

MÁSCARAS DE SEDUCCIÓN
EN LAS NOVELAS A MARCIA LEONARDA*

RAFAEL BONILLA
(Universidad de Córdoba
Università degli Studi di Pavia)

Corría el año de 1621 cuando Lope entró con más frecuencia y familiaridad por la alcoba de Marta de Nevares. Caballero plutónico, nacido bajo el signo de Sagitario, gozaba en la vejez de ese paraíso donde tantos galanes olvidan sus problemas cotidianos¹. Lejos habían quedado flirteos como Jerónima de

* Este trabajo ha visto la luz gracias a una Beca Postdoctoral de la Fundación Cajamadrid (Área de Humanidades, 2006-2007) y, sucesivamente, a una Beca Postdoctoral del Ministerio de Educación y Ciencia (2006-2008). Agradezco a los Profesores Florencio Sevilla (Universidad Autónoma de Madrid) y Begoña Rodríguez (Universidad Alfonso X el Sabio), así como a la Comisión Organizadora de *Edad de Oro* (Antonio Fábregas, Daniel Martínez-Alés, Iván Martín), la liberalidad, dos veces peregrina, que brindaron a mis alumnos de 4º y 5º de Filología Hispánica (Universidad de Córdoba).

¹ Para la relación del Fénix y Marta de Nevares *vid.* el capítulo de Américo Castro y Hugo A. Rennert, «Amores con Amarilis», *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, notas adicionales de F. Lázaro Carreter, Salamanca: Anaya, 1969, págs. 223-38. Pilar Vázquez Cuesta, «Nuevos datos sobre doña Marta de Nevares», *Revista de Filología Española*, XXXI (1947), págs. 86-107, desbrozó la genealogía de la amada y estima que «ningún azar feliz nos ha brindado hasta ahora el lazo que con seguridad unió a Matías de Nevares Santoyo, padre de Marta, con las afortunadas familias palaciegas de Don García Bravo de Acuña. [...] Pues aunque algunos datos nos hacen suponer la existencia de una rama pinciana de los Nevares, lo cierto es que Lope hace a su amada nacer en Alcalá de Henares, y un documento del tiempo —su partida de esponsales— la llama natural de Madrid» (págs. 96-98). Continúan siendo fundamentales las páginas de Juan Manuel Rozas, «Jornada II: La protesta sin venganza (1634-1635)», *Estudios sobre*

Burgos, «amiga del buen nombre», y Lucía de Salcedo, «la loca». Más remotos aún bostezaron sus primeros idilios, mientras gasta los días en ver la corte madrileña, el Prado, con la eterna procesión de coches, el río de caballeros, los corpiños —aflicidos o aflojados— y la pluralidad de figuras que suspiraban por el corazón de Elena Osorio.

Dos décadas de amoríos lo facultan para verificar, según nos dijo en 1624, que «no hay lisonja para las mujeres como llamarlas hermosas; bien es verdad que en las que lo son es menos, pero si no se les dijese, y muchas veces, pensarían que no lo son y deberían más al espejo que a nuestra cortesía»². Hidalgo de noche con doña Marta, una de esas damas que no suelen abrir, aunque lo desean, sospechó que su único lunar era tan cotidiano como el matrimonio. Y es que, en palabras de Francisco Rico, tenía «las pupilas verdes, la voz divina, la pureza del hablar cortesano, el don de la poesía, toda la gracia de la danza y, quién contradirá a un enamorado, por marido al «fiero Herodes», Roque Hernández de Ayala, quien comenzaba a «barbar por los ojos y acababa en los dedos de los pies»³.

No dudaría nuestro hombre en utilizar el mismo artificio que desplegase para su primera conquista: si Elena Osorio recibió con agrado *La Arcadia* (1598), un libro de pastores, «Amarilis» tendrá que premiarle cuatro novelitas: *Las fortunas de Diana*, publicada en *La Filomena* (1621), *La desdicha por la honra*, *La prudente venganza* y *Guzmán el Bravo*, todas impresas en *La Circe* (1624), reunidas después con el título de *Novelas a Marcia Leonarda*⁴. Ramillete, en

Lope de Vega, Madrid: Cátedra, 1990, págs. 98-112. Antonio Rey Hazas, «Lope y las mujeres», aporta en este volumen de *Edad de Oro* un riguroso itinerario sobre los idilios con Elena Osorio y Marta de Nevares.

² Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. J. Barella, Madrid: Ediciones Júcar, 1988, pág. 146.

³ Francisco Rico, «Prólogo» a su edición de Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid: Alianza Editorial, 1968, págs. 7-23 (pág. 7).

⁴ «Si vuestra merced desea que yo sea su novelador, ya que no puedo ser su festejante, será necesario y aun preciso que me favorezca y que me aliente el agradecimiento». Cfr. Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 187. Como subraya Juan Diego Vila, «Lectura e imaginario de la femineidad en las *Novelas a Marcia Leonarda*, de Lope de Vega», en *Silva. Studia Philologica in honorem Isaiás Lerner*, coords. I. Lozano-Renieblas y J. C. Mercado, Madrid: Castalia, 2001, págs. 697-708, «resulta imposible identificar un narratario con una persona externa a la obra y, en definitiva, Marta de Nevares será tan sólo un fantasmal y mediatizado referente para la Marcia Leonarda textual —la narrataria— del mismo modo que el narrador no es Lope» (pág. 700). Vid. Mariana Scordilis Brownlee, «Marta de Nevares, Marcia Leonarda and Their Implications for the Inscribed Narrator / Narratee Configuration of the NML», *The Poetics of Literary Theory. Lope de Vega's Novelas a Marcia Leonarda and Their Cervantine Context*, Madrid: Studia Humanitatis, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1981, págs. 28-41. María Jesús Ruiz Fernández, «El diálogo a oscuras de Lope de Vega y Marta de Nevares», en *Estudios de la Universidad de Cádiz ofrecidos a la memoria del profesor Braulio Justel Calabozo*, Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1998, págs. 389-96, ha puesto en tela de juicio, con buen

definitiva, donde festeja tras un seudónimo las esmeraldas de aquellos ojos, los celestiales labios y el gracioso movimiento de sus manos.

La lectura de estos relatos ha probado que Lope, siempre atento a las novedades, no tuvo en mucha estima los juicios caninos, sobre todo si proceden de Cipión y ladran en un coloquio de Cervantes. Mientras el alano complutense filosofaba sobre los «ingredientes para hacer una novela» o, mejor, «para no hacerla», el madrileño aproxima su oído:

CIPIÓN— ¿Al murmurar llamas filosofar? ¡Así va ello! Canoniza, Berganza, a la maldita plaga de la murmuración, y dale el nombre que quisieres, que ella dará a nosotros el de cínicos, que quiere decir perros murmuradores; y por tu vida que calles ya y sigas tu historia.

BERGANZA— ¿Cómo la tengo que seguir si callo?

CIPIÓN— Quiero decir que la sigas de golpe, sin que la hagas que parezca pulpo.

BERGANZA— Habla con propiedad: que no se llaman colas las del pulpo. [...] No sé que es lo que entonces hiciera; esto sé que quieres hacer ahora, que es no morderme, quedándome tantas cosas por decir que no sé cómo ni cuándo podré acabarlas, y más estando temeroso que al salir del sol nos hemos de quedar a oscuras, faltándonos la habla.

CIPIÓN— Mejor lo hará el cielo. Sigue tu historia y no te desvíes del camino carretero con impertinentes digresiones; y así, por larga que sea, la acabarás presto⁵.

Cuando Lope, encendido por su rivalidad con Cervantes, escuchó la teoría de las *Ejemplares* (1613), reacciona de forma libertaria con estas cuatro ficciones,

criterio, la identidad Marcia / Marta. Del mismo modo que no hay una sola verdad o una sola ficción, sino que cada plano temporal y narratológico depende, para dar prueba de su veracidad, de la situación de quien lo contempla, oye o lee, entiendo que su tríada clasificatoria es la más razonable: a) existe un AUTOR, Lope de Vega, que pone su creación literaria al servicio del LECTOR HISTÓRICO, del cual Marta de Nevares puede ser representante. Ambos son realidad respecto a: b) un AUTOR OFICIANTE que, en el plano digresivo, comunica su pensamiento a MARCIA LEONARDA, receptora inmediata. Ambos son REALIDAD respecto a: c) el narrador, los personajes y las acciones que constituyen el entramado narrativo de cada novela (pág. 391). Vid. también el epígrafe «De Marta y Amarilis a Marcia» en la completísima «Introducción» de Antonio Carreño a Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid: Cátedra, 2002, págs. 16-26. Lógicamente, asumo, como el resto de los críticos, que la identidad entre el personaje y su referente concreto, Marta de Nevares, parece indudable. Sin embargo, procuro analizar que en las novelas se desdobra en varios tipos de público y, sobre todo, de personaje que, sin olvidar el idilio con Lope, invitan a una lectura donde el dramaturgo, dirigiéndose a un público misceláneo, ironiza el modelo cervantino y satisface sus gustos como lector-escritor.

⁵ Miguel de Cervantes, *El casamiento engañoso y El coloquio de los perros*, ed. A. Rey Hazas y F. Sevilla Arroyo, Madrid: Alianza Editorial, 1997, págs. 66-70.

sugiriendo, como había sancionado para la comedia, un «arte nuevo de hacer novelas»⁶. Deroga los criterios de Cipión —y el modelo del alcaíno— con los múltiples «episodios», «paréntesis», «versos» y «reprehensiones» que taracean su colección. Hasta el punto de que Rico, con sentido profético, afirmaba que tales digresiones o *intercolumnios*, según concepto lopista, no asustan, antes deleitarán, «a los lectores que hayan disfrutado *The Waste Land*, con su docta anotación, o *Tiempo de silencio*, con sus ensayos intercalados y sus comentarios científicos; a los que hayan admirado la deliciosa mezcla de narración y erudición en *A Portrait of the Artist as a Young Man* o *El Aleph*»⁷.

Luego la irredenta libertad del Fénix lo empujó a competir por el dominio de un género —la novela corta— con técnicas muy distintas, diríamos a contrape-lo, de las promulgadas por una linda gitanilla, el licenciado Vidriera, la señora Cornelia, el amante liberal y los citados perros que, durante una noche, tuvieron el divino don del habla⁸. Evangelina Rodríguez lamenta que la historiografía, cuando nos referimos a la narrativa, se detenga en el norte cervantino:

⁶ El proceso que transformó la amistad en odio, con oportuna revisión bibliográfica de los trabajos de Schevill, Entrambasaguas, Rivers, Tomov, Carilla, Pedraza, Márquez Villanueva, Eisenberg, etc., ha sido estudiado por José Montero Reguera, «Una amistad truncada: sobre Lope de Vega y Cervantes (esbozo de una compleja relación)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXIX (1999), págs. 313-36, y Antonio Rey Hazas, «Cervantes y Lope», epígrafe de su libro *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid: Eneida, 2005, págs. 61-82, parcialmente reproducido en «Algunas consideraciones sobre Cervantes y Lope de Vega», *El Quijote (1605-2005)*, ed. R. Bonilla y A. Costa, Córdoba: Universidad de Córdoba, 2006, págs. 37-57, donde sostiene que la relación cordial se mantenía alrededor de 1598, cuando el Fénix lo cita en su catálogo de *La Arcadia*. También lo aplaudiría en *La viuda valenciana*, comedia de 1600, y debió de ser en 1602 cuando se produjo la ruptura. Ese año hubo una sesión-homenaje a Lope en la Academia sevillana de Juan de Ochoa donde, al parecer, se leyeron varios sonetos burlescos contra el dramaturgo, uno de los cuales, según la mayoría de los estudiosos, era de Cervantes. Lope encajó la crítica en su epístola «Al contador Gaspar de Barrionuevo» (1603-1604) y le imputa otro soneto de cabo roto, muy agresivo contra su obra, habitualmente atribuido a Góngora, y escrito en torno a 1609.

⁷ Francisco Rico, *op. cit.*, pág. 16.

⁸ Utilizo indistintamente los conceptos de «novela corta», defendido por Evangelina Rodríguez Cuadros (*vid. nota infra*), Isabel Colón Calderón, *La novela corta en el siglo xvii*, Madrid: Ediciones El Laberinto, 2001; o Nieves Romero-Díaz, *Nueva nobleza, nueva novela: reescribiendo la cultura urbana del barroco*, Juan de la Cuesta, Newark: Delaware, 2002, y «narrativa —o novela— barroca», marbete aglutinante de Begoña Ripoll, *La novela barroca. Catálogo Bio-Bibliográfico (1620-1700)*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1991, si bien tengo presentes los criterios de Agustín González de Amezúa en su imprescindible discurso «Formación y elementos de la novela cortesana», *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951, vol. I, págs. 194-279. Considerando las matizaciones terminológicas que ofrecen Gerald Gillespie, «Novella, nouvelle, novella, short novel? A review of terms», *Neophilologus*, 51 (1967), págs. 117-27, Claude Perrus, «Le *Décameron* de Boccace», en *La nouvelle: Boccace, Marguerite de Navarre, Cervantès*, etudes recueillies par J. Bessière et Ph. Daros, París: Honoré Champion Éditeur, 1996, págs. 49-68, Manuel Martínez Arnaldos, «Deslinde teórico de la novela corta», *Monteagudo*, 3ª época, núm. 1 (1996), págs. 47-66, y, en menor medida, María Isabel Román, «Más sobre el concepto de novela cortesana», *Revista de Literatura*, XLIII,

Cervantes es un indicio complejo: su juicio y tamiz crítico hacen de sus novelas un reflejo mucho menos directo de la realidad que el comportamiento sintomático de los novelistas menores. [...] La llamada novela corta o *cortesana* es atendida, pues, en primera instancia, como un sucedáneo borroso y vergonzante de la cervantina, como un aglomerado literario o filtro que diversifica distintas estructuras de fortuna editorial: lo pastoril, lo caballeresco, lo sentimental, lo morisco⁹.

Quizá por ello, tapiadas por el padre del *Quijote*, las demás colecciones se han marginado como un «fenómeno vulgar», casi una trivialidad escapista; soslayando que la novela del Seiscientos reclama —exige— el análisis de todos los autores y misceláneas para fundar, con conocimiento de causa, en qué medida coadyuvan al tapiz cultural y libresco no sólo de la época en que se escriben sino también de las venideras¹⁰. Lope no será la excepción. Su mínima gloria durante el xviii, cuando el éxito de Zayas, Montalbán o Cristóbal de Lozano opaca las *Novelas a Marcia Leonarda*, se prolongó durante el siglo xix y buena parte del xx¹¹. Saludadas por Ticknor como una «tentativa sin confianza e infelicitísima» para ganar honra en el camino inaugurado por Timoneda, Eslava y Salas Barbadillo, «florecieron» como una rama secundaria de Cervantes, según juicio de Fernández de Navarrete: «el que había dado en sus obras tantos hiperbólicos elogios a autores que no los merecían, se contenta con decir que

85 (1981), págs. 141-46, muchas de las conclusiones de Amezúa operan para definir un género cuyas fronteras son, necesariamente, maleables e inseguras. Para este debate terminológico —en ocasiones baldío— véase el capítulo primero de mi tesis doctoral *Lenguas de templado fuego: el Gongorismo en la narrativa del siglo xvii*, Córdoba: Universidad de Córdoba, CD-ROM, 2006. Último la redacción de la monografía *El Gongorismo en la Novela Corta del Siglo xvii*, donde vuelvo sobre estas cuestiones.

⁹ Evangelina Rodríguez Cuadros, «La novela corta del Barroco español: una tradición compleja y una incierta preceptiva», *Monteagudo*, 1 (1996), págs. 27-46 (pág. 32). *Vid.* también su clásica monografía *Novela corta marginada del siglo xvii. Formulación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado*, Valencia: Universidad de Valencia, 1979, y, para el estudio genérico, tanto la «Introducción» a *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo xvii*, Madrid: Castalia, 1986, págs. 9-81, como, en colaboración con Marta Haro, su «Introducción» a *Entre la rueca y la pluma. Novela de mujeres en el Barroco*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1999, págs. 11-132 (págs. 12-15).

¹⁰ Ángel Raimundo Fernández, «Situación actual de los estudios sobre novela corta del siglo xviii», en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, publicadas por G. Bellini, Roma: Bulzoni Editores, 1982, I, págs. 437-43. Véanse también los trabajos de Luisa Baquero Escudero, «La cuestión de la ficcionalidad en la novela corta del xviii», en *Mundos de ficción*, J. M.ª Pozuelo y F. Vicente (eds.), Murcia: Universidad de Murcia, 1996, págs. 299-305, y R. O. Jones, *Cervantes y la ficción novelesca posterior*, en su *Historia de la literatura española*, II, *Siglo de Oro: prosa y poesía*, Barcelona: Ariel, 1974, págs. 251-78.

¹¹ Antonio Fernández Insuela, «Sobre la narrativa española de la Edad de Oro y sus reediciones en el siglo xviii», *Revista de Literatura*, LV, 109 (1993), págs. 55-84 (págs. 70-72). Las *Novelas a Marcia Leonarda* sólo se reimprimieron en 1777.

“en sus novelas no le falta gracia y estilo al complutense”. Sin embargo, las suyas tanto son más apreciables cuanto más se allegan a la imitación de las de aquel genio incomparable, a quien, a pesar de la mezquindad de sus elogios, se propuso por modelo»¹².

Es valiosa la aportación de John D. y Leora A. Fitzgerald, quienes cuidaron el primer texto con anotaciones y bosquejan una breve reseña de su recepción desde 1648 hasta 1900. Puntualizan, no obstante, que a pesar del interés histórico no «son de gran valor literario»¹³. Edwin B. Place insistía en 1926 sobre la inferioridad lopista, si bien defiende «la ingeniosidad del enredo y la versatilidad del inmortal dramaturgo»¹⁴. Pero será González de Amezúa (1929) quien, a propósito de la muy citada identidad entre la novela y el teatro —«demás que yo he pensado que tienen los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte»—, celebre con emoción: «¡Delicioso epifonema! ¡Qué mejor preceptiva de la novela: gusto, contentamiento, solaz y descanso del lector... aunque el arte perezca, esto es, las reglas, rígidas, nimias, inflexibles, que refrenan los vuelos de la imaginación y los atrevimientos y escarceos de la pluma!»¹⁵.

Ludwig Pfandl (1933) extravió el rumbo de Amezúa cuando opina que, «menos fecundo que Solórzano, sus pocas historias, tocadas de dramático espíritu, son menos coloridas y vivas, menos efectistas en detalle y menos sabrosas en conjunto, aunque no correspondan del todo a la forma a las reglas estrictas»¹⁶.

¹² George Ticknor, «Cuentos y novelas cortas», *Historia de la Literatura Española*, traducción, con adiciones y notas críticas por P. de Gayangos y E. de Vedia, Madrid, 1851, tomo III, cap. XXXVI, págs. 330-58 (págs. 340-41). Eustaquio Fernández de Navarrete, «Bosquejo histórico de la novela española», *Novelistas posteriores a Cervantes*, Biblioteca General de Autores Españoles, Madrid: Real Academia Española, 1854, reimp. 1950, vol. XXXIII, págs. V-C (pág. LXIII).

¹³ John D. Fitzgerald y Leora A. Fitzgerald, «Lope de Vega: *Novelas a la Señora Marcia Leonarda*», *Romanische Forschungen*, XXXIV (1915), págs. 278-467. Para la recepción *vid.* el epígrafe «Einleitung» (págs. 433-46). E. Carles Blat, «Las novelas ejemplares de Lope de Vega», *Fénix. Revista del tricentenario de Lope de Vega*, Madrid, 1935, págs. 551-70, suma varias generalidades de escaso valor.

¹⁴ Edwin B. Place, *Manual elemental de novelística española. Bosquejo histórico de la novela corta y el cuento durante el Siglo de Oro (con tablas cronológicas descriptivas de novelística desde los principios hasta 1700)*, Madrid: Victoriano Suárez, 1926, pág. 67.

¹⁵ Agustín González de Amezúa, *op. cit.*, pág. 258. Veinticinco años después, cuando publica su canónico *Cervantes, creador de la novela corta española*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956, reimp. 1982, vol. I, la valoración ha cambiado por completo: «los juicios de Lope sobre las novelas, además de que, en lo que miran a Cervantes son de una injusticia y mala fe notorias, implican una visión miope, torpe y disparatada de este admirable género literario e indigna de su genio, y patentizan a la vez la supina ignorancia y lastimoso desconocimiento en que, retórica y literariamente, se tenía por entonces a la novela» (pág. 615).

¹⁶ Ludwig Pfandl, «La novela corta», *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona: Sucesores de Juan Gili, 1933, págs. 330-405 (págs. 357-59).

Sin embargo, olvida un hecho básico: esas reglas, que iguala tácitamente con el prototipo de Cervantes, no existían como tales, ya que la prosa hubo de formular poéticas no escritas, o escritas *in progress*, derivadas de la propia novela¹⁷. A pesar de incoherencias como la filiación entre las de 1613 y los relatos de Lope, acierta plenamente al señalar que «su camino no fue nunca simple y rectilíneo, sino que se desvía hacia los callejones a derecha e izquierda, porque en cada uno hay algo interesante que ver y oír. [...] Frente a Fitzmaurice-Kelly, que declaró con áspera concisión que *Lope no nació para novelar*, yo creo lo contrario»¹⁸.

Joaquín del Val (1949) y Giovanna Formichi (1973), enarbolando la «unidad ejemplar», refutan los beneficios que Pfandl insinuase poco tiempo atrás: «carecen de unidad constructiva; las digresiones no son oportunas y su sentido dramático se advierte en *La prudente venganza*, cuya acción parece dividida en tres actos»¹⁹. ¿No son oportunas respecto a quién? ¿Acaso hay una ley barroca que condene los intercolumnios? Juan Ignacio Ferreras, capitulando sobre los paréntesis, los juzga un «procedimiento extraño a la novela» e índice preciso de que Lope «no está convencido de lo que escribe»²⁰. Sin comentarios. Tampoco lograron el aplauso de Luciano García Lorenzo, porque «están muy lejos de lo mejor de su teatro, de la sinceridad violenta de *La Dorotea*, de la mayor parte de las *Rimas humanas* y también de las divinas»²¹.

Pleitos sumarásimos, todos ellos, que sólo ha justipreciado la investigación de George Cirot (1926), Francisco Ynduráin, Cándido Ayllón, Walter Pabst o Wolfram Krömer, desde mediados de los años sesenta, y, en las últimas tres décadas, Gonzalo Sobejano, Jenaro Talens, Carmen Hernández, Ángel Loureiro, Gonzalo Díaz-Migoyo, Mariana Scordilis Brownlee, Julia Barella, Carmen P. Rabell, Lía Schwartz, Asunción Rallo, Juan Diego Vila, Nieves Algaba y Antonio

¹⁷ Renato Poggioni, «Poetics and Metrics», *Comparative Literatures*, North Carolina: Chapel Hill, 1959, I, págs. 192-204.

¹⁸ Ludwig Pfandl, *op. cit.*, págs. 359-60. También Donald McGrady, «Introducción» a Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda, Obras completas. Prosa II*, Madrid: Biblioteca Castro, 1998, págs. XIV-XXIX, describe *Las fortunas de Diana* «como una interesante y graciosa narración, de una calidad sorprendente para un autor que ensaya el género por primera vez» (pág. XVI).

¹⁹ Joaquín del Val, «La novela española en el siglo XVII», *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, III. *Renacimiento y Barroco*, dirigida por G. Díaz Plaja, Barcelona: Editorial Vergara, 1949, reimp. 1968, págs. XLV-LXXX (págs. LIV-LV). Giovanna Formichi, «Saggio sulla bibliografía critica della novela spagnola seicentesca», *Lavori Ispanistici*, Serie III, Messina-Firenze: Casa Editrice D'Anna, 1973, págs. 5-105.

²⁰ Juan Ignacio Ferreras, *La novela corta del siglo XVII*, Madrid: Taurus, 1987, págs. 40-41.

²¹ Luciano García Lorenzo, «La prosa en el siglo XVII», *Historia de la Literatura Española*, vol. II: *Renacimiento y Barroco. Siglo XVI-XVII*, Madrid: Taurus, 1982, págs. 553-86 (págs. 558-59). Algunos críticos, como E. Díez Echarri y J. M.ª Roca Franquesa, «Otras formas novelescas del Siglo de Oro: bizantina, morisca, italianizante y cortesana», *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid: Aguilar, 1960, reimp. 1979, cap. XXII, págs. 262-71, ni siquiera las mencionan.

Carreño, más allá de su relación con el teatro, objeto de estudio de Baquero Goyanes, Marcos A. Morínigo y Florence L. Yudin. Sus trabajos iluminan estas líneas para clarificar las *Novelas a Marcia Leonarda* en siete velos ignorados —o desatendidos— por la crítica: 1) el modelo narrativo de Lope frente a *La Arcadia*, el *Quijote*, las *Ejemplares* y Luis de Góngora; 2) la estructura de las novelitas en sus respectivas misceláneas; 3) Marta de Nevares: «público» de una carta que nos «enamora de oídas»; 4) ironías sobre el saber de las damas; 5) vínculos entre los personajes femeninos y la señora Leonarda; 6) fortuna del modelo lopista sobre los *novellieri* del siglo XVII; 7) *La más prudente venganza*: relección de una «comedia en prosa».

I. LOPE Y LAS EJEMPLARES FRENTE A FRENTE

Viajemos al centro de este artículo: los ojos de Elena Osorio y Marta de Nevares —en primer plano— y los regalos que Lope ofreció a cada una de ellas. Porque los tenorios siempre han cambiado de dueña sin modificar sus presentes. En la salutación a *Las fortunas de Diana* confiesa a Marcia que «no la ha dejado de obedecer por ingratitud, sino por temor de no acertar a servirla; [...] mandarme que escriba una novela ha sido novedad para mí, que aunque es verdad que en el *Arcadia* y *Peregrino* hay alguna parte deste género y estilo, más usado de italianos y franceses que de españoles, con todo eso, es grande la diferencia y más humilde el modo»²².

Un análisis cuidadoso permite deducir la ironía, su primera máscara. Esta declaración no era del todo cierta o, al menos, tiene doble sentido. Juan Diego Vila opina que el «marco» se organiza en torno a las afirmaciones que las negaciones ocultan, es decir, en torno a ejes explícitos o implícitos que verifican y discuten —al tiempo— el valor de los dogmas estéticos:

Con clara emulación de perfrasis de sentido negativo —podríamos decir, en términos retóricos, que todo es una gran litote— surge con claridad que ante la única afirmación en un sentido recto que no resulta problematizada («mandarme que escriba una novela ha sido novedad para mí») el sentido general de estas negaciones y restricciones continuas depende de un arte de mostrar que se atenúa, mediante la expresión, un pensamiento cuya fuerza se quiere conservar íntegra²³.

²² Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 47.

²³ Juan Diego Vila, «Lope de Vega y la poética de la *novella* en *Las fortunas de Diana*: verosímiles narrativos y transgresión», en *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. F. Sevilla y C. Alvar, Madrid: Asociación Internacional de Hispanistas, Editorial Castalia y Fundación Duques de Soria, 2000, vol. I, Medieval, Siglo XVI, Siglo XVII, págs. 805-16 (pág. 806).

Pienso que Lope no mentía al declarar que «mandarme que escriba una novela ha sido novedad para mí» pero la verdad de la frase no descansa sobre el sustantivo «novela», como se ha repetido en demasiadas ocasiones, sino sobre el verbo «mandar». Cuando diseña las novelas lo hizo por voluntad propia. Sin eludir que en 1621, como gran ironista, esculpe a la señora Marcia, oyente y peticionaria de unos relatos que firma con total albedrío. Dicho regalo obedece tanto a un deseo lopista como mujeril (Marta de Nevares), pues gustará a un público que en 1598 tuvo que parecerse a la bella Elena Osorio.

Reconoce que ha escrito novelas para *La Arcadia* y el *Peregrino*, si bien la diferencia «es grande ahora y más humilde el tono». Empero, su primera ficción cortesana —qué son los pastores sino príncipes disfrazados— también se la brinda a una mujer y la puso en boca de Menalca, zagala que nos cuenta los amores de Crisalda y el coloso Alasto, «con estatura de pequeño monte, barba y cabello pardos, sabina en ristre y aspecto que cualquiera le juzgara por el Polifemo de Ulises»²⁴. Dentro del marco pastoril —*La Arcadia*— insertó una fábula cortesano-bucólica, fundada, a su vez, en pilares homéricos, ovidianos y ariostescos, que refleja el idilio de la trama exterior: Anfriso pretende a Belisarda, de igual modo que Galicio a la ninfa Crisalda. Esta última se casará con el pastor Orfindo y Belisarda, recíprocamente, con Salicio. Los dos relatos tienen un antagonista: el rústico Olimpo y el gigante Alasto. Técnica, pues, no muy diferente de la empleada en las *Novelas a Marcia Leonarda*, donde la dueña del marco, auditorio para los cuentos del «narrador / seductor», se proyecta sobre los rostros de Diana, Silvia, Laura y Felicia, respectivas enamoradas de Celio, Felisardo, Lisardo y Felis. Luego, al explicar la diferencia entre la novelita embutida en *La Arcadia* y las de 1621-1624, tampoco fue absolutamente sincero.

Aunque los marcos de un libro y otro parezcan distintos, *Las fortunas de Diana*, en la misma medida que la fábula de Alasto y Crisalda, es una ficción donde la mujer resuelve buscar a su pobre Celio, trocando varias veces el género de las aventuras. El pasaje más feliz tiene como fondo un telón —precisamente bucólico— cuyo hilado sigue el modelo de *La Diana*: la pastora Filis y su padre Selvagio cuidan a la industriosa protagonista, embarazada de Celio, y llegan a convertirse en «tutores» de su hijo. Porque Lope, afirmando que dio a luz en un tiempo inverosímil, la obliga a cambiar de rumbo, y de disfraz, que es tanto

²⁴ Lope de Vega, *La Arcadia*, ed. Edwin S. Morby, Madrid: Castalia, 1975, pág. 94. La novela del gigante Alasto y la ninfa Crisalda ocupa las págs. 91-107 y 166-77. Vid. al respecto los trabajos de Rafael Osuna, «Una imitación de Lope de la *Fábula de Polifemo ovidiana*», *Bulletin Hispanique*, LXX, núm. 1-2 (1968), págs. 5-19, y Álvaro Alonso, «La metamorfosis del cíclope», en *Poéticas de la metamorfosis. Tradición clásica, Siglo de Oro y modernidad*, G. Cabello Porras y J. Campos Daroca (coords.), Grupo de Estudios Literarios del Siglo de Oro (GELSO), Málaga: Universidades de Málaga y Almería, 2002, págs. 273-82.

como decir de modalidad novelesca. Vestida de hombre, no será reconocida por un mayoral, el Duque de Béjar o el Rey Católico; tampoco por Celio, cuando lo libera en Cartagena de Indias bajo el título de Virrey, disimulando su identidad hasta la boda: 1) Celio y Diana (nobles-cortezanos); 2) Diana y la pastoril (disfraz de hombre); 3) Diana y la bizantina (disfraz de hombre → Virrey); 4) Diana (mujer) y Celio²⁵.

Si el primer párrafo de la colección discurre entre «mentiras verdaderas», lo cierto es que aún no hemos examinado el último juicio: ¿escribió Lope sus novelas con un estilo «más humilde» que las publicadas en 1598? La modestia no evita otra ironía. *La Arcadia* fue catalogado como un libro «pedante» mucho antes de que Cervantes firmara la primera parte del *Quijote* (1605) o las *Novelas ejemplares*, por no mencionar los grandes poemas de Góngora: el *Polifemo* (1612) y las *Soledades* (1613). De hecho, según Morby, a quien sólo haya leído *La Diana* quizá le sorprenda el lastre erudito de las bucólicas en prosa desde el *Ameto* de Boccaccio. Por tanto, la novela que relata Menalca, contenida por el marco exterior de Anfriso y Belisarda, tuvo que ser igualmente docta: «Lope se ha propuesto y ha logrado quedar único en esta materia. El autor pastoril que más se acerca, aunque a gran distancia, es Sannazaro, en cuyos glosadores tenemos el motivo más lógico para los derroches léxicos»²⁶.

La declaración de principios de 1621 parece efectiva, si no fuera porque, a renglón seguido, el Fénix matiza todo su programa, hasta el punto de abolir todo lo dicho en tan sólo diez líneas:

En tiempo menos discreto que el de agora, aunque de hombres más sabios, llamaban a las novelas cuentos. Estos se sabían de memoria, y nunca, que yo me acuerde, los vi escritos, porque se reducían sus fábulas a una manera de libros que parecían historias, y se llamaban en lenguaje puro castellano

²⁵ El interludio pastoril ha sido analizado por Juan Diego Vila, art. cit., 2000, págs. 811-15.

²⁶ Edwin S. Morby, «Introducción» a Lope de Vega, *La Arcadia*, op. cit., págs. 9-46 (pág. 17). Vid. también sus artículos «*La Arcadia* de Lope: ediciones y tradición textual», *Ábaco*, 1 (1969), págs. 135-233, y «Two notes on *La Arcadia*», *Hispanic Review*, 36 (1968), págs. 110-23. Según Francisco Ynduráin, *Lope de Vega como novelador*, Santander: Publicaciones de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1962, «se añade en la obra de Lope una generosa y excesiva dosis de erudición, de elementos alegóricos y de complicadas competiciones y exhibiciones deliberadamente nada realistas. Con ello se ha ido olvidando la simplicidad de composición de la obra de Sannazaro para rellenar un tanto excesivamente un marco antes tan claro y armonioso» (págs. 9-10). Georges Cirot, «Valeur littéraire des Nouvelles de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, XXVIII (1926), págs. 321-55, deslindaba un tipo de pedantismo que podía resultar beneficioso: «Il faut voir aussi de quel s'excuse ce prurit intempestif. Au fond, c'est un pédantisme à rebours, un pédantisme à la cavalière, comme disait Brunetière parlant de Montaigne, un pédantisme honteux qui s'efface devant un minois moqueur et s'empresse de se renier» (pág. 336).

caballerías, como si dijésemos *hechos grandes de caballeros valerosos*. [...] También hay libros de novelas, dellas traducidas de italianos, y dellas propias, en que no le faltó gracia a Miguel de Cervantes. Confieso que son libros de grande entretenimiento y que podrían ser ejemplares, como algunas de las *Historias trágicas* del Bandelo, pero habían de escribirlos hombres científicos o por lo menos grandes cortezanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos.²⁷

El saludo, cimentado sobre una litote, despliega cuatro ideas problemáticas: 1) Lope identifica las novelas, antes designadas como «cuentos», con la difusión oral; 2) las «fábulas» se transforman en «escritas» gracias a la imprenta; 3) los «cuentos» tienen relación con los libros de caballería, quizá porque la novela y el *Amadís* son dos ramas de la ficción idealista; 4) la influencia de los *novellieri*: Boccaccio, Bandello, Giraldo Cinthio y Straparola. Su teoría sobre el origen de la novela en España mezcla una tradición vernácula, pero escrita al modo de los italianos, con una pluralidad de argumentos que no diste mucho de los libros de caballerías; narrados de viva voz, como los «cuentos», y fijados por escrito. Hipótesis más precisa que el prólogo de las *Ejemplares* (1613), donde Cervantes, movido por el orgullo —en cierta forma tramposo— de ser el «primero que ha novelado en lengua castellana», callaba sus fuentes teóricas. Citando al complutense, podríamos decir que sus modelos están ocultos sobre la «mesa de trucos», mientras que Lope puso las cartas boca arriba, o sea, dos de los tres vectores que alumbran el género peninsular: a) la literatura oral y la autoridad boccacciana; b) el cuento breve y didáctico; c) la literatura moralizadora²⁸.

Jean Michel Laspéras ha concluido a propósito de esta fusión genérica:

oralidad, escritura, ahí está el primer eje de una aproximación a investigar si se quiere definir la novela corta. Lope no hace sino formular con claridad lo que antes de él escribieran o sugirieran los novelistas españoles. No significa, como lo intuía Amezcua, y como lo estudió con acierto Michel Moner, que no haya permanecido la impronta de la oralidad y del arte de narrar (lo tengo estudiado a propósito del *Patrañuelo* de Juan de Timoneda) pero la relación «novela corta / género escrito» necesita de una serie de aclaraciones de tipo socioeconómico. [...] La especificidad de la novela corta como obra escrita o impresa estriba también en el público receptor al cual se dirigía: la nobleza

²⁷ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, op. cit., págs. 47-48. Sobre el sintagma «hombres científicos», en relación con la polémica entre Góngora, Lope y *La Spongia* de Torres de Rámila, vinculada a los «académicos», véanse las sugerentes páginas de Mariana Scordilis Brownlee, op. cit., págs. 24-28.

²⁸ Evangelina Rodríguez Cuadros, art. cit., 1996, pág. 36.

que en su mayoría sabía leer y sobre cuyo papel se volverá. Ello no significa que no hubo círculos de un público femenino adicto al género y que se hacía leer en público las novelas cortas.²⁹

Laspéras vincula la oralidad a un círculo «pre-literario» o «pre-escritural», identificando el género con un tipo de receptor —nobles y mujeres— que disfruta estas historias por su «estilo sencillo». Así, cuando el crítico francés, en unas páginas que, más allá de esta precisión, juzgo excelentes, alerta sobre la «gentecilla» lectora del capítulo XIII de *El Galateo* español de Lucas Gracián Dantisco, olvidó que esa misma «gentecilla» también habla con «artificio», «usando rodeos, aunque no se aconseje», y se aburría con las «novelas de príncipes y grandes señores»³⁰. Si el valor de los relatos depende de la naturalidad estilística, como suspiraba Amezá, tampoco será del todo justa la dicotomía «cuento / novela» en virtud de una teórica separación entre la oralidad y la escritura. Basta repasar algunos «episodios» del *Guzmán* (1604), las «novelas» de la Venta en la primera parte del *Quijote* (1605), la *Corte en la aldea* de Rodrigues Lobo o las *Noches de invierno* de Antonio de Esclava (1609) para colegir que se narraron al calor de la lumbre y no por ello las clasificamos como «cuentos».

Es verdad que Antonio de Torquemada alude en sus *Coloquios satíricos* a la primera historia de la «Jornada décima» del *Decamerón* valiéndose del término «novela», porque «escribe» el sucedido para unos lectores, lo que probaría el planteamiento de Laspéras³¹. Para cerrar este debate, pues se pueden aducir

²⁹ Jean Michel Laspéras, «La novela corta: hacia una definición», en *La invención de la novela*, estudios reunidos y presentados por J. Canavaggio, Madrid: Casa de Velázquez, 1999, págs. 307-17 (pág. 310).

³⁰ Vid. Lucas Gracián Dantisco, *Galateo español*, estudio preliminar, edición, notas y glosario por M. Morreale, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1968, cap. XIII («De las novelas y los cuentos»), págs. 155-56.

³¹ Jean Michel Laspéras, *op. cit.*, págs. 310-11. Aunque se trata de una intuición perspicaz, el prólogo del *Patrañuelo*, donde se identifican los dos conceptos como sinónimos, ya fueran orales o escritos, y el capítulo XIII de Lucas Gracián Dantisco, quien defiende que «tales pueden ser las novelas y cuentos», esto es, leídos en alta voz, como sucede con la *Novela del Gran Soldán*, y, parcialmente, en el caso del *Bandello* españolizado —donde «historia» equivale a «cuento» y acredita la separación terminológica—, restringe el campo de aplicación de esta teoría. Por otra parte, su estatuto oral o impreso no le confiere a los cuentos ni a las novelas un estilo predeterminado. Así, podemos comprobar la familiaridad entre *El curioso impertinente* y *El capitán cautivo*, por citar dos textos cervantinos que Laspéras ha identificado como «cuento» —por tanto oral— y cualquiera de las *Ejemplares*. El propio alcañino, cuando recuerda *El curioso impertinente*, narrado de viva voz, lo llamaba «cuento» pero también «novela»: «—Harto reposo será para mí —dijo Dorotea— entretener el tiempo con algún cuento, pues aún no tengo el espíritu tan sosegado, que me conceda dormir cuando fuera razón. [...] —Pues así es, esténme todos atentos, que la novela comienza de esta manera». Vid. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Sevilla Arroyo, introd. A. Rey Hazas, apénd. J. M. Lucía Megías, Madrid: Sial, 2005, pág. 315.

muchos ejemplos, tanto a favor como en contra, Lope opina que no hay motivo para igualar la oralidad con la sencillez. Y menos aún que dicha equipolencia sea la responsable del exilio de la novela en las poéticas de Carvallo, Herrera, Jáuregui o Cascales. La separación entre oralidad y escritura no se debe argumentar con citas de Rodrigues Lobo y Cristóbal Suárez de Figueroa, al menos no exclusivamente, porque para el primero «los cuentos pedían más palabras que las historias y dan lugar a mayor ornato»³². Dos novelistas aislados no explican todo un corpus y tampoco sirven para herir a Cervantes con la artera frase del Fénix: «en tiempo menos discreto que el de ahora, aunque de hombres más sabios, llamaban a las novelas cuentos».

Si la *oralidad*, fase previa a la *escritura*, no ha de equipararse con llaneza, teniendo en cuenta que tanto una como otra son fingidas en las *Novelas a Marcia Leonarda*, según insinúa Lope al decir que los cuentos de *La Arcadia* eran «poco humildes», ¿por qué cuando define a los autores y al público de esta colección exige «hombres científicos» o, por lo menos, «grandes cortesanos»? La respuesta es obvia: para alejarse de la sobriedad y del magisterio cervantino. He aquí otra ironía. Walter Pabst ha sugerido que «es muy posible que su tesis de la poesía científica no fuese sino una concesión aparente y ficticia a la dirección gongorina del gusto literario que se imponía a la sazón de forma arrolladora. [...] A estos lectores tenía que divertirles el simple hecho de ver al otrora defensor de la naturaleza y enemigo de la voluntad artística, menospreciada como preciosismo, presentarse ahora con atuendos culteranos en la introducción a su primera novela corta»³³.

Ironía al cuadrado porque Lope defiende el «humilde modo» en ese mismo párrafo. Krömer sostuvo, con buen criterio, que «entiende la novela corta como

³² Cristóbal Suárez de Figueroa, *El Pasajero*, ed. M.^a I. López Bascaña, Barcelona: PPU, 1988, vol. I, pág. 178, tampoco «entendía ese término, si bien a todas tengo poca inclinación»; y, queriendo explicarlo, prosigue: «por novelas al uso entiendo ciertas *patrañas* o *consejas* propias del brasero en tiempos de frío, que en suma vienen a ser unas bien compuestas *fábulas*, unas artificiosas *mentiras*». Desde los trabajos de Maxime Chevalier, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1975, *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica, 1978, *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica, 1983, y «La emergencia de la novela breve», *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, coord. A. Sotelo Vázquez, ed. M. Cristina Carbonell, Barcelona: Universidad de Barcelona: PPU, 1989, págs. 157-65, se reserva «cuentecillo» para los relatos breves, de tono familiar, en general de forma dialogada, que suele concluir con una réplica aguda, pero que, en todo caso, produce, o intenta producir, un efecto jocoso. Véanse también, en relación con este debate, los artículos de Margit Frenk, «Lectores y oidores: la difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», *Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Hispanistas*, *op. cit.*, vol. I, págs. 101-23, y «Más sobre la lectura en el Siglo de Oro: de oralidades y ambigüedades», *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, *op. cit.*, vol. I, págs. 516-21.

³³ Walter Pabst, «La novelística "científica" de Lope de Vega», *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid: Gredos, 1972, págs. 251-95 (págs. 254-59).

literatura elevada. Es verdad que concede que su estilo es “más humilde” que el de las novelas-“roman” de 1604, que, por lo demás, son sumamente pretenciosas³⁴. Pero no termina aquí la «epístola-marco» a Marta de Nevaes, pues de eso se trata; de un «soliloquio dialogado» que sirve para aglutinar —y representar— las *Novelas a Marcia Leonarda*. Aunque, en otra paradoja, dicha carta no posea los rasgos tipográficos habituales: fecha, solicitud de respuesta, firma y rúbrica. Luego teoriza sobre sus relatos, compilados en una misiva impura, reflejo de la conversación, e incluso de la puesta en escena, sobre un papel, cuyo origen, igual que la epístola, tuvo que ser oral, si hemos de creer a un mentiroso que apuesta por el estilo «humilde» y los narradores «científicos».

Pero lo que creíamos una postura a favor del Gongorismo se refuta en otros intercolumnios:

Confieso a vuestra merced ingenuamente que hallo nueva la lengua de tiempos a esta parte, que no me atrevo a decir aumentada ni enriquecida; y tan embarazado con no saberla que, por no caer en la vergüenza de decir que no la sé, para aprenderla, creo que me ha de suceder lo que a un labrador de muchos años, a quien dijo el cura de su lugar que no la absolvería una cuaresma, porque se le había olvidado el credo, si no se le traía de memoria (*La desdicha por la honra*).³⁵

Esta voz, señora Marcia, es italiana; no se altere vuestra merced, que ya hay quien diga que están bien en nuestra lengua cuantas peregrinidades tiene el universo, de suerte que aunque venga huyendo una oración bárbara de la griega, latina, francesa o garamanta, se puede acoger a nuestro idioma, que se ha hecho casa de embajador, valiéndose de que no se ha de hablar común, porque es vulgar bajeza (*Guzmán el Bravo*).³⁶

(Esto de novelas no es versos cultos, que es necesario solicitar su inteligencia con mucho estudio y, después de haberlo entendido, es lo mismo

³⁴ Wolfram Krömer, *Formas de narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, Madrid: Gredos, 1979, pág. 226. En un opúsculo que ha pasado desapercibido, Aubrey F. G. Bell, «Lope de Vega as a writer of prose», *Bulletin of Spanish Studies*, XII (1935), págs. 230-37, enjuició que «it would be possible to provide a small anthology from Lope's prose works and excellent prefaces which (if a non-Spaniard may have an opinion) would be not unworthy to stand beside the best prose of the Golden Age» (pág. 230).

³⁵ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 102.

³⁶ Lope de Vega, *ibid.*, págs. 192-93. En *La Dorotea* (Acto I, escena VII, y Acto III, escena III), Teodora y Gerarda se expresan con términos parecidos. Vid. Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. E. S. Morby, Madrid: Castalia, 1968, págs. 120 y 232.

que se pudiera haber dicho con menos y mejores palabras (*La desdicha por la honra*).³⁷

Creyó Fenisa lo severo del rostro, creyó lo lacónico de las palabras. Y advierta vuestra merced que quiere decir lo breve, porque eran muy enemigos los lacedemonios de hablar largo; creo que si alcanzaran esta edad, se cayeran muertos (*La prudente venganza*).³⁸

Sátiras, pues, contra el hipérbaton o la oscuridad que había adoptado en el primer párrafo. Y, sobre todo, trufando el desarrollo de unas aventuras que, como subrayé en *Lenguas de templado fuego*, entreveran la prosa con metáforas gongorinas, hipérbolos, neologismos, intercolumnios paródicos o meta-cultos que también discuten estos cuatro ejemplos³⁹. Todo es un océano de ambigüedad en las *Novelas a Marcia Leonarda*: pro-cervantismo y anti-cervantismo, pro-gongorismo y anti-gongorismo, carta y diálogo, novelas al modo italiano y cuentos orales.

Sólo falta aclarar un vértice: la antinomia Lope vs. Cervantes. Recordemos que en *La Arcadia* (1598) publicó una novela mitológica y pastoril, protagonizada por el gigante Alasto y la nereida Crisalda, que apenas difiere de otras impresas por Camerino y Juan Pérez de Montalbán a principios del siglo XVII. Pienso, respectivamente, en *La ingratitud hasta la muerte* (1624), donde Floristo seduce a la ninfa Clérída tras vencer a un sátiro guillote, y en *La prodigiosa* (1624), centrada en los amores del salvaje Gesimundo, la dulce Ismenia y su enamorado Tancredo⁴⁰.

Cuando Menalca interrumpe la fábula de Alasto, sin previo aviso, el coloso iba a presentar como fineza —es posible que Góngora recordara la escena a la hora de componer su *Polifemo* (1612)— todo un ecosistema de cangrejos, zafios

³⁷ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 114. Y en *La desdicha por la honra*: «No le será difícil a vuestra merced creer que era poeta este mancebo en este fertilísimo siglo deste género de legumbres, que ya dicen que los pronósticos y almanaques ponen entre garbanzos, lentejas, cebada, trigo y espárragos: “Habrá tales y tales poetas”. Dejemos de disputar si era culto, si puede o no sufrir esta gramática nuestra lengua» (pág. 106).

³⁸ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 148. Vid. Gabriel del Corral, *La Cintia de Aranjuez*, ed. J. de Entrambasaguas, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, 1945, pág. 117, posiblemente a la zaga del Fénix.

³⁹ Son básicos en este sentido los tres capítulos de Emilio Orozco Díaz en *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid: Gredos, 1973: «Góngora rompe las hostilidades tras un momento de aparente amistad» (págs. 118-39), «La difusión de las *Soledades* en la corte y el ataque encubierto de Lope» (págs. 168-77) y «La última guerra literaria: Lope ataca abiertamente a los cultos» (págs. 312-54).

⁴⁰ Las he analizado en el capítulo III de *Lenguas de templado fuego*, *op. cit.* y en *El Gongorismo en la Novela del Siglo XVII*, *op. cit.*

y ballenas. El «cuento» de la pastora se fractura con la recitación de unos versos de Leonisa, la llegada del furioso Celio, acompañado por Tirsi, Gaseno, nuevo y feliz marido de Amarilis, Danteo, que retrataba a las pastoras en los bordes de los rabeles, Benalcio, ingenioso y sabio matemático, Cardenio y Celso, profeta de aquellos montes. Tapiz bucólico, pues, que resume diversos géneros literarios: un diálogo metrificado sobre la verosimilitud de las lágrimas; el canto de Celso, alcahueto para los amores de Celio y Jacinta; varios romances de Benalcio; el nudo central de *La Arcadia*, o sea, la pasión entre Anfriso y Belisarda; una canción de Silvio, a partir de otra compuesta por Juan de Palomares; un diálogo de Lealdo y Floro; el episodio de Isbella, que rechazará a Olimpio; un romance de Celso y, finalmente, las tonadas de Galafrón y Leriano sobre el llanto y los celos. Incluso para evidenciar la miscelánea compositiva, es decir, la suspensión de la novela, Lope culmina el paso del libro primero al segundo, enmudeciendo —temporalmente— el idilio entre Alasto y Crisalda⁴¹.

La suspensión de cualquier historia acostumbra a derivar en paréntesis y digresiones, como bien argumenta Cervantes; si bien el propio alcalaíno frecuentó esta técnica, de forma variada, en la primera parte del *Quijote*: conviven las aventuras del protagonista con la muerte del pastor Grisóstomo, la novela cortesana de *El curioso impertinente* y la morisca de *El capitán cautivo*. La diferencia es que interrumpe la acción principal menos que Lope, ya que el hidalgo «escucha» los relatos en la Venta, lugar aquietado —carente de dinamismo— donde la humanidad desfila.

Si el núcleo de *La Arcadia* es un trama bucólica, sedimentada por otros capítulos, igualmente pastoriles, o cortesano-pastoriles, el *Quijote* resulta un libro de caballerías «obstaculizado» por cuentos y versos pastoriles, cortesanos y moriscos. Luego la técnica de los dos narradores, hasta la fractura de 1605, sigue un concepto de novela cuya ausencia de reglas invita a la miscelánea⁴². Lo explica el mismo Cervantes:

⁴¹ Gonzalo Sobejano, «La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach (con motivo de sus XXV años de docencia en la Universidad de Oviedo)*, Universidad de Oviedo, 1977, vol. II, págs. 469-94, reparó en otros paréntesis, igualmente destacados: 1) fábula de Júpiter y la culebra (I, 115); 2) sonetos sepulcrales (II, 192); 3) galería de hombres ilustres (III, 225); 4) alabanzas al Duque de Alba (V, 426). Recorre asimismo episodios como la esencia y los modos de la hermosura (III, 215), los saberes del poeta (III, 267), los colores de la esperanza (IV, 323), la ira amorosa, los géneros retóricos (IV, 346) y el curiosísimo elogio de los asnos (V, 404). Indico entre paréntesis el libro de *La Arcadia* y la página según la edición de Edwin S. Morby. También Sobejano subraya las digresiones que jalonan la historia de *El peregrino en su patria* (págs. 475-77).

⁴² Vid. María del Pilar Palomo, «Sistemas de relación de las secuencias narrativas», *La novela cortesana. Forma y estructura*, Barcelona: Editorial Planeta, 1976, págs. 18-32, y Willard F. King, «La prosa novelística en el siglo XVII», *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid: Anejo X del *Boletín de la Real Academia Española*, 1963, págs. 105-12.

Decía que el ir siempre atenido al entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo inoportuno cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir de este artificio de algunas novelas, como fueron la del *Curioso impertinente* y la del *Capitán cautivo* que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse.⁴³

Tanto Lope como Cervantes eligen un camino que recorrerán varios novelistas del Siglo de Oro. Leyendo las colecciones de Castillo Solórzano (*Tardes entretenidas*, 1625; *Tiempo de regocijo*, 1627; *Fiestas del jardín*, 1634; *Sala de recreación*, 1649), Tirso de Molina (*Cigarrales de Toledo*, 1621→ 1624; *Deleitar aprovechando*, 1635) o Pérez de Montalbán (*Sucesos y prodigios de amor*, 1624; *Para todos*, 1632), observamos que todos prefieren la miscelánea. Melchor de Santa Cruz, a propósito del contenido de los «cuentos», declaraba en su *Floresta* (1574): «unos han de ser graves y entendidos; otros agudos y maliciosos, otros agradables y apacibles, otros donosos, para mover a risa; y otros que lo tengan todo. Otros hay metafóricos, y que toda su gracia consiste en la semejanza de las cosas que se apropián»⁴⁴. Suárez de Figueroa también defiende la variedad en *El Pasajero* (1618): «las fábulas sólo se debían introducir en los versos con el título de símiles, y en esta ocasión han de tener la propiedad y congruencia necesaria. Así las he usado a menudo, sin cargar las composiciones de su muchedumbre»⁴⁵.

⁴³ Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, op. cit., pág. 728. Sobre esta idea consúltense los trabajos de José Manuel Martín Morán, «La coherencia textual del *Quijote*», en *La invención de la novela*, op. cit., págs. 277-305, Emilio Orozco Díaz, «Sobre el sentido compositivo del *Quijote* de 1605», *Cervantes y la novela del Barroco*, ed. J. Lara Garrido, Granada: Universidad de Granada, 1992, págs. 211-62, Juan Bautista Avall-Arce y Edward C. Riley, «*Don Quijote*», en *Suma cervantina*, ed. J. B. Avall-Arce y E. C. Riley, London: Tamesis Book Limited, 1973, págs. 47-79, y Edward C. Riley, «La forma de la obra», cap. IV de su *Teoría de la novela en Cervantes*, versión castellana de C. Sahagún, Madrid: Taurus, 1966, págs. 187-208.

⁴⁴ Melchor de Santa Cruz, *Floresta española de apotegmas y sentencias*, (1574), ed. y estudio preliminar de M.ª del Pilar Cuartero y M. Chevalier, Barcelona: Crítica, 1997, págs. 3-4.

⁴⁵ Cristóbal Suárez de Figueroa, op. cit., vol. II, págs. 539-40. Aurora Egido, «La 'hidra bocal'. Sobre la palabra poética en el Barroco», *Edad de Oro*, VI (1987), págs. 79-183, ha dedicado sugerentes páginas a este asunto: «La belleza alcanzada por la variedad contó con defensores como Lope, Góngora y Tirso que no sólo la ejercieron en su manejo de diferentes géneros y argumentos, sino en la práctica de los distintos estilos. Otro tipo de variedad, la léxica, alcanzó a todos los grados de escritura en la poesía de Quevedo que no se ató jamás a la servidumbre de determinadas áreas semánticas y se preció de sus neologismos. La variedad interna de la obra es la que ofrece mayores posibilidades con la mezcla estilística y temática o con la inserción de episodios, paréntesis o silencios que rompen o detienen la aparente unidad» (págs. 94-95). Véase también su complementario «Las fronteras de la poesía en prosa en el Siglo de Oro», *Edad de Oro*, III (1984), págs. 67-95.

¿Hay alguna diferencia entre el programa de Marcia Leonarda, cuyo narrador fusiona las tipologías novelescas —y aun las dramáticas— para componer cuatro relatos donde la pastoril se mezcla con la bizantina, la morisca, la comedia de honor, la novela corta y las caballerías, como, por otra parte, hizo Cervantes en sus «Ejemplares sin intercolumnios» —valgan de ejemplo *Rinconete y Cortadillo* (seudo-picaresca y entremés), *La ilustre fregona* (disfraz picaril y novella a la italiana), *El casamiento engañoso* (fabliella y superación del marco boccacciano) o *El coloquio de los perros* (diálogo lucianesco y picaresca)—, y la novelas incluídas, por uno y otro, en *La Arcadia* o la Primera parte del *Quijote*? Yo opino que no. Es más, quizá la novelita de Alasto y Crisalda fuera un estímulo para las que Lope insertó en *El peregrino en su patria* (1604), *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624).

La distancia de programas no existía en el origen. Cervantes omite en las *Ejemplares* y en la segunda parte del *Quijote* —aunque no siempre— las «colas de pulpo» que tanto fastidiaban a Cipión para subrayar la unidad de sus libros. Pero no olvidemos que moldea dicha unidad sobre el yunque de la variedad. Lope tuvo la misma intuición en las *Novelas a Marcia Leonarda*, donde los préstamos de *La Galatea*, sobre *Las fortunas de Diana*, y del *Quijote*, en el caso de *Guzmán el Bravo*, brillan con claridad, pero «entorpece» su discurso para mostrarnos el esqueleto —con todas las trampas del mundo— que sostiene los cuentos. Finge colocar todas las cartas sobre un tapete híbrido, proteico, multiforme, ofreciendo, desde la emulación, una alternativa a la teoría del complutense.

Ya que hemos salido al campo de la disputa sepamos por qué reñían y no sea todo golpear en el broquel, donde no puede correr verdadera herida. La diferencia entre el Fénix de 1598 y el de 1621, así como entre el Cervantes de 1605 y el de 1613, es que el primero, con sus digresiones, la redescilla versal y el tapiz de géneros, elige una «oficina» de citas clásicas, eruditas, que, a mi juicio, lo vinculan con dos plumas —hoy algo olvidadas— como Antonio de Guevara y Antonio de Eslava (*Noches de Invierno*, 1609)⁴⁶. Junto a los paréntesis, en primera persona, dirigidos a Marcia Leonarda, nos revela, simultáneamente a la escritura, un «arte nuevo de hacer novelas». Verdadero «tour de force», cercano al ensayo y las *nivolas* unamunianas, donde todo lo dicho se niega en

⁴⁶ Sólo Georges Cirot, *op. cit.*, pág. 340, ha intuido que «comment s'étonner que l'auteur ait donné dans le style guevaresque, qui se retrouve à peu près partout alors, meme chez Cervantes? Digressions, citations, éruditions, anecdotes, jeux de style, tout cela vient de Guevara et se retrouve dans le *Viaje entretenido* de Rojas» (pág. 340). No reparó, sin embargo, en que Lope había citado al obispo de Mondoñedo, con evidente malicia, en *La desdicha por la honra*: «Fray Antonio de Guevara, escritor célebre a quien de aquí y de allí jamás faltó un filósofo para prohijarlo una sentencia suya. Y cierto que algunas veces es menos lo que de ellos dijeron que lo que podría decir ahora cualquier moderno». Cfr. Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, págs. 122-23.

los intercolumnios, afirmando, o refutando, tanto la sabiduría de la mujer como su ignorancia.

Cervantes también respeta la fusión genérica, prescindiendo de los paréntesis. Pero una noche su «perri-hombre» fundó otro «arte de novelar» y propone un reto mayor: confirmar que el mismo texto puede brindar claves sobre «cómo escribir» y «cómo no escribir» novelas en aquel tiempo. Hallazgo que para el temperamento de Lope sin duda tuvo que ser un estímulo. No renunciaría el Fénix al duelo con su rival y perfecciona el arbitrio en esta colección: una falsa carta dirigida a una mujer, que no habla nunca, puesta en boca de un narrador, anónimo, que la escribe y representa a la vez. Un narrador que desempeña los papeles de copista, lector, autor, gracioso, personaje del marco y de las novelas, tozudo glosador que, dado que Marcia sirve únicamente como «eco», sólo escribe para «oírse a sí mismo». Considero, por último, que ha fragmentado los límites de la epístola, recosida en los intercolumnios, mientras vincula a Marcia, el más silencioso de los fantasmas, con las dueñas que protagonizan las novelas.

Bajo los modelos —cortesana, pastoril, morisca, bizantina, caballeresca— que dominan la colección de 1624, florecen cuatro mujeres con los rasgos de la dama del marco. Sin olvidar nunca que esta «secuencia cero» entretiene las novelitas, ligeramente destruidas o rehiladas por los diversos intercolumnios, y gustará a toda clase de lectores, como sucedía con las comedias. Pero ahora sabe que el público y el autor que más van a disfrutar tienen nombre y apellido: Lope de Vega. Genialidad, pues, muy anterior a los juegos especulares de Cortázar, Borges, Welles o David Lynch, que mejora el conocido *Soneto a Violante*, donde, tal vez por su brevedad, la lógica del discurso no se quebraba en ningún momento⁴⁷.

⁴⁷ No estoy de acuerdo con Willard F. King, *op. cit.*, pág. 106, cuando concluye que «Lope podía sentir la necesidad de rebelarse contra los preceptos clásicos en la creación de su obra dramática, pero era mucho más cómodo poseer una tradición respetada contra la cual rebelarse que verse obligado a determinar por uno mismo la forma viable y las necesarias características de la prosa novelística». El modelo, tácitamente instituido desde 1613, era el de Cervantes, más allá de las futuras propuestas teóricas de Francisco Lugo y Dávila en el prefacio a su *Teatro popular*, con introd. y notas de Emilio Cotarelo y Mori, Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, Madrid: Librería de la Viuda de Rico, tomo I, 1906. Cándido Ayllón, «La novela corta romántica: Cervantes y Lope», *Cuadernos Hispanoamericanos*, XXIII, CXXXII (1964), págs. 217-30, tras señalar que, respecto a Cervantes, sus historias coinciden en que tenían que ver con «lances de amor y de fortuna», separaciones, desengaños, heroínas disfrazadas en busca de amantes y abundancia de elementos exóticos (pág. 223), opina en «Sobre Cervantes y Lope: la novella», *Romanische Forschungen*, 75, 3-4 (1963), págs. 273-88, que «es patente —después de escribir la cuarta de la serie— que Lope se entretiene a sí mismo. Se ha dado por completo al nuevo pasatiempo. Engendrada la idea misma de escribir novelas, principió el ejercicio porque le gustaba la idea de adaptar el nuevo género a su genio distinto» (pág. 278). Vid. el *Soneto a Violante* en Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, ed. y estudio preliminar de A. Carreño, Barcelona: Crítica, 1998, pág. 861.

2. NOVELAS VS. MISCELÁNEAS: *LA FILOMENA* (1621) Y *LA CIRCE* (1624)

Precursora de la modernidad y el gusto por la encrucijada poético-ensayística, la hidra de Lope enojó a ilustres filólogos. Le reprochaban sus digresiones, porque no favorecen a la novela y se asemejan muy poco a la prosa realista. Condenaron el despliegue erudito y «notablemente accesorio» que, en realidad, oculta un juego lleno de ambigüedad, tal como he explicado a propósito del primer «párrafo epistolar». Para discernir las ironías del Fénix sobre la miscelánea, tendremos que observar la dedicatoria de sus *Rimas*, donde estima «cosa indigna de hombres de letras introducir novelas y cuentos en las obras poéticas como lectura propia de la gente mecánica e ignorante»⁴⁸.

Sin embargo, Gabriel del Corral que, a mi juicio, reprodujo varios criterios estructurales de las *Novelas a Marcia Leonarda*, como la sátira culta del estilo lacónico, razona este principio a la inversa en *La Cintia de Aranjuez* (1628): «todos los versos que contiene este volumen estaban escritos antes del intento; y para hacerlos tolerables, los engarcé en estas prosas y acompañé con estos discursos, no me atreviendo a publicar rimas desnudas, donde tienen conocido peligro los ingenios más sazoados»⁴⁹.

Lope reprueba los paréntesis novelescos en las obras líricas pero, irónicamente, no duda en utilizar digresiones, intercolumnios y poesías cuando el marco es narrativo. Además, los lectores que en 1609 resultan «mecánicos e ignorantes» han cambiado en *Las fortunas de Diana*, donde esta opción ya no era patrimonio necio sino virtuoso: «Atrévome a vuestra merced con lo que se viene a la pluma, porque sé que, como no ha estudiado retórica, no sabrá cuánto en ella se reprehenden las digresiones largas»⁵⁰. Perfila esta idea en *La desdicha por la honra*:

Paréceme que vuestra merced se promete con esta prevención la bajeza del estilo y la copia de cosas fuera de propósito que le esperan; pues hágala a su paciencia desde agora, que en este género de escritura ha de haber una

⁴⁸ Lope de Vega, «A Don Juan de Arguijo, Veinticuatro de Sevilla», *Rimas humanas y otros versos*, op. cit., págs. 575-89 (págs. 578-79). Vid. en este sentido las reflexiones de Alicia Yllera, «El relato intercalado en la novela del XVII: ¿Bello adorno o digresión enojosa?», en *El relato intercalado*, Madrid: Fundación Juan March, Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 1992, págs. 109-16. Me pregunto, además, por qué resultan tan extraños los intercolumnios de Lope y no el resto de las interpolaciones —versos, cuentos, obras de teatro noveladas— que fracturan el discurso tanto de sus *Novelas a Marcia Leonarda* como de la mayoría de las misceláneas del siglo XVII (Castillo Solórzano, Gabriel del Corral, Tirso de Molina, Pérez de Montalbán, etc.).

⁴⁹ Gabriel del Corral, op. cit., págs. 20-21.

⁵⁰ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 87.

oficina de cuanto se viniere a la pluma sin disgusto de los oídos, aunque lo sea de los preceptos; porque ya de cosas altas, ya de humildes, ya de episodios y paréntesis, ya de historias, ya de fábulas, ya de reprensiones y ejemplos, ya de versos y lugares de autores, pienso valerme, para que ni sea tan grave el estilo que canse a los que no saben, ni tan desnudo de algún arte que le remitan al polvo los que entienden.⁵¹

Hablo de dos teorías sobre la miscelánea, trocando elogios y defectos según el marco exterior fuera metrificado o prosificado. Pero los problemas no terminan aquí. *La Arcadia*, bautizada como «libro de pastores», también incluye «casi todo lo que se le vino a la pluma». Luego no podemos escindir un «arte nuevo de hacer novelas», decretado por Lope en 1621, relativo a la modalidad cortesana, de esas «ficciones largas» —casi romances— que supo desplegar en un marco bucólico o bizantino. Porque, como he razonado, sus primeras misceláneas contienen novelas cortas que avanzan los esquemas de José Camerino, Pérez de Montalbán, Juan de Piña o el propio Gabriel del Corral, si bien con préstamos de Montemayor, Cervantes y Sannazaro.

No existen dos tipos de preceptiva sino uno repetido durante toda su trayectoria. Los libros donde publica cada una de las novelitas son muy significativos: *Las fortunas de Diana* se editó en *La Filomena* (1621), mientras que sus hermanas, *La desdicha por la honra*, *La prudente venganza* y *Guzmán el Bravo*, aparecían en *La Circe* (1624). Si analizamos el espacio macro-textual, la ósmosis de «fábulas» y «versos», que tanto lo disgustaba en las *Rimas* (1609), inunda el marco de la miscelánea de 1621. El mismo título, *La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos*, sea cual fuere la intención de los poemas mitológicos en octavas reales —rivalizar con Góngora, por un lado, y contestar a los ataques de los aristotélicos, por otro— confirma la génesis híbrida. Voluntad que reprodujo en cada una de las unidades que forman las *Novelas a Marcia Leonarda*. Y, sobre todo, nada extraña para quien hubiera leído *La Arcadia* o *El peregrino en su patria* (1604), donde, sin digresiones autobiográficas, experimentaba con los límites del marco y sus episodios.

⁵¹ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 103. La cursiva es mía. Vid. también Augustin Redondo, «La desdicha por la honra: de la concepción lúdica de la novela a la transgresión ideológica», en *Otro Lope no ha de haber. Acti del Convegno Internazionale su Lope de Vega*, ed. M. Grazia Profeti, Florencia: Alinea Editrice, 2000, págs. 159-72. Jean Michel Laspéras, «Un art nouveau de faire des nouvelles», *La nouvelle en Espagne*, Université de Montpellier: Editions du Castillet, 1987, págs. 177-83, ha definido con justeza: «outre qu'elle contribue à accréditer l'idée de désordre et de manque de cohésion du recueil, cette miscellanée ne risque-t-elle pas d'entraîner une dilution de la nouvelle et de gommer ce qui la singularise par rapport à d'autres textes? Lope de Vega en est fort conscient puisqu'il prétend dans *La desdicha por la honra* qu'il doit y avoir un "bureau", où toutes ces catégories peuvent cohabiter» (pág. 178).

La tendencia a fragmentar los relatos, con ejemplos tan magníficos como el «Discurso de la nueva poesía», silva dirigida a Juan de Piña contra los malos poetas, o los sonetos «La dulce flauta, de los dioses risa» y «La calidad elemental existe», donde respondió a la oscuridad gongorina con las armas del estilo llano, confirma que algunos juicios sobre la cultura de Marcia, sabia o pánfila, según las tardes, deben leerse con ironía, pues toda la novela se incluye en una miscelánea culta⁵². He cuestionado con pruebas que el Fénix no escriba novelas antes de 1621, así como la tesis de que sean muy distintas de las de 1598 y 1604. Por hermosa que nos resulte Marta de Nevares, igual de zalameros se encendieron, dos décadas antes, los imanes de Elena Osorio, sin que nadie haya restringido *La Arcadia* a una seducción femenina⁵³. Además, cuando presenta en sociedad su «Arte nuevo de hacer comedias» (1609), ya ha utilizado en el teatro una serie de reglas que contravienen los principios aristotélicos; con la particularidad de que ahora no hay preceptiva novelesca que rebatir. O quizá sí: la de Cervantes. Todo consiste en un juego de naipes que nos desafían ocultos en la bocamanga. Veamos estos consejos de *Las fortunas de Diana*:

El mancebo, que más reparaba en agradar su villana y en pensar que no lo oían en aquel sitio más que las aves que le acompañaban, comenzó a cantar así (y vuestra merced, señora Leonarda, si tiene más deseo de saber las fortunas de Diana que de oír cantar a Fabio, podrá pasar los versos deste romance sin

⁵² Patrizia Campana, «*La Filomena* de Lope como género literario», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, op. cit., págs. 425-32, ha sugerido que el libro se acerca en su estructura, progresiva aunque no cronológica, enmarcada generalmente entre un soneto prologal y un poema de cierre, al modelo del cancionero. Reproduzco sus palabras pues ilustran mi hipótesis: «Si observamos la ordenación interna del volumen, vemos que al comienzo del texto se inserta el largo poema que aparece en el título. [...] A continuación del poema mitológico encontramos una obra en prosa —la novela corta de *Las fortunas de Diana*— y el poema descriptivo Descripción de “La Tapada” (728 vv.), seguido de otra fábula mitológica —*La Andrómeda* (784 vv.)—, ambos en octavas reales. Después de las mencionadas composiciones, todas de cierta extensión, empieza un conjunto de piezas más cortas, encabezadas por diez epístolas y seguidas de una elegía, dos canciones petrarquistas, un tratado en prosa (*Discurso de la nueva poesía*) una égloga de Pedro de Medina incluida como muestra del estilo “antiguo” —es decir, anterior a Góngora—, dos canciones aliradas, seis sonetos, una silva y el soneto final “La calidad elemental existe”» (págs. 428-29). Vid. la silva y los sonetos en Lope de Vega, *Obras completas. Poesía IV, La Filomena. La Circe*, ed. y prólogo de A. Carreño, Madrid: Biblioteca Castro, 2003, págs. 347-48 y 343-44.

⁵³ María del Carmen Hernández Varcárcel, «El arte de la digresión y la voz del narrador en las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Anales de la Universidad de Murcia*, XXXVII (1980), págs. 263-83, anotaba que esta necesidad del interlocutor se remonta en Lope, como evidencian la novela intercalada y la propia estructura de *La Filomena*, «muchos años atrás de 1621, fecha de la primera novela. En *La Arcadia*, el narrador apela con cierta frecuencia a un auditorio que, por tratarse de una novela-clave, tal vez fuese tan real como los “destinatarios” reales de un suceso real que el autor, más o menos irónicamente, se dedica a comunicarles» (págs. 265-66).

leerlos; o si estuviere más despacio su entendimiento, saber qué dicen estos pensamientos quejosos a poco menos enamorada causa.⁵⁴

Si creyéramos la invitación habría que dudar de todo el relato, publicado en una «epístola-marco», destruida —y rehecha— en el interior de las cuatro novelas, que tal vez sea lo más valioso de esta colección. En último término, de acuerdo con este consejo, si leemos *La Filomena* como lo que es, una miscelánea, quizá preferamos los versos, soslayando la lectura de *Las fortunas de Diana*. La ironía es el único motor de estas páginas. Por otra parte, cuando firmó la novelita de Alasto y Crisalda, donde el marco pastoril —*La Arcadia*— y su relato interno son interdependientes, o cuando Cervantes filtraba varios «cuentos» en la primera parte del *Quijote*, nadie nos dijo que «pasemos» tan maravillosa lectura. Por un motivo muy simple: Cervantes había violado la «ley pulpera» de Cipión ocho años antes de que su perro la sancionara. Y lo mismo podría decir, otra vez en *La Arcadia*, de los cientos de versos —nunca elididos— que pautan el desarrollo de los amores de Anfriso y Belisarda; más aún, ¿cómo hemos de proceder con la «Fábula en verso» que, dentro del segundo nivel de la estructura, o sea, dentro de la novela de Alasto y Crisalda, interrumpe la novela del gigante y la nereida? Por último, según hemos visto, el cierre de esta pequeña historia queda suspendido por un libro (capítulo) lleno de poemas. ¿Son prescindibles? Lope juguetea con sus principios teóricos —y con los de Cervantes— desde el origen.

Cuando sugiere la posibilidad de saltar un romance en *Las fortunas de Diana*, está discutiendo el modelo para estructurar tanto *La Filomena* como *La Circe*, donde, precisamente, publicó las *Novelas a Marcia Leonarda*. Otra gran paradoja. Funda una ironía superlativa que incide sobre los marcos epistolares de los propios relatos, compilados en un libro autónomo tiempo después⁵⁵. Además, ¿hemos

⁵⁴ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 65. María de Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. J. Olivares, Madrid: Cátedra, 2000, repite el arbitrio en *Aventurarse perdiendo*, pero es la «mujer erudita» quien invita a elidir o, más propiamente, a condescender varios metros: «Llegó a tanto mi amor que me acuerdo que hice a mi adorada sombra unos versos, que si no te cansares de oírlos, te los diré, que aunque son de mujer, tanto que más grandeza, porque a los hombres no es justo perdonarles los yerros que hicieren en ellos, pues los están adornando y purificando con arte y estudios; mas a una mujer, que sólo se vale de su natural, ¿quién duda que merece disculpa en lo malo y alabanza en lo bueno?» (pág. 181).

⁵⁵ José F. Montesinos, «Las poesías líricas de Lope de Vega», *Estudios sobre Lope*, Salamanca: Anaya, 1969, págs. 129-213, reveló que algunos romances de las novelas fueron escritos mucho tiempo atrás, pues en 1621 aparecía un romancillo titulado *Primavera y flor de los mejores romances* que recoge dos de los contenidos en *Las fortunas de Diana*, publicada ese mismo año (*La Filomena*), los que comienzan «Ay verdades que en amor» y «Selvas y bosques de amor», más otro que aún no había sido impreso, «Vengada la hermosa Filis», incluido en *Guzmán el Bravo*, que no salió sino tres años después (*La Circe*) (pág. 194).

elidido el crisol de refranes y aforismos que secundan el idilio de *La Dorotea*? Bastaría observar la ciencia de Lope en *Guzmán el Bravo*, porque la cita sobre los versos de Fabio y ésta que sigue son absolutamente contradictorias. Cuando Felis sedujo a la hermana de Leonardo y el noble se recluye en un monasterio, el narrador pide que ignoremos su prosa —lo que sería absurdo— para escuchar los heptasílabos que aligeran la novela:

Era Isbella gentilísima dama y hermana de un valiente caballero, que se llamaba Leonardo, de lo más noble de aquella ciudad y aun de España. Guardábase don Felis de ser entendido y, gobernando su secreto con prudencia, conquistó honestamente su voluntad para merecerla en casamiento, no se alargando a más que hablar con los ojos, y con ocasión de otras damas de su calle darle algunas músicas, entre las cuales una noche cantaron así (*porque vuestra merced descanse de tan prolija prosa en la diferencia de los versos*).⁵⁶

¿Vamos a creer todas las digresiones? No siempre. Lope plantea una antinomia entre el valor genérico de la novela («libros de grande entretenimiento, que podrían ser ejemplares») y la despreocupación con la que cuenta o dice escribir las suyas. Finalmente, ¿rechazaremos esta colección porque adaptó el género a su pluma, siempre teatrera, y celebra a una linda señora?

3. «ENAMORARSE DE OÍDAS»

Visitemos el balcón de la mujer que transformó la ficción barroca. Sabemos que Lope redacta cuatro novelas «sin disgusto de los oídos» y que Marcia nunca las ha escuchado. Juicio muy cierto, pues nadie utiliza los intercolumnios con el regusto irónico del madrileño. Pero lo original es que no invita a «eludir» los poemas que Fabio canta en *Las fortunas de Diana*, sino a «desoírlos». Luego el Fénix escribe las historias pero el narrador, que oculta su rostro, como Marcia Leonarda sombreaba las mejillas de Marta de Nevaes, no ha firmado ninguna carta y, paradójicamente, tampoco las novelas. Si así fuera —lo que no está nada claro— utiliza la máscara de un «autor-lector-gracioso» que pierde las horas contando de viva voz. Díaz-Migoyo precisa en un fino artículo:

al convertirse la enunciación novelesca en objeto de un enunciado cuya propia enunciación —comprensión del relato por la lectora— está en otro plano de realidad, la contraría haciéndola impertinente; esto es, la ironiza.

⁵⁶ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 225. La cursiva es mía.

[...] Fantasmal es la palabra, en efecto, porque ¿quién si no Lope comienza por leer estas novelas? ¿No es él quien escribe el relato novelesco y él también quien escribe esos comentarios que leen su relato como si no fuera suyo, irónicamente? ¿No es él quien escribe su lector? Así es sin duda como emerge, inexpresado, inexpresable, el escritor intencionado del texto, producto de ese desdoblamiento del escritor en otro, su doble lector, para volver más eficazmente sobre su ficticio yo escritor.⁵⁷

Dado que Marcia no dice una sola palabra, porque es tan fingida como el narrador, porque es otra máscara de Lope, su objetivo, dentro de los límites novelescos, será reproducir las propiedades de un soliloquio que aspira a ser «diálogo inefable». ¿Cómo justificar algunos párrafos en los que lee o cree conocer los pensamientos de su dueña? Veamos dos ejemplos de *La desdicha por la honra y Guzmán el Bravo*:

Si está vuestra merced diciendo que de cuál de los moros del romancero le he sacado, no tiene razón, porque los otros estaban en Madrid o en Granada, y éste en medio de Túnez, con una lanza de veinticinco palmos, que aquí no hay que quitar nada, y una adarga de color morado, con una *F* arábiga en medio, que a la cuenta, pues no podía decir Francisca, diría Fátima.⁵⁸

Pienso que está vuestra merced diciendo: «Si queréis decirme algún soneto en cabeza deste hombre, ¿para qué me quebráis la mía?».⁵⁹

Por dos veces contraría una respuesta que no se ha producido. Finalmente, la escurridiza Marcia parece mutilar su discurso: «¿Dije ya la ciudad? No importa, que, aunque la novela se funda en honra, no vendrá por esto a menos aunque fuese conocida la persona, y yo gusto de que vuestra merced no oiga cosas que dude»⁶⁰. En ocasiones, hay zonas narrativas donde la participación de la señora Leonarda llega a ser «oral», puesto que Lope «adivina» irónicamente sus comentarios. Así, en *La prudente venganza*: «Crueldad le habrá parecido a vuestra merced la de Lisardo, aunque no sé si me ha de responder: “No me

⁵⁷ Gonzalo Díaz-Migoyo, «Escrilectura amorosa de la novela (*Las Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega)», *Quimera*, 21-22 (1982), págs. 54-56 (pág. 56). *Vid.* también Antonio Carreño, «Introducción» a Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, *op. cit.*, (pág. 28).

⁵⁸ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 219.

⁵⁹ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 106.

⁶⁰ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 114.

parece sino hambre". Y cierto que tendrá razón...»⁶¹. Otras veces el paréntesis se encamina a distraer la tristeza que ocasiona un capítulo adverso: «no pienso que le habrá sido a vuestra merced gustoso el episodio, en razón de la poca inclinación que tiene al señor Himeneo de los atenienses; pero por lo menos le desvié la imaginación del agravio injusto...»⁶².

Lope ha valorizado el «marco» según los principios que Ruiz Fernández aplica a Pérez de Montalbán⁶³: 1) como zona no diegética, el soliloquio desarrolla un discurso estático, pues el servicio amoroso del narrador es inmutable en los cuatro relatos; 2) este discurso fructifica gracias a su talento retórico y sermonario, buscando la compasión del oyente; 3) como una charla directa, el marco donde se ubican el narrador y Marcia Leonarda favorece esa «lectura dramatizada», a modo de comedia, que involucra a los lectores en el conflicto de las novelas⁶⁴.

Colección, por tanto, que un personaje del marco, la propia Marcia, reposando en su gabinete, tuvo la oportunidad de escuchar, teatralizada por un «narrador-amante», que también será personaje y se comunica con su auditorio —Marcia, los lectores— escribiendo «novelas orales» o «cartas de amor»⁶⁵. Según Juan Diego Vila, «si se retiene que toda la escritura conforma un artificio erótico destinado a la seducción de la narrataria, también habría que tener presente que de las dos modalidades eróticas —la denominada *de visu*, ocular y propia de la modernidad, frente a la *ex auditu*, auditiva y medieval— es ésta última la que gozaba de más prestigio»⁶⁶.

⁶¹ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 150.

⁶² Lope de Vega, *ibid.*, págs. 162-63.

⁶³ María Jesús Ruiz Fernández, *Novela corta española del siglo xvii: teoría y práctica en la obra de Juan Pérez de Montalbán*, Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1995 (microfichas), pág. 154.

⁶⁴ Vid. Julia Barella, «Introducción» a Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 23. Domingo Ynduráin, «Enamorarse de oídas», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid: Cátedra, 1983, tomo II, págs. 589-603, decreta que «el oído se coloca por encima de cualquier otro sentido y se convierte en medio óptimo para la penetración de la fe y el amor» (pág. 601). Se trata, no obstante, de una convención cuyo origen puede rastrearse desde la poesía provenzal hasta los libros de caballerías —citados por Lope— más próximos al *Quijote*.

⁶⁵ Karl Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid: Revista de Occidente, 1940 (2ª ed.), vislumbra un «anhelo de comunicación espiritual, una amorosa necesidad de comunicación y dádiva» (págs. 85-86). Vid. también Bruce Wardropper, «Lope de Vega's Short Stories: Priesthood and Art of Literary Seduction», en *Medieval and Renaissance Studies: Proceedings of the Southeastern Institute of Medieval and Renaissance Studies (Summer, 1966)*, John L. Lievsay (ed.), Durham NC: Duke University Press, 1968, págs. 57-63, y el epígrafe de Antonio Carreño, «El discurso de la seducción», en «Introducción» a Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, *op. cit.*, págs. 36-41. Juzgo que los intercolumnios, desde la *petitio*-respuesta a doña Marcia, son un marco que se desdobra en varios paréntesis, intra-textuales, que a su vez reflejan la solicitud de la epístola central.

⁶⁶ Juan Diego Vila, art. cit., 2001, pág. 707.

No obstante, apenas se ha observado que el modelo de Lope, o sea, la presencia de una lectora-personaje, así como sus paréntesis, herederos de las vilipendiadas *Noches de Invierno*, inauguran una tipología narrativa que mereció el aplauso de otros cultores: Juan de Piña (*Novelas ejemplares y prodigiosas historias*, 1624), José Camerino (*Novelas amorosas*, 1624), Baltasar Mateo Velázquez (*El filósofo de aldea*, 1626) y Cristóbal de Lozano (*Soledades de la vida y desengaños del mundo*, 1663)⁶⁷. Quizá el más representativo sea el gongorino Piña, discípulo y amigo de Lope, que, en la primera de sus colecciones, invertía la comunicación entre los enamorados cuando puso en boca de Teodora la novela de *El celoso desengañado*, dirigida al «mudo» don Diego Fernando. Sucede algo parecido con la cultísima Feliciano que, imitando a la señora Leonarda, desfila por *Los amantes sin terceros* y, categóricamente, en el caso de Laura, dueña de *El casado por amor* a la que Piña interpela sin ningún motivo⁶⁸.

⁶⁷ Julia Barella, «Las *Noches de Invierno* de Antonio de Eslava: entre el folklore y la tradición erudita», *Príncipe de Viana*, 175 (1985), págs. 513-65, explicó la ambigua dualidad en un artículo cuyas claves se podrían extrapolar a Lope: «Las diez historias que cuenta Eslava pretenden también entretener, distraer, ocupar el ocio del lector u oyente en las largas noches de invierno. Pero ese entretenimiento se verá complementado con una serie de comentarios o glosas que los mismos narradores harán al terminar la historia: [...] reminiscencias de fábulas mitológicas, leyendas y cuentos del folklore, motivos y temas recogidos de la literatura medieval: gestas, romances, colecciones como los *Gesta Romanorum*, libros de caballerías, libros sentimentales y literatura renacentista: libros de pastores, historias de cautivos, aventuras bizantinas y, como no, literatura italiana, desde la compilación de Andrea da Barberino *I Reali di Francia* hasta Boccaccio, Cintio, Bandello, Ariosto, y autores franceses como Adenot li Roi o Jean d'Arras» (págs. 518-19 y 537). Vid. también el epígrafe «Antonio de Eslava y la prosa novelística en los primeros años del siglo xvii» de su edición de Antonio de Eslava, *Noches de invierno*, Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1986, págs. 13-20. Vid. mi artículo «El Gongorismo en las *Novelas ejemplares y prodigiosas historias* de Juan de Piña (II)», *El Confronto Letterario*, 46 (2006), págs. 25-54. Cfr. especialmente el epígrafe «Un arte nuevo de hacer novelas: Piña y Lope de Vega». Cfr. asimismo Juan de Piña, *Novelas ejemplares y prodigiosas historias*, ed., introd. y notas de Encarnación García de Dini, Verona: Università degli Studi di Pisa, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, 1987.

⁶⁸ Antonio Rey Hazas, «Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista)», *Edad de Oro*, I (1982), págs. 65-105, sugiere que «Lope pretendía remozar la novela de origen griego de manera semejante a como estaba renovando el teatro de su época, convirtiendo la materia extranjera en materia nacional, la mitología en religión cristiana y el pasado en presente vivo. Quizá por eso dijera: "Yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias" (*La desdicha por la honra*). [...] Me parece que autores como Castillo Solórzano y Céspedes y Meneses pudieron ver el esquema lopesco como un molde válido para escribir novelas cortesananas de amplio espectro, del tipo *Lisardo enamorado* o *El español Gerardo*» (págs. 102-103). Partiendo de su aguda intuición, he demostrado cómo Piña, Velázquez y Lozano siguieron el molde de las *Novelas a Marcia Leonarda* en colecciones formadas por novelas de «reducido espectro». A finales de siglo, el procedimiento de la mujer que actúa como receptora y personaje estaba tan extendido que Cristóbal Lozano en las *Serafinas*, conjunto de cinco novelas cortas que incluyó en sus *Soledades de la vida y desengaños del mundo* (1663), de tono más ligero que el núcleo central, filtraba agudas «glosas metaliterarias» para una dama llamada Serafina. Vid. Joanna Gidrewicz, «*Soledades de la vida y desengaños del mundo* de Cristóbal Lozano: Novela barroca de desengaño y *best seller* dieciochesco», en *Actas del V Congreso de la Asociación*

Resumiendo: Lope es el responsable escénico de las *Novelas a Marcia Leonarda* pero ese cuentista enamorado que eligió para narrarlas se transforma en cómico ante los ojos de su dueña, de igual modo que ambos son ficciones —lenguaraz y muda— a ojos del lector. Ángel G. Loureiro, que no distingue entre «autor» y «narrador», comenta al respecto:

Lope está contando a Marcia unas novelas que ya están dadas previamente: aunque Lope sea su creador, en el momento de narrar procede como si esas historias le hubiesen sido contadas a él con anterioridad y lo único que parece hacer es repetírselas a Marcia, intercalando citas eruditas, comentarios sobre técnicas narrativas, opiniones morales, anécdotas, etc. [...] Las narraciones son a su vez el marco que permite el desarrollo de las digresiones de Lope. Marco abierto que se va creando a medida que progresa la narración y en función de la libertad que una narración oral permite de ser interrumpida.⁶⁹

Sólo escuchamos —leemos— la voz del narrador pero Lope ha conseguido transmitir un diálogo o, mejor, un híbrido de monólogo y charla, gracias a la vida que insufla a esta misteriosa mujer que, repito, en virtud de su silencio, será un trasunto novelesco de Marta de Nevares pero también —como el narrador— del propio Lope. Si definimos el marco de la colección como una epístola, puro cortejo sonoro cuyo tono, «distanciadamente coloquial», alberga cuatro novelitas por las que se entromete el citado marco, surgen nuevos problemas: 1) la familiaridad del estilo chirría en los intercolumnios eruditos; 2) los paréntesis dificultan la memorización —recordemos que son «cuentos» orales— a la señora Leonarda; 3) el narrador dirige la lectura como maestro de ceremonias y, en ocasiones, como un bufón que calla varios episodios⁷⁰.

Internacional Siglo de Oro (Münster 1999), Christoph Strosetzki (ed.), Iberoamericana, Vervuert, 2001, págs. 614-22. Desvanezco, por tanto, este juicio de María del Carmen Hernández Varcárcel, *op. cit.*, pág. 281: «ningún otro novelista recurre a un ser querido como receptor explícito de su obra, ni se permite tantas bromas y burlas irónicas en torno a la propia creación novelesca, ni manifiesta dentro de la novela su preocupación por los problemas que la narración plantea». *Vid.* asimismo José Lara Garrido, «Los menores y los géneros como microcosmos funcionales: la narrativa híbrida de Lozano, Góngora y la comedia nueva», *Del Siglo de Oro (métodos y elecciones)*, Madrid: Universidad Europea, 1997, págs. 82-87.

⁶⁹ Ángel G. Loureiro, «La aventura de la escritura en las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Hispanic Journal*, Indiana: University of Pennsylvania, 6, 2 (1985), págs. 123-36 (págs. 124-25).

⁷⁰ «Diga ahora vuestra merced, suplicóselo, que si es esta novela sermonario. No, señora, responderé yo, por cierto, que yo no los estudio en romance, como ya se usa en el mundo, sino que esto me hallé naturalmente, y siempre me pareció justo». *Cfr.* Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 170. Sobre el «coloquialismo» de las novelas *vid.* José Enrique Laplana, «Lope y los *Sucesos y prodigios de amor*, de Juan Pérez de Montalbán con una nota al *Orfeo en lengua castellana*», *Anuario de Lope de Vega*, 2 (1996), págs. 87-101 (pág. 90).

Podemos extraer conclusiones: 1) la difusión oral de estas aventuras no supera los cuarenta minutos; 2) a Lope le preocupa el gusto de un público heterogéneo; y 3) las *Novelas a Marcia Leonarda*, como el *Lazarillo*, las *Ejemplares* o el *Quijote*, fundan otro tipo de lector: moderno, activo, responsable último y casi exclusivo de lo publicado. El Fénix crea un «arte nuevo», incluso un auditorio participativo o «coautor». Todo sobre bases irónicas. En una colección donde el «diálogo» amoroso convive con las autoridades clásicas y el Gongorismo. Ensalada de relatos que anula la voz de la dueña, y de esta forma su escritura, pero la recupera como personaje en el interior de las novelas. Marcia interviene como fingida narrataria de unos hechos que está obligada a oír. Será un simple recurso heurístico. Porque si Lope «cuenta» una carta es preciso que alguien la escuche.

La siguiente cuestión es si un fantasma puede ser culto e ignorante a la vez. Quizá el narrador, burlándose de su amada, se reía de los lectores mientras incrementa su público teatrero. Asunción Rallo ha justificado que, fuera o no Marta de Nevares, el tema, el modo de narrar y las digresiones se pliegan —o deben plegarse— al gusto de la receptora. Habla, no obstante, de dos preámbulos donde Lope revela su voluntad de servicio, de cumplimiento de una petición que equipara, al principio, «con el paso del mar por Leandro en busca de Hero; es decir, como el amante Leandro que se arriesga al peligro de la muerte, el novelista que se atreve al fracaso profesional ruega al menos la existencia de esa pequeña luz que le oriente (el agradecimiento)»⁷¹. El segundo podemos resumirlo con esta cita:

Si vuestra merced desea que yo sea su novelador, ya que no puedo ser su festejante, será necesario y aun preciso que me favorezca y que me aliente el agradecimiento. Cicerón hace una distinción de la liberalidad en graciosa y premiada; benigna la llama, siendo graciosa, y si ha tenido premio, conducida. No querría caer en este defeto, pero como yo no tengo de hacer cohecho, así no querría perder derecho, que no es razón que vuestra merced me pague como Eneas a Dido.⁷²

Considero que estos preámbulos se alejan en su estilo. La condición femenina del receptor, determinando la prosa, no es muy distinta de la *captatio benevolentiae* que prefiguró el *Lazarillo de Tormes* —«vuesa merced» incluida— y muchas epístolas del Barroco. Por otra parte, los favores de Lope, siendo muy otros, asoman por la cuentística y los libros de caballerías, así como por la obra

⁷¹ Asunción Rallo Gruss, «Invención y diseño del receptor femenino en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Dicenda. Cuadernos de Filología*, 8 (1989), págs. 161-79 (pág. 166).

⁷² Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 187.

del italiano Piccolomini, quien dijo escribir por mandato del humanista Sozzini y redacta «contra su deseo» la novela de Eurialo y Lucrecia⁷³. Cuando Lope confiesa que se ha introducido en un «estilo que no es el suyo» tampoco miente. Los paréntesis y las «vuesas mercedes» tienen varios modelos, es cierto, pero la ironía reside en su «falta de convicción». Prefiere historias que diviertan a la señora Leonarda, sirviéndose de un tono conversacional, aunque, como observa Rallo, no se limita al desaliño en su visión femenina del mundo, dominada por los adornos, las modas, los coches y las bagatelas en torno al amor⁷⁴. Por eso Lope, es decir, el narrador que elige para dialogar con la dama del marco, si es que no lo hace en soledad, se expresa de otra forma que los narradores —exceptuando, obviamente, los intercolumnios— que mueven los hilos de sus novelas.

En el «marco» incluso llega a presumir de una retórica gongorina que disminuye en *Las fortunas de Diana*, *La desdicha por la honra* y *La prudente venganza*. Pero, tanto en una situación —la carta-diálogo— como en otra —los relatos— su auditorio continúa siendo Marcia Leonarda. Luego el narratorio, bajo la máscara de Lope, se ha transformado en dos públicos y en dos personajes. Y si hay varios narradores parece lógico que existan varios tipos de lector. Según Barella, «en algunos momentos trata a Marcia como a una niña, ironizando sobre su educación; en otros, sin embargo, es una mujer culta a la que puede pedir consejo y compartir dudas. Una dueña capaz de participar en los diálogos de amor al estilo de los humanistas de León Hebreo»⁷⁵.

⁷³ Jenaro Talens, «Lope de Vega y sus *Novelas a Marcia Leonarda*», en «Contexto literario y real y real socializado. El problema del marco narrativo en la novela corta del Seiscientos», *La escritura como teatralidad*, Valencia: Universidad de Valencia, 1977, págs. 123-81 (pág. 139). Vid. también Walter Pabst, *op. cit.*, págs. 251-53.

⁷⁴ Asunción Rallo Gruss, art. cit., pág. 168.

⁷⁵ Julia Barella, «Introducción» a Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2003, págs. 9-46 (págs. 30-32). Sobre la erudición femenina puede consultarse el «Prólogo de un desapasionado» en las *Novelas amorosas y ejemplares*, *op. cit.*, de María de Zayas: «Por dama, por ingeniosa y por docta, debes, ¡oh lector!, mirar con respeto sus agudos pensamientos, desnudo del afecto envidioso con que censuras otros que no traen este salvoconducto debido a las damas» (págs. 163-64). No obstante, la propia Zayas rodea su estilo de ambigüedad en el cierre de *El jardín engañoso*: «y yo a mi honesto y entretenido sarao, prometiendo, si es admitido con el favor y gusto que espero, segunda parte, y en ella el castigo de la ingratitud de don Juan, mudanza de Lisarda y bodas de Lisis; si como espero, es estimado mi trabajo y agradecido mi deseo, y alabado, no mi *tosco estilo*, sino el deseo con que va escrito» (pág. 534). Sin embargo, don Pedro Díez Navarro, regidor perpetuo de la ciudad de Murcia, confirmó la condición «científica» de las lectoras en su «Prólogo de Donayre» (1632) a Pedro Castro y Añaya, *Auroras de Diana*, ed., estudio preliminar y notas de María Josefa Díez de Revenga, Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, Biblioteca Murciana de Bolsillo, 1989: «A las muy científicas y leídas damas». Isabel Colón Calderón, *op. cit.*, págs. 47-48, anota que «en las novelas hay varias alusiones intratextuales a lectoras femeninas. Sin embargo, es llamativa su ausencia en los inventarios de libros que poseían las mujeres».

La crítica ha ofrecido razones para este balanceo: Cirot sostiene que el narratorio sufre una «contaminación erudita» tras su relación con Lope. Es improbable y, además, no alcanzo a comprender cómo esta mujer pudo memorizar todo el abanico de citas, poemas y autoridades que su festejante le «cuenta» en apenas tres cuartos de hora. Por otro lado, aunque la Marcia del marco —y en dicho espacio operan los intercolumnios— desconoce el latín y el griego, no se extraña de las citas filosófico-mitológicas de Plinio, Aristóteles, Plutarco, Platón, etc., según veremos. ¿Era culta o iletrada? Quizá sólo actúe como un dulce eco; la brisa que permitirá al Fénix, quien había probado los quilates de su amor durante la ceguera de doña Marta, inventar un espíritu mudo para, dialogando consigo mismo, teorizar no ya un «arte de hacer novelas» sino un «arte de criticar novelas».

Dichos intercolumnios no son originales pero sí lo era que, a diferencia de Eslava, suspendan el hilo narrativo. Lope rara vez nos dirá algo inesperado en los paréntesis, que pueden versar, como en el caso de Góngora, sobre polémicas ya clausuradas, o incluso todavía latentes, compiladas en un bastidor novelero. Saludaba, por tanto, a un público heterogéneo, numeroso, muy teatral. El repertorio de elogios y dardos contra Marcia Leonarda permite igualarla con sus virtuales destinatarios: cultos o populares⁷⁶. Ahora bien, cuando le imputa cierta falta de saber parece «olvidar» que la mayor parte de sus autoridades provenían de *codices excerptorii* como el Estobeo (*Stobaeus*), la *Officina* de Ravisius Textor o los *Apotegmas* de Thámara. Lía Schwartz ha matizado que los textos de Lope combinan la *imitatio*, técnica más que habitual de producción en los siglos áureos, con el trabajo de la selva de *authoritates* en las digresiones, la aleación de obras científicas o filosóficas, entretrejidas con las líricas, y éstas con la emblemática, para concluir:

Lope es un digno representante de esa cultura del «bricolage» que produjo el humanismo renacentista y debe ser reevaluado dentro de los parámetros establecidos por aquélla. Importa menos descubrir, por tanto, que sus citas proceden de polianteadas o de colecciones de *dicta*, que examinar con qué destreza fueron incorporadas a unos textos que renovaron la novela corta en su siglo.⁷⁷

Asunción Rallo valora las citas de Ovidio, Plinio y otros sabios como «un lapsus de Lope que le hace olvidar la condición femenina del receptor, su propia condición de experto en literatura a la amada; es el proceso común del género

⁷⁶ Vid. en este sentido Domingo Ynduráin, art. cit., págs. 595-97.

⁷⁷ Lía Schwartz, «La retórica de la cita en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Edad de Oro*, XIX (2000), págs. 265-85 (pág. 285).

dialogal por el cual el discípulo acaba intelectualmente identificado con el maestro»⁷⁸. Pienso que los extravíos del narrador son demasiado frecuentes para limitarlos a la transmisión de conocimientos que, sin duda, estructura los diálogos. Si identificamos a Marcia Leonarda con los posibles narratarios extra-textuales, cultos, iletrados, damas, caballeros, graciosos, criadas, reyes y pícaros, como en un corral de comedias, el jeroglífico de los intercolumnios queda resuelto. Lope, dialogando con un fantasma, sedujo a un público misceláneo.

4. TRÉBOL DE MUJERES FRENTE AL ESPEJO

Como la digresión no consiste en salirse del camino sino en salirse para regresar, el Fénix, desdoblado en narrador, público y personaje, «retroalimenta su discurso, escucha sus propias palabras desde la atalaya del marco, confirmando o ironizándolas en las novelas»⁷⁹. Es más, si la voz que interrumpe los relatos asumía todo el protagonismo del exterior, los halagos a doña Marcia tendrán que reflejarse sobre las mujeres de las cuatro ficciones.

Sorprende que en *Las fortunas de Diana*, igual que en la *cornice* «dramático-epistolar» para «vuesa merced» que, es cierto, identificamos con Marta de Nevares pero, desde un criterio únicamente textual, también podría ser Lope, los lectores o un «calvo con bigote», el narrador opte por «disfrazar los nombres de los caballeros, porque no será justo ofender algún respeto con los sucesos y accidentes de su fortuna»⁸⁰. Mascarada inicial en una novela que comienza con la estrecha amistad —quizá demasiado— entre Otavio y Celio, lo que despierta la maledicencia de los lugareños: «la envidia acabó en murmuración y no poco disgusto de sus parientes, que se quejaron a Lisena, madre de Otavio, de que en las conversaciones públicas los dejaba en viendo a Celio, y muchas veces sin despedirse»⁸¹.

Otavio sale en defensa de su amigo, porque hombre «más noble, más discreto, más fácil, más leal, verdadero, secreto y de mejores costumbres no había en Toledo»⁸², facilitando el idilio entre Celio y su hermana Diana. Una pasión que prueba el desliz de los críticos cuando separaban el marco de las novelas; porque en este paño, tejido y destejido por cada una de las muchachas, los galanteos de

⁷⁸ Asunción Rallo Gruss, art. cit., pág. 173.

⁷⁹ Gonzalo Sobejano, art. cit., pág. 474. Una de las taxonomías más completas sobre la digresión la enuncia Celina S. de Cortázar, «Notas para el estudio de la estructura del *Guzmán de Alfarache*», *Filología*, VIII, 1-2 (1962), págs. 79-95. Paradójicamente los intercolumnios fracturan la lógica del discurso, al tiempo que confieren unidad al marco epistolar —fingido— que aglutina la colección.

⁸⁰ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 49.

⁸¹ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 50.

⁸² Lope de Vega, *ibid.*, pág. 50.

Celio y Diana, Felisardo y Silvia, Lisardo y Laura y, por último, Felis y Felicia, imitan la seducción del narrador y Marcia Leonarda⁸³.

Nótese que Diana «escucha» los elogios, verificando que tanto en el interior de la novelita como en el marco es preciso que hable por boca de un relator externo. Mientras Diana y la señora Leonarda «oyen» las virtudes del fascinante Celio, nosotros las «leemos», difuminándose la frontera entre la epístola, los cuentos y el público. Además, Diana, ya enamorada, podría salvaguardar la honra de su caballero pero copia la conducta fingida —muda— de la narrataria: «Quería defender a su hermano y decir algo de lo que había oído de Celio, y, por no dar conocimiento de lo que ya le parecía que requería secreto, recogió al corazón las palabras, al alma los deseos, y dijo con los colores del rostro lo que calló la lengua»⁸⁴.

Pasarán varios días hasta que Lope concierte el encuentro de los novios. El lugar designado es un camarín del hogar de Otavio y Diana, espacio teatral donde el alboroto de los huéspedes, el no fiarse de sus criadas y la amenaza, más que probable, de los padres determinan el cambio a otro cuarto, vedado para las miradas indiscretas. Pero Diana continúa en silencio, aturdida, como doña Marcia, hasta el punto de que el narrador repite la frase de la primera visita: «poniendo los ojos en él, sacó todos los deseos del alma a los colores del rostro, con tan grande aumento de su hermosura como flaqueza de su ánimo»⁸⁵.

Momento idóneo para un inciso que confirma la cultura de esta dama, siempre que valoremos otra dilogía, e incide sobre las dos mujeres: la Diana novelesca y la protagonista del marco: «Aquí me acuerdo, señora Leonarda, de aquellas primeras palabras de la tragedia famosa de Celestina, cuando Calisto le dijo: “En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios”. Y ella responde: “¿En qué Calisto?” Porque decía un gran cortesano que si Melibea no respondiera entonces “¿en qué, Calisto?” ni había libro ni los amores de los dos pasaran adelante»⁸⁶. La cita, resueltamente irónica, se puede aplicar a la relación de Celio y Diana, porque ella todavía no ha dicho esta boca es mía, y, en segundo grado, a la del narrador y la joven de la epístola, que no pronunciará sonido alguno, dado que oficia como público, silente, de una carta novelada.

⁸³ Nieves Algaba Palacios, «Inserción, función y estructura del relato breve: las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 19 (2001), págs. 9-30, opina que «si cada relato viene precedido de unas palabras preliminares en las que el autor dialoga directamente con Marcia Leonarda y le comunica sus reflexiones sobre este género de escritura, cada intromisión de Lope en el relato, recuperando el “tú” previamente seleccionado, será una vuelta al nivel narrativo establecido en esa especie de *cornice* previa» (pág. 23).

⁸⁴ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 51.

⁸⁵ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 51.

⁸⁶ Lope de Vega, *ibid.*, págs. 51-52.

Creció la intimidación amorosa, tornándose en rutina los cumplidos de Celio —es fácil suponer que Lope hacía lo propio con Marta de Nevares—, pero, según nos dice el narrador, «invenciones tiene amor para hallar lugar a sus esperanzas, pues con ella le tuvo para venir a su casa de Otavio muchas veces, y Diana también para verle y desearle, y para que un día dichoso, al parecer de entrambos, pudiese darle un papel con una sortija de diamante»⁸⁷. Regalo que, por no hacer mudanza, la dama agradeció «viéndolo», «deseándolo», pues la «timidez» y la lujuria —simultánea e irónicamente— eran tan grandes que no podía perder el tiempo en asuntos tan banales como «hablar». Si miramos por la ventana del relato, siempre hacia el marco, la señora Leonarda, tan bella como parca en voquibles, «suscribía» un encuentro amoroso con su novelador.

Celio, desmoralizado ante una Esfinge que no tiene reparos en desnudarle el cuerpo pero ocultaba como un tesoro las palabras, utiliza una técnica habitual en los relatos: enviar una carta. No en vano, es lo mismo que hizo el narrador (Lope) con el fantasma de su colección (Marta de Nevares):

Hermosísima Diana, [...] yo no sé por qué ventura mía vine a verte, pero te puedo jurar por tus hermosos ojos que antes de verte te amaba. [...] Pero en confianza de aquellas palabras, que apenas creen mis oídos que fueron tuyas, si no las asegurasen los ojos de que te vieron cuando las decías, y el alma de la novedad y ternura que sintió oyéndolas, que me des licencia para hablarte.⁸⁸

La epístola del caballero se incluye en una novela —*Las fortuna de Diana*— compilada por otra misiva —el marco de la colección— que un narrador, anónimo, dirige a un trasunto de Marta de Nevares. Pero no terminan aquí los paralelismos. Celio ha copiado un tópico literario mientras pondera su belleza: «jura» por sus hermosos ojos que la quiere, ya que «palabras apenas las creen sus oídos». El piropro sugiere la naturaleza de este diálogo. No logra discernir la voz de Diana. Apenas creyó que tales conceptos puedan ser suyos; quizá, entre otros motivos, porque la escultural doncella todavía no ha despegado los labios. De ahí que cuando le pide autorización para «hablar», según la retórica amorosa, batalla con las dificultades pragmáticas que opone su seducción. Si Diana no emitiera algún sonido, imitando a la locuaz Melibea, y lo mismo sucede con el diálogo frustrado entre el narrador y Marcia Leonarda, el idilio «no podrá pasar adelante». Luego Lope, en la cumbre de la ironía, niega lo dicho en el intercolunio sobre *La Celestina*, pues nos está «contando» una novela donde la mujer no tiene protagonismo verbal.

⁸⁷ Lope de Vega, *ibid.*, págs. 52-53.

⁸⁸ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 53.

Esta dama, que será un antifaz de la narrataria, hospeda el cariño de Celio en los «oídos del corazón». Le responde —cualquier cosa antes que hablar— con otra carta, que nunca firmaría Marcia, porque su belleza, su voz, es la de un fantasma. Pero Diana rehuye de nuevo la plática cuando se nos informa, con otro sarcasmo, de que este diálogo visual, incluso carnal, saborea las nocturnas mieles de la elocuencia. Reímos sin freno al leer que, luciendo su recato, escribió lo siguiente: «en amores como mi estado puede, yo os obedezco; en daros lugar a hablarme, no es posible, porque los aposentos donde duermo caen a los corrales de unas casillas de alguna gente pobre, y por ninguna cosa del mundo me atreveré a dar disgusto a mi madre»⁸⁹. Prohibición que, curiosamente, dibuja un mapa de la estancia y los obstáculos que Celio tendrá que superar. Al tiempo que revela su deseo de exhibir la lengua en el único lugar que le interesa: el folio blanco de las sábanas.

Cuando el caballero se sitúa frente a la puerta no duda en mostrar «la llave de aquellos aposentos», imagen sexual que sugiere otro guiño para el lector, siempre que regresemos al dormitorio de Marcia. Ya nada podía evitar que Diana se exprese de alguna forma, aunque fuera jadeando, o mediante alaridos, pero Lope duplica la ironía: junto al balcón, en una escena típica de *El burlador de Sevilla* o *Romeo y Julieta*, el obstinado Celio «le dijo tan tiernas, tan suaves, tan enamoradas razones, que apenas acertaba Diana a responderle, porque *oprimía la lengua la vergüenza* y la novedad escurecía el entendimiento»⁹⁰.

Que este recato, la mudez y el cortejo responden a un plan cuidadosamente trazado por Diana, en primer término, y por Marcia, como «público-personaje» o lector afásico de lo que allí se cuenta, se confirma cuando, «pasados algunos días», fórmula con la que el Fénix distancia cada uno de los encuentros, «Celio le pidió licencia una noche para subir a ella. Diana fingió que se enojaba mucho y, no pesándole de la licencia, le preguntó que cómo había de traer una escalera a una casa en que ya no vivía nadie sin grande escándalo»⁹¹. La mujer, que sigue callada, hablando por boca del narrador, como en alguna ocasión hizo la Marcia de la epístola, era diestra en el arte de «fingir». Negándole la subida, lo que tiene algo de humor y mucho de masoquismo, facilita el triunfo de Celio, ya que éste no se había planteado el sutil ingenio de la escalera. Carmen Rabell opina que constantemente se da a entender que los personajes no son, sino que fingien ser, morales: «El narrador juega a hacernos creer que se ruborizan y, cuando casi nos tiene convencidos, realiza una vuelta de tuerca que produce efectos cómicos. Cuando le pide permiso para hablarle y Diana le contesta que no es posible, el lector se sorprende de que la razón que se da no sea de naturaleza ética sino

⁸⁹ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 54.

⁹⁰ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 54.

⁹¹ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 55.

práctica: los aposentos donde Diana duerme dan a las casas de una gente pobre, lo cual podría descubrirla ante su familia»⁹².

Finalmente admiramos la escala de cuerda que le permitirá gozar el «mudo estruendo» de la dueña. Y es que, como decía Góngora, «muda admiración habla callando». Diana, con la sensualidad a flor de piel, «disculpándose» por evitar la caída de su novio, eso sí, «toda turbada», como no puede ser de otra forma, «le previno las manos»⁹³. La pareja, con un gesto muy teatral, examina los rincones de la estancia donde «se descubrieron las voluntades y los principios de los deseos amorosamente, cual suelen las enamoradas palomas regalar los picos»⁹⁴. Lo que hicieran en ese preciso instante la señora Marcia y el tórtolo del «marco» voy a dejarlo a la imaginación de mis lectores.

No tiene límites el genio de Lope, quien, a renglón seguido, nos dice que «algunas noches duró en estos amantes la conversación», pero «referida secretamente», vedada al público y, sobre todo, a Marta de Nevaes, favorecida oyente de la novela. Pretende hacernos creer que el roce clandestino, incluso el coito, a estas alturas ya consumado, se demoran con una cita de Terencio sobre la seducción que conocía —perfectamente además— la señora Leonarda: «ya Celio de las cinco tenía las cuatro», es decir, ver, hablar, tocar, besar y copular.

Celio y el narrador (Lope) disfrutan de las cinco gracias femeninas (Diana, Marcia Leonarda / Marta de Nevaes) porque son unos privilegiados en aquel tiempo —y en los que hoy corren para los novios— pero los lectores, identificados con Celio, o incluso con el narrador externo, la propia lectora-oyente-personaje del marco, sólo hemos tenido acceso a cuatro, puesto que no hay noticias sobre la voz de Diana.

Para cuestionar su «recato», Celio, ya muy cerca del tálamo, se arrodilla frente a la cintura, posición tan dudosa como la inocencia femenina: «pidióle resueltamente *licencia para entrar dentro*, que, habiendo callado Diana, *con poca resistencia de su parte* estuvo en su aposento, y, *puesto de rodillas*, le pidió con fingidas lágrimas perdón de su atrevimiento»⁹⁵. Lugar idóneo para que, en plena genuflexión, sugiriendo, de manera explícita, el sexo oral, Lope interrogue a Marcia: «Dígame vuestra merced, señora Leonarda, si esto saben hacer y decir los hombres, ¿por qué después infaman la honestidad de las mujeres? ¿Qué había de hacer Diana en este atrevimiento? ¿Era Troya Diana, era Cartago o Numancia?»⁹⁶. Desliza una pregunta que, sin formularla, resuena en el oído de su lectora: ¿qué piensa hacer «vuesa merced»?

⁹² Carmen R. Rabell, *Lope de Vega. El Arte Nuevo de hacer «Novellas»*, London: Tamesis Book, 1992, pág. 46.

⁹³ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 55.

⁹⁴ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 55.

⁹⁵ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 56.

⁹⁶ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 56.

La situación cobra tintes caricaturescos cuando Diana se desmaya tras la fatiga pasional y Celio, que, en un alarde de puntería, la ha dejado encinta, resuelve comportarse como «Tarquino de menos fuerte Lucrecia», pues «entre juramentos y promesas venció su fama, quedando en justa obligación de ser su esposo»⁹⁷. La actitud resulta lógica, si no fuera porque, desde su primera intervención, sabemos que Diana se parece muy poco a Lucrecia, prototipo de la dama casta y virtuosa que, violada por Sexto Tarquino, se dio la muerte ante sus familiares.

No tarda la joven en «retratar a Celio en su pecho con más espacio», fruto del hijo que iba a concebir. Pero si veloz fue el embarazo, más raudo e inverosímil será el parto. Y cuando señalo que no «tardaría mucho» quiero decir tres líneas. Episodio insólito para que nuestra Diana, cuyas argucias, retóricas como cañonazos mudos, son ya conocidas, tema «por lo que se diría en toda la ciudad de su recogimiento y apariencias»⁹⁸. La broma despliega otro intercolunio donde pone en cuarentena la erudición de Marcia. ¿Cómo es posible que una lectora del *Andria* terenciano necesite semejante glosa?: «Mil veces se maldecía Diana por haber dado lugar a Celio en su deshonor, puesto que le amaba tiernamente y, como dice en su lenguaje el vulgo, vía luz por sus ojos»⁹⁹. Además, sin previo aviso, le endereza una máxima de Séneca («porque un ánimo dudoso fácilmente se muda de un consejo en otro») que concierne tanto a la posición de Diana como a la sabiduría —o incultura— de la señora Leonarda.

Celio, para no deshonorar a Otavio, planea fugarse a las Indias en compañía de su novia. Sin embargo, el hermano de Diana lo entretiene durante una de esas partidas de naipes donde los caballeros olvidan el cuidado de las casas. La mujer, creyendo que era su querido, según habían acordado, «vio con la claridad de la luna venir a un hombre de buen talle y disposición, con un sombrero de tafetán de falda grande, pluma blanca y alguna cosa de oro»¹⁰⁰. Lope, entre carcajadas, insiste en preservar el silencio femenino, pues lo único que articula Diana son «dos ceceos» que llaman la atención del forastero. Sólo entonces, cuando hemos leído —y Marcia ha escuchado— un tercio de la novela, cuando hemos gozado las curvas de Diana, tocado sus relieves y hasta besado sus labios, la «muda» se decide a hablar. Triunfo, empero, que el narrador nunca logrará de la doncella del marco. Es cierto que las palabras no son un prodigio de elocuencia pero favorecen la inserción de otras modalidades novelescas en *Las fortunas de Diana*: «—¿Es ya la hora?». Y el respondió: «cualquiera es buena». La pregunta activa una trama donde el embozado, tras robarle las joyas, termina siendo muerto por Celio. Homicidio que dará con sus huesos en galeras. Luego el destino se escinde

⁹⁷ Lope de Vega, *ibid.*, págs. 56-57.

⁹⁸ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 57.

⁹⁹ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 58.

¹⁰⁰ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 60.

y los novios tienen que viajar en direcciones opuestas: Sevilla y Cartagena de Indias. Itinerarios más propios de la bizantina, consecuencia, en buena medida, de la negativa de Diana a despegar los labios. Y cuando lo hizo —pensarán la señora Marcia y los lectores— mejor hubiera sido callarse.

La peregrinación de Diana y Celio, su búsqueda mutua, tiene como primera estación el desvanecimiento de Otavio cuando recibe la noticia de la partida de su hermana y, ciñéndonos a la protagonista, el ingreso en otro subgénero novelesco: la pastoril: «un valle cortado por varias partes de un arroyo que entre juncos y espadañas mostraba pedazos de agua»¹⁰¹. Paisaje óptimo para filosofar en soledad, con razones dignas de la mejor retórica. Sin embargo, la categoría de lo enunciado por Diana sorprende menos que su decisión de hablar, y además con ornato, cuando nadie puede escucharla: «—¡Ay, vanos contentos, con qué verdades os pagáis de las mentiras que nos fingís! ¡Cómo engañáis con tan dulces principios, para cobrar tan breves gustos con tan tristes fines! ¡Ay, Celio! ¿Quién pensara que me engañaras?»¹⁰².

Consciente de su papel en la historia y de las dificultades del idilio, Diana se dedica a contemplar sus pies, símbolo del placer sexual y, como nos informa sin rodeos, «muy estimados de Celio». Recordemos que «calzar» tenía una doble acepción en el Siglo de Oro, connotando los zapatos pero también el coito¹⁰³. Sus delirios de alcoba son ya gloria pasada y la joven sucumbe a la tristeza y el sueño. Duermevela que sólo interrumpen los versos de un zagal que anuncia el giro bucólico con el romance «Entre dos álamos verdes».

Diana camina tres días por aquellas soledades hasta que, de nuevo rendida, «ve de lejos un pastor que, hablando con una serrana, parece que venía donde ella estaba»¹⁰⁴. El verbo «parece» sumerge el relato en un halo de incertidumbre que, emulando los mundos de *La Diana* y *La Galatea*, Lope piensa narrar, aunque burlándose de los lectores. Incluso le dice a Marcia que podrá saltar el romance «Ay, verdades, que en amor», cantado por el rústico Fabio, para conocer el final de *Las fortunas de Diana*. Siempre, eso sí, que «estuviere más despacio su entendimiento», porque la cultura de su dueña resulta de lo más tornadizo. Es sugestivo y chancero, no obstante, que esta mujer, cuyo entendimiento juzga limitado, descifre la filosofía de Aristóteles y Plinio sin dificultad: «Decía Fabio

¹⁰¹ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 63.

¹⁰² Lope de Vega, *ibid.*, pág. 63.

¹⁰³ Sobre el simbolismo erótico del pie, *vid.* el trabajo de A. David Kossoff, «El pie desnudo: Cervantes y Lope», en *Homenaje a W. L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, ed. A. David Kossoff y José Amor y Vázquez, Madrid: Castalia, 1971, págs. 381-86, quien, a partir de las teorías de Havelock Ellis en sus *Studies in the Psychology of Sex* (1930), lo estudia en Zabaleta, Santos, Pacheco, d'Aulnoy-Martin, Cervantes y *El castigo sin venganza*.

¹⁰⁴ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 65.

muy bien, porque después de celos averiguados es infamia amar, con el ejemplo de tantos animales como escriben Plinio y Aristóteles»¹⁰⁵.

La transición de tipologías noveleras se concreta en una imagen, casi un lienzo veneciano, donde la pulsión erótica del pie, desnudo, níveo, embruja nuestra retina. Pienso que esta Arcadia de Lope no brilla muy lejos de las bacanales de Tiziano, Giorgione o Poussin, ya que los pastores se admiraron «de ver entre aquellas ramas tal prodigio de hermosura, desmayada, descalza y rendida, más a la verdad de la muerte que el sueño la retrata»¹⁰⁶. Escenario para que una zagala, viendo que Diana no responde, tome su cuerpo entre los brazos, «poniéndole la cabeza sobre sus faldas, desviándole los cabellos, que ya sin orden discurrían por él hasta la garganta, como libres de quien los ataba y prendía en otro dichoso tiempo»¹⁰⁷. Contemplamos la hermosura de dos jóvenes unidas por la misma «pintura». Cuadro, artificioamente eglógico, donde Diana le brinda el testigo narrativo —y genérico— a la dulce Filis. Además, Lope reproduce un tópico de la pastoril: cuando la campesina modula un tierno y lastimoso llanto, nos dice que el «sentimiento del otro Labrador», o sea, Fabio, que «amaba a lo cortesano», despertó a la dueña «de todo punto»¹⁰⁸.

El despertar de Diana nos sitúa en un paisaje que ya no será cortesano, ni siquiera urbano, sino completamente bucólico. Aunque porfía en el más obstinado de los silencios, comerá miel, bellotas y requesón mientras Filis le interroga sobre su «inclinación al monte». Celio, entretanto, se había enrolado camino de las Indias, presumiendo que en aquella flota también viajaba su amor. Pero sólo transcurren dos meses desde la salida del galán al parto de Diana, lo que obliga a llenar un vacío que Lope, dada la inverosimilitud de los hechos, no tuvo en cuenta. Embarazo trufado por citas latinas y ejemplos de Virgilio, que retrató a la «despreciada» —y encinta— «Dido del fugitivo Eneas», o del mismísimo Ovidio, poetas que ahora suenan familiares en los oídos de Marcia Leonarda¹⁰⁹.

Diana pide a los pastores que se hagan cargo del niño y adopta un disfraz masculino, renunciando, simultáneamente, a la crianza de su hijo y a la tipología

¹⁰⁵ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 68.

¹⁰⁶ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 69.

¹⁰⁷ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 69. Pierre Civil, «Erotismo y pintura mitológica en la España del Siglo de Oro», *Edad de Oro*, IX (1990), págs. 39-49, apuntó que «la visión de los cuerpos desnudos provoca una urgencia de placer de los sentidos sobre el que se cierne la sombra del pecado. [...] Las clases altas, los nobles y familiares de la corte tenían a los ojos los escandalosos amores de Leda con el cisne, los abrazos de Júpiter, Dianas bañándose y un buen número de ninfas y Venus lánguidas» (págs. 39 y 41). Sobre el motivo de la dama dormida en la novela corta del Siglo de Oro y las sugerencias eróticas que despierta en las páginas de, entre otros, Tirso, Pérez de Montalbán o Lugo y Dávila, *vid.* el artículo de Antonio Rey Hazas, «El erotismo en la novela cortesana», *Edad de Oro*, IX (1990), págs. 271-88.

¹⁰⁸ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 69.

¹⁰⁹ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 72. El paréntesis es mío.

bucólica para tomar el hábito de la comedia o, según veremos, de la bizantina¹¹⁰. Luego las mujeres son las responsables de los trueques socio-genéricos que estructuran la novela. Así, «cortándose los cabellos cubrió con un sombrero rústico lo que antes solían ser cuidadosos lazos, diamantes y oro»¹¹¹. Inaugura una «mascarada» que oculta su condición femenil, después cortesana, más tarde rústica y, en último término, etiópica. Pero Lope añade un intercolunio clave para analizar tanto el relato como la «epístola» donde el narrador teatraliza —cuenta— sus novelas: «Era Diana bien hecha y de alto y proporcionado cuerpo, no tenía el rostro afeminado con que pareció luego un hermoso mancebo, nuevo Apolo cuando guardaba los ganados del rey Admeto»¹¹².

Los críticos no se han detenido en la «analogía» entre Apolo, Diana y Marcia Leonarda. Sabemos que Diana ha vivido un par de meses como pastora y se despidió de Filis ofreciéndole unos diamantes como pago por las finezas y la manutención de su criatura. Tras cortarse los cabellos, vestida de hombre y lindamente tocada por un sobrero rústico, adoptará el nombre de «Lisis». Pues bien, la imagen que se filtra a continuación, no difiere, en principio, de otros alardes eruditos a los que el Fénix nos tiene acostumbrados. Sin embargo, anuda una red microscópica sobre los amores de Celio y Diana, por una parte, y los del narrador y Marcia Leonarda, por otra.

Esta comparación de Diana —vuelta hombre en un cortijo— con Apolo, que trabajó como boyero de Admeto, se torna coherente a la luz de un mito. El Fénix bien pudo evocar la belleza de Febo, sin más atributos que su condición divina, o cualquiera de los lances gentílicos en los que intervino, como la vigilancia de los rebaños del rey Laomedonte en el monte Ida. Empero, el novelista ha preferido otro trabajo: la servidumbre de Apolo en la corte de Admeto, soberano de Tesalia, para entrometerse en su matrimonio con Alcestis. Lope hacía público —mediante una prolepsis— el final de esta novela. Se trata de una ecuación donde «el retorno de la muerte de Alcestis, que se sacrificó en lugar de su marido, queda despejada, muy ajustadamente, en el destino de Celio, homicida por amor y condenado al patíbulo por apuñalar a ese hombre al que Diana entregó sus joyas, transformado, de manera un tanto forzada, en el patrón del bajel que apresó a Celio, providencialmente salvado por su enamorada»¹¹³:

Llegó, pues, a tanto extremo, que Celio con la daga le dio dos puñaladas, de que quedó muerto. La gente de la nave acudió al alboroto, y aunque él

¹¹⁰ Sobre la teatralidad de esta novela, *vid.* el artículo de Florence L. Yudin, «The novela corta as comedia: Lope's *Las fortunas de Diana*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLV (1968), págs. 181-88.

¹¹¹ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 74.

¹¹² Lope de Vega, *ibid.*, pág. 74.

¹¹³ Juan Diego Vila, art. cit., 2000, págs. 812-13.

desesperadamente intentó defenderse, le prendieron y llevaron al navío, que, calafateado y puesto a punto, partió con buen viento y con Celio atado a una cadena en el lastre a Cartagena de las Indias.¹¹⁴

Desarrollo la hipótesis de Juan Diego Vila con otra sugerencia. Si la comparación «Alcestis ↔ Celio» tiene dos lecturas, el galán de Diana ya había disfrutado de una comida junto al patrón del barco, antes de revelarse como verdugo y narrarnos, tomando el papel de «peregrino», los motivos de su desdicha:

Comieron sobre unas yerbas, que les servían de manteles, y en el fin de la más descansada comida que había tenido el viaje, porque tenía la mesa más firme, el patrón conociendo la tristeza de Celio, le rogó que le dijese la causa. Él, movido de su piadoso ánimo, le contó quién era, lo que le había sucedido y lo que buscaba, a la traza que suelen ser las narraciones de las comedias, que hay poeta cómico que se lleva de un aliento tres pliegos de un romance.¹¹⁵

Bajo el masculino nombre de Lisis, trocando su apariencia pero nunca los silencios, Diana se emplea con un labrador de Béjar a quien su belleza —otra prolepsis— le parece «cosa fingida»¹¹⁶. Igual que Apolo, el nuevo «rústico / a» oficiará en la corte como boyero, mintiendo sobre su origen andaluz. Pronto el mayoral Lisandro, sorprendido de su habilidad con el laúd, talento poco común en un pastor, comienza a «mirarlo» con otros ojos. Silveria, su hija, desde el interior de la casa, tampoco había quitado los suyos de aquel dulce rostro. Lope insinúa otra escena lébica —sin llevarla a término— que copia la de la sospechosa amistad entre Celio y Otavio. Pero el episodio, un poco inverosímil, termina cuando el narrador del marco consulta a la señora Marcia, público tan reconocido como mentiroso, sobre lo que nos está contando, pues, en el colmo de la subversión, no tiene muy claro que ocurriera así: «Pareceme que dice vuestra merced que claro estaba esô y que si había hija en esa casa se había de enamorar del disfrazado mozo. Yo no sé que ello haya sido verdad; pero, por cumplir con la obligación del cuento, vuestra merced tenga paciencia y sepa que la dicha Silveria tendría hasta diecisiete o dieciocho años, edad que obliga a semejantes pensamientos»¹¹⁷.

¹¹⁴ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, págs. 88-89.

¹¹⁵ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 87.

¹¹⁶ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 76.

¹¹⁷ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 77.

En este juego de lunas concéntricas, Silveria, pretendida por un estudiante, obtendrá la misma respuesta que recibió Celio cuando declaraba su amor a Lisis / Diana: un manual de fingidos artificios: «A todas estas cosas respondía Diana con mucha discreción y prudencia, fingiendo que el haberse casado su padre la había desterrado de su casa, encareciendo la áspera condición de su madrastra»¹¹⁸.

Lisis ingresa en el séquito del Duque de Béjar gracias a sus habilidades canoras. Pero la «dama / varón» fantasea con una biografía distinta de la referida a los pastores, al mayoral Lisandro y a la bella Silveria. Ahora dice tener raíces sevillanas, si bien el origen de los padres, que pudiera ser noble, no ha sido comprobado. La sátira adquiere tintes de farsa, cuando, ya en la corte del Duque, el narrador soslaya las aventuras de Diana para ocuparse de Celio:

¿Quién duda, señora Leonarda, que tendrá vuestra merced deseo de saber qué se hizo de nuestro Celio, que ha muchos tiempos que se embarcó para las Indias, pareciéndole que se ha descuidado la novela? Pues sepa vuestra merced que muchas veces hace esto mismo Heliodoro con Teágenes y otras con Clariquea, para mayor gusto del que escucha en la suspensión de lo que espera.¹¹⁹

La dubitación sobre la pregunta de Marcia, que no se ha producido en ningún caso, y muy posiblemente —como los lectores— sintiera más curiosidad por las correrías de Diana en la corte, termina con un paréntesis culto sobre Heliodoro, cuyas novelas, igual que *Las fortunas de Diana*, fueron «escuchadas». Tal digresión tampoco parece gratuita, ya que las sucesivas desgracias de los amantes pertenecen al género bizantino. Celio, durante una tormenta, tras quebrarse las amarras y todas las jarcias de su navío, se metamorfosea en trasunto de Teágenes, pero el narrador, que no cesa de ironizar, detiene las aventuras de Diana y también las de su caballero con otro inciso sobre los conocimientos de la dueña: «Celio, más que el navío, desordenadas las jarcias de los sentidos, sólo atendiendo a perder a Diana, a quien él imaginaba sol del mundo Antártico, decía, casi en imitación de Marcial, un poeta latino, por quien a vuestra merced le está mejor no saber su lengua: “Ondas, dejadme pasar, / y matadme cuando vuelva”»¹²⁰. A renglón seguido declara que el epigramista fue imitado por el divino Garcilaso: «pero a vuestra merced ¿qué le va ni le viene en que hablen como quisieren de Garcilaso?»¹²¹. He aquí el dardo final sobre la ignorancia de su narrataria: «Atrévome a vuestra merced con lo que se viene a la pluma, porque

¹¹⁸ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 79.

¹¹⁹ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 85.

¹²⁰ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 86.

¹²¹ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 86.

sé que, como no ha estudiado retórica, no sabrá cuanto en ella se reprehenden las digresiones largas»¹²².

Quizá Marcia no conozca a Marcial, aunque sus respectivos nombres y naturalezas se hallen más próximos de lo evidente, fruto de la salacidad de los epigramas y del marco de las novelas. Ahora bien, la ironía es sublime, porque una dama que ignora el latín, la poesía de Garcilaso y la oratoria clásica no parece extrañarse de las citas sobre *La Celestina*, Aristóteles, Plinio el Viejo o Heliodoro. Lope miente en alguna de las digresiones. Defiende y refuta a su conveniencia el saber de la dueña y, lógicamente, todo lo narrado, porque será ella quien confirme la veracidad o el fraude de los «cuentos».

La trama bizantina tiene menos relación con el marco: Celio elimina al patrón del barco que lo había capturado, el mismo individuo que robó las joyas de Diana, y, como condena por el homicidio, será encarcelado en Cartagena de Indias. La dama, todavía bajo el disfraz de Lisis, lucha contra los moriscos en las Alpujarras, prospera en la corte del Duque e incluso salva a este último de morir asesinado. Méritos que favorecen su mudanza de casa nobiliaria y el ingreso en el séquito del Rey Católico. Toda la novela se articula como una revista social sobre los cambios de estado de Diana. Los sucesivos amos son unos pastores, el mayoral, el Duque y, finalmente, el rey, si bien, «en la cumbre de toda buena fortuna», apenas son descritos, burlándose tanto del género picaresco como del cortesano.

Esta dama / caballero pronto llega a Toledo y recibe el título de Virrey de las Indias, donde tendrá noticias del presidio de Celio y procura liberarlo. Sin embargo, el reloj paródico sincroniza sus manecillas cuando el cautivo, juzgando que el joven Virrey se le había aficionado —recordemos de nuevo la ambigüedad de los lazos entre Celio y Otavio, Silveria y Lisis / Diana—, no la reconoce. Lope, consciente de la situación, se carcajea del público, porque ni el más ciego de los galanes resbalaría en tamaño olvido. Más inaudito resulta que Diana tampoco le descubre su identidad hasta la noche de los esponsales. Pero no termina aquí la ironía. El narrador triplica su broma con otro intercolumnio: «vuestra merced me tendrá por desalentado escritor de novelas, viendo que tanto tiempo he pintado a Diana sin descubrirse a Celio después de tantos trabajos y desdichas; pero suplico a vuestra merced me diga, si Diana se declarara y amor ciego se atreviera a los brazos, ¿cómo llegara este gobernador a Sevilla?»¹²³.

Todo es resuelto favorablemente y celebran las bodas, anudando el final como un círculo que vuelve sobre el género cortesano y liquida las adversidades bizantinas. Reparemos un instante en el último paréntesis, pues ha pasado desapercibido a los estudiosos:

¹²² Lope de Vega, *ibid.*, pág. 87.

¹²³ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 99.

El contento destes amantes, cuando descansaron en los brazos de tantas fortunas, vuestra merced, con su grande entendimiento le figure, pues ya su imaginación se habrá adelantado a exagerársele. Que yo me parto a Toledo a pedir albricias a Lisena y Otavio de que ya se hicieron fin las fortunas de la hermosa Diana y el firme Celio.¹²⁴

Es evidente que Marcia pudo «exagerar en su imaginación» las nupcias de la pareja. Pero si, como he apuntado, Lope, desde el inicio de la novela, ponía en cuarentena el nombre de Celio, discutiendo tanto la aventura de Diana con los pastores y el mayoral, pues «sólo se lo parece», como que la dueña del marco comprendiera su repertorio de citas clásicas, todo puede ser verdad y todo puede negarse. Cuando el narrador concluye que «se parte a Toledo para pedir albricias a Lisena y Octavio», este viaje, absolutamente ficticio, o quizá no, lo transforma en un personaje más de la historia, esfumando la distancia cronológica e incluso física entre Diana y Marcia Leonarda. No es sino una forma de confesarle a la dueña del marco que el fin de sus amores imitará la seducción de Diana y Celio. Luego la «carta» exterior ya no sólo se teje y se desteje en el interior de las novelas sino que permite al narrador / actor, es decir, a Lope, protagonista de la misiva y enamorado de Marcia Leonarda / Marta de Nevaes, inmiscuirse en su relato como personaje y cronista.

Fijémonos ahora en *La desdicha por la honra* porque también ofrece pistas sobre los vínculos del marco y los personajes femeninos. Así, en esta segunda historia, el narrador se declara con modelos tan autorizados como Homero y Virgilio, «olvidando» que en *Las fortunas de Diana* nos ha dicho que la señora Leonarda ignoraba el latín. Ambigüedad que sirve de prólogo a una «poética» sobre el arte de novelar que contraviene el modelo de Cervantes:

Paréceme que vuestra merced se promete con esta prevención la baja del estilo y la copia de cosas fuera de propósito que le esperan; pues hágala a su paciencia desde ahora, que en este género de escritura ha de haber una oficina de todo cuanto se viniere a la pluma sin disgusto de los oídos, aunque lo sea de los preceptos; porque, ya de cosas altas, ya de humildes, ya de episodios y paréntesis, ya de historias, ya de fábulas, ya de reprehensiones y ejemplos, ya de versos y lugares de autores, pienso valerme, para que ni sea tan grave el estilo que canse a los que no saben ni tan desnudo de algún arte que le remitan al polvo los que entienden. Demás que yo he pensado que tienen las

¹²⁴ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 100.

novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte.¹²⁵

La apuesta de Lope viene cortada por el patrón de su *Arte nuevo* (1609), si bien defiende un estilo depurado, incluso gongorino, tal como he advertido en otros lugares. Paradójicamente, cuando soslaya la ignorancia —¿o era sabiduría?— de Marcia, hilvana dos citas de Homero y Virgilio que no sorprenden ya al lector. Sí resulta extraño, por el contrario, que desconozca la obra de Aristóteles, cuestionando su comprensión de *La Odisea* y de la épica del mantuano: «y por si vuestra merced no supiere quién es este hombre, desde hoy quede advertida de que no supo latín, porque habló en la lengua que le enseñaron sus padres, y pienso que era en Grecia»¹²⁶.

Esta cita burlona, casi denigratoria, será muy significativa. En primer lugar, niega un juicio del propio narrador, pues, en *Las fortunas de Diana*, acudía al magisterio de Aristóteles sin que a Marcia le cause ningún problema. Luego la segunda glosa deroga buena parte de la cultura que no había sido discutida en la primera novela. Pero —qué gran hallazgo— el narrador oculta que, a propósito de Marcial, ya nos había advertido en *Las fortunas* que su dama / público tampoco sabe latín. Si esto fuera cierto, y no encuentro motivos para dudar, Lope ha creado una equipolencia, rabiosamente irónica, entre la figura de su dueña y Aristóteles, ya que el filósofo ignoraba la lengua del Imperio romano. Sólo domina su «lengua materna», o sea, el griego clásico, de igual modo que Marcia únicamente habla español. Pero, en el mismo lugar, también nos dice que es una inculta, porque ni sabe leer en latín ni está familiarizada con la obra del estagirita. Luego su alabanza es objeto de ironía desde el momento en que el narrador la enuncia; aún más, se diría que la parodia por partida doble, ya que ¿cómo es posible que un público que no conoce la obra de Aristóteles comprenda sin dificultad los paréntesis que desliza, poco después, sobre Platón, Propercio, Plutarco, la disputa de Cremes y Menedemo en el *Heautontimorúmenos* de Terencio, Salustio, Estacio, Séneca, Lucano, César o Juvenal?¹²⁷. La respuesta es simple: Marcia Leonarda, igual que el auditorio heterogéneo de las novelas,

¹²⁵ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 103. Lo han analizado tanto Mariano Baquero Goyanes, *Comedia y novela en el siglo XVII*, en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter. Estudios de Literatura y crítica textual*, Madrid: Cátedra, 1983, vol. II, págs. 13-29, como Marcos A. Morínigo, «El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, año II (1957), págs. 41-61.

¹²⁶ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 103.

¹²⁷ Lope de Vega, *ibid.*, págs. 104, 108, 130, 147, 158, 160, 199 y 188, respectivamente. Insistirá sobre esta idea cuando le aconseja: «Y así, cuando vuestra merced oiga decir a alguno, cosa que no le puede suceder, pero por si le sucede, que la quiere más que a sí, dígale que Aristóteles no lo sintió de esa suerte; y que a vuestra merced le consta que ese filósofo era más hombre de bien que Plinio y que trataba más verdad en sus cosas» (pág. 114).

puede transformarse, milagrosamente, como en *Guzmán el Bravo*, en «señora con la que se puede hablar en materia de difiniciones y etimologías»¹²⁸.

La red irónica no se detuvo en el dormitorio de la dueña. Lope, sabedor de que ha cargado las tintas sobre Marcia en *La desdicha por la honra*, que bastante tiene con ese paradójico —volátil— temperamento que la faculta para no saber griego mientras se regocija con la filosofía de Platón, o, según otro ejemplo, más divertido, prendarse de Séneca y Virgilio, aun siendo completamente lega en latín, tampoco perdona al otro polo de la ecuación: el mismísimo Aristóteles: «Y en esta parte no puedo dejarme de reír de la difinición que da Aristóteles de la fortuna; no le faltaba más a este buen hombre sino que en las novelas hubiese quien se riese de él»¹²⁹. Parece lógico que si la dama fue el blanco central de sus ironías también lo pueda ser el filósofo, igualando de nuevo sus máscaras, unidas y disociadas a la menor ocasión.

Volvamos sobre los personajes femeninos. Silvia, adorada por el valiente Felisardo, desempeña un papel similar al de Diana y la mujer que intitula la colectánea: «continuaba Felisardo su voluntad, y Silvia le correspondía, disimulando por su calidad lo que no hubiera hecho sin ella: así la tenían obligada los servicios personales deste mancebo y las fuerzas de amanecer en su calle, que ya ella, aunque con algún recato, se levantaba a verle»¹³⁰.

El duelo entre Alejandro y Felisardo viene rodeado por otro inciso que, de nuevo, rebate la simpleza de doña Marcia:

Creo que aquí vuestra merced me maldice, pues para decir: «Yo no soy descortés, vos sí, que por dos veces habéis hecho sentir al mundo la braveza de vuestros bigotes», no había necesidad de hablar tan bajamente la lengua toscana. Pues no tiene razón vuestra merced, que esta lengua es muy dulce y copiosa y digna de toda estimación.¹³¹

Aunque de manera más imperfecta que en *Las fortunas de Diana*, el parlamento del narrador tiene varias funciones: Marcia, esa iletrada que desconocía

¹²⁸ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 214.

¹²⁹ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 130.

¹³⁰ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 107. El papel de la dama y su actitud fingida han sido explicados con maestría por Carmen R. Rabell, *op. cit.*, pág. 55: «Esta discreción se contradice en el texto. La razón por la cual queda más rendida que nunca a Felisardo es la «bizarría de la pendencia» de este con su rival; pendencia que tuvo un motivo nada heroico, los bigotes de Felisardo, si bien encubría la disputa por Silvia. Además, los lamentos al ser abandonada no aluden jamás a ningún tipo de arrepentimiento moral —antes bien, se limita a llorar su abandono y no se culpa ni de liviana ni de haber utilizado mal su libertad—, sino que se justifica arguyendo la gentileza de su amante y su mala fortuna. [...] No hay ni sombra de arrepentimiento en sus palabras y si se preocupa es porque tal vez ahora su amante juzgue de liviandad y libertinaje lo que era producto del amor».

¹³¹ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 110.

tanto el latín como el griego, dicta ahora sus pareceres sobre la lengua toscana. Pero estos comentarios no provienen de la boca de la señora sino de la del propio Lope que, otra vez y ciñéndonos al marco, ha elegido una máscara de seducción bifronte. Desdoblado como cuentista y público, hombre y mujer, autor y lector, firma unas novelas que, en buena medida, son un «ejercicio masturbatorio», una obra maestra de puro onanismo.

Veamos cómo el público se aproxima a Silvia cuando el narrador, en estilo directo y entrecomillado, parece tomar nota de un diálogo en el que, de una forma u otra, interactúa con sus personajes, convirtiéndose, además, en el único testigo y emisario de la charla que mantuvo con la dueña del marco. La vecindad del relato y la epístola que —nunca lo olvidemos— es «extra e intra-novelesca», se pone a prueba cuando le pregunta:

Cumpliendo voy lo que le dije, cansando a vuestra merced con cosas tan fuera de propósito, ya que lo sean del mío, pero ¿por qué no tengo yo de pensar que vuestra merced es belicosa y que si se hallara al lado de Felisardo, por haber nacido tan cerca de su patria, estar en el extranjero, enamorado y con buen talle, no se holgara de ayudarle, aunque fuera con voces?¹³²

Lope ha decidido que, en dicho intercolunio, Marcia no sólo proceda igual que Silvia sino que, a ojos de su narrador, no sea tan inculta como aparentaba. Cuando Felisardo la deja para viajar a Nápoles, Silvia llora desconsolada; pero su llanto es el típico de una mujer dolida que se revela —y este detalle incide sobre el marco— como lectora del *Orlando furioso*:

¡Oh cruel español, bárbaro como tu tierra! ¡Oh el más falso de los hombres, a quien no iguala la crueldad de Vireno, duque de Selandia (que a la cuenta debía de ser esta dama leída en el Ariosto), ni todos los que, olvidados de su nobleza y obligación, dejaron burladas mujeres principales e inocentes!¹³³

Las aventuras de Felisardo en Constantinopla, sus vínculos con Nasuf Bajá, yerno del turco, y Mamut Bajá, hijo del Cigala, así como el romance con la sultana María, siguen los cauces de la novela morisca, si no fuera porque el narrador, como había adelantado en *Las fortunas de Diana*, recusa toda su historia por medio de varios informantes («no sé», «no me lo dijeron», «parece que los disfraces») e incluso se atreve a censurar su conducta:

¹³² Lope de Vega, *ibid.*, pág. 112.

¹³³ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 115.

Pues, como digo, y volviendo al cuento, estuvieron algunos días Felisardo y sus padres dando trazas en su remedio, si para tal fortuna podía haber alguno. Y aquí confieso a vuestra merced, señora, que *no sé, porque no me lo dijeron, cómo o por dónde vino a ser Felisardo no menos que bajá del Turco*, que parece que los disfraces de las comedias, donde a vueltas de cabeza es un príncipe lagarto, y una dama, hombre y muy hombre, y a la fe que dice el vulgo que no le hablen en otra lengua. Turco, pues, era Felisardo. No lo apruebo.¹³⁴

Tampoco duda en cuestionar la naturaleza de sus personajes: cuando Mamut Bajá, ya casado con la hermana del Turco, llega a Constantinopla, donde no podía entrar, será Fátima, «si a vuestra merced le parece que se llame así, porque yo no sé su nombre», la que solucione el conflicto entre el sultán Amat y su yerno.¹³⁵

5. LA PRUDENTE VENGANZA: UNA «COMEDIA EN PROSA»

Lope aplica en *La prudente venganza* algunos recursos de *Las fortunas de Diana*, si bien de forma sostenida y con ligeras novedades. En primer lugar, resumió un argumento extrapolable a la situación marital de Marta de Nevares y, todavía más, a los requiebros de su festejante: «oblíguese la poca dicha en una mujer casada en tiempo menos riguroso, pues Dios la puso en estado que no tiene que ver, cuando tuviera condición para tales peligros»¹³⁶. Luego el paralelismo entre Laura y Marcia, a diferencia de primera novela, se funda desde el comienzo y en el «marco epistolar».

El relato ofrece un triángulo amoroso, no muy complejo, que copia los tópicos de las comedias y culmina en un final truculento. Sugiero, atendiendo a la protagonista femenina, otra clave de lectura, entre novelesca y teatral, que pondrá en tela de juicio los pilares trágicos y moralizadores sobre los que parece —sólo parece— fundarse esta venganza. Lisardo, un caballero sevillano, bien nacido, bien proporcionado y bienquisto, se dirige con todos estos bienes a galantear a Laura, tras un itinerario seductor que ya duraba demasiado. Como

¹³⁴ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 123. La cursiva es mía. Marcel Bataillon, «*La desdicha por la honra: génesis y sentido de una novela de Lope*», en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid: Gredos, 1964, págs. 373-418, ha precisado cómo la fuente directa para toda peripecia novelesca, semejante a una comedia, fue el libro de Sapiencia (Abbé Octavio), *Nuevo tratado de Turquía con una descripción del sitio y ciudad de Constantinopla, costumbres del gran Turco, de su modo de gobierno, de su palacio, consejo, martirios de algunos mártires...*, Madrid: Viuda de A. Martín, 1622. Vid. especialmente las págs. 401-18.

¹³⁵ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 135.

¹³⁶ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 144.

en los ejemplos de Marcia Leonarda, Diana o Silvia, la mirada gravita sobre el silencio de la dueña y la retórica — eminentemente visual — de los espíritus de amor: «dos años pasó Lisardo en esta cobardía amorosa, *sin osar a más licencia que hacer los ojos lenguas*, y el mirar tierno, intérprete de su corazón y papel de su deseo»¹³⁷.

La conquista, limitada, como digo, al círculo visivo, tiene lugar junto al Guadalquivir, una tarde en la que Laura, plena de sensualidad, acudió a recrearse con sus padres y, juzgando que no era observada, «en sólo el faldellín, cubierto de oro, y la pretinilla, comenzó a correr, a la manera que suelen las doncellas el día que el recogimiento de su casa les permite dar licencia del campo»¹³⁸. Si la joven es celebrada por Lisardo, privilegiado mirón, oculto entre la hojarasca, ¿cuál sería el papel y las intenciones del narrador, respecto a la señora Leonarda, el día en que «la vio descuidada como Laura, pero no menos hermosa»?¹³⁹. Imitando el *Polifemo* de Góngora, esta Laura, que rivalizaría con Galatea, se precipita por las veredas hasta detenerse junto a un arroyo donde se descalza; imagen, pues, que duplica el gran símbolo sensual de *Las fortunas de Diana*, aunque subrayado por un giro culto:

él debió de reírse de ver lo [pies] de Laura, hermosa primavera entonces, que, convidada del cristal del agua y del bullicio de la arena, que hacían algunas pequeñas islas, pensando detenerla, competían entrambos, se descalzó y los bañó un rato, pareciendo en el arroyo ramo de azucenas en vidrio.¹⁴⁰

A partir de entonces, el cuento y la fascinación evolucionan hacia lo dramático, según confesó el propio Lope cuando nos dice que Fenisa, la criada de Laura, «creyó» a su señora y «esta parece relación de comedia»¹⁴¹. Veamos cómo debaten, en el único diálogo femenino de toda la colección, sobre el furor del caballero Lisardo:

—¿Con que me adora? —dijo riéndose Laura—. ¿Quién te ha enseñado a ti ese lenguaje? ¿No basta que me quiera?

—Bastará a lo menos —replicó Fenisa—, pues vos no correspondéis a tanto amor, siendo igual vuestro, y que fuera tanta dicha de los dos casaros.¹⁴²

¹³⁷ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 145. La cursiva es mía.

¹³⁸ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 146.

¹³⁹ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 146.

¹⁴⁰ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 147.

¹⁴¹ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 148.

¹⁴² Lope de Vega, *ibid.*, pág. 149.

La plática entre señora y sirvienta parodia el léxico y los idilios de la novela corta. Pero, no satisfecho con ello, Lope decide rociar con la lejía del sarcasmo la modalidad pastoril que, sin asomo de burla, había utilizado en *La Arcadia* y *Las fortunas de Diana*: «Ya se llegaba la hora del comer y ponían las mesas —para que sepa vuestra merced que no es esta novela libro de pastores, sino que han de comer y cenar todas las veces que se ofreciere ocasión—»¹⁴³. Además, cuando Laura piensa en un regalo para Lisardo, Fenisa le sugiere que entregue a su criado «un capón y dos perdices, con alguna fruta y pan blanco», viandas de acusada simbología erótica, sobre todo las aves, que tendremos presentes para valorar el final¹⁴⁴. La glosa que acompaña el obsequio no carece de doble sentido: «bien lo puede comer Lisardo con gusto, que Laura se lo envía»¹⁴⁵.

El galanteo, poetizado en romances tan hermosos como «Corazón, ¿dónde estuvistes?», mueve a la dama, silenciosa como el resto de sus «hermanas», a escribir una carta, donde, juzgándolo enamorado de otra, felicita al caballero por los dulces días de su amor: «Los años que vuestra merced me ha obligado a su conocimiento parece que me fuerzan a cortesía a darle el parabién de su casamiento»¹⁴⁶. Luego la comunicación epistolar en *La prudente venganza* refleja la del narrador y Marcia Leonarda en el marco, separándose de *Las fortunas de Diana*, donde el arbitrio de la carta se limitaba a un simple «papel» de Celio. Por el contrario, los piropos de Laura y Lisardo discurren a través de un originalísimo epistolario, sostenido durante casi toda la novela. La mujer, tan silente, respecto al noble, como Diana, respecto a Celio, «hace oír» su voz en la misiva para que sea el narrador externo quien pronuncie sus palabras. Lo mismo ocurrirá en la pasión cortesana y epistolar de Felis y Felicia, ocasionalmente travestida bajo el disfraz de Mendoza, protagonistas de *Guzmán el Bravo* y lectores del *Amadís de Gaula*. Si bien en esta última novela, ironizando la estructura de *La prudente venganza* y, paradójicamente, las propias cartas, reducidas a la mitad, Lope invita a la señora Marcia a «descartar las que fuere servida»¹⁴⁷.

Laura participa como «voz escrita» de tal forma que podemos atribuirle una «conciencia de escritora» que no tuvo Diana. Incluso reta sensual y poéticamente a Lisardo, ya «se valió de aquella industria para provocarle a desaffo de tinta y pluma»¹⁴⁸. Festejador y doncella se intercambian hasta nueve micro-cartas, compiladas, no lo olvidemos, dentro de la macro-epístola que son las *Novelas a Marcia Leonarda*, donde darán cuenta de su amor y plantean dudas sobre la veracidad del mismo.

¹⁴³ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 149.

¹⁴⁴ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 150.

¹⁴⁵ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 150.

¹⁴⁶ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 155.

¹⁴⁷ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 195.

¹⁴⁸ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 156.

Para ello Lope tuvo que idear una segunda trama, habitual en las comedias de capa y espada. Lisardo gozaba de la amistad de Otavio, enamorado de Dorotea, una cortesana ambiciosa —tal vez un dardo para Elena Osorio— que lo traiciona por la fortuna de un perulero. Octavio la descubre in fraganti, propinándole un par de bofetadas que suponen la llegada de los criados del indiano Fineo, la defensa de Lisardo, que liquidará al perulero, y, naturalmente, el exilio del protagonista. Dicho episodio guarda cierto parecido con *El curioso impertinente* de Cervantes, muy admirada por Lope, y se instituye como espejo paródico, intra-novelesco, del posterior triángulo amoroso entre Lisardo, Laura y Marcelo¹⁴⁹.

Laura, tras la fuga de su galán, cae en una profunda depresión de la que sólo parece salir cuando Menandro, su padre, le entrega una carta, absolutamente falsa, donde Lisardo le participa la huida a México y su matrimonio con una tal Teodora. La solución no se hace esperar: Laura necesitaba marido y el mejor candidato es un caballero del que no sabremos nada hasta después de una prolija digresión sobre la voz «himeneo»: paréntesis y estado civil que fastidiarían a la señora Leonarda.

Este cortesano, que atiende por Marcelo, presagia el horrible final cuando introdujo en su casa a Zulema, un esclavo de Orán del que se fiaba mucho, incluso demasiado. Tras celebrarse las nupcias, el inoportuno Lisardo conquista de nuevo la escena y el corazón de Laura. Pero antes, enloquecido por su casorio, le envía con Artandro otra carta, donde le manifiesta su inclinación —también muy tópica— a tomar los hábitos. El intercambio postal se reanuda, si bien contemplado por el curioso Zulema. Pronto descubrirán que la «carta mexicana» fue una engañifa y Laura se rinde ante su galán, o viceversa, hasta el punto de que Marcelo actúa como un convidado de piedra que «no repara» en las frecuentes salidas de la mujer.

La acción se interrumpe con un intercolunio: «Diga ahora vuestra merced, suplícoselo, que si es esta novela sermonario. No, señora, responderé yo, por cierto, que yo no los estudio en romance, como ya se usa en el mundo, sino que esto me hallé naturalmente, y siempre me pareció justo»¹⁵⁰. En este baile de máscaras, el dramaturgo por fin cuenta la verdad: mientras asume su papel de narrador también ha dialogado con el único personaje que le interesa: Lope «travestido» de Marcia Leonarda. Cuando pregunta si la novela es «sermonario», la dueña, o sea, el Fénix, como narrador y público, responde negativamente. Incluso se atreve a declarar que la novela, de acuerdo con sus fingidas palabras,

¹⁴⁹ Sobre la relación con la novelita cervantina, aunque ha desdeñado por completo el episodio de Octavio, Dorotea y el perulero, ignorando mi hipótesis sobre la acción central, *vid.* Mariana Scordilis Brownlee, *op. cit.*, págs. 107-115.

¹⁵⁰ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 170.

no es una historia propia sino «hallada naturalmente». Dicho de otro modo: la cuenta de forma rigurosa pero, con mucha ironía, niega su paternidad.

Tenemos a Lisardo, favorecido y amando, a Laura, libre y olvidada de los votos matrimoniales, y a Artandro con Fenisa, secretarios de las misivas, única forma de diálogo posible, ya que, frente a *Las fortunas de Diana*, los enamorados han diferido el acto sexual. Pero Marcelo no desempeña el papel de marido consentidor que tenía Otavio en el episodio de Dorotea y el perulero. Inesperadamente, Lope comienza a preocuparse por la doncella: «Si a Laura no se le da nada del deshonor y del peligro, ¿para qué se fatiga el que sólo tiene obligación de contar lo que pasó? Que, aunque parece novela, debe de ser historia»¹⁵¹. Quien haya leído *Las fortunas de Diana* y *La desdicha por la honra* sabe que las somete a la «ley de la falsación», pues, en más de una oportunidad, la dueña del marco será el único juez de los relatos. Por ello parece cómico que ahora razone la conducta de Laura según el criterio de la verosimilitud, o fidelidad a la «historia», sobre todo cuando el narrador y la propia Marcia Leonarda son dos máscaras de Lope. Resumiendo: el dramaturgo sabía perfectamente que no escribe una «crónica» pero se divierte con esta hipótesis; después rebatida por un intercolumnio de *Guzmán el Bravo*, novela de caballerías «a lo burlesco» con gotas de ficción cortesana: «Pesadas son estas armas, pero por eso no las ha de llevar el lector a cuestras; y ésta no es historia, sino una cierta mezcla de cosas que pudieron ser, aunque a mí me certificaron que eran muy ciertas»¹⁵².

Un episodio algo desvaído, como el idilio de Artandro con Leonarda, sobrina de Lisardo, y el castigo que el primero recibió por su atrevimiento, herido con una pica en la cabeza, da lugar a un falso perdón, pues el criado buscará a Marcelo en la iglesia. Allí le publica el adulterio de Laura con el que todavía es su señor. El marido defiende la integridad de la mujer «a capa y puñal» pero pide explicaciones a Lisardo, quien, curándose en salud, confirma sus palabras. El marido «finge creer» al hispalense y prepara su castigo, el último acto de una novela que Cirot y Ayllón dividen en tres ciclos: noviazgo, adulterio y venganza.

Laura sospecha que Marcelo la ha descubierto pero, ingenuamente, juzga que su marido era de esos hombres que toleran los defectos de las amadas. Pero el caballero, sin mancharse las manos, abonará trescientos escudos a Zulema, escarnecido por la propia Laura, para que termine con la vida de su esposa. A continuación, simulando un gran desconcierto, entra en los aposentos, con la sola intención de «sorprender» al esclavo homicida, que será atravesado por su

¹⁵¹ Lope de Vega, *ibid.*, pág. 178.

¹⁵² Lope de Vega, *ibid.*, pág. 200. Sobre este tapiz de afirmaciones y negaciones, Antonio Carreño, «Introducción» a Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, op. cit., pág. 39, acuña el marbete de «retórica de la coerción». Por supuesto, Lope no dice en ningún momento quién «certificó» los hechos de *Guzmán el Bravo*.

propia daga y ofrecido como «despojo» a los «muchachos de Sevilla». También despacha a Fenicia, la criada, con un filtro venenoso, y al pobre Artandro, que recibe dos balazos por la espalda en la oscuridad de la calle. Transcurridos dos años, culmina la muerte de Lisardo, pues la venganza debe servirse fría y, en este caso, acuática. Una noche de calor veraniego sigue al amante hasta el Guadalquivir y lo ahoga sin piedad.

Opina el Fénix que todo lo anterior no se ha narrado para que imitemos el proceder de Marcelo sino «para aprovechamiento de las mujeres que con desordenado apetito aventuran la vida y la honra a tan breve deleite, en grave ofensa de Dios, de sus padres, de sus esposos y de su fama». Luego la moralidad de este cuento, siempre a su juicio, estriba en que el marido debe salir indemne de los asesinatos contra un criado, cuya única flaqueza ha sido llevar cartas de un domicilio a otro, contra una sirvienta que nunca se excedió en sus funciones, más allá de abrir alguna puerta, contra su propia mujer que, ésta sí, pecaba de pensamiento y obra todas las noches, mancillando su «himeneo», pero que, si recordamos las epístolas y el curioso regalo del capón y las perdices, tiende a lo lascivo, y contra un galán engañado por una carta —no podía ser de otra manera— firmada por el padre de Laura, quizá, sin pronunciar una palabra, el personaje más inmoral de la novela.

En otro trabajo he comparado el final, tremebundo, según varios críticos, con una comedia todavía más «horrible»: *Los comendadores de Córdoba* (1596-1598)¹⁵³. Francisco Ynduráin explica que «el sentido del honor no solía tener las mismas exigencias en el teatro que en la novela, donde no podía haber mayor lenidad; pero en esta ocasión Lope ha procedido con el máximo rigor»¹⁵⁴. ¿Por qué rigor? Considero que Marcelo actúa como un criminal sin justificación pues, aun burlado por su esposa, la venganza no resulta honorable: engatusa pecuniariamente a Zulema, su criado más fiel, para denunciarlo después a la justicia; Lisardo será ajusticiado con gélida alevosía; elimina al pobre Artandro, tiroteándolo por la espalda, sin opción a réplica, cuando ha sido el sirviente quien le dio el chivatazo. Y todo sin derramar una gota de sangre.

¹⁵³ Antonio Carreño, *ibid.*, pág. 47, ha reparado en la familiaridad de estas dos obras. Sólo ofrezco algunas calas pues desarrollo mi teoría en «*La prudente venganza*: selección de una novela lopista», en *Homenaje al Prof. Giovanni Caravaggi*, eds. G. Mazzocchi y P. Pintacuda, Pavia, 2007, en prensa.

¹⁵⁴ Francisco Ynduráin, op. cit., pág. 59. Joseph Spieker, «La novela ejemplar: delectare-prodesse» *Iberorromania*, 2 (1975), págs. 33-68, piensa que «en sus comentarios introductorios a la tercera *novella* de *La más prudente venganza* crea una correspondencia entre los elementos novelesco y ejemplar. Lo novelesco consiste en la extraña venganza planeada y ejecutada por Marcelo, el protagonista y marido de Laura, para limpiar la mancha de su honra causada por la infidelidad de ésta con Lisardo» (pág. 48). Sin embargo, la venganza, según se deduce de su artículo, es más puramente novelesca que ejemplar, pues, de hecho, no hay ejemplaridad ninguna.

El cierre guarda una relación ambigua y hasta paródica con *Los comendadores*: la cruenta revancha del Veinticuatro Fernán Alfonso, que aniquiló a su mujer, Beatriz de Hiniestrosa, a don Jorge, Comendador de Cabeza del Buey, primo del homicida y amante de la esposa, a don Fernando, Ana, Medrano, Jorgillo, Celia y a todos los criados, camareras, perros, gatos, monas, e incluso un papagayo, que no le confesaron la infidelidad de su dama¹⁵⁵. Si esta interpretación sobre el magnicidio del Veinticuatro es oportuna o no habrán de juzgarlo los especialistas en el «teatro de horror»; empero, al hilo de mi trabajo, considero que la «tragedia» de la novela, incluida su moraleja final, podría cuestionarse sin dificultad: «esta fue la prudente venganza, si alguna puede tener este nombre: no escrita, como he dicho, para ejemplo de los agraviados, sino para escarmiento de los que agravian»¹⁵⁶. Cuando Lope insiste tanto en abolir una de las posibles lecturas, es decir, aquella que define a Marcelo como sanguinario, homicida y traidor, similar a Fernán Alfonso, su misma insistencia hace más evidente dicha posibilidad. Carmen Rabell ha subrayado que el calificativo de «prudente» estaría de sobra en el título. Por otra parte, «la lectura de la *novella* como escarmiento de adúlteros, dada la relativa posición de “justificación” que adopta el narrador a lo largo del texto, tampoco parece sostenerse del todo. La ambivalencia de las hipótesis, sentencias y conclusiones de este narrador generan una ambigüedad que desautoriza o, al menos, relativiza su discurso»¹⁵⁷. En buena lógica el narrador tuvo que fundar una relación con el público que aclare los dobles sentidos. Si Lope dedica la novelita a Marcia Leonarda, o sea, a Marta de Nevaes, habría previsto —jocosamente— la futura reacción de su marido. Porque no parece sensato, pero sí muy saleroso, cuestionando la «moraleja», el honor de Laura y Marcelo, los protagonistas, y, en última instancia, la virtud de su lectora y

¹⁵⁵ *Los comendadores de Córdoba*, de Lope de Vega, ed. crítica, introd. y notas de M. Abad y R. Bonilla, Córdoba: Ediciones La Posada, 2003. Recogemos aquí toda la bibliografía sobre esta pieza y optamos por una perspectiva de análisis que se aleja de los clásicos estudios de Donald Larson, «*Los comendadores de Córdoba: An Early Honor Play*», en *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Madrid: Castalia, 1971, págs. 399-412, y *The Honor Plays of Lope de Vega*, Cambridge, Mass. y London, Harvard: UP, 1977, para quien el el Veinticuatro sería un paladín que transformó el crimen en un verdadero acto heroico. Con la muerte de todos los que, directa o indirectamente, intervienen en el adulterio, la estimación personal de Fernán Alfonso vuelve a renacer. Consideramos que la tesis de Melveena McKendrick sobre la comicidad y comportamiento ambiguo de los personajes es mucho más sugerente e incluso puede aplicarse a *La prudente venganza*: «Celebration or Subversion? *Los comendadores de Córdoba Reconsidered*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 61, 3 (1984), págs. 352-60, y «Lope de Vega's *La victoria de la honra* and *La locura por la honra*: Towards a Reassessment of his Treatment of Conjugal Honour», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXI, 3 (1987), págs. 1-14. Sobre todas estas cuestiones, vid. Rafael Bonilla Cerezo, «*La prudente venganza*: selección de una novela lopista», *op. cit.*

¹⁵⁶ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 185.

¹⁵⁷ Carmen R. Rabell, *op. cit.*, pág. 66.

amante, la señora Leonarda, que una novela donde se castiga el adulterio con la muerte sea el mejor regalo para una mujer casada con un «fiero Herodes».

Pariente lejano del colérico Veinticuatro, lo cierto es que el homicidio múltiple de Marcelo, inspirando deseos fúnebres en el alma de Roque Hernández de Ayala, que, felizmente, nunca llevó a término, ofrece la imagen de dos criminales, virulento el primero, fino estilista el segundo, de dos cadáveres hermosos y, sobre todo, de dos ciudades. Córdoba y Sevilla. Dos damas libertinas esperan su próximo y determinado fin. Los maridos, muy distintos, fraguando el sangriento ritual, acaso una carnicería, con su puñal en la mano y el corazón perdido en el vacío. Sevilla y Córdoba. Porque —bien lo sabía Lope— no hay patria como una boca que a gustar convide ni hombres como los andaluces, «pues dellos oigo decir, y he leído, que ninguna región del mundo ama tan dulcemente a las mujeres, ni con mayor determinación pierde por ellas la vida»¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1988, pág. 116.