel, sólo que ahora la asunción de lo terreno por lo celeste se realiza mediante la propia unidad primordial que, sumada al cuadrado, arroja como resultado una figura de cinco lados, base a su vez de un cuerpo piramidal de cinco caras²⁰; no es ociosa, por lo demás, la elección de la pirámide como símbolo arquitectónico, pues se trata de un cuerpo que a partir de la bidimensionalidad del plano —la base pentágona en este caso— se eleva hasta acabar en un punto, representación de la adimensionalidad y cabalmente identificable con la unidad metafísica que es causa y término de toda manifestación terrenal. Añádase a este esquema el detalle de la configuración de la sala central de la Casa, "el pavimento de la cual era redondo y el solarío pentágono" (III 19 134 v^b), descripción completada más adelante en la explicación de la alegoría: "redonda en el pavimento y cumbre, y en el solarío llana" (III 19 135 r^b). La gran sala central de la Cárcel define en relación con la cumbre de la pirámide un eje perfectamente perpendicular, de modo tal que el

Licenciatura en Letras (inérita). Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1992; "La función literaria de los numerales en el *Amadís de Gaula* y *Las sergas de Esplandián*", *Hispanística* (Indian Journal of Spanish and Latin American Studies), III, 1-2 (1995), págs. 52-55; "Hugo de San Víctor y la interpretación mística de los números en la Edad Media latina", *Excerpta Scholastica* (Universidad Católica Argentina), I (1993), págs. 1-11; "El número como símbolo en la Edad Media latina", *Stylos*, 9, 9/1 (2000), págs. 89-118; Guéron, René. *La gran triada*. Barcelona, Ediciones Obelisco, 1986; *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Buenos Aires, Eudeba, 1969; *Le symbolisme de la croix*. 3^o éd. Paris, Vêga, 1970; Hooper, Vincent Foster. *Medieval number symbolism*. New York, Cooper Square Publishers Inc., 1969; Hugonis De S. Victore *Exegetica I*, en *Patrologiae cursus completus. Series latina prior*. Ed. J.P. Migne. Parisiis, Garnier, 1979, vol. 175, cols. 22-23; S. Isidori Hispaliensis Episcopi *Liber numerorum qui in Sanctis Scripturis occurrunt*, en *Patrologiae cursus completus. Series latina prior*. Ed. J.P. Migne. Parisiis, Garnier, 1962, vol. 83, cols. 179-199; Keith, A.B. "Numbers (aryan)", en Hastings, James. *Encyclopaedia of Religion and Ethics*. Edinburgh, T. and T. Clark, 1930, vol. IX, págs. 407-413; Lesêtre, H. "Nombre", en Vigouroux, F. *Dictionnaire de la Bible*. Paris, Letouzey et Ané, 1912, vol. 4/2, cols. 1677-1697. Como material de consulta inmediata, pueden añadirse los conocidos repertorios simbólicos de Jean Chevalier (*Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1986) y Juan Eduardo Cirlot (*Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1985).

²⁰ El cinco ha sido el símbolo tradicionalmente asociado a Cristo, supuesta una previa asociación de éste con una cruz que se define espacialmente como la suma de cuatro brazos más un centro; Cristo mismo opera pues como la unidad divina o trascendente que asume y rescata la pluralidad y contingencia terrenas simbolizadas por el cuatro. En el plano cosmológico, idéntica función representa la llamada quintaesencia respecto de los cuatro elementos naturales.

piso circular de la cámara debe entenderse como una proyección sobre el plano terreno del punto primordial de la pirámide; ésta aparece así como una compleja representación simbólica del Principio Metafísico —el punto— que proyecta su acción creadora sobre el plano y desata así la entera manifestación terrena —planta pentágona²¹; en el centro mismo de esta planta, el sitio simbólico donde la acción creadora del Principio es más directa, éste se proyecta no ya como pentágono, sino como círculo, porque es ésta la figura que geoméricamente emblematiza los valores de eternidad propios del punto o la unidad²². Vemos hasta aquí la estrecha solidaridad entre los símbolos geoméricos y los numéricos; existen con todo emblemas numéricos aislados, como los siete peldaños de la escalera que conduce a la Casa, los tres que implícitamente se mencionan en relación con los pasos del Autor en la escalera de la Cárcel, y los tres toques de lanza con que Cirongilio intenta y a la postre logra despertar al caballero dormido. Sobre los valores de perfección y acabamiento del ternario ya hemos hablado lo suficiente, y sólo convendría añadir ahora, en relación con los tres toques de lanza, la fecunda asociación del tres con tareas rituales, difíciles o mágicas en los relatos tradicionales, míticos o folklóricos, que suelen enfatizar ciertos elementos clave —preguntas, pruebas, golpes decisivos en batalla, etc.— mediante una triple repetición cuyo último elemento representa la consumación definitiva de la tarea: "la tercera es la vencida", en el lenguaje coloquial²³; en cuanto a los siete peldaños, baste recordar los ya comentados valores del cuatro y del tres y entender en consecuencia el septenario como la suma de ambos, esto es, como el emblema de una totalidad terreno-celestial o material-espiritual, de modo que el ascenso del héroe a su través venga a simbolizar un verdadero camino de superación iniciática, un arduo —la escalera es estrecha, y Cirongilio tiene la impresión de estar bajando mientras sube— y a la vez sublime —la escalera es de oro— anticipo y preparación de la cabal iniciación que, mediante sus diálogos con los porteros y con Cupido y las visiones proféticas, habrá de vivir en el interior de la Casa.

²¹ Se trata, por cierto, del mismo esquema simbólico tradicional observado en la construcción de ciertos templos, y en concreto de las iglesias cristianas medievales: el punto del Principio celeste, generalmente representado por el ojo o la clave de la bóveda, se proyecta perpendicular y axialmente sobre el plano —la manifestación terrestre— definiendo el exacto lugar donde ha de fijarse el altar y que corresponde al centro mismo del edificio, coincidente con la intersección de las naves en el crucero. Vid. Coomaraswamy, Ananda K. "The symbolism of the dome", en sus *Selected papers I: Traditional art and symbolism*. Princeton, The University Press, 1977, págs. 415-464; y Hani, Jean. *El simbolismo del templo cristiano*. Palma de Mallorca, Sophia Perennis, 2000.

²² La propia declaración alegórica recoge este sentido de infinitud del círculo, bien que degradando su nivel de aplicación al restringirlo al amor: "así como todo cuerpo redondo carece de fin, así el amor no lo tiene" (III 19 135 r^b). Adviértase de paso que en la declaración los porteros describen como redonda la cámara no solamente en el piso, sino también en la cumbre, "redonda en el pavimento y cumbre", sentando así una casi explícita identificación entre el punto y el círculo: el propio vértice superior de la pirámide, el punto mismo, es visto como redondo.

²³ Se trata de una de las leyes épicas definidas por Olrik a propósito de la narrativa tradicional; vid. Olrik, Axel. "Epic laws of folk narrative", en Dundes, Alan. *The study of folklore*. Englewood Cliffs N.J., Prentice Hall Inc., 1965, págs 129-141.

Frente al denso simbolismo de las figuras geométricas y los números, los dos aspectos restantes señalados –los colores y los animales– parecen tener menor peso, a la vez que presentan, al menos en algún caso como el de los colores, mayores dificultades de interpretación. Es en la Cárcel donde los colores desempeñan una funcionalidad más desarrollada: los cuatro pilares de la base son *morados*, las tres figuras humanas en cada esquina de la torre son de color *leonado*, *negro* y *pardillo*, quien hiere a Leriano dentro del aposentamiento es un *negro* vestido de *amarillo*, y también es negra la mesa que le sirven; cuando recurrimos a la declaración de la alegoría nada se nos dice sobre el porqué del color morado de los pilares, sino apenas se identifica a cada uno de éstos con las cuatro facultades anímicas de Leriano –entendimiento, razón, memoria y voluntad–; por el contrario, los valores alegóricos de las tres figuras de las esquinas parecen derivarse directamente de sus colores –*leonado=tristeza*; *negro=congoja*; *pardillo=trabajo*–, pero aparece entonces la primera incongruencia, pues frente a este negro que significa congoja tenemos poco después que el negro vestido de amarillo que hiere a Leriano significa desesperación; uno puede suponer que este valor se deriva no de su condición de negro, sino de su vestido amarillo, pero entonces ¿por qué razón especificar el dato de su negrura de piel? Por lo demás, la mesa negra de Leriano tampoco vale por congoja, sino por firmeza, lo cual convierte a este emblema cromático en una verdadera fuente de equivocidad semántica, inclusive más allá del básico valor negativo universalmente reconocido a la negrura, que bien podría aplicarse a la congoja y el desesperar, mas difícilmente a la firmeza²⁴. Del morado de los pilares queda dicho que carece de comentario alegórico y su valor debe ser interpretado por fuerza a la sola luz de la tradición simbólica, donde suele significar el amor o la pasión sin esperanzas²⁵; el vestido amarillo del que hiere a Leriano, por su parte, parece avenirse bien con la idea de desesperación consignada en el texto, según se desprende de su empleo en la especie sentimental²⁶, pero el mismo color también ha sido tradicionalmente asociado a las ideas de sabiduría, inteligencia, fe e inspiración²⁷, con lo cual el simbolismo detrás de la alegoría se revela, más que polisémico, equívoco o antisémico. En cuanto al *leonado=tristeza* y el *pardillo=trabajo*²⁸, ambos valores parecen

²⁴ Con todo, Frédéric Portal, en su clásica obra sobre el simbolismo de los colores, advierte que el negro "designaba entre los árabes de España el dolor, el desespero, la oscuridad y la constancia" (*El simbolismo de los colores*. Palma de Mallorca, Sophia Perennis, 2000, pág. 87). Portal no amplía ni fundamenta, desgraciadamente, este aserto, pero no deja de llamar la atención el que mencione dos de los valores manejados por la alegoría sampedrina (*desesperar* y *constancia=firmeza*). Ciertamente, la obra de Portal no siempre puede tomarse en serio, pues se resiente de cierta ingenuidad y precipitación crítica muy propias de los tiempos románticos en que fue escrita.

²⁵ Vid. Goldberg, Harriet. "A reappraisal of colour symbolism in the courtly prose fiction of late-medieval Castile", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXIX, 3 (1992), págs. 230-231.

²⁶ *Ibid.*, pág. 228.

²⁷ Portal, *El simbolismo de los colores*, págs. 31-46.

²⁸ El leonado es un color rubio oscuro o naranja claro, y el pardillo debe entenderse como un pardo delicado o tenue, esto es, un gris claro con cierta coloración amarillenta, amarronada o terrosa. Se

coincidir con los tradicionales²⁹. Frente a la profusión de emblemas cromáticos de la Cárcel, la Casa puede parecer más pobre, pues sólo echa mano del simbolismo de los colores a propósito de las cinco cabezas de escorpiones que se ubican en la base de la pirámide pentágona; según la declaración alegórica de los porteros, esas cabezas representan la esperanza –verde–, el triste cuidado de quienes pierden tal esperanza –negra–, la alegría y consolación de quienes no la han perdido –colorada–, la falta de libertad del amador –amarilla– y el trabajo de la pasión de amor –parda–. Se observan ciertas coincidencias interpretativas respecto de la alegoría sampedrino, como la asociación del color pardo con el trabajo –la imagen pardilla de la Cárcel se identificaba también con el trabajo– y del negro con el triste cuidado –con la congoja lo relacionaba San Pedro–, pero claramente discrepan ambas declaraciones en lo referido al amarillo, que era desesperación en la Cárcel y es falta de libertad en la Casa³⁰. La identificación del verde con la esperanza no sorprende, pues se trata del valor más extendido y popular de ese color, y tampoco la del colorado con la alegría, valor que tradicionalmente le corresponde junto a otros como el orgullo, la victoria, el amor divino o humano, el sacrificio, la sangre y guerra³¹.

El simbolismo animalístico es escaso en ambos textos, pero se presenta con suma fuerza y netedad. En la Cárcel, el águila corona la torre en su cumbre; la declaración de Leriano subraya su significado en relación con la luz que la rodea: "La claridad grande que tenía en el pico y alas el águila que viste sobre el chapitel es mi Pensamiento, del cual sale tan clara luz, por quien está en él, que basta para esclarecer las tinieblas desta triste cárcel [...], así que andan él y ella en una compañía, porque son las dos cosas que más alto suben" (pág. 72). La declaración condensa en pocas líneas lo principal de la simbología aquilina tradicional: ave de gran vuelo, el águila se relaciona con la altura y con la luz solar, a la que mira cara a cara; es, en consecuencia, emblema de los estados espirituales superiores, de la iluminación mística, de la luz intelectual; el complejo que aúna *altura-luz-intelección* la relaciona asimismo con la figura de Cristo y, en las mitologías paganas, con la voluntad de los dioses; también se asimila, por idénticos motivos, con el rayo y el relámpago, la realeza y el *imperium*³². En nuestro texto, la identificación del ave con el pensamiento de

trata, en ambos casos, de colores cuyos exactos valores cromáticos no se encuentran fijados con precisión en los diferentes testimonios de la lengua española a lo largo de su historia.

²⁹ Cfr. Goldberg, "A reappraisal of colour symbolism", págs. 227 y 231-232; por contra, Portal (*El simbolismo de los colores*, págs. 135-136) relaciona el leonado con la pasión carnal.

³⁰ Ni Goldberg ni Portal en sus respectivos trabajos adjudican un sentido similar al amarillo. Tampoco los repertorios simbólicos de Chevalier y Cirlot.

³¹ Cfr. Goldberg, "A reappraisal of colour symbolism", págs. 224-227; y Portal, *El simbolismo de los colores*, págs. 47-69.

³² Vid. *Bestiario medieval*. Edición a cargo de Ignacio Malaxecheverría. Madrid, Siruela, 1986, págs. 73-78; Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, págs. 60-64; Cirlot, *Diccionario de símbolos*, págs. 57-58; *El Fisiólogo. Bestiario medieval*. Edición de Nilda Guglielmi. Buenos Aires, Eudeba, 1971, pág. 46; Isidori Hispalensis Episcopi *Etymologiarum sive originum libri XX*. Ed. W.M. Lindsay. Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1911, XII, vii, 10-11.

Leriano, esto es, con su pensamiento amoroso, y la representación de este pensamiento bajo las formas de la elevación y la luz, hablan a las claras de una visión intelectualista del amor, de un cabal *intelletto d'amore* a la manera dantesca que remite directamente a las fuentes neoplatónicas de la obra. Frente a esta utilización pertinentísima del símbolo aquilino en la Cárcel, la principal alegoría animalística de la Casa, radicada en los escorpiones de la base, desconcierta por su inadecuación a los significados tradicionales de este arácnido; diversamente de la declaración de los porteros, que relaciona al escorpión con el amor porque al igual que éste su ponzoña se vivifica en invierno y se duerme en verano, la tradición simbólica adjudica a este animal valores más explícitamente negativos, tales como la traición y la belicosidad embozada³³. Juzgamos que estos valores negativos son precisamente los que convierten al signo en polisémico y por tanto lo reclasifican de alegórico en simbólico; indudablemente, los escorpiones de la base de la pirámide significan mucho más, inclusive en este texto altamente racionalizado, de lo que la declaración alegórica expresa, con lo cual ese amor que primariamente denota el emblema según ésta pasa a enriquecerse con connotaciones profundas e inquietantes: traición, malignidad, peligro oculto.

No diremos más sobre los restantes símbolos, si bien no son pocos los que en ambas construcciones faltaría comentar; se trata, en todo caso, de representaciones bastante arquetípicas cuyo sentido no es difícil de establecer: el oro, el hierro, la senda angosta, los árboles secos y verdes, el prado florido, el fuego, las cadenas, responden a los consabidos valores largamente codificados en la tradición universal y occidental y en poco o nada se apartan de lo que establecen las declaraciones alegóricas correspondientes³⁴. Lo analizado hasta

³³ Cfr. los diccionarios de Chevalier (págs. 462-463) y Cirlot (pág. 188). Con todo, en el bestiaro contenido en el libro duodécimo de las *Etimologías* de San Isidoro (*vid.* nota precedente, XII, v, 4), el escorpión presenta una nota positiva, que de todas maneras no se corresponde con la caracterización de Vargas en el *Cirongilio*: la de no herir la palma de la mano.

³⁴ Bastará, en todos estos casos, con recurrir a los varias veces mencionados repertorios de Chevalier y Cirlot. Si convendría señalar, como única excepción, un símbolo riquísimo insinuado en los tramos iniciales del episodio de la Casa del Amor del *Cirongilio*: se trata del motivo del centauro, insito en la figura del caballero dormido que se deja llevar por su caballo. Tradicionalmente esta figura mítica ha encarnado la doble naturaleza humana, instintiva y racional, y ha condensado en sí la tensión irresuelta o fluctuante que se deriva de tal dualidad; el caballero medieval generalmente se ha interpretado simbólicamente como el dominio de la parte racional del centauro, la superior y específicamente humana, por sobre la inferior, animal e instintiva; aquí, sin embargo, el caballero va dormido y se deja dominar por el animal; pese a lo explicitado en la declaración alegórica, este dormirse abre un campo de significación que va mucho más allá del explícito "pensamiento, que jamás dexa de enlevarse y adormirse con diferentes cogitaciones" (III 19 135 r^o). Así expuesto, pareciera tratarse de un pensamiento abstraído, esto es, de una razón reconcentrada en sí misma, pero razón al fin; nuevamente, el símbolo profundo detrás de la fachada alegórica nos dice mucho más, sugiere la valorización del amor como fuerza instintiva e irracional, como una pulsión primaria infrahumana que domina desde abajo a la razón. Para estos temas, *vid. Bestiario medieval*, págs. 137-140; Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, págs. 271-272; Cirlot, *Diccionario de símbolos*, pág. 124; *El Fisiólogo*, págs. 52-53; González, Javier Roberto. "El Centauro de Marechal: el cristianismo en tensión", en *Actas de las Jornadas Marechaltianas*. Buenos Aires, Universidad Católica Argentina,

aquí nos bastará para, descrito ya el significante del signo alegórico, pasar a definir brevemente su sustancia o significado. Tal como se expone en las declaraciones de Leriano y los porteros, el sentido de ambas alegorías es materialmente el mismo, el amor; sin embargo, hemos ya señalado hasta qué punto la interpretación simbólica del significante aporta matices y connotaciones que van mucho más allá de lo que permitía suponer su explícita interpretación alegórica, de modo que el sentido final del signo trasciende en ambos textos el tema estrictamente amoroso para advenir, según se vio sobre todo a propósito de la simbología geométrica y numérica, a significados en última instancia metafísicos. Pero inclusive si hemos de ceñirnos al sentido explícito declarado en las alegorías, la naturaleza de ese amor se revela distinta en cada una: en la *Cárcel* se trata de un amor esencialmente sufriente, de un amor/dolor³⁵, mientras que en el *Cirongilio* el amor que se alegoriza en la Casa y en el diálogo del héroe con Cupido es mucho más comprensivo y pleno en su caracterización, pues si bien inicialmente se lo presenta bajo sus aspectos más dolorosos, al suceder después a la alegoría puramente arquitectónica las visiones proféticas del héroe la referencia futura de esas profecías alude oblicuamente a un amor dichoso y consumado, que ha de sobrevenir como desenlace de la historia narrada y que se identifica, en el plano anecdótico, con el matrimonio de Cirongilio y Regia. Es gracias a la dimensión profética de la alegoría del *Cirongilio*, dimensión inexistente en la obra de San Pedro, que puede superarse la especificidad dolorosa del amor, de modo tal que bien puede sentarse una correlación *amor=dolor=presente* (*Cárcel de Amor*), y otra *amor=dicha=futuro* (*Cirongilio de Tracia*). Se trata de uno de los aspectos diferenciales de mayores repercusiones en orden a la hermenéutica final de ambos textos, y sobre el cual volveremos más adelante; antes de ahondar en esta y otras diferencias, y para concluir con el análisis de los dos macrosignos alegóricos según nos habíamos propuesto, nos resta abordar el tercer aspecto, esto es, el modo de relacionarse el significante y el significado. En toda alegoría, según ha sido señalado por quienes han estudiado este recurso, el significante y el significado se articulan según tres posibilidades alternativas: a) exposición de la alegoría seguida de su declaración o interpretación explícita; b) mera exposición de la alegoría, sin declaración o interpretación explícita; c) exposición y declaración alegóricas mezcladas, con interpretación inmediata de los componentes según van siendo éstos mencionados³⁶. La primera clase de las tres mencionadas es generalmente considerada, e inclusive denominada, como alegoría *perfecta*; la crítica ha venido

1995, págs. 129-135; Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós, 1994, pág. 96.

³⁵ "As a whole, this episode portrays a complex allegory of love: it externalizes, in concrete, plastic terms, the lover's powers and properties, his emotional states and inner conflicts -between love and reason, between hope and despair" (Kurtz, "Diego de San Pedro's *Cárcel de Amor*", pág. 128; *cfr.* también pág. 136).

³⁶ *Vid.* Post, *Medieval Spanish Allegory*, págs. 42, 47 y 50.

catalogando en esta clase la alegoría de la Cárcel sampedrino³⁷, y sin embargo, basta una simple lectura para advertir que ciertos elementos de la declaración o interpretación se adelantan y entremezclan con la exposición, como cuando sobre el comienzo mismo de la aventura el caballero salvaje, ante una pregunta del Autor, se da a conocer de la siguiente manera: "[...] yo soy principal oficial en la Casa de Amor; llámanme por nombre Deseo. Con la fortaleza deste escudo defiendiendo las esperanças, y con la hermosura desta imagen causo las aficiones, y con ellas quemó las vidas, como puedes ver en este preso que llevo a la Cárcel de Amor" (pág. 66). Más adelante, ya expuesta la totalidad de la alegoría e iniciada su declaración por Leriano, se omite la interpretación de este pasaje, pues se da ya por debidamente explicado. Se trata de una leve irregularidad, de un adelanto parcial de la declaración que no alcanza para convertir la modalidad de la alegoría en un ejemplo de la tercera clase, pero en todo caso convendría no prodigar con tanta ligereza la denominación de *perfecta* para aquélla, pues tampoco lo es. Similar, aunque más complejo aún, es el caso de la Casa del Amor del *Cirongilio*; si bien el mayor peso de la interpretación se concentra en la declaración de los porteros, una vez expuesta ya la alegoría arquitectónica, también aquí se adelanta, bien que tibiamente y por vía de una percepción diríase "sentimental" del personaje, alguna explicación en instancias tempranas del episodio, cuando Cirongilio recorre la angosta carrera bordeada de árboles secos y floridos, cuyo valor alegórico –que más adelante expondrán latamente los porteros– parece intuir:

[...] y en esta ora se vio en el mayor aprieto que jamás se viera, porque viendo el arboleda fresca que parecía a la vanda del camino era en gran manera consolado, y viendo por otra la tristeza de las otras plantas crecía en él un nuevo cuidado, que parecía afligir y apretar tan duramente su enamorado corazón como si entre dos grandes losas se lo apretaran. Y viéndose él tan angustiado, y dando grandes sospiros, se deleitava más con la pasión que rescibía dellos que con el plazer y consuelo de los otros, porque el que de amor se siente ferido mayor gozo rescibe con la tristeza que no consuelo con el plazer (III 19 134 v^a).

³⁷ Así Cvitanovic, *De Berceo a Borges*, pág. 93: "La descripción de la Cárcel o Casa del Amor tiene dos partes: la alegoría de la cárcel y su explicación verificada a través de las palabras del Preso al Autor. Es evidente que, desde este punto de vista, se trata de una alegoría obvia interpretada en todos sus detalles"; y Whinnom, Keith. "Introducción" a: San Pedro, Diego de. *Obras completas II: Cárcel de Amor*. Edición, introducción y notas de Keith Whinnom. Madrid, Castalia, 1979, pág. 49: "Es, técnicamente, una alegoría 'perfecta' [...], ya que aparte de la mención de Deseo y Amor al principio, no se encuentra ninguna huella léxica que explique el sentido, y hacen falta las aclaraciones de Leriano en el segundo capítulo para entenderla correctamente". Como vemos, Whinnom advierte la incomodidad de la declaración sobre el Deseo y el Amor al comienzo, pero este adelanto interpretativo no alcanza, según él, para que la alegoría deba resignar su condición de perfecta. Discrepamos, naturalmente.

Implícitamente se definen aquí dos valores contrastantes, según la identificación *árboles secos=penas de amor / árboles floridos=placeres de amor*, que los porteros, en su declaración posterior, no harán sino ratificar y levemente enriquecer o matizar: "Los floridos árboles, [significan] los dulces deseos de alcanzar tras lo que andan; los secos o sin fruto, los temores del pensar" (III 19 135 r^a). Más claramente se advierte la condición de *no perfecta* de la alegoría de Vargas en la segunda parte del episodio, superada ya la instancia puramente arquitectónica de aquélla; Cirongilio, que ha penetrado en la gran sala, ve a Cupido con arco y flechas y a su madre con flores en la mano derecha y un pez en la izquierda; el significado de lo que Venus trae en sus manos se remite a la posterior declaración de Cupido, según el esquema "perfecto" de *exposición alegórica pura + declaración alegórica pura*, pero el héroe nuevamente intuye, como había hecho con los árboles del comienzo, la identidad del niño y la funcionalidad de su arco y sus flechas: "mas él, conociendo que aquél era el amor, no mostrando turbación alguna..." (III 19 135 v^a). Y por supuesto, donde mejor se ve que la alegoría de la casa del Amor, en su conjunto, no es en absoluto perfecta, es en las instancias finales del episodio, cuando suceden las visiones proféticas que remiten al futuro desenlace de los amores de Cirongilio y Regia, visiones oscuras y cifradas que Cupido se niega a declarar, recatalogando así a la alegoría, en este tramo último en que se carece de toda explicación, dentro de la segunda de las clases que mencionamos.

Hasta aquí han ido despuntando ya, por sobre las grandes coincidencias estructurales y funcionales de las dos alegorías consideradas como macrosignos, algunos de sus contrastes y puntos divergentes; en ellos nos detendremos de aquí en adelante, enumerando e interpretando una por una las diferencias de estructura y función dadas en ambos textos.

1. Una primera diferencia remite a la localización de cada episodio alegórico y su relación con la novela correspondiente, esto es, a las relaciones de *dispositio* entre microtexto y macrotexto. Mientras en *Cárcel de Amor* la alegoría ocupa una posición liminar e introductoria respecto de la novela, en el *Cirongilio* se ubica en una instancia ya avanzada de la historia narrada por el macrotexto; en el primer caso el microtexto no sólo *antecede* espacialmente, sino *reproduce* condensadamente la totalidad del contenido semántico que será desarrollado después por el macrotexto³⁸, en tanto en el segundo caso el microtexto se limita a *ilustrar* un contenido parcial —el amoroso— de la semántica de un macrotexto cuyos alcances superan con creces dicho aspecto temático. En efecto, puede entenderse que toda la historia de Leriano y Laureola y su relación amorosa aparece expuesta mediante resumen y referencia alegórica en el episodio liminar de la *Cárcel*, de modo que ésta, en su ulterior avance narrativo, no hará más que desarrollar esa información apretadamente contenida en la alegoría inicial; por el contrario, la alegoría del *Cirongilio* apenas si refiere un aspecto parcial de la

³⁸ Cfr. Post, *Medieval Spanish Allegory*, págs. 88-91; y Wardropper, Bruce W. "Allegory and the role of El Autor in the *Cárcel de Amor*", *Philological Quarterly*, XXXI, 1 (1952), págs. 42-43.

historia narrada por el macrotexto, ya que en éste la anécdota amorosa no constituye sino uno entre muchos otros elementos que no aparecen o aparecen muy débilmente referidos en el episodio de la Casa del Amor.

2. Establecidas así las divergentes relaciones estructurales entre microtexto y macrotexto en ambas obras, procede precisar la funcionalidad del primero en relación con el segundo. Queda dicho que en la *Cárcel* la alegoría reproduce de antemano el contenido de la entera novela; puede en consecuencia considerarse funcionalmente como una *prolepsis*, es decir, como una "manoeuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur", según definición ya clásica de Genette³⁹; sin embargo, estos acontecimientos ulteriores contados o evocados de antemano por la prolepsis no implican una verdadera *acción*, sino apenas una *situación* única y constante permanentemente desarrollada, intensificada o ahondada en sus alcances. No hay, en efecto, en *Cárcel de Amor* verdadera acción, porque no hay *cambio* radical en esa única y constante situación; la prolepsis insita en la alegoría liminar, por tanto, no constituye el germen de acciones futuras, no anticipa peripecias ni novedades en el *devenir de la historia*; *cabría preguntarse, incluso, si de veras existe una historia* entendida como sucesión de hechos solidarios según relación causal. La cárcel alegórica de Leriano funciona, pues, como la descripción de un estado permanente de su ser, no como el adelanto de acciones o cambios en su devenir; se trata entonces de una prolepsis engañosa, que se limita a anticipar *en el plano del discurso*, de la mera *dispositio* formal, el contenido estático y permanente del macrotexto, mas que no tiene mayores repercusiones en el plano de una *historia* que se define casi como la negación de sí misma: así como no hay atisbo alguno de escapatoria para Leriano en su cárcel, tampoco habrá salida halagüeña para su amor imposible; así como ni se insinúa siquiera la posibilidad de una peripecia favorable en su prisión física, tampoco la tendrá en su vida amorosa; todo conduce, pues, en el microtexto y en el macrotexto, a la conservación inalterada e intensificada de la única situación desfavorable que se refiere en uno y en otro, y en tal sentido el suicidio final no constituye una peripecia o un cambio, sino el corolario natural de esa situación sin salida. Contrariamente, la alegoría del *Cirongilio* se nos presenta plena de posibilidades fácticas de futuro; aquí no estamos ya ante una prolepsis absoluta, pues el episodio de la Casa del Amor no antecede a la entera novela, pero, si bien ello es así en el plano del discurso, en el plano de la historia el episodio posee una clara funcionalidad profética por cuanto incluye concretos vaticinios que entrañan, ahora sí, peripecias, cambios de situación, acción en suma. Si bien la primera parte de la alegoría, precisamente la que sigue de cerca la morfología de la *Cárcel de Amor* que toma por modelo, parece reproducir el mismo clima de situación sin salida, permanente y casi

³⁹ Genette, Gérard. "Discours du récit. Essai de méthode", en su *Figures III*. Paris, Du Seuil, 1972, pág. 82.

atemporal de ésta⁴⁰, en la segunda parte el diálogo con Cupido y las visiones proféticas entrañan claros gérmenes de acciones futuras que vendrán a quebrar esa aparente inmovilidad fatal que reflejaba la alegoría puramente arquitectónica del primer tramo del episodio; ya no se describe, entonces, un estado constante e inamovible, sino se vaticina a futuro, y al hacerlo se genera una serie de hechos concretos que sobrevendrán para modificar sustancialmente esa situación dada: la rivalidad del héroe con Posidonio por el amor de Regia, su reconocimiento por parte de su madre, las grandes batallas navales, el rescate de su amada, la reconciliación con su rival y finalmente su matrimonio público. Se trata de un encadenamiento fáctico, como se ve, que conduce indirecta pero firmemente a un desenlace feliz que supone, por su parte, un quiebro, una modificación sustancial en esa situación inicial de amor insatisfecho y doloroso que en el caso de Leriano resultaba definitiva.

3. Ya destacamos el mayor grado de desarrollo de la alegoría del *Cirongilio* respecto de la de la *Cárcel*; a la luz de lo que acabamos de exponer, vemos hasta qué punto esa segunda parte de la alegoría de la Casa del Amor que completa la exposición puramente arquitectónica arrastra consecuencias de peso en el plano funcional. Interesa ahora reparar no ya en las relaciones estructurales del microtexto con el macrottexto, sino en la configuración estructural del microtexto en sí. En la *Cárcel*, y según un esquema asimilable –pese a sus señaladas anomalías– al ya mencionado de la alegoría perfecta, estamos ante una exposición alegórica por imágenes arquitectónicas seguida de su declaración o explicación punto por punto; los elementos alegorizantes y alegorizados, unívocamente correspondientes, son claros y distintos, perfectamente identificables y en número relativamente limitado⁴¹. Por el contrario, en el *Cirongilio* nos hallamos ante una alegoría más compleja cuya primera parte, también estructurada sobre la base de un esquema *exposición de imágenes + declaración de sentido*, puede homologarse a la alegoría de *Cárcel*, pero cuya segunda parte, ocupada por el diálogo de Cirongilio y Cupido, la visión de las parejas arquetípicas de grandes amadores y la contemplación de las imágenes proféticas del arca, y donde el elemento expositivo y el elemento declarativo –

⁴⁰ Con todo, aun en esta primera parte la situación se presenta bastante menos inamovible que en la obra de San Pedro; baste recordar que la Casa del Amor no se trata en rigor de una prisión, y que el sujeto del amor alegorizado, Cirongilio, a diferencia de Leriano no reside allí, sino apenas visita el lugar. Volveremos más abajo sobre estas diferencias en la caracterización de ambos protagonistas.

⁴¹ Afirmamos esto sin desconocer, con todo, la pertinencia de los asertos de Barbara Kurtz, para quien algunos de los componentes de la alegoría de la Cárcel resultan redundantes: "To a certain extent, the interior scene duplicates parts of the allegorical exterior: the table of steadfastness is the equivalent of the foundation of faith, the three servants (*mal, pena, dolor*) recall the three images (*tristeza, congoja, trabajo*) of the allegorized edifice. This duplication, together with the profusion of scarcely distinguishable terms of grief (*congoja, trabajo, dolor, angustia, desesperación, mal, pena, dolor, cuidado*) leads to some confusion in the allegorical design" ("Diego de San Pedro's *Cárcel de Amor*", pág. 128). Kurtz tiene razón en sus observaciones si se considera la alegoría de la Cárcel en sí misma, pero es indudable que una comparación de ésta con la de la Casa del Amor del *Cirongilio* por fuerza la recalifica como mucho menos redundante y confusa en términos relativos.

bien que reticente este último— se entremezclan y coexisten sin establecer límites precisos entre ambos, escapa rotundamente a dicho esquema; como consecuencia, los elementos de la alegoría se revelan como más complejos y profusos, dominados como están por una identificación menos clara y una relación más equívoca entre significante y significado, según se vio; a mayor profusión de elementos y complejidad de significados, la entera *dispositio* alegórica aparece como más sobrecargada, pero esta sobrecarga formal y semántica se encuentra en perfecta consonancia con el mayor grado de compromiso y vinculación que se establece entre la alegoría-microtexto y la novela-macrotexto, por vía, según quedó establecido, de las referencias prolépticas que en aquélla apuntan a los acontecimientos capitales de la historia narrada por ésta.

4. De lo expuesto en los puntos segundo y tercero surge con claridad otra característica, por cuya ausencia o presencia en la *Cárcel* y el *Cirongilio* se refuerza la oposición o distinción que venimos sentando entre las alegorías respectivas; se trata del *incrementum* o la *amplificatio*, rasgo de la *dispositio* retórica ausente en la obra de San Pedro y presente en la de Vargas. Ya Armando Durán, en su tan aprovechable estudio contrastivo de las estructuras sentimental y caballeresca, había señalado que uno de los aspectos en que ambas especies narrativas se oponían era el de la "limitada expansión de las secuencias narrativas" en la novela sentimental frente a la "ilimitada expansión de las secuencias narrativas" en los libros de caballerías⁴²; en lo que atañe a nuestro específico ángulo de análisis, resulta evidente que la construcción de la alegoría de la *Cárcel de Amor* excluye el recurso *amplificatorio*, en tanto la de la *Casa del Amor* lo supone y explota. No hay *amplificación* en el episodio alegórico de la *Cárcel* —el microtexto— ni la hay en el macrotexto de la novela en que éste se inserta; la alegoría, tal como la hemos descrito, se ciñe a una relativa economía de signos a los que corresponden significados bastante unívocos y netos, más allá, claro, de la dimensión simbólica y por tanto polisémica que tales signos admiten en algunos casos, según ha quedado sentado en su lugar; se trata, en consecuencia, de un microtexto acotado en su morfología a los elementos indispensables para la funcionalidad perseguida, que es la de la denotación plástica de una única y —como vimos— constante, inmóvil realidad: el amor desdichado y fatal de Leriano; resultante de esta sola denotación perseguida por la alegoría es la ausencia de incremento narrativo en el macrotexto, por cuanto ninguna peripecia, ningún cambio, ninguna acción en sentido pleno viene a quebrar la estabilidad de la situación dada. Así, ni el microtexto ni el macrotexto *amplifican*: aquél porque los elementos del signo alegórico se organizan según una relativa economía, éste porque ninguno de estos elementos del microtexto sirve a la generación de acciones futuras que modifiquen la situación permanente del amor sufriente y desdichado. Por contra y en perfecto paralelo, el episodio alegórico de la *Casa del Amor* del *Cirongilio* entraña una doble *amplificación*,

⁴² Durán, Armando, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, pág. 178 *et passim*.

microtextual y macrotextual; considerada como microtexto, la alegoría de la Casa supone un *incrementum* respecto de su modelo –la Cárcel sampedrino– sobre todo debido a su estructuración en dos partes, de las cuales sólo la primera responde a su fuente, pero también por la adición de elementos del todo ausentes en ésta, por la parcial modificación de los elementos presentes mediante rasgos nuevos que los enriquecen y recargan, y finalmente por la incorporación de recursos provenientes de otros hipotextos; dentro de este nuevo material de origen extra-sentimental se cuentan en primer término las visiones proféticas, procedentes directamente de la tradición de la narrativa caballeresca hispánica⁴³, y en estas visiones proféticas radica buena parte de las referencias prolepticas que implican la generación de acciones futuras dentro de la historia narrada por el macrotexto, como la rivalidad de Cirongilio y el emperador Posidonio por la infanta Regia, el reconocimiento del primero por su madre, el rapto y la liberación de su enamorada y, tras las grandes batallas, el matrimonio de ambos; así, los componentes prolepticos del microtexto, que de suyo suponían una amplificación de éste respecto de su hipotexto sampedrino, son causa asimismo de una amplificación del macrotexto, pues es en el decurso de la historia narrada por éste donde desembocan las prolepsis enunciadas en el microtexto, donde las profecías establecidas por las visiones de la Casa del Amor se cumplen y consuman⁴⁴.

5. Hemos mencionado reiteradamente la ausencia de profecía en la Cárcel y su presencia en la Casa, y consecuentemente la generación de acción futura a partir del microtexto en este último caso en contraste con la no generación de acción futura en el caso anterior. Debemos ahora relacionar estas

⁴³ Existen notorias similitudes entre la segunda parte de la alegoría del *Cirongilio* y el intermedio del capítulo 99 de *Las sergas de Esplandián* o quinto libro de *Amadís*, entre las cuales destacan la presencia mágica de varias parejas de grandes enamorados y la formulación de profecías que atañen al desarrollo ulterior de ambas historias en el marco de una aventura maravillosa gobernada y pautada por una figura de índole sobrenatural; con todo, la flagrante inexactitud cometida por Vargas al designar como enamorada de Esplandián no a Leonorina, como corresponde a las *Sergas*, sino a Florimena, torna poco probable la hipótesis de que éstas hayan servido de modelo al autor. Cfr. [Rodríguez de Montalvo, Garcí.] *Las sergas del muy esforzado caballero Esplandián*, en *Libros de caballerías*. Edición de Pascual de Gayangos. Madrid, BAE, 1909, págs. 497-501.

⁴⁴ Debe decirse que este modo doble de incrementar el material narrativo, a nivel microtextual y a nivel macrotextual, es habitual y característico del *Cirongilio*, sobre todo cuando se trata de reelaborar fuentes a propósito de episodios de naturaleza maravillosa o mágica, como el que aquí analizamos o como el que involucra al anciano Bradaleo y la prueba de la corona y la correa mágicas (II 7-15 74 v^o-83 v^o), imitado del episodio de Macandón y la prueba de la espada y la corona de flores de los capítulos 56 y 57 del libro segundo del *Amadís de Gaula*. Cfr. Rodríguez de Montalvo, Garcí. *Amadís de Gaula*. Edición de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid, Cátedra, 1987-1988, vol. I, págs. 795-811. Se trata, por lo demás, de un procedimiento consonante con el *modus scribendi* propio de Vargas y dominante en todo el *Cirongilio*, más allá inclusive de este doble mecanismo que pone en relación microtextos maravillosos con el macrotexto novelesco. Cfr. González, Javier Roberto. "*Cirongilio de Tracia* o los albores de la fatiga", pág. 363: "La conducta de Vargas no deja de observar cierta coherencia, y su gusto por la amplificación no para solamente en un incremento de la materia narrativa mediante la repetición *ultra mensuram* de las mismas aventuras y las mismas células temáticas, sino que también para en un *incrementum verborum*, en una desmesura verbal que convierte a su lengua en descarriada, enredada, sobrecargada."

circunstancias con el modo de actuar y de ser de ambos héroes. ¿Cómo definirlos, si debiéramos hacerlo con un solo término? No dudaríamos en ese caso en definir a Leriano como *amante* y a Cirongilio como *caballero*; la semántica de esta segunda denominación incluye, por cierto, la de la primera, pero la supera con creces, pues un caballero, si bien es siempre un amante, no es sólo un amante, su vida no se limita a la experiencia de su amor y sus horizontes y expectativas personales contemplan otras metas e intereses. Relacionando ahora esta discrepancia de horizontes e intereses, entre un amante que se colma entera y solamente con su amor y un caballero para quien el amor es un aspecto importantísimo mas no único ni absoluto en su vida, con lo expuesto en los puntos precedentes acerca de la mayor riqueza de acción –vía amplificación y generación proléptica de acontecimientos– en el *Cirongilio* respecto de la *Cárcel*, vemos claramente la implicancia directa que existe entre ambas realidades ficcionales. La casi ausencia de acción en la *Cárcel*, insinuada liminarmente por una alegoría que reproduce un estado inamovible de cosas y no genera hechos concretos que lo modifiquen o enriquezcan, se corresponde con un héroe básicamente *pasivo* que aparece dominado por un único interés, una única *pasión*, su amor, que anula su libertad y su capacidad de decisión. Las cadenas que aprisionan a Leriano en la alegórica *Cárcel* son no solamente las cadenas de su sentimiento amoroso, sino también las de su parálisis como actante ficcional, el signo de su incapacidad de evolución personal y de actuación sobre el mundo exterior con vistas a una modificación de la situación que lo agobia. La alegoría arquitectónico-amorosa rodea, pues, a Leriano, *centrándolo, apresándolo*, en cierto modo como única manera de definirlo en su esencia pasiva e inmóvil. Frente al héroe sentimental, el héroe caballeresco se define como activo; ama, y ama fuertemente, pero el amor no es en él una pasión paralizante sino un aliciente para la realización de hazañas, una energía positiva que lo mejora e impele a modificar mediante sus hechos heroicos no sólo el ancho y variado mundo exterior, sino inclusive la realidad de su propia relación amorosa, adversa en un principio al igual que la de Leriano y debido a idénticas causas –el rechazo de su amada, la presencia de un rival, el no consentimiento del padre de aquella–, pero al cabo, y merced a una consecuente e inteligente acción del amador tendente a cambiar esa situación negativa, devenida favorable y coronada no ya por el suicidio, sino por el feliz matrimonio⁴⁵. Y así como la relación de Leriano con la *Cárcel* alegórica refleja perfectamente su condición de héroe pasivo e inmóvil, también la relación de Cirongilio con la Casa del Amor refleja su esencia activa y volitiva: la arquitectura no está pensada ya para cercar, centrar y apresar al héroe,

⁴⁵ Regula Rohland de Langbehn ha destacado convenientemente los divergentes modos de ser y actuar en el mundo del héroe sentimental y el héroe caballeresco: el primero no evoluciona, en tanto el segundo se perfecciona mediante la acción; el primero no actúa sobre el mundo, en tanto el segundo actúa sobre él para modificarlo; el primero aparece destinado a un final trágico como consecuencia de su amor desdichado, en tanto el segundo adviene a un final feliz para sus intereses amorosos. *Cfr.* Rohland de Langbehn, Regula. "El héroe ante el mundo", págs. 563-570; y *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI*, págs. 84-90.

sino se ofrece a éste como un espacio para recorrer en plena libertad; inclusive observamos cómo penetran y se integran en la Casa del Amor, mucho más que en la Cárcel sampedrino, los elementos de la naturaleza y del mundo externo, tornando al edificio menos cerrado y autónomo, más dependiente del afuera, de ese afuera de donde proviene el caballero y adonde regresará después de una breve –bien que aleccionante– permanencia. Mientras Leriano aparece dominado por un sombrío edificio que es para él la representación de un mundo hostil y una realidad inamovible e incommovible que desarma totalmente su voluntad y capacidad de acción, Cirongilio es apenas un visitante de la Casa, un caballero andante que, fiel a su modalidad vital, no se dejará dominar por la realidad, sino intentará y logrará dominarla a su vez, recorriéndola a su arbitrio, extrayendo de ella los conocimientos y la fuerza que necesita para volcarlos después en su acción positiva sobre el mundo. La Cárcel alegórica es la realidad capital, única diríamos, en la vida de Leriano; la Casa alegórica es uno más entre los muchos hitos que jalonan el camino físico y vital del caballero andante don Cirongilio. La Cárcel aparece dominada solamente por el amor, y por un amor exclusiva y definitivamente desdichado y fatal: todo en ella refiere esta única y constante realidad, cada elemento de la alegoría remite a un aspecto de este amor sin salida ni evolución; por contra, la alegoría de la Casa –por vía de la *amplificatio*, según vimos– se presenta como mucho más rica y desarrollada en su referencia, y contempla varios elementos que trascienden el exclusivo *denotatum* del amor doloroso y frustrante, no sólo porque existe en ella una segunda parte cuyas visiones proféticas aluden oblicuamente a un desenlace feliz para ese amor, abriendo así el camino para la transformación de la desdicha inicial en dicha final, sino porque se refieren también otras realidades no amorosas que forman parte de la vida de Cirongilio –la anagnósis por su madre, las grandes batallas– y que lo definen, según decíamos, como algo más que un exclusivo *amante*. Podemos entonces concluir que el héroe sentimental es incapaz de modificar la realidad que lo agobia porque antes no puede transformarse a sí mismo, en tanto el héroe caballeresco funda su acción transformadora sobre el mundo en una lógicamente previa y cronológicamente correlativa modificación de su propia actitud vital por vía del ejercicio consciente y libre de su voluntad: la realidad adversa impera sobre un Leriano inmóvil en el centro de su Cárcel y lo paraliza; un Cirongilio libre y apenas ocasional visitante de la Casa se enseñorea de esa misma realidad y la convierte en positiva.

6. Nos queda por señalar aún un aspecto de suma importancia en este análisis contrastivo de ambos héroes. Curiosamente, pese a su pasividad Leriano *actúa* como declarador del sentido de la alegoría, y pese a su actividad Cirongilio no *actúa* como declarador, sino *asiste pasivamente* a la declaración de los porteros. Quien sufre pasivamente la realidad de su amor infeliz, asume activamente la función de verbalizar esa realidad; quien asume activamente la tarea de modificar la realidad inicialmente adversa de su amor hasta volverla halagüeña se comporta pasivamente ante quienes le exponen verbalmente esa

realidad. La norma que podría extraerse de semejante contraste cruzado sería la siguiente: *la pasividad en el plano de la historia se encuentra en relación directamente proporcional con la actividad en el plano del discurso*. O para mejor decirlo: en la ficción literaria como en la realidad, la pasividad y la inacción suelen revestirse, cuando no disimularse o autojustificarse, mediante una actividad meramente verbal que sustituye la inexistente actividad fáctica. Quien mucho habla poco hace, e inversamente, quien ocupa su vida en la acción poco tiempo e interés tiene para enredarse en discursos. Las contrastantes actitudes de Leriano y Cirongilio en los episodios alegóricos de la Cárcel y la Casa parecen ajustarse acabadamente a esta norma a la vez que ilustran, respectivamente, dos tendencias que en la psicología humana suelen ir de la mano: el natural pesimismo de los espíritus contemplativos, y el optimismo de los activos. El héroe sentimental funda su pasividad fáctica en el pesimismo que lo domina, no cree posible modificar el estado adverso de las cosas, y cuando actúa lo hace sin convencimiento ni fuerza; su fracaso final no es más que la persistencia, bajo manifestación catastrófica, de su fracaso inicial y de siempre, engendrado y sostenido por su propia maldisposición anímica: ante la realidad adversa, el pesimista renuncia a todo intento serio de acción positiva tendente a modificarla, y canaliza sus adormecidos impulsos hacia la contemplación de su desdicha, verbalizada bajo la forma de lamento y autoconmiseración. Es lo que hace Leriano a lo largo de toda la obra y, concretamente, en la declaración de la alegoría liminar, vehículo óptimo para su queja autocompasiva, por cuanto la alegoría expresa su propia situación de inacción y sufrimiento. Cirongilio no podría jamás hacerse cargo de una declaración semejante, porque la referencia de la alegoría lo toca de soslayo, lo involucra como actor pasajero y de tránsito, y no se identifica unívocamente con un amor-dolor paralizante, sino con un amor pleno e incentivante; el caballero, a diferencia del amante sentimental, es optimista en relación con la realidad y en tal optimismo funda su actividad transformadora del mundo y de sí mismo; ocupado como está en esta doble tarea fáctica, poco tiempo se da para contemplar y contemplarse, conjurando así todo riesgo de autoconmiseración y queja⁴⁶; es por ello que antes que canalizar sus impulsos mediante discursos prefiere fructificarlos en acción fáctica y apenas si se permite, en un breve intervalo de su activismo, asistir como atento escucha de discursos ajenos —de los porteros, de Cupido— que le informan sobre su propia situación amorosa y vital. Frente a un Leriano identificado absolutamente con su

⁴⁶ Nos referimos, por cierto, al temple dominante del caballero andante, más allá de episódicas actitudes contemplativas y de lamentación, que por lo general no perduran ni generan consecuencias de peso. El propio Cirongilio recae a veces en la autoconmiseración y el canto quejumbroso, sobre todo en las instancias iniciales de su enamoramiento (capítulos 14 a 31 del libro segundo), pero se trata de algo pasajero, y al cabo de poco tiempo lo encontramos ya repuesto y dispuesto a enfrentar la situación para tornarla a su favor. El paradigma de estas actitudes temporarias de pasividad, queja y contemplación lo ofrece, una vez más, el modélico Amadís de Gaula durante su penitencia en Peña Pobre, en los capítulos 45 a 52 del libro segundo de su historia (cfr. Rodríguez de Montalvo, *García. Amadís de Gaula*, ed. cit., vol. I, págs. 678-747).

amor infeliz que se manifiesta discursivamente como lamento, Cirongilio se relaciona con su realidad amorosa mediante la audición de un discurso ajeno que lo interpela e instruye, mas no lo constituye; frente a un Leriano cuya única acción es de naturaleza verbal y se ordena precisamente a la justificación plañidera de su -inacción fáctica, Cirongilio se permite interrumpir por un momento su siempre eficaz actividad fáctica sólo para escuchar y conocer las líneas maestras de su propia acción futura. Es más *activa* la audición de Cirongilio que la locución de Leriano, por cuanto aquélla se ordena a la acción y ésta la sustituye y anula⁴⁷.

Existe un modo, creemos, de sintetizar en una única expresión la serie de oposiciones que hemos venido desgranando a propósito de las dos alegorías arquitectónicas, sus estructuras, funcionalidad, relaciones con los correspondientes macrotextos y naturaleza de los héroes involucrados: centrada y concentrada mediante su relativa economía formal y falta de expansión narrativa en el monotema de su héroe pasivo, contemplativo y pesimista, la Cárcel de Amor constituye un caso de *alegorismo patético*; abierta y proyectada mediante su profusión retórica y amplificación narrativa a la variedad de temas y aspectos que involucran la trayectoria de un héroe activo, volitivo y optimista, la Casa del Amor constituye un caso de *alegorismo glorificador*. La primera, estática como su héroe, canta a modo de elegía la patética realidad sin salida de su amor trágico; la segunda, dinámica como su héroe, canta a modo de epopeya la gloriosa realidad integradora de un amor pleno que es motor de hazañas transformadoras del mundo.

<i>Cárcel de Amor</i>	<i>Casa del Amor</i>
<ul style="list-style-type: none"> -Posición <i>anterior</i> respecto del macrotexto -<i>Reproduce la totalidad</i> de la semántica del macrotexto -Función proléptica en el plano del <i>discurso</i> (refleja una <i>situación</i> permanente) -Ausencia de <i>amplificatio</i> -<i>Inmovilismo</i> físico y psíquico del héroe <i>amante</i> en la cárcel-mundo -Cárcel-mundo que <i>se identifica</i> con el <i>amor desdichado</i> 	<ul style="list-style-type: none"> -Posición <i>interior</i> respecto del macrotexto -<i>Ilustra un aspecto parcial</i> de la semántica del macrotexto -Función proléptica en el plano de la <i>historia</i> (anticipa <i>acciones</i> futuras) -Doble <i>amplificatio</i> micro y macrotextual -<i>Libertad</i> física y psíquica del héroe <i>caballero</i> a través de la casa-mundo -Casa-mundo que <i>incluye e integra</i> al <i>amor pleno</i> -<i>Optimismo</i> -Temple <i>activo</i> del héroe -<i>Actividad</i> fáctica y <i>pasividad</i> verbal (héroe <i>audiente</i>) -Alegorismo <i>glorificador</i>

⁴⁷ La relación de Cirongilio con el ámbito de la Casa del Amor tal como hemos venido analizándola se configura como un caso claro de viaje heroico según los cánones tradicionales del mito: un héroe activo y volitivo accede, en el seno de un viaje simbólico jalonado de pruebas y peligros, a un espacio de connotaciones sobrenaturales donde se le revela un conocimiento superior y clave para su acción futura; salido de ese espacio -averno, prisión, isla paradisíaca, morada de los dioses o cualquier otra formalización concreta-, el héroe se aboca a la transformación del mundo y de sí mismo, fortalecido y devenido apto por los conocimientos allí recibidos en iniciática audición y/o visión.

<ul style="list-style-type: none">-<i>Pesimismo</i>-<i>Temple contemplativo del héroe</i>-<i>Pasividad fáctica y actividad verbal (héroe parlante)</i>-<i>alegorismo patético</i>	
--	--