

Facultad de Humanidades (Sección de Filología)
Departamento de Filología Española

***Cervantes en Lope: la seducción metaliteraria en las
«Novelas a Marcia Leonarda»***

Trabajo de Fin de Grado

Grado en *Español: Lengua y Literatura*

María García García

Tutor:

Carlos Brito Díaz

La Laguna

Curso 2014-2015

*A mis padres y hermano,
con quienes tanto quiero*

ÍNDICE

1. Introducción, 5
 - 1.1. Justificación del tema elegido, 8
 - 1.2. Objetivos, 9
 - 1.3. Metodología, 9
2. Antecedentes de la novela y del diálogo narrador-lector, 10
3. Digresiones en otras obras en prosa, 19
4. Por qué escribir *novellas* a Marcia Leonarda, 25
5. Digresiones a Marcia Leonarda, 31
6. El autor dentro de la obra, 47
7. Conclusión, 54
8. Bibliografía, 56

RESUMEN

Entre la producción literaria de Lope de Vega se encuentran multitud de composiciones en verso, una inmensa cantidad de obras dramáticas y cuatro *novellas* que han pasado, en general, desapercibidas. En este trabajo se propone el estudio de esas cuatro *novellas*: *Las fortunas de Diana*, *La desdicha por la honra*, *La prudente venganza* y *Guzmán el Bravo*, incluidas en *La Filomena* y *La Circe*. Tal y como se explica al inicio de cada una de ellas, es Marta de Nevaes, la última amante de Lope, quien le pide que se las escriba. Así pues, en todas ellas el amor será el tema por excelencia y las cuatro irán dedicadas a Marta oculta bajo la máscara de Marcia Leonarda. Este hecho aporta a las obras un tono íntimo, pues la narrataria es la amante de quien narra, lo que hace que las *novellas* estén salpicadas de amorosos vocativos y un tono confidencial muy difícil de encontrar en otras obras de la época: más que de *novellas*, se podría hablar de epístolas compartidas entre dos enamorados. El narrador no olvidará a quién le está contando las historias, por lo que, sabedor del nivel cultural de su narrataria, se detendrá en explicaciones de voces cultas o contará anécdotas y cuentos que la distraigan de los pasajes más tristes o desagradables. Sin embargo, en ocasiones sí que confundirá a la señora Leonarda con alguien mucho más culto, alguien que comparte sus inquietudes sobre la lengua y la literatura o que conoce a los filósofos clásicos. Por todo ello son *novellas* para una amplia variedad de lectores: para los que, como Marcia, estén más preocupados por asuntos de amor y para los que, como el narrador, se cuestionen el rumbo que está tomando la literatura gongorina. Lope se atreve con un género novedoso que había dignificado Cervantes, y además lo hará empleando procedimientos cervantinos como el diálogo entre narrador y lector, la presencia del autor dentro de la obra o la metaficción, si bien de una forma más lúdica. Los diálogos que entablan narrador y lectora a lo largo de toda la obra versarán sobre las *novellas* mismas —he ahí el carácter metaliterario—; sobre la literatura en general; acerca de la lengua y los cambios que está sufriendo; sobre filósofos y sus sentencias, y sobre la narrataria: su belleza, su carácter o sus gustos. A medida que narra, el narrador se interrumpe para comentar con su narrataria los procesos narrativos que utiliza, la suerte de los personajes o las decisiones que estos toman. Es solo el narrador quien habla, pero su relación de intimidad con la narrataria lo lleva a adelantarse a sus pensamientos, de tal modo que Marcia cobra vida y voz en las *novellas*. A lo largo de la narración los juegos metaficticios se repiten, pero, al contrario que Cervantes, Lope no empleará un carácter especulativo ni teórico, sino que lo lúdico estará siempre presente, especialmente a través del festejo de la narrataria. Lo más destacado de estas obras en prosa no serán las historias que se

cuentan sino ese diálogo que se produce entre el narrador y su narrataria y las digresiones con las que pretende entretenerla, enseñarle o galantearla. Sin embargo, no es nuevo en Lope utilizar digresiones en la prosa narrativa o en las epístolas, pues estas interrupciones de la trama principal le permiten introducir cuentos, anécdotas, romances o sonetos que amenizan la historia y le dan la oportunidad de exponer sus propias opiniones. Entre estas últimas no faltan las críticas a las digresiones largas, lo que no deja de ser irónico en un autor que en las *novellas* parece deleitarse con las interrupciones de la narración. También los seguidores de Góngora obtendrán duras críticas en las cuatro *novellas*, así como en *La Dorotea*. Lope se muestra como un defensor de la lengua más sencilla del Renacimiento, mientras que los nuevos giros y voces introducidos por el desarrollo del culteranismo se convertirán en objeto de sus agudas burlas e ironías. En *La Dorotea*, como en las *novellas*, también hará uso de los juegos metaficticios, especialmente de la inclusión del autor en la obra, que en esta novela dialogada se muestra con más fuerza que en las cuatro narraciones en prosa. Es un nuevo juego cervantino este de introducirse a sí mismo en la obra, un juego en el que las fronteras entre realidad y ficción se diluyen hasta tal punto que los personajes se vuelven tan reales como quien los ha creado y el autor tan ficticio como sus creaciones. Así pues, se trata de unas *novellas* en las que el Fénix se acerca a Cervantes en los procedimientos metaficticios pero sin perder su naturaleza lúdica e irónica que hará las delicias de la señora Marcia, y de sus lectores.

PALABRAS CLAVE

escribitor, narrador/narrataria, cervantinismo, *novellas*, Lope de Vega, metaficción

ABSTRACT

Among Lope de Vega's literary production we can find an extensive number of compositions in verse, an immense amount of plays and four novellas that have not received too much attention. The purpose of this work is the study of these four novellas: *Las fortunas de Diana*, *La desdicha por la honra*, *La prudente venganza* y *Guzmán el Bravo*, all included in *La Filomena* and *La Circe*. As it is explained at the beginning of each novella, Marta de Nevares, the last lover of Lope, is the one who asked him to write the novellas for her. Consequently, love is the theme par excellence in all of them, and they are dedicated to Marta who appears hidden behind the mask of Marcia Leonarda. This fact gives the works an intimate tone because the narratee is the lover of the person who tells the story, which is the reason why the

novellas show loving vocatives and a confidential tone that we hardly find in other novellas of the same period: more than novellas, one could speak of shared letters between two lovers. The narrator does not forget to whom he is telling the stories, so, knowing the cultural level of his narratee, he stops the narration to explain some cultivated words and he tells anecdotes as well as short stories to distract Marcia from the sad or unpleasant passages. However, sometimes he does confuse Mrs. Leonarda with someone more educated, someone who shares his concerns about language and literature or someone who knows the classical philosophers. Therefore, they are novellas for a wide range of readers: for those that, like Marcia, are more interested in love issues and for those that, like the narrator, are worried about the direction Góngora's literature is taking. Lope ventures into a new genre that had been dignified by Cervantes. He does it using Cervantine procedures such as the dialogue between narrator and reader, the author's presence within the work or metafiction, albeit in a more playful way. The dialogues that the narrator and the reader engage throughout the novellas will be about the novellas themselves —hence the metaliterary character—; about literature in general; about language and the changes it is undergoing; about philosophers and their precepts, and about the narratee: her beauty, her personality or her tastes. The narrator interrupts his narration to discuss with his narratee the narrative processes used, the fate of the characters or the decisions they take. It is just the narrator the one who speaks, but his intimate relationship with the narratee leads him to anticipate her thoughts, so that Marcia comes to life and has her own voice in the novellas. Throughout the narration the metafictional games are repeated, but, unlike Cervantes, Lope does not employ a speculative or theoretical character, and playfulness will always be present, especially in the courtship of the narratee. It is not the stories what stand out in these novellas but the dialogue between the narrator and his narratee, and the digressions with which he aims to entertain her, to teach her or to flirt with her. However, it is not new to Lope to use digressions in his narrative prose or in his letters, because these interruptions of the main plot allow him to introduce stories, anecdotes, romances and sonnets that enliven the story and give him the opportunity to express his own opinions. Among these, one can find critiques of long digressions, which is not without irony in an author who seems to delight with interruptions of the story in the novellas. Góngora's followers also get harsh criticism in the four novellas as well as in *La Dorotea*. Lope appears as a defender of the simpler language of the Renaissance, while the new expressions and words introduced by culteranismo become the subject of his sharp mockeries and ironies. In *La Dorotea*, as in the novellas, Lope also uses metafictional games, especially the inclusion of the author in the work, resource that in this novel appears stronger than in the four novellas.

This is a new Cervantine game, a game in which the boundaries between reality and fiction are diluted to the point that the characters become as real as the writer and the author as fictitious as his creations. Therefore, they are novellas in which Lope is close to Cervantes in the metafictional procedures but without losing the playful and ironic nature that will delight Mrs. Marcia and his readers.

KEY WORDS

Escritor, narrador/narrado, cervantinismo, novellas, Lope de Vega, metafiction

1. INTRODUCCIÓN

Durante los Siglos de Oro, los lectores eran escasos, pues al analfabetismo general se suman el elevado precio de los libros y una sociedad más interesada en otros aspectos que en la lectura. Por esta razón, es curioso que en muchas obras se incluyan escenas que nunca se darían en la realidad, como por ejemplo en *Las fortunas de Diana*, donde encontramos a una pastora aficionada a la lectura de libros de caballerías: «una hermana del estudiante referido, que era bachillera y hermosa, y picaba en leer libros de caballerías y amores»¹. La realidad es bien distinta: los pastores no saben leer y en el mejor de los casos no tienen bienes suficientes con los que hacer frente al precio de un libro. Sin embargo, estos modelos de personajes letrados se repiten constantemente en la literatura, causando muchas veces la risa del público o del lector. De hecho, Henry-Jean Martin afirmó que «las únicas personas capaces de leer y escribir corrientemente eran en aquel entonces [siglo XVII] éstas cuyo oficio lo exigía»². Además hay que contar con que hay personas que aun sabiendo leer no se encuentran en disposición de hacerlo, ya sea porque no tienen recursos económicos suficientes para comprar un libro o porque tampoco están en condiciones de alquilarlo, como a veces se hacía. Así, se entiende que las bibliotecas particulares entre los artesanos sean muy escasas, de veinticinco volúmenes la mejor equipada³. Asimismo, se debe tener en cuenta al lector femenino. Muchos condenaron la lectura de la mujer, que le otorgaba los conocimientos suficientes para responder a cartas amorosas⁴. Sin embargo, la mujer lectora es una realidad en los Siglos de Oro, especialmente la mujer perteneciente a las clases más enriquecidas: «lo cierto es que en la clase medianamente acomodada la mujer dispone a la vez que hila, cose o labra paños, o por las tardes, de un tiempo que puede invertir en ocio; y muchas veces ese ocio se ocupa con lecturas»⁵.

Entre estas damas lectoras se encuentra Marta de Nevares, la última de las amantes de Lope de Vega. En algún momento de su relación, Marta le pide a Lope que le escriba una

¹ Lope de Vega, *Las fortunas de Diana* en *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. A. Carreño, Madrid, Cátedra, 2011, pág. 150. Todas las referencias a esta *novella* y a las restantes estarán tomadas de esta edición.

² M. Chevalier, *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, Ediciones Turner, 1976, pág. 19.

³ *Ibidem*, pág. 19.

⁴ J. D. Vila, «Lectura e imaginario de la femineidad en las *Novelas a Marcia Leonarda*, de Lope de Vega», *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, Madrid, Castalia, 2001, pág. 699.

⁵ A. Rallo Gruss, «Invención y diseño del receptor femenino en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 8 (1989), pág. 161.

novella y el Fénix responderá con *Las fortunas de Diana*, incluida en *La Filomena* (1621). La petición se repite y entonces encontramos en *La Circe* (1624) tres *novellas* más: *La desdicha por la honra*, *La prudente venganza* y *Guzmán el Bravo*. Fue Francisco Rico quien recogió las cuatro novelitas en una misma obra y las bautizó con el nombre —más adecuado, quizá— de *Novelas a Marcia Leonarda*. Y es que estas *novellas* verdaderamente se escriben para la señora Marcia Leonarda, disfraz de Marta de Nevaes en las obras de Lope, y, por tanto para ella siempre habrá «un comentario, una galantería, una enseñanza o un donaire»⁶, pero no entremos en esto todavía. Las cuatro *novellas* son para una dama, por lo que el tema amoroso será el *leitmotiv* de todas ellas. Sin embargo, cada una trata un aspecto particular: así *Las fortunas de Diana* presenta rasgos de la novela bizantina y pastoril; *La desdicha por la honra* es una novela del cautivo en la que se insiste constantemente en la verosimilitud; *La prudente venganza* se ha asemejado a una comedia de honor, y *Guzmán el Bravo*, que también trata el tema del cautivo, da mayor importancia a las armas que a los asuntos de amor. Además, en ellas encontramos tópicos como la mujer en hábito de hombre, los engaños, el amor no correspondido, los celos o el adulterio. Rallo Gruss señala que esto es así para cumplir con su deber ejemplarizante:

Desde esta perspectiva la novela es ejemplar, es decir, encierra un caso que previene contra los malos caminos del amor: ni dejar el matrimonio al azar (*Las fortunas*), ni preferir el prurito de honra sobre el amor (*La desdicha...*), ni elegir el adulterio para compensar un error cometido (*La prudente...*), ni olvidar el servicio amoroso dedicándose en exclusividad a las armas (*Guzmán*).⁷

Este despliegue de temas amorosos con sus correspondientes enseñanzas se elabora solo para Marcia, además irá acompañado de los comentarios, halagos y pasajes didácticos e irónicos que antes señalábamos. Son precisamente esos excursos los que adquieren mayor importancia en las *Novelas* y también los que elevan la calidad de estas.

En las digresiones el narrador interrumpirá la narración para introducir palabras dirigidas a Marcia, ya sea para seducirla, enseñarle o confiarle sus dudas sobre el gongorismo. Las digresiones han sido definidas como «oraciones que discurren fuera de la materia propuesta»⁸ por Herrera o como un desvío «del principal intento a otra cosa, mas no del todo porque luego volvemos»⁹ por Bartolomé Jiménez Patón. Así son los excursos que encontramos en las *Novelas*: el narrador se apartará de «la materia propuesta» para adentrarse

⁶ Según J. Barella en la edición de Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Júcar, 1988, pág. 19.

⁷ A. Rallo Gruss, ob. cit., págs. 177-178.

⁸ G. Sobejano, «La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar», *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, II, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1978, pág. 470.

⁹ *Ibidem*, págs. 470-471.

en otros temas, sin embargo, siempre recordará regresar y continuar con la historia. Lo que hace a las digresiones de las *Novelas* tan llamativas es el carácter íntimo que poseen, que le dan una dimensión de absoluta novedad y frescura. Recordemos que las *Novelas* están dedicadas a Marcia; es más, es ella quien pide al autor que se las escriba. Por esta razón, las digresiones van a ir dirigidas exclusivamente a ella, casi como si le estuviera contando las historias en uno de los encuentros de los dos amantes. El narrador se perderá en anécdotas teórico-literarias, en pequeños cuentos populares y mitos clásicos y, sobre todo, en sutiles formas de seducción. Si ya este tipo de literatura encontraba en el género femenino a su principal lector, las *Novelas a Marcia Leonarda* refuerzan este aspecto introduciendo todas las formas imaginables de galanteo, de tal forma que Marcia halle en estas novelas un punto de unión con su amante. A todo ello, se debe añadir la fuerte ironía que recorre las digresiones, especialmente las de tipo literario, ya que las críticas al culteranismo o a las novelas pastoriles también encuentran su lugar. Así pues, las *Novelas* presentan la mezcla perfecta entre lo tradicional y lo novedoso, entre las digresiones más cultas y aquellas destinadas a enseñar o enamorar. Tanto es así, que para Ynduráin «gracias a estas intervenciones del autor, a la jugosa andadura del cuento y a las sabrosas anécdotas con que esmalta el relato aplicándolas a diversos casos, salva Lope los momentos menos afortunados de sus novelas»¹⁰.

Lo cierto es que las digresiones son las que otorgan auténtica importancia a las *novellas*, que de otro modo no se desviarían de la convención de los relatos de tema amoroso. Para Barella «el resultado [las *novellas*] será en gran medida convencional, presentará una serie de situaciones convencionales mil veces repetidas desde la Edad Media»¹¹. Por esta razón, han sido poco estudiadas, incluso «denostadas», porque las digresiones «interrumpían el discurso ficcional»¹²; de hecho *La desdicha por la honra* llegó a publicarse sin digresiones¹³. Los excursos de contenido más erudito también sufrieron el desprecio de la crítica, pues fueron considerados «impertinentes» por Icaza¹⁴. Cayetano Rossell se sumó a los ataques contra las *Novelas* diciendo que «parece que animado Lope con el buen éxito que tuvieron las de Cervantes, quiso también probar sus fuerzas en este género, y solo probó su

¹⁰ F. Ynduráin, *Lope de Vega como novelador*, Santander, Publicaciones de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1962, pág. 67.

¹¹ J. Barella, ed. cit., pág. 20.

¹² L. Schwartz, «La retórica de la cita en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Edad de Oro*, 19 (2000), pág. 269.

¹³ Según M. Presotto en su «Introducción biográfica y crítica» a Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Castalia, 2007, pág. 15, nota 17.

¹⁴ L. Schwartz, ob. cit., pág. 269.

debilidad»¹⁵. Hoy, sin embargo, la crítica ha cambiado a opiniones más favorables, elevando la calidad del diálogo narrador-lector, especialmente en el tono íntimo que se produce. La narrataria de las *Novelas* y las dedicadas atenciones que recibe han conseguido eliminar las dudas sobre el arte de novelar del ingenio del teatro.

Ese diálogo que se inicia entre el narrador y el lector entra dentro de los procesos cervantinos que marcan a las *Novelas*. Las similitudes con Cervantes empiezan, sin embargo, mucho antes: en la decisión misma de escribir *novellas*. El autor del *Quijote* había publicado las *Novelas ejemplares* en 1613, apuntando la dirección que otros narradores quisieron seguir. Lope no será menos, si bien se desliga del carácter ejemplarizante de las novelas cervantinas. Los relatos de Lope presentan un mayor carácter lúdico, se recrean en los juegos y las ironías; más que enseñar, deleitan. Yarbrow-Bejarano cree que es este distanciamiento de la obra de Cervantes el que ha ocasionado que las novelas lopescas tuvieran tan mala acogida por la crítica, que esperaba a un Cervantes en Lope¹⁶. No obstante, las *novellas* emplean muchos de los juegos cervantinos, como la presencia del autor dentro de la obra, que rompe la frontera entre la realidad y la ficción, o la frecuente ironía o una narrataria que parece más real y cercana que los personajes.

Así pues, solo queda profundizar en estas exquisitas digresiones a Marcia Leonarda y en los juegos cervantinos que salpican las *novellas* para descubrir si las dotes narrativas del Fénix de verdad corresponden a un «desalentado escritor de novelas»¹⁷ o a un dramaturgo que coquetea exitosamente con un arte ajeno a su acostumbrada producción.

1.1 JUSTIFICACIÓN DEL TEMA ELEGIDO

Lope de Vega ha alcanzado merecida fama por sus escritos dramáticos y composiciones en verso, pero su producción narrativa, especialmente las *novellas*, son menos conocidas. Por esta razón, es necesario profundizar en las *Novelas*, descubrir los entresijos que las componen. A la novedad que suponen unas *novellas* escritas por el dramaturgo por excelencia, se suma la relación con la narrataria. La señora Marcia y las digresiones que para ella se escriben son, sin duda, un interesante aspecto que estudiar. Más que las *novellas* en sí, las situaciones que llevan al narrador a ponerse en contacto directo con su narrataria y aquello

¹⁵ C. Blatt, «Las novelas ejemplares de Lope de Vega», *Fénix. Revista del Tricentenario de Lope de Vega* (1935), pág. 554.

¹⁶ Y. Yarbrow-Bejarano, «Lope's *Novelas a Marcia Leonarda*», *Kentucky Romance Quarterly*, 27, 4 (1980), pág. 464.

¹⁷ Lope de Vega, *Las fortunas de Diana*, ed. cit., pág. 174.

que le cuenta, como si se tratara de un secreto entre los dos amantes, son dignos de un estudio propio, de un análisis detenido y un acercamiento a la fascinante mano creativa que se esconde detrás.

1.2 OBJETIVOS

Los objetivos de este trabajo son, pues, profundizar en los mecanismos cervantinos que encontramos a lo largo de las *Novelas a Marcia Leonarda*. Para ello será necesario conocer cuáles son esos mecanismos y cómo aparecen en las *Novelas*. Además, hay que tener en cuenta la capacidad especulativa de Cervantes en los juegos metaficcionales frente a la más lúdica de Lope. También se debe indagar en las digresiones en sí, si suponen una novedad en las obras de Lope de Vega o si, por el contrario, ya las había empleado en ocasiones anteriores. Asimismo, es fundamental acercarse a la relación entre Lope de Vega y Marta de Nevares, ya que a partir de aquí surgen las *Novelas*. Por último, se prestará atención a la presencia del autor dentro de la obra, un proceso cervantino más, que no solo aparece en las cuatro *novellas* dedicadas a Marcia sino también en *La Dorotea*, su obra autobiográfica.

1.3 METODOLOGÍA

Para la realización de este trabajo se ha empleado un análisis teórico-práctico de las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega haciendo especial énfasis en las digresiones. Además, se han cotejado las diferentes ediciones modernas de las obras y se ha recurrido a la consulta de bibliografía especializada para completar la visión de las *Novelas* y los procedimientos utilizados en ellas.

2. ANTECEDENTES DE LA NOVELA Y DEL DIÁLOGO NARRADOR-LECTOR

Desde el siglo XVI las nuevas formas venidas de Italia, como el soneto, empiezan a abrirse paso en el panorama literario español, incorporándose a los modelos tradicionales ya existentes. El género narrativo no se quedará fuera de esta revolución, sino que también se verá afectado con la llegada de las *novellas*¹⁸, relatos cortos en los que las aventuras y las historias amorosas cobran protagonismo. Ya habían sido popularizadas en Italia con el *Decamerón* de Boccaccio, pero una vez en territorio español se encontraron con que un importante sector de la población lectora las consideraba «indecorosas», «dignas de condena por evocar sensualidad y temas atrevidos, cuando no decididamente obscenos»¹⁹. De hecho, Suárez de Figueroa califica a este tipo de literatura que busca el entretenimiento como «novelas al uso», una suerte de «patrañas o consejas propias del brasero en tiempo de frío, que, en suma, vienen a ser unas bien compuestas fábulas, unas artificiosas mentiras»²⁰. La resistencia a este tipo de novelas no impide que a lo largo del siglo lleguen a España traducciones de novelas italianas como *Honesto entretenimiento de damas y galanes* de Piacevoli notti dello Strapamen, *Historias trágicas ejemplares sacadas del Bandello Veronés* de Mateo Bandello o la *Primera parte de las cien novelas* de Juan Baptista Giraldo Cintio, que influirán en los narradores españoles.

A este problema se suma la ausencia de una perceptiva que guíe a los autores de *novellas*. Las novelas de caballerías y bizantinas, por ejemplo, estaban respaldadas por toda una tradición procedente de los clásicos, un conjunto de normas que señalaba lo que debía ocurrir en toda ocasión. Pero este género nuevo, de apenas tres siglos de vida, se encuentra desnudo, sin autores de prestigio a los que remitirse. Rabell²¹ señala que «sus raíces son medievales y, por lo tanto, no se trata de un género reducible a preceptos escriturales» y que por ello se opta por «aplicar los preceptos de los géneros clásicos a géneros que fueron insospechados por Aristóteles y Horacio». Para los intelectuales renacentistas y barrocos lo clásico debe prevalecer, y si lo nuevo no se ajusta a lo ya establecido se debe buscar la manera de justificar la novedad de la forma. Así se entiende la intención que se vislumbra en los

¹⁸ Cabe tener en cuenta que el término *novela* o *novella* designaba en los Siglos de Oro a lo que actualmente se conoce como cuento o novela corta.

¹⁹ M. Presotto, ed. cit., pág. 10.

²⁰ M. Chevalier, ob. cit., págs. 46-47.

²¹ C. R Rabell, *Lope de Vega. El arte nuevo de hacer «novellas»*, Londres, Tamesis Books Limited, 1992, pág. 3.

paratextos de las novelas, en los que se manifestaba, como apunta Barella²², que «las novelas debían entretener y ofrecer ejemplaridad al lector, debían ser amenas y, como los *exempla* medievales, permitir que el lector sacara de la lectura algún provecho o sabiduría, alguna enseñanza o moralidad». Esta visión sí concierne con los preceptos de la época, con el prescriptivo *delectare et prodesse*. La enseñanza moral a través del deleite se presentaba como una de las máximas del siglo áureo y aquí la novela podía ejecutar un papel primordial, ofreciendo historias entretenidas a la vez que con una gran carga didáctica.

A pesar de la cautelosa acogida que tuvieron las *novellas* en España, son muchos los que se atreven a escribir en la nueva prosa de ficción. Así Cervantes escribe sus *Novelas ejemplares* (1613), consiguiendo eliminar ese matiz negativo que se les había impuesto, y en los años siguientes, Timoneda, Solórzano o Tamariz también se lanzan a la aventura de novelar. Las *novellas* no solo aparecen en tomos independientes, sino que muchas veces se encuentran intercaladas en una obra mayor, como es el caso de «Ozmín y Daraja» presente en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán. Por su parte, Lope de Vega decide probar suerte con el género insertando sus *novellas* en dos obras misceláneas: *La Circe* y *La Filomena*. Según Presotto²³, es un modo de diferenciarse de Cervantes, que había publicado sus *novellas* en una obra única bajo el rótulo de *ejemplares*. Las novelas de Lope no anuncian su ejemplaridad y, además, se publican en dos obras destinadas a lectores cultos. De esta forma, Lope responde al desafío tácito de Cervantes e intenta vencerlo en su terreno con las *novellas* dedicadas a Marcia Leonarda²⁴. Asimismo, la intención que se esconde en la escritura de las *novellas* de ambos autores difiere de uno a otro. Las *Novelas ejemplares* de Cervantes presentan una clara intención especulativa, pues pretende ahondar en la *novella* en sí, en el relato corto como ficción en prosa con un carácter ejemplar. Pero para el Fénix son un modo de cortejo literario. Las *Novelas a Marcia Leonarda* no entran en el juego del *delectare et prodesse*, sino que se decantan por una finalidad más cercana: el festejo de la dama a través de unos textos escritos solo para ella. Además, el carácter culto de *La Filomena* y *La Circe* que señalábamos antes resta cualquier rastro de ejemplaridad que pudiera haber en las *novellas* de Lope. Son obras destinadas a un público culto, un público, por tanto, que no necesita ser instruido en valores morales, sino que coincide en las preocupaciones literarias o lingüísticas de Lope y, además, es capaz de seguir sus razonamientos. El hecho de que se trate de las obras más gongorinas de Lope supone un giro más en su afán de distanciarse de

²² J. Barella, ed. cit., pág. 17.

²³ M. Presotto, ed. cit., pág. 11.

²⁴ *Ibidem*.

Cervantes. Además, no debemos pasar por alto la ironía de insertar cuatro *novellas* en las que critica y se burla del culteranismo en *La Filomena* y *La Circe*, obras que recogen sus poemas más cultos. Sin embargo, las *Novelas a Marcia Leonarda* sí se acercarán a Cervantes en otros aspectos, como en la experimentación lúdica. Ambos autores están escribiendo en un género nuevo, lo que les permite experimentar con él e introducir diálogos entre el narrador y el lector. Tanto uno como otro utilizan las *novellas* como un medio para reflexionar sobre la literatura en sí, para elaborar una teoría literaria de un género que carecía de ella o para aportar su opinión, disfrazada en la voz del narrador o los personajes, acerca de la literatura de la época. Reside aquí el pensamiento cervantino, pues también en Lope se observa la especulación teórica, que señalábamos antes en Cervantes. Pero donde más brilla el Lope cervantino es en los diálogos entre narrador y lector. No obstante, Lope no es cervantista, es decir, no se limita a imitar los procedimientos especulativos que caracterizan a las obras de Cervantes, sino que va más allá, interiorizando algunos de esos procedimientos. Su relación con Cervantes se puede calificar así de cervantina, puesto que emplea algunos de los mecanismos propios del autor de las *Novelas ejemplares*, pero no de cervantista, ya que no mimetiza esos mecanismos. Por tanto, Lope de Vega y Cervantes presentan puntos de encuentro en cuanto al ludismo experimental, a la concepción de la *novella* como espacio de juego teórico-literario, y puntos de desacuerdo en cuanto a intención especulativa, pues Lope se mantiene en su intención lúdica mientras que Cervantes se decanta por una más teórica.

Consciente de que el tipo de texto que se dispone a escribir no gozaba de prestigio, Lope inventa toda una genealogía de las novelas, emparentándolas con los cuentos y con las novelas de caballerías, que sí poseían una posición más sólida. Así, al inicio de *Las fortunas de Diana*, la primera novela que le escribe a Marcia, dirá:

En tiempo menos discreto que el de agora, aunque de más hombres 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 *caballerías*, como si dijésemos «hechos grandes de caballeros valerosos».²⁵

Las *novellas* se convierten de esta manera en un descendiente directo de los cuentos tradicionales, aquellos que eran conocidos por todas las capas de la sociedad y que, desde luego, no se escribían. Estas historias luego pasan a ser recogidas en libros de caballerías, como el *Amadís*, el *Esplandián* o el *Palmerín*²⁶. Curiosamente Lope elige como antepasados de las *novellas* a dos de los géneros más populares y, en el caso de las novelas de caballerías,

²⁵ Lope de Vega, *Las fortunas de Diana*, ed. cit., pág. 104.

²⁶ Lope de Vega, *Las fortunas de Diana*, ed. cit., pág. 105.

más leído de su tiempo, asegurándose así la buena predisposición del lector receloso. Además, como veremos más adelante, estos dos géneros emplearán generosamente el diálogo entre narrador y narratario, por lo tanto, no podía ser de otra manera que unas *novellas* —las dedicadas a Marcia Leonarda— en las que abundan las interpelaciones a su destinataria no tuvieran algún parentesco con los pilares de tan peculiar diálogo. Díaz-Migoyo señala que si bien sorprende esa genealogía inventada, «no hay que desechar apresuradamente este hipotético origen pues en él se anuncian los dos términos que Lope va a conjugar en sus novelas: el carácter oral y el formalismo escrito, la palabra y la escritura»²⁷.

El narrador y el narratario son elementos fundamentales de la narración, pues son ellos los que la dotan de todo un entramado de referencias, distintas formas de narrar y también distintas formas de entender lo que se cuenta. Gerard Prince²⁸ lo explicó así: «le narrateur d'un conte contribue beaucoup plus que son narrataire à lui donner une forme, un ton, à le douer de certaines caractéristiques. [...] après tout, celui qui raconte et celui à qui il raconte dépendent plus ou moins l'un de l'autre dans n'importe quelle narration [el narrador de un cuento contribuye mucho más que su narratario a darle una forma, un tono, a dotarlo de ciertas características... después de todo, quien cuenta y a quien le cuenta dependen más o menos el uno del otro, no importa en qué narración]». El narrador para Prince es la figura principal de la narración, pues es quien cuenta la historia, quien posee todo un bagaje cultural que le permite expresarse de tal o cual manera. Es el narrador quien crea la forma de contar: en su capacidad narrativa cae la responsabilidad de que la historia sea exitosa o fracase. ¿Pero no es el narratario acaso igual de importante? ¿No es Marcia quien sustenta la historia que el narrador le cuenta? A este propósito el mismo Prince²⁹ introduce el ejemplo de Sherezade y el califa en *Las mil y una noches*. Es el califa, el narratario, quien decide si las historias que le cuenta su joven esposa le interesan o no, es por él por quien Sherezade debe esforzarse en contar buenos cuentos. En el caso de las *Novelas* la situación es la misma: el narrador debe conseguir la atención de la dama, y para ello debe valerse de todas las estrategias disponibles. Al fin y al cabo, que la narrataria de las *Novelas* sea Marcia es lo que determina el tema, los personajes y sus peripecias, así como las digresiones. Sin embargo, la señora Leonarda no es una narrataria al uso, sino que interviene en la obra de alguna forma, es plenamente visible a lo largo de las novelas. Y lo mismo valdrá para el narrador. A pesar de que el narrador no es

²⁷ G. Díaz-Migoyo, «Escritura amorosa de la novela. Las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Quimera*, 21-22 (julio-agosto, 1982), pág. 56.

²⁸ G. Prince, «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique*, 14 (1973), pág. 179.

²⁹ *Ibidem*.

un personaje como tal, es decir, no es un personaje más que se mueve junto a Felisardo y Silvia, sino que se limita a contar su historia, sí tiene mayor presencia en la obra gracias a las constantes digresiones, a la presencia de un yo que se repite y al diálogo que mantiene con Marcia, que lo vuelven real, tangible. El narrador y la narrataria se convierten en seres indispensables en el relato, casi dos personajes más de los que el lector estará muchas veces más pendiente que de los personajes propiamente dichos.

Esta presencia del narratario en la narración, un narratario que se entromete y para el que es necesario crear un tipo de texto acorde a sus gustos, no es una novedad. En los cuentos tradicionales se exige la participación de quien escucha: el narratario y el narrador inician así un diálogo a través de la historia. Conocidísimo es el ejemplo del cuento que Sancho le narra a don Quijote para distraerlo y en el que le pide que esté atento, pues más adelante le pedirá su participación (*Quijote* I, 20). Las *Novelas* de Lope no se diferencian de este aspecto de los cuentos populares, pues también Marcia, como don Quijote, se verá requerida por el narrador para recordar personajes: «No se olvide, pues, vuestra merced de Zulema [...] que me importa para adelante que le tenga en la memoria»³⁰; o para emitir juicios sobre lo que ocurre: «Vuestra merced juzgue si esta dama era cuerda, que yo nunca me he puesto a corregir a quien ama»³¹. La oralidad tan presente en los cuentos pasa a reflejarse asimismo en las *novellas*, aunque según Hernández Valcárcel³² «no todos los recursos orales [...] proceden directamente de la tradición oral». Independientemente de su origen, lo cierto es que hay oralidad en las *novellas*, pues sin ella el diálogo narrador-lector no tendría razón de ser. Es el caso de las novelas italianas, como el *Decamerón*, donde un grupo de jóvenes se cuenta historias para alejar el fantasma de la peste y, de paso, recordar ciertos valores morales. Estos jóvenes son, así, narradores y narratarios a un tiempo. Además, el *Decamerón* presenta otra particularidad que lo relaciona directamente con las *Novelas*, y es que Boccaccio introduce juicios en boca de sus narradores-narratarios, al igual que hace Lope al conseguir que su narrador profiera opiniones sobre los personajes, asuntos morales o cuestiones literarias y lingüísticas. En opinión de Schwartz³³ el Fénix no solo toma de Boccaccio esta estrategia, sino también «la decisión misma de incluir otros mini-relatos en las digresiones». El tradicional diálogo entre quien cuenta y quien escucha o lee adquiere ahora una nueva dimensión con las digresiones.

³⁰ Lope de Vega, *La prudente venganza*, ed. cit., págs. 260-261.

³¹ *Ibidem.* pág. 247.

³² M. del C. Hernández Valcárcel, «El arte de la digresión y la voz del narrador en las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Anales de la Universidad de Murcia*, xxxvii, 4 (1980), pág. 269.

³³ L. Schwartz, ob. cit., pág. 272.

Ya dentro de la literatura española contemporánea a Lope, nos encontramos tanto con elementos orales como con la presencia del narratario en la escritura. En las novelas de caballerías eran frecuentes las fórmulas orales del tipo «dejamos a...», «tornemos a...»³⁴, es el llamado procedimiento de suspensión narrativa mediante el que el narrador se dirige al lector para orientarlo en el relato, para recordarle en qué punto se encuentran los personajes que le interesan o para abandonar una acción en un momento clave y volver a otras que había dejado en suspenso. La novela cortesana también opta por esta técnica así como la bizantina, la picaresca —recordemos al *Lazarillo* y el omnipresente «vuestra merced»— y el género epistolar, en el que resulta imprescindible dirigirse a quien lee. En las *Novelas* se puede rastrear algo de este género, pues van dirigidas a una destinataria para quien se escribe de una determinada forma, para la que se elaboran digresiones y explicaciones. De hecho, Wardropper las inserta dentro del género epistolar³⁵. Se trata, además, de una destinataria especial, ya que, como afirmó Barella, «no encontraremos ningún destinatario con caracteres tan propios y tan vivos, y al que se le dediquen tantas atenciones a lo largo de toda la obra»³⁶. El género epistolar se torna en Lope más íntimo precisamente por esa relación narrador-narratario que hemos señalado. Sin embargo, la relación con las epístolas no acaba ahí, sino que a lo largo de las cuatro novelas se intercambian numerosas cartas entre los enamorados. El tono confidencial y el diálogo entre escritor y lector se duplica: lo encontramos entre el narrador y Marcia y entre los personajes.

El diálogo entre narradores y narratarios no se reduce a algún vocativo al lector o a un ficticio vuestra merced, sino que cobra vida en las digresiones. Lope las emplea con profusión en sus *Novelas* para deleite —o desesperación, que la señora Marcia seguramente preferiría la continuación de la historia antes que conocer los principios de la retórica— de su narrataria. Estos desvíos de la historia principal permiten introducir opiniones sobre una gran variedad de temas, de los que, sin duda, los más llamativos son aquellos que hablan de literatura, en los que aparece la reflexión literaria dentro de la obra. Una de las notas más frecuentes es la insistencia en la verosimilitud de lo que se cuenta. Así encontramos curiosas digresiones como: «y dándole los brazos y una cadena, de las que llaman «banda», de peso de ciento y cincuenta escudos (que soy tan puntual novelador, que aun he querido que no le quede a

³⁴ Así lo apunta M. del C. Hernández Valcárcel, ob. cit. pág. 269.

³⁵ B. W. Wardropper, «Lope de Vega's Short Stories: Priesthood and Art of Literary Seduction», *Medieval and Renaissance Studies*, Durham, Duke University Press, 1968, pág. 70.

³⁶ J. Barella, ed. cit., pág. 24.

vuestra merced este escrúpulo de lo que pasaba) le dijo que le contase todo el suceso»³⁷.

Como señala Carreño:

Es técnica cervantina el que el narrador comente, a modo de crítica y observación irónica, sobre el proceso de narrar, teniendo en cuenta a un lector que sigue la narración como personaje de ella. Se funde así la doble función de narrador y autor; de personaje y lector; de novela y metanovela.³⁸

Por lo tanto, técnicas como esta, en las que el narrador se dirige al lector para discutir sobre la novela que lee aparecen en la metanovela por excelencia, el *Quijote*³⁹. Acerca de la verosimilitud, el narrador de Cervantes opta por dejar al libre albedrío de su lector que crea o no los extraños acontecimientos que tuvieron lugar en la cueva de Montesinos: «Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más»⁴⁰. También Lope emplea en alguna ocasión el recurso del narrador exhausto ante las situaciones en las que los personajes se ven inmersos: «Realmente, señora Marcia, que cuando llego a esta carta y resolución de Laura, me falta aliento para proseguir lo que queda»⁴¹. La fusión ya no funciona solo entre narrador y autor como indicaba Carreño, sino también entre narrador y personajes. A este narrador que se mezcla con los personajes le corresponde el título de narrador autoconsciente, como refleja Lope en las *Novelas* y señala Wardropper: «He confides to Marcia Leonarda, for example, that he is determined to outdo Cervantes in the short story or that writing novellas is not very different from writing plays. But [...] he does not present

³⁷ Lope de Vega, *La desdicha por la honra*, ed. cit., pág. 196.

³⁸ A. Carreño en Lope de Vega, *La desdicha por la honra*, ed. cit., pág. 196, nota 59.

³⁹ En la novela de Cervantes cobrará una gran importancia la literatura en todos sus aspectos: el proceso de escritura, la creación de personajes, la percepción de la obra que tiene el lector, etc. La novela misma se inicia con la creación de don Quijote a manos del hidalgo Alonso Quijano, quien, a través de los conocimientos adquiridos en las lecturas de novelas de caballerías, creará a su *alter ego* y a su amada Dulcinea —un nombre con resonancias señoriales, acorde con la novela que está creando—, sin olvidarnos de su fiel escudero Sancho y el bautizo del caballo como *Rocinante*, nombre «alto, sonoro y significativo» (véase M. de Cervantes, ed. cit. pág. 116). Entonces nos topamos con el narrador, un narrador que discute la propia obra u opina sobre los personajes —unas veces elevándolos, al modo épico, y otras mirándolos con superioridad—. Además es un narrador que se desdobra en el segundo autor, el traductor morisco y Cide Hamete Benengeli. En cualquier caso, el narrador dejará claras sus opiniones con respecto a la propia novela, especialmente en la Segunda Parte, criticándola a veces y defendiéndola otras. Por supuesto, la literatura de la época también será sometida a revisión gracias a la presencia de personajes como el canónigo, el hijo de don Diego de Miranda o el primo humanista que propician interesantes conversaciones con don Quijote sobre los grandes géneros literarios. Además, no se debe olvidar el escrutinio de la biblioteca, donde se condenan y salvan obras literarias del momento. A todo ello, hay que sumar la parodia con la que trata no solo a las novelas de caballerías, sino también a las pastoriles y picarescas. La literatura está constantemente presente, los libros circulan a lo largo de la obra —desde el *Quijote* de Cervantes hasta el homónimo de Avellaneda—. Pero quizá lo más destacado, aquello que ha elevado al *Quijote* por encima de otras obras de su tiempo, sea la presencia de la obra dentro de la obra. Los personajes leen la Primera Parte del *Quijote*, descubren que son personajes, que alguien ha escrito cuanto les ha sucedido —aun estando a solas—. Se inicia así la eterna discusión acerca de la verdad: véase el desarrollo de estos conceptos en el trabajo de Isabel Castells Molina, *Cervantes y la novela española contemporánea*, La Laguna, Universidad, 1998, y la bibliografía allí citada.

⁴⁰ M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Barcelona, Gutenberg-Círculo de Lectores, 1998, pág. 830.

⁴¹ Lope de Vega, *La prudente venganza*, ed. cit., pág. 276.

himself as participating in the fictional events [Le confía a Marcia Leonarda, por ejemplo, que está determinado a superar a Cervantes en los relatos cortos o que lo que está escribiendo no es muy diferente de escribir obras teatrales. Pero... no se presenta a sí mismo como un participante de los hechos ficticios]»⁴². Cervantes también se manifiesta como un creador autoconsciente⁴³ —y lo mismo harán muchos de sus personajes—. Ambos son, pues, narradores que se saben narradores, que introducen en sus obras breves guiños a la tarea de narrar, si bien se mantienen alejados de la historia en sí. Además, tanto Lope como Cervantes harán comentarios dentro de las obras sobre las novelas que están escribiendo. Así, Lope se dirigirá a Marcia en una nueva digresión al final de *Las fortunas de Diana* para poner voz a los posibles pensamientos de la dama acerca de cómo se desarrolló la historia:

Pienso, y no debo engañarme, que 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 declara y amor ciego se atreviera a los brazos, ¿cómo llegara este gobernador a Sevilla?⁴⁴

El hecho de que Celio en la larga travesía desde América a Sevilla no descubriera en el gobernador los rasgos de la mujer amada carece de lógica, pero es necesario para la narración y para el buen fin de la historia. Es aquí cuando la voz del narrador se hace visible para justificar ante su lector esto que podría parecer fruto de un «desalentado escritor», es decir, de un escritor cansado por lo poco acostumbrado a escribir este tipo de texto. Cervantes incluye en el prólogo de la Segunda Parte del *Quijote* una serie de justificaciones y críticas a la Primera Parte; sin embargo, también durante toda la Segunda Parte, el narrador e incluso los personajes serán quienes opinen sobre la novela:

... por huir deste inconveniente [de la falta de digresiones] había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron la del *Curioso impertinente* y la del *Capitán cautivo*, que están como separadas de la historia [...] También pensó, como él dice, que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote, no la darían a las novelas, y pasarían por ellas o con priesa o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen [...] Y, así, en esta segunda parte no quiso ingerir en novelas sueltas ni pegadizas [...] y pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo, pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir.⁴⁵

El narrador elabora aquí un auténtico comentario crítico de la primera parte de la obra, insertando las críticas que recibió, como la abundancia de historias intercaladas. Así pues, el narrador, como el narrador de Lope, opta por defender su obra de estas acusaciones,

⁴² B. W. Wardropper, ob. cit., pág. 70.

⁴³ I. Castells, ob. cit., pág. 21.

⁴⁴ Lope de Vega, *Las fortunas de Diana*, ed. cit., págs. 174-175.

⁴⁵ M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. cit., pág. 978.

justificando la aparición de las historias del *Curioso impertinente* y el *Cautivo*, pero con un giro inesperado: es el lector que expuso sus quejas el que saldrá perjudicado, pues no podrá disfrutar de la prosa de tan insigne narrador que podría «tratar del universo todo». La última matización es buena muestra de la ironía cervantina. Este genial narrador no se puede permitir quedarse sin alabanzas, pero no ya por lo que ha escrito —sin duda, delicioso—, sino por lo que no ha podido escribir para contentar a sus críticos.

La accidentada historia inicial de la novela en España no supuso un impedimento para que grandes narradores comenzaran a novelar, si bien es cierto que fue Cervantes quien les otorgó el reconocimiento que se merecían. Lope de Vega decide desafiar a su rival escribiendo sus propias *novellas* y, para ello, paradójicamente, se valdrá de varios procedimientos cervantinos, como el diálogo entre el narrador y el lector. En las *Novelas a Marcia Leonarda* este diálogo cobra dimensiones únicas, tanto por la naturaleza de la narrataria como por la del narrador. Además, no debemos olvidarnos de ese narrador que utiliza las *novellas* como excusa para hablar del arte de narrar. Las *Novelas* de Lope quedan así estrechamente vinculadas a la obra de Cervantes, pues tanto uno como otro delegarán en el narratario la tarea de crear lo inverosímil y en el narrador el deber de expresar sus propias preocupaciones respecto a la literatura.

3. DIGRESIONES EN OTRAS OBRAS EN PROSA

El arte de digresar aparece en los Siglos de Oro como un aspecto común en la literatura o en las epístolas, donde la pluma del escritor viajaba de un tema a otro con gran rapidez para luego regresar al discurso principal. Lope de Vega no solo hará gala de la digresión en las *Novelas a Marcia Leonarda*, en las que tanta importancia tendrán, sino también en otras de sus obras en prosa como en *La Arcadia* (1598), *El peregrino en su patria* (1604), *Pastores de Belén* (1612) e incluso en las epístolas, como señala Gonzalo Sobejano⁴⁶.

En su novela pastoril *La Arcadia*⁴⁷, una de las novelas de este género que más circulación tuvo por España⁴⁸, introducirá multitud de digresiones. Sin embargo, no se alude directamente a la digresión en ningún momento de la obra, pero como señala Sobejano sí aparecen «digresiones, alusiones al hecho de digresar y fórmulas de retorno»⁴⁹. En opinión del mismo autor⁵⁰ los desvíos de la trama se producen aquí con el objetivo de adornar la narración o se presentan como giros conversacionales. La reflexión sobre lo que se ha dicho o sobre lo que sucede ocupa un lugar secundario. Así, los personajes contarán fábulas, dialogarán sobre diversos temas o recitarán sonetos. Y en ellos mismos recae el papel de regresar a la narración principal cuando lo crean oportuno o cuando los acontecimientos los obliguen a ello, como en este caso:

Los versos, replicó Frondoso, tienen esas licencias; que todas son sofísticas invenciones de imposibles, mayormente en materia amorosa; porque allí todo lo demás se funda en si fuese o si pudiese ser o se hallase. Mas dejando los versos y hablando en nuestro propósito, Anarda viene al valle, y no es pequeña dicha que venga sola.⁵¹

Tampoco faltarán digresiones como parte de la trama, como en la que Dardanio le muestra a Anfriso «algunos mármoles, retratos de personas ilustres»⁵² que se convierten en una larga sucesión de personajes destacados de la Historia y las leyendas —Rómulo y Remo, el rey Arturo, Zenobia, el Cid o Carlos V son algunos de los héroes que reciben los halagos de Dardanio—. Se ajusta al subgénero italiano de *la galleria*, cultivada brillantemente por el

⁴⁶ G. Sobejano, ob. cit., pág. 480.

⁴⁷ El espíritu de contradicción del Fénix se refleja con gran claridad en sus obras, pues en el capítulo anterior se vio que Lope de Vega incluye las *Novelas*, cargadas de críticas al culteranismo, en dos de sus obras más gongorinas. También en las *Novelas* introduce burlas al género pastoril, a pesar de haber escrito *La Arcadia* años antes.

⁴⁸ Según E. S. Morby en su «Introducción» a Lope de Vega, *La Arcadia*, Madrid, Castalia, 1975, pág. 14. Todas las referencias a esta obra estarán tomadas de esta edición.

⁴⁹ G. Sobejano, ob. cit. 472.

⁵⁰ *Ibidem*. 472.

⁵¹ Lope de Vega, *La Arcadia*, ed. cit., pág. 323.

⁵² *Ibidem*, pág. 225.

italiano Marino⁵³. Este tipo de digresiones, como las más cultas de las empleadas en las *Novelas a Marcia Leonarda*, sirven más al deseo del autor de demostrar sus conocimientos que a la novela. Asimismo, los sonetos que aparecen⁵⁴ van destinados a alabar al duque de Osuna, a quien dedica la obra, y a don Álvaro de Bazán, quien dirigió la expedición a Terceira en la que participó Lope. Estas digresiones de *La Arcadia*, a diferencia de las que aparecen en las *Novelas*, cumplen con el deber del escritor de agradecer a personas destacadas algún favor, como puede ser el mecenazgo. Es el escritor mismo, Lope de Vega, quien habla, y no Lope de Vega oculto en la máscara de un narrador para, por ejemplo, digresar sobre cómo escribir una *novella*. Es cierto que los sonetos los recita un personaje y que están dedicados a individuos cuyos nombres no se corresponden con los reales, si bien se puede adivinar a quién van dirigidos, pero parece que se trata más de un trámite de agradecimiento que de una digresión más personal, más cercana a las que se observan en las *Novelas*.

El ideal de belleza petrarquista también será puesto aquí en entredicho en una digresión sobre la hermosura femenina: «aunque ligar la hermosura a que los ojos fuesen negros, rubio el cabello, la frente blanca y otras semejantes perfecciones [*sic*] le parecía cosa fuera de razón, porque por diferentes caminos se conocían pastoras de excelente hermosura y en quien ninguna cosa se podía reprehender»⁵⁵. Resulta curioso que critique el ideal petrarquista cuando él mismo los ha utilizado en sus textos. Se trata, una vez más, de las constantes contradicciones del Fénix, quien, consciente de la tradición, la transforma en parodia. Reside aquí una de las más interesantes funciones de la digresión: utilizar la tradición establecida como parodia de sí misma. Además, hablará de la poesía y los poetas: «El oficio de poeta, dijo Benalcio, es verdaderamente escribir para enseñar y para deleitar, y este es el fin a que su principio se dirige [...] porque siempre que escribiendo no enseñare y deleitare, será con mucha razón indigno de este nombre»⁵⁶. Los principios de la buena literatura, enseñar y deleitar, se hacen imprescindibles en una discusión sobre la poesía. Asimismo, llama la atención la intervención de Gaseno: «Extraña cosa es [...] que en las demás facultades nos contentemos con una limitada medianía, y que en esta de ninguna manera se permita menos que un extremo tan grande que casi parezca a todos que ha de exceder la

⁵³ Según J. M. Rozas en «Lope en La Galería de Marino», *Revista de Filología Española*, 49 (1966), pág. 114, Marino plagia esta *galleria* de Lope así como los epitafios de personas ilustres que aparecen en sus *Rimas*. La *Galleria* de Marino, y la de Lope, se presenta así como un resumen, como un museo, en palabras de Rozas, de figuras ilustres de la Historia. Se adscribe, pues, a la concepción barroca de la vida como espectáculo, la vida como representación (pág. 118).

⁵⁴ *Ibidem*, pág. 183.

⁵⁵ *Ibidem*, pág. 215.

⁵⁶ *Ibidem*, pág. 267.

naturaleza»⁵⁷. Si bien no se trata de afirmaciones tan agresivas como las que lanza contra los cultos en las *Novelas* o *La Dorotea*, sí que muestra su opinión sobre la literatura y sobre cómo ha de ser.

En el *Peregrino*, novela bizantina extraña, pues no rebasa las fronteras españolas, Lope se vale de las digresiones para, como apunta Sobejano⁵⁸, no solo sacarles algún provecho, sino para reflexionar sobre la digresión en sí. En opinión de Vossler⁵⁹, las digresiones —poemas y representaciones teatrales— se introducen en el *Peregrino* con el fin de preservarlas, de garantizarles la supervivencia al estar incluidas en una obra mayor. Sin embargo, no aparecen demasiadas. Se podría pensar que las églogas representadas en los finales de los libros son digresiones, aunque Sobejano⁶⁰ cree que se trata de meras ampliaciones del texto, pero que no suponen un excursus propiamente dicho. El mismo carácter le otorga a las numerosas composiciones en verso que se recitan en la obra, si bien reconoce algunas de carácter literario, moral y erudito.

Así, destaca una larga digresión en la que, a propósito de la búsqueda del Peregrino de algunos remedios para los celos que lo acosan, el narrador hace un repaso por los sabios antiguos y sus mágicos remedios, tachándolos de «fraudes del demonio indignas [*sic*] de imaginar, cuanto más de poner en ejecución entre hombres cristianos»⁶¹. Tampoco aquí iba Lope a desprenderse de la oportunidad de plasmar sus conocimientos, obtenidos muchas veces de las polianteas, a las que copiaba sin pudor⁶². Además, la fe cristiana y los conceptos paganos se mezclan en una estrategia lúdica. También más adelante aprovecha una mención a los hados para, seguidamente, incluir una digresión sobre su origen y las opiniones que los filósofos mantienen sobre ellos:

Los hados, [...] no debe culpar un hombre cristiano, ni entender que de ellos se desprenda su mal ni su bien; sea verdad que muchos filósofos antiguos creyeron que era una cierta especie de demonios que algunos llamaron Parcas [...] de las cuales hablaba Séneca en el primer coro de su tragedia, y de cuya opinión se ríe San Agustín en el sermón tercero sobre San Juan; y así el mismo en el quinto libro de la

⁵⁷ *Ibidem*, págs. 267-268.

⁵⁸ G. Sobejano, ob. cit. 474.

⁵⁹ Según J. B. Avalle-Arce en su «Introducción» a Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, Madrid, Castalia, 1973, pág. 22. Todas las referencias a esta obra estarán tomadas de esta edición.

⁶⁰ G. Sobejano, ob. cit. 475.

⁶¹ Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. cit., pág. 142.

⁶² La descripción de Constantinopla que aparece en *La desdicha por la honra* (ed. cit., págs. 205-207) está copiada del *Nuevo tratado de Turquía* de Octavio Sapiencia (M. Bataillon, «*La desdicha por la honra*: génesis y sentido de una novela de Lope», *Nueva Revista de Filología Española*, 1 [1947], pág. 15).

Ciudad de Dios dice que este nombre de hado solo se puede atribuir a la voluntad de aquel sumo y verdadero Dios [...] ⁶³

De nuevo, los conocimientos paganos y la cultura cristiana entran en escena. Avalle-Arce señala que «el hombre del Renacimiento [...] se halla un poco a la deriva al verse confrontado, por un lado, con su religión católica y la Providencia divina, y por otro lado, con conceptos paganos [...] tales como Fortuna, ventura, hado» ⁶⁴. Por tanto, resulta lógica la digresión que introduce Lope aquí, en la que se suceden las sentencias de filósofos de la Antigüedad grecolatina y filósofos cristianos con respecto a los paganos y a la vez cristianos hados. Los sabios antiguos no solo aparecen en el texto relacionados con asuntos mágicos o divinos, sino también con otros más morales. Así, recurre a Ovidio, Propertio o Terencio con respecto al amor ⁶⁵ y al inicio del Libro III se enumeran sentencias sobre la desdicha, el destierro y el trabajo esforzado ⁶⁶.

Si bien estas digresiones aparecen en el texto de forma natural, como un giro conversacional más —bien sea durante la narración o bien durante el diálogo de los personajes—, también se encuentran otras claramente marcadas: «En este punto me es forzoso hacer una digresión larga, porque de la historia que se sigue, ajena, procede el fundamento de la mía» ⁶⁷. En este anticipo queda fijado lo que el mismo Lope opinaba de las digresiones largas y que repetirá en varias ocasiones, pues el personaje asegura que le es «forzoso hacer una digresión larga», es decir, no es de su agrado elaborar un excursus tan extenso como el que sigue. Una vez más se observa la contradicción, pues tanto en el *Peregrino* como en *La Arcadia* y, por supuesto, en las *Novelas*, las digresiones largas se encuentran con enorme frecuencia. Además, queda explicado qué es una digresión: «una historia ajena» a la que se está contando. Por otro lado, también emplea otras digresiones de carácter más coloquial: «A los escitas llaman crueles; a los italianos, nobles; a los franceses, industriosos; a los persas infieles; a los turcos, lascivos; [...] a los españoles, arrogantes, y a los alemanes, hermosos» ⁶⁸.

Por su parte, *Pastores de Belén* es una arcadia a lo divino ⁶⁹, en la que cobrarán más importancia las historias bíblicas que lo acontecido a los personajes. Según señala Ynduráin ⁷⁰

⁶³ Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. cit., pág. 244.

⁶⁴ *Ibidem*, pág. 244, nota 304.

⁶⁵ *Ibidem*, pág. 466.

⁶⁶ *Ibidem*, pág. 236.

⁶⁷ *Ibidem*, pág. 246.

⁶⁸ *Ibidem*, pág. 189.

⁶⁹ De hecho, como señala A. Carreño en su «Introducción» a *Pastores de Belén*, Madrid, Cátedra, 2010, pág. 13, la obra no es más que una divinización de *La Arcadia* que había escrito años antes. Lope es así lector y narrador de su propio texto, como lo será también en las *Novelas a Marcia Leonarda*.

las digresiones que aparecen en esta obra presentan un carácter eminentemente erudito, impropio en un grupo de pastores, que se mezclan con asuntos amorosos y con los relatos sobre historia sagrada. Por otro lado, Sobejano destaca que «más abundantes que las digresiones son las alusiones al riesgo de digresar»⁷¹. Sin embargo, en más de una ocasión los personajes deciden salirse del relato para no cansar a la audiencia: «por no cansaros con la continuada narración de mi historia, puesto que es imposible que a nadie canse, os los quiero referir cantando»⁷². Este mismo procedimiento lo empleará en las *Novelas*, donde introducirá versos para que la narrataria «descanse de tan prolija prosa»⁷³. Otras veces la narración se interrumpe por agentes externos, como en el momento en que Aminadab está cantando el encuentro entre María e Isabel y, de repente, los cantos de Cloris, Antandra, Lesbia y Pireno a la vida retirada se interponen⁷⁴. Cuando la narración se retoma, Elifila, que había estado escuchando el relato de Aminadab, muestra su enfado por la interrupción: «Aunque nos habéis entretenido con vuestra canción [...] no tengáis por atrevimiento que os digamos que nos habéis impedido el mayor gusto que es posible significaros, interrumpiendo a este generoso pastor de las montañas de Judea la más agradable historia»⁷⁵. Se dan aquí las dos facetas de las digresiones: el excursio en sí y la percepción, negativa en este caso, de tal desviación. Junto a las invitaciones a digresar y a las digresiones, encontramos fórmulas de retorno: «Pero prosiga el Rústico su juego, no se quejen estas zagalas de nuestras digresiones»⁷⁶. Estas oraciones que ponen fin a la digresión, a menudo aparecen teñidas de una suave crítica al excursio, como en este caso en el que las zagalas pueden exponer sus quejas por la desviación del tema del que se hablaba.

En las epístolas en verso recogidas en *La Filomena* y *La Circe* también son constantes las digresiones. Y es que en este tipo de texto la digresión se consideraba adecuada ya desde los tiempos de Garcilaso, como señala Sobejano⁷⁷. Entre las epístolas que aparecen en *La Filomena* destaca la digresión sobre el número siete que le dedica a Francisco de la Cueva. Las alabanzas al poeta se ven redondeadas por la perfección y magia del siete. Además, no falta la crítica a la propia digresión: «Pero ¿cómo podrá ser importante / a tal ingenio

⁷⁰ F. Ynduráin, ob. cit., pág. 19.

⁷¹ G. Sobejano, ob. cit. 478.

⁷² Lope de Vega, *Pastores de Belén*, ed. cit., pág. 154.

⁷³ Lope de Vega, *Guzmán el Bravo*, ed. cit., pág. 332.

⁷⁴ Lope de Vega, *Pastores de Belén*, ed. cit., pág. 166.

⁷⁵ *Ibidem*, pág. 170.

⁷⁶ *Ibidem*, pág. 346.

⁷⁷ G. Sobejano, ob. cit., pág. 481.

digresión tan fría, / aunque Agustín por superior la cante?»⁷⁸. También aquí aparece la fórmula de retorno, a pesar de que la digresión continúa: «Mirad dónde el paréntesis acabo / para decir que a vos, milagro al mundo, / en vez de octava maravilla alabo»⁷⁹. También en la epístola dedicada a Francisco de Rioja en la que habla de las maravillas de su jardín con profusión de detalles, la descripción se interrumpe para hablar sobre la genealogía de los Carpios, la virtud o la nobleza, sin olvidarse de citar a varios sabios de la antigüedad. Lo importante aquí es el terceto en el que parece que se percata de lo larga que ha sido la digresión y decide ponerle fin, tranquilizando a su destinatario: «¡Qué necia digresión! Mas no es pragmática / la epistolar poesía; estad gustoso, / que ya están los paréntesis en práctica»⁸⁰. En *La Circe*, en una epístola dedicada a fray Plácido de Tosantos, el discurso se corta por una digresión sobre el amor platónico que, a juicio de Lope, era necesaria: «Terrible digresión; mas era el texto / digno de aquesta glosa, aunque distinto / del justo panegírico propuesto»⁸¹. Al contrario de lo que observamos en las demás regresiones al discurso principal, esta parece ser necesaria y el texto merecedor de ella, si bien tampoco convence al autor tan «terrible digresión».

Todas estas digresiones que aparecen en las epístolas y, especialmente, las disculpas por desviarse de lo que venía diciendo están presentes también en las *Novelas a Marcia Leonarda*: «Cumpliendo voy lo que dije, cansando a vuestra merced con cosas tan fuera de propósito, ya que lo sean del mío»⁸². Se puede pensar que no podía ser de otra manera habiéndose publicado las epístolas y las novelas en las mismas obras, pero Lope, como se ha visto, emplea las digresiones desde mucho antes. Sin embargo, hay que tener en cuenta que las digresiones presentes en las obras en prosa y las epístolas difieren de las utilizadas en las *Novelas* en que estas últimas adquieren un tono íntimo que ni siquiera logran aquellas insertadas en las epístolas. Las digresiones son las mismas: de tono erudito, de carácter más coloquial, digresiones que pretenden demostrar los conocimientos del autor, de alabanza o de reflexión; pero resultan mucho más distantes, frías, en comparación con unas cuyo destinatario es una mujer de irrepetibles ojos verdes, la última amante de Lope.

⁷⁸ Lope de Vega, *Obras poéticas 1*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Editorial Planeta, 1969, pág. 755. Todas las referencias a esta obra estarán tomadas de esta edición.

⁷⁹ *Ibidem*, pág. 756.

⁸⁰ *Ibidem*, pág. 822.

⁸¹ *Ibidem*, pág. 1205.

⁸² Lope de Vega, *La desdicha por la honra*, ed. cit., pág. 195.

4. PORQUÉ ESCRIBIR *NOVELLAS* A MARCIA LEONARDA

En 1612 muere Carlos Félix, hijo de Lope de Vega, y un año después su mujer, Juana de Guardo. Estas dos muertes son el desencadenante de su conversión en sacerdote. Su nuevo estado no le impide conocer en 1616 a una nueva mujer: Marta de Nevares, de veintiséis años de edad y que será la madre de su hija Antonia Clara. La joven Marta había sido casada a los trece años con Roque Hernández de Ayala, «un fiero Herodes»⁸³, al parecer del Fénix, «que empezaba a barbar por los ojos y acababa en los dedos de los pies»⁸⁴. Lope aparece como un rayo de esperanza en la vida de Marta, y lo mismo significa ella para el dramaturgo, a pesar de que la presencia del marido se yergue como un ente amenazador de su felicidad. Sin embargo, Marta de Nevares consigue la anulación del matrimonio y, poco después, se produce el fallecimiento de Roque Hernández.

Fruto de la relación con Marta de Nevares son numerosas obras: versos, las dedicatorias a las comedias *La viuda valenciana* y *Las mujeres sin hombres*, y, por supuesto, las *Novelas a Marcia Leonarda*. En los versos se quejará de la situación de la dama: «Desde este día [el de su boda con Roque] fue Amarilis llanto»⁸⁵, y también la describirá como un dechado de virtudes y belleza, destacando sus ojos verdes, la palidez del rostro o la perfección de la nariz⁸⁶. Incluso después de su muerte continúa amándola, agasajándola con poemas que la elevan:

Con dulce voz (que no igualó ninguna)
mis amorosos versos animaba,
que en ella presumí, y aun hoy lo creo,
que eran de Ovidio y los cantaba Orfeo.⁸⁷

En *La viuda valenciana*, dedicada a Marcia Leonarda y protagonizada por Leonarda —los nombres poéticos, junto a Amarilis, con que Lope bautiza a Marta—, se representa la historia de Marta de Nevares. El final, desde luego, es feliz para la señora Leonarda y su amante. Además, no puede evitar festejar la muerte de Roque.

⁸³ Según F. Rico en su introducción a Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Alianza Editorial, 1968, pág. 7.

⁸⁴ *Ibidem*, pág. 7.

⁸⁵ A. Carreño, ed. cit., pág. 20.

⁸⁶ *Ibidem*, pág. 21.

⁸⁷ *Ibidem*, pág. 21.

Sin embargo, la felicidad de la pareja no se pudo consumir con la muerte del marido de Marta, pues en 1624 Marta de Nevares se queda ciega. Esta trágica suerte queda reflejada en una égloga estremecedora:

Cuando yo vi mis luces eclipsarse,
cuando yo vi mi sol oscurecerse,
mis verdes esmeraldas enlutarse
y mis puras estrellas esconderse,
no puede mi desdicha ponderarse,
ni mi grave dolor encarecerse,
ni puede aquí sin lágrimas decirse
cómo se fue mi sol al despedirse⁸⁸

La ceguera de Marta de Nevares la acaba sumiendo poco a poco en la pérdida de la razón, en la oscuridad de la locura, de la que también deja constancia Lope:

Aquella que gallarda se prendía
y de tan ricas galas se preciaba
que a la aurora de espejo le servía
y en la luz de sus ojos se tocaba,
furiosa los vestidos deshacía
y otras veces, estúpida, imitaba
—el cuerpo en hielo, en éxtasis la mente—
un bello mármol de escultor valiente⁸⁹

Finalmente, en 1632, se produce la muerte de la dama de los ojos verdes. Es el mismo año de la publicación de *La Dorotea*, por lo que aparecen romances dedicados a Amarilis e incluso referencias a su muerte: «A un gentil hombre que tú conoces se le ha muerto su dama»⁹⁰. A estas palabras las sigue un romance que llora la muerte de Marta: «Así lloraba Fabio / del mar en las riberas, / la vida de Amarilis / la muerte de su esencia.»⁹¹. También los personajes que escuchan al que lo recita se unen a la tristeza por la desdicha del amante y la muerte de la amada.

Lope refleja a Marta como una gran lectora y debió ser así, pues parece que fue ella quien lo instó a que le escribiera cuatro *novellas* amorosas. La primera que le escribe, publicada en *La Filomena* en 1621, es *Las fortunas de Diana* y ya aquí muestra Lope ciertos reparos en arriesgarse a escribir en un género tan novedoso. Al inicio de esta *novella* dirá el narrador: «No he dejado de obedecer a vuestra merced por ingratitud, sino por temor de no

⁸⁸ J. D. Vila, ob. cit., págs. 707-708.

⁸⁹ *Ibidem*, pág. 708.

⁹⁰ Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. cit., pág. 229.

⁹¹ *Ibidem*, pág. 237.

acertar a servirla; porque mandarme que escriba una novela ha sido novedad para mí»⁹². El tópico de la *captatio benevolentiae* se hace visible en estas líneas, si bien Ynduráin opina que es «mucha insistencia para que pensemos que se trata de mero trámite de *captatio benevolentiae*, y no parece improbable que Lope tuviera positiva sospecha de que no era en la novela donde podía dar sus mejores frutos»⁹³. Pues el tópico se vuelve a repetir al inicio de la tercera de las *novellas* que le escribe a Marcia⁹⁴:

Prometo a vuestra merced, que me obliga a escribir en materia que no sé cómo pueda acertar a servirla, que como cada escritor tiene su genio particular a que se aplica el mío no debe de ser este, aunque a muchos se lo parezca. [...] Advirtiéndome primero que no sirvo sin gusto a vuestra merced en esto, sino que es diferente estudio de mi natural inclinación, y más en esta novela, que tengo de ser por fuerza trágico, cosa más adversa a quien tiene como yo tan cerca a Júpiter.⁹⁵

Parece que la señora Marcia continúa con sus exigencias de querer leer *novellas* sin caer en la cuenta de que a quien se las pide no tiene *genio* para escribirlas —o al menos eso afirma él—. En una extensión de esta afectada humildad llega a decir que tampoco la novela que se dispone a escribir está acorde con su «natural inclinación» por tratarse de una tragedia. Es cierto que las novelas lopescas no alcanzan la fama de las cervantinas o de las de otros narradores, pero su calidad es innegable, por lo tanto, coincidimos con el pensamiento de Ynduráin.

En cambio, los principios de las dos *novellas* restantes, *La desdicha por la honra* y *Guzmán el Bravo*, abandonan el carácter literario para volverse más personales. En *La desdicha por la honra*, el narrador se queja del nuevo encargo de Marcia: puesto que le gustó la primera *novella* que le envió, ahora quiere «un libro de ellas»⁹⁶, algo que el narrador ya presumía por los reiterados agradecimientos de la dama. Aquí también se expresarán temores, pero de distinta índole a los vistos anteriormente: «voy con miedo de que vuestra merced no ha de pagarme»⁹⁷. Parece ser que el narrador —o Lope— y la narrataria —o Marta de Nevares— habían llegado a un acuerdo, un intercambio de *novellas* por algo que solo la señora Marcia podía darle, quizá un encuentro amoroso o que le permitiera ser un galán más audaz. Este acuerdo, que el narrador sospecha que no se va a cumplir, se ve roto en *Guzmán el*

⁹² Lope de Vega, *Las fortunas de Diana*, ed. cit., pág. 103. Yarbro-Bejarano (ob. cit., pág. 465) señala la similitud entre la construcción de las novelas y el «soneto de repente».

⁹³ F. Ynduráin, ob. cit., pág. 55.

⁹⁴ El resto de *novellas* se publica en *La Circe* en 1624, quizá cuando Marta de Nevares ya estaba ciega. Vila (ed. cit., pág. 708) apunta que la voz de Lope en las lecturas serían para Marta un gran apoyo. Este hecho puede reforzar el diálogo narrador-lector —narrador oyente, en este caso—.

⁹⁵ Lope de Vega, *La prudente venganza*, ed. cit., págs. 235-236.

⁹⁶ Lope de Vega, *La desdicha por la honra*, ed. cit., pág. 181.

⁹⁷ *Ibidem*.

Bravo. Rabell apunta que esta *novella* es fruto de una discusión entre los dos amantes⁹⁸, de hecho, el inicio mantiene un tono de enfado: «Si vuestra merced desea que yo sea su novelador, ya que no su festejante, será necesario y aun preciso que me favorezca y que me aliente el agradecimiento»⁹⁹. Marcia no ha cumplido su parte del trato: ni ha agradecido los favores de su amante ni le ha permitido que la galantee. No obstante, ese hecho no impide que le escriba la *novella* que pidió.

La narrataria no solo aparecerá al inicio de cada *novella* como inductora de la escritura, sino que a lo largo de la narración el narrador se dirigirá a ella en las digresiones. La identidad de esta narrataria ha sido discutida. Por un lado, todos los críticos coinciden en que Marcia Leonarda es el nombre poético que Lope le otorgó a su última amante, Marta de Nevares; pero, por otro, cabe la duda de si realmente las *novellas* se escriben solo para ella o la señora Marcia Leonarda es una máscara que oculta a los lectores a quienes sí van dirigidas. Para Hernández Valcárcel¹⁰⁰, Marcia es la excusa de Lope para dirigirse a un público más amplio, el diálogo no se produce entre narrador y narrataria, sino entre autor y lector a través de la ficción. En cualquier caso, se trata de una narrataria cómplice con el relato, como corresponde a una amante, por lo que se tendrá en cuenta su condición a la hora de narrar la historia. En un artículo señala Ong¹⁰¹ la importancia de los lectores, al fin y al cabo son quienes van a consumir la literatura, por lo que el escritor debe tenerlos en cuenta a la hora de escribir su historia. En este caso, los lectores se esconden detrás de Marcia Leonarda, representante del lector femenino —como indica Presotto, al ponerle un nombre literario a Marta de Nevares la persona se diluye representando «la demanda cultural femenina de una lectura de bajo prestigio»¹⁰² —, del lector menos letrado y a la vez del lector culto, capaz de preocuparse por la lengua y cuestiones teórico-literarias.

A todos estos tipos de lectores hay que añadir al propio Lope, primer lector de sus *novellas*. Díaz-Migoyo hace una curiosa reflexión a este respecto:

El escritor como creador de sí mismo, como escribitor, pues; aquí engendrado con ocasión de un acto de amor muy parecido al onanismo: onanismo de quien se masturba —no puede sino masturbarse—

⁹⁸ C. R Rabell, ob. cit., pág. 74.

⁹⁹ Lope de Vega, *Guzmán el Bravo*, ed. cit., pág. 287.

¹⁰⁰ M. del C. Hernández Valcárcel, ed. cit., pág. 268.

¹⁰¹ W. J. Ong, «The Writer's Audience Is Always A Fiction», *Publications of the Modern Language Association of America*, 90 (1975), pág. 10.

¹⁰² M. Presotto, ed. cit., pág. 14.

para que le vea una *voyeuse*; y acecho de la *voyeuse* porque a ella va dirigido este acto amoroso frustrado.¹⁰³

Lope, pues, escribe las cuatro *novellas* para Marcia, pero él mismo se encarga de leerlas y comentar su lectura en las múltiples digresiones que aparecen. Siguiendo el razonamiento de Díaz-Migoyo, es una obra para sí mismo, para demostrarse que es tan capaz de desenvolverse en este género como su rival Cervantes, y para poner de manifiesto sus conocimientos y opiniones a la vez que su agudo ingenio e ironía. La justificación de esa lectoescritura se personifica en Marcia Leonarda. Rabell llega a afirmar que existen dos Marcias: la narrataria histórica, la mujer de su tiempo a la que van dirigidas las *novellas* y que permite al autor libertad para expresarse, y la narrataria *alter ego* del narrador, que comparte sus pensamientos retóricos y se encuentra en situación de entenderlos¹⁰⁴. Además, en muchas ocasiones Marcia será la segunda lectora de las *novellas* y espectadora a un tiempo del despliegue de sabiduría, preceptos, anécdotas y cuentos del narrador.

Asimismo, es importante destacar el lenguaje empleado en la narración de las cuatro *novellas* que aparece claramente diferenciado del utilizado en las digresiones. El narrador, el escritor de las *novellas*, se comunica con un lenguaje más apropiado para la tarea que se le ha encomendado: no se trata de un lenguaje solemne, que su narrataria quizá no entendería, pero sí de un lenguaje literario pero sencillo, sin caer en lo coloquial. Por su parte, el lector-comentarista, el narrador de las digresiones, lo hace en un tono más llano, mucho más cercano. Rabell señala que esta diferencia está estrechamente ligada a la intencionalidad: «utiliza el estilo medio, para narrar un relato que deleite a Marcia, y el llano para persuadirla, dictarle sentencias o presentar los ejercicios de persuasión que realizan sus personajes a través de sus íntimas conversaciones epistolares»¹⁰⁵.

Así pues, en las *Novelas* nos vamos a encontrar con una narrataria deseosa de aventuras amorosas, que no se conforma con una sola *novella*, sino que sus ansias de lectura van más allá. Además, se trata de una narrataria con nombre propio, pero que a la vez se diluye en esa frontera extraña que separa al propio autor de sus lectores. Una narrataria, pues, múltiple, que disfraza a multitud de lectores y es capaz de reflejar los pensamientos y dudas que todos ellos albergan respecto a la *novella*. Pero sobre todo, encarna a Marta de Nevaes, la

¹⁰³ G. Díaz-Migoyo, ob. cit., pág. 56.

¹⁰⁴ C. Rabell, ob. cit., pág. 44.

¹⁰⁵ *Ibidem*, pág. 69.

última amante de Lope. Para esta narrataria tan singular elabora el narrador multitud de digresiones: explicaciones, cortejos amorosos, enseñanzas y críticas burlescas.

5. DIGRESIONES A MARCIA LEONARDA

Las *Novelas* se construyen sobre múltiples digresiones, pequeñas —o largas— interrupciones de la trama principal para distraer a Marcia de pasajes con tonos tristes debido a la suerte de los personajes o para introducir la opinión del narrador sobre algún tema literario o, por qué no, para contar anécdotas, mitos o incluir citas de afamados filósofos de la Antigüedad. Aunque son muy variados los *intercolumnios*, como el mismo Lope los llama, se pueden clasificar en tres categorías: aquellos dirigidos únicamente a Marcia, los que incluyen alguna referencia a la literatura y un conjunto heterogéneo en el que entran desde citas de obras conocidas a reflexiones sobre la forma de vestir en el siglo XVII.

Las primeras, en las que intenta la seducción de Marcia Leonarda, son las más llamativas por ese carácter íntimo, amoroso, que poseen. Además, son estas las que le van a permitir la excusa para perderse en otro tipo de digresiones. Es Marcia quien le pide a Lope que le escriba las *novellas*¹⁰⁶, por tanto, son *novellas* escritas para una mujer, a la que poco interesan asuntos de armas, pero que sí encontrará placer en leer sobre el amor. Lope, como buen amante, responderá a esta petición de la mejor manera posible, como supo ver Rallo Gruss:

Para ella se elige el tema que pueda interesarle y entretenerle, por ella se desecha el tono erudito por un ligero y resuelto modo conversacional. Así el narrador, por dar gusto, no debe olvidar los detalles que parecen reflejar la visión femenina del mundo como apuntar modas, reseñar trajes, dibujar coches, tratar temas que resulten ser todos ellos alrededor del amor y su problemática, y utilizar cierto tono que podría calificarse de «desaliño»; en definitiva, tantea los resortes más atractivos del arte de narrar.¹⁰⁷

En torno a los personajes y la trama de las cuatro novelas van apareciendo todos estos detalles que señala la autora. Esto no solo responde al deseo de Marcia de leer algo escrito por su amante, sino que es fruto de la situación de la lectura de la época. Durante los siglos XVI y XVII la mujer pasaba largas horas encerrada en la casa ocupada en labores domésticas pero, si era de familia acomodada, es a una criada a quien atañen estos trabajos: ¿qué hacer durante el tiempo de ocio, pues? La respuesta la encontraba en las lecturas. La lectura femenina es un fenómeno cada vez más extendido, tanto que se llegan a escribir tratados sobre qué libros

¹⁰⁶ La escritura inducida no es una novedad, pues ya la encontramos en el *Lazarillo* (1554). Lázaro de Tormes asegura en el prólogo que escribe su biografía porque «Vuestra Merced escribe se le escriba» (*Lazarillo de Tormes*, ed. V. García de la Concha, Barcelona, Austral, 2010, pág. 62). Será el desconocido Vuestra Merced por quien el pícaro emprenda la labor de contar su «caso muy por extenso» y decida que lo mejor es empezarlo por el principio y no *in medias res*. Al igual que en las *Novelas* Lope se ve obligado a escribir al gusto de Marcia Leonarda, Lázaro lo hará siguiendo los dictados de «Vuestra Merced».

¹⁰⁷ A. Rallo Gruss, ob. cit., pág. 168.

deben leer las mujeres y cuáles no o sobre lo pernicioso de la lectura para ellas¹⁰⁸. Se alcanzó tal extremo que la narrativa, el género favorito de muchas damas, seguido por el teatro, se consideraba vulgar por humanistas y eruditos¹⁰⁹. Ante tal abundancia de lectoras, los novelistas, incluido Lope, incluyen en sus obras a multitud de mujeres con las que sus lectoras se identifiquen —de hecho en las novelas escritas para Marta de Nevares, las féminas cobran un gran protagonismo—; galanes hermosos que enamoren con su cortesía y gentileza —la valentía en la batalla no importa aquí— y, por supuesto, el tema amoroso. Son *novellas* para una lectora que desea alejarse de una vida de encierro y soledad mientras el marido disfruta de su libertad de hombre y por tanto están destinadas a enamorar y entretener. En las *Novelas* de Lope de Vega también encontramos otro tipo de lectora en la mujer que aprende del amante, convirtiéndose en una dama culta, capaz de entender las digresiones literarias del narrador y saborear sin problemas su crítica a los seguidores de Góngora, sus citas de Dante, Ovidio o Aristóteles o, incluso, de compartir sus preocupaciones sobre la gran cantidad de extranjerismos presentes en la lengua. Aunque es cierto que no solo la instruirá en estos temas, sino que el amor, de nuevo aparece, también será objeto de sus enseñanzas a través de los ejemplos que sus personajes le proporcionan además de consejos y reflexiones intercaladas: «Dígame vuestra merced, señora Leonarda, si esto saben hacer y decir los hombres, ¿por qué después infaman la honestidad de las mujeres? Hacéncias de cera con sus engaños y quíeréncias de piedra con sus desprecios».¹¹⁰ Cuando en *Las fortunas de Diana* esta se rinde al amor de Celio rápidamente, Lope se dirige a su narrataria en busca de una respuesta a lo que acaba de suceder. Asimismo, es un consejo para que las mujeres permanezcan alerta ante las artimañas de los hombres que, en términos de la época, pretenden robarles la honra. Además, resulta curioso que dirija esta digresión a Marcia, su amante, ¿acaso él se valió de los mismos métodos para seducirla, estrategias contra los que se encarga de prevenirla ahora? Siguiendo con los *engaños* propios de la seducción, la advierte contra la tan repetida declaración «te quiero más que a mí mismo»:

...que como cada uno se ama a sí mismo (por opinión del Filósofo), aunque tema, da crédito por entretener su gusto, que nadie quiso tanto a otro que no se quisiese más a sí mismo. Y así, cuando vuestra merced oiga decir a alguno cosa que no le puede suceder, pero 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 este filósofo era más hombre de bien que Plinio, y que trataba más verdad en sus cosas.¹¹¹

¹⁰⁸ *Ibidem*, pág. 162.

¹⁰⁹ *Ibidem*, pág. 163.

¹¹⁰ Lope de Vega, ed. cit., *Las fortunas de Diana*, pág. 119.

¹¹¹ Lope de Vega, *La desdicha por la honra*, ed. cit., pág. 197.

Destaca aquí no solo el consejo, sino, sobre todo, los tintes de ironía y burla que lo recorren. Habíamos dicho antes que las mujeres eran muy aficionadas a la lectura, pero desde luego, sus intereses se centraban en la literatura de ficción, no en la filosofía. Por lo tanto, estamos ante el ejemplo del amante docto que adiestra a la mujer en conocimientos que por sí sola nunca hubiera obtenido; incluso va más allá y le enseña cómo mantener una pequeña discusión filosófica, a qué filósofo debe defender y a cuál condenar. Se trata de una situación absurda tanto por el tema que trata —que nadie quiere más a otro que a sí mismo— como por la forma de tratarlo. Es esta una de las genialidades del Fénix, que mezcla seducción, *enseñanzas* e ironía. Tampoco renuncia Lope a alabarse a sí mismo como buen amante afirmando que él, al contrario que muchos, cree que «el casado ha de servir dos plazas, la de marido y la de galán, para cumplir con su obligación y tener segura la campaña»¹¹². Con sentencias como esta se asegura el amor de Marcia, que lo verá como una buena compañía y mejor pareja. Una vez más la ironía y el humor hacen acto de presencia, pues en una continuación de esta idea llega a decir que de tener la posibilidad y el poder crearía una «cátedra de casamiento»¹¹³.

Las digresiones más llamativas de las dirigidas a Marcia, pero ya fuera del juego amoroso, son aquellas en las que la guía en la lectura de las novelas, es decir, le señala que recuerde a un personaje o un hecho o, adelantándose al pensamiento de su lectora, explica un pasaje. «Aquí doble vuestra merced la hoja»¹¹⁴ le advierte en un momento dado para que esté atenta a lo que acaba de decir, puesto que va a ser importante; de hecho, el siguiente párrafo hace referencia a «la puerta que dejé advertida»¹¹⁵. En estos comentarios-guía también le recomienda que omita algunos poemas o cartas: «Y si le parece a vuestra merced que son muchas [cartas] para novela, podrá con facilidad descartar las que fuere servida»¹¹⁶, y además, le proporciona libertad absoluta para creer lo que considere oportuno. En más de una ocasión, el narrador aporta cifras exageradas, increíbles, y, consciente de ello, le da permiso a su lectora para que elija la cantidad que más real le parezca. En una de estas digresiones de *La desdicha por la honra* la anima a hacerlo que ni él, en tanto que autor, ni el Turco, personaje insigne que aparece en la novela, se ofenderán: «Y es tan inmenso el número que come, que el de los cocineros es de cuatrocientos y cincuenta hombres, cosa que podrá vuestra merced no creer sin ser descortés a la novela ni a la grandeza del Turco»¹¹⁷. La ironía y el humor están

¹¹² Lope de Vega, *La prudente venganza*, ed. cit., pág. 265.

¹¹³ *Ibidem*, pág. 266.

¹¹⁴ Lope de Vega, *La desdicha por la honra*, ed. cit., pág. 227.

¹¹⁵ *Ibidem*, pág. 227.

¹¹⁶ Lope de Vega, *Guzmán el Bravo*, ed. cit., pág. 297.

¹¹⁷ Lope de Vega, *La desdicha por la honra*, ed. cit., pág. 227.

presentes una vez más, así como el carácter realista que intenta imprimir en todas sus *novellas*, pues parece que su propio personaje, el Turco, fuera a leerla o, lo que es más, fuera a escuchar los comentarios de Marcia sobre la *novella* y lo que en ella se cuenta. A propósito de esta verosimilitud, de la intención de dar a las *novellas* una base real, verdadera, dirá:

Bien sabe vuestra merced que siempre la suplico que, a donde le pareciere que excedo de lo justo, quite y ponga lo que fuere servida. Pesadas son estas armas, pero por eso no las ha de llevar el lector a cuestas; y esta no es historia sino una cierta mezcla de cosas que pudieron ser, aunque a mí me certificaron que eran muy ciertas¹¹⁸

Esto es, Marcia puede hacer y deshacer a su antojo, según lo crea conveniente, ya que no se trata de una historia real; sin embargo, el narrador se encarga de recordarle que a él se lo certificaron como tal. La ficción se transforma en historia, como si se tratara de un cuento, un cotilleo, que pasa de boca en boca hasta llegar a Lope y luego a Marcia a través de las novelas, perdiendo algunos detalles y ganando otros, de ahí esa «mezcla de cosas que pudieron ser». La narrataria se convierte así en cómplice del narrador, en una compañera a quien contarle historias. Tanto es así, que quien cuenta las cuatro *novellas* se preocupa de que su lectora «descanse de tan prolija prosa en la diferencia de los versos»¹¹⁹ o adivina su pensamiento y se adelanta a él: «Susana [...] puso los ojos. Aquí, claro está, que vuestra merced dice, “en don Felis”. Pues engañóse, que era más lindo Mendocica»¹²⁰. El pensamiento de Marcia sigue los preceptos de la época, la dama se enamorará de don Felis, el caballero, no de su paje Mendoza, por esa razón al narrador le resulta fácil esquivar la convención y darle un giro novedoso al relato. Otras veces, sin embargo, sí *acertará* la señora Leonarda porque Lope seguirá la norma: «Paréceme que dice vuestra merced que claro estaba eso, y que, si había hija en esa casa se había de enamorar del disfrazado mozo»¹²¹. Para Hernández Valcárcel¹²² aquí Lope sigue la convención para burlarse de ella, para satirlizarla, mientras que en el ejemplo anterior, simplemente «quiebra el tópico con una nueva pirueta». Por su parte, Rabell¹²³ opina que la ruptura del tópico antes señalado —el enamoramiento de Susana de Mendocica en lugar de don Felis— se realiza con la intención de molestar a Marcia, como hará durante toda la *novella* eliminando las escenas amorosas y sustituyéndolas por otras de armas. El amor vuelve a aparecer, esta vez en la variante de la discusión y, lo que es más interesante aún, no entre los personajes de la *novella*, sino entre el narrador y la

¹¹⁸ *Ibidem*, pág. 303.

¹¹⁹ Lope de Vega, *Guzmán el Bravo*, ed. cit., pág. 332.

¹²⁰ *Ibidem*, pág. 309.

¹²¹ *Ibidem*, pág. 146.

¹²² M. del C. Hernández Valcárcel, ob. cit., pág. 279.

¹²³ C. R Rabell, ob. cit., pág. 74.

narrataria. Debido a esa discusión que el lector deduce del inicio de *Guzmán el Bravo*, como señala Rabell¹²⁴, Marcia se ve privada de la *novella* de tema amoroso para verse inmersa en una *novella* del cautivo, con profusión de armas y enfrentamientos, donde se truncan las situaciones más próximas al amor.

Sin embargo, en las otras tres *novellas* encontramos al Lope más tierno, aquel que se esfuerza en seducir a la amada a través de la lectura. Las *Novelas* adquieren tonos íntimos, como si se tratara de cartas que intercambian los dos enamorados. Especialmente llamativa es la digresión en la que describe a un personaje con una ropa similar a otra de Marcia:

Caerá vuestra merced fácilmente en este traje que, si no me engaño, la vi en él un día tan descuidada como Laura, pero no menos hermosa. Ya con esto voy seguro que no le desagrade a vuestra merced la novela, porque [...] 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.¹²⁵

La belleza de la dama amada se ve realizada al trasladarla a la *novella*, máxime cuando el personaje descrito en tales vestimentas destaca por su hermosura y tal descripción se acompaña de un halago a las mujeres. Desde luego aquí Lope despliega todo su poder narrativo y seductor y, como señaló Ynduráin¹²⁶, utiliza las digresiones como un medio para *galantear* a la dama. El galanteo no se queda en alabanzas y halagos sino que va más allá, demostrando un conocimiento profundo de las actividades y costumbres de Marcia: «hasta agora yo no he dado en cosmógrafo por no cansar a vuestra merced, que desde su casa al Prado le parece largo el mundo; aunque vaya a tomar el acero, con tan buenos de matar lo que topa, que ninguno la he visto más enemiga de la quietud humana».¹²⁷ Sabedor de que su dama, como cualquier mujer de la época, apenas conoce los territorios que se extienden más allá de las fronteras de la ciudad, se muestra amable reduciendo las descripciones de paisajes y lugares lejanos. No obstante, sí realiza un retrato de la costumbre de las mujeres de pasear por el Prado mientras tomaban el acero, costumbre a la que la señora Marcia bien pudo dedicar sus mañanas¹²⁸. Por otro lado, la gran ironía que encierran estas líneas resulta magistral: el conocimiento de las actividades de Marcia se mezcla con la crítica a estas.

¹²⁴ *Ibidem*, págs. 70-71.

¹²⁵ Lope de Vega, *La prudente venganza*, ed. cit., págs. 238-239.

¹²⁶ F. Ynduráin, ob. cit., pág. 55.

¹²⁷ Lope de Vega, *La desdicha por la honra*, ed. cit., pág. 208.

¹²⁸ *Tomar el acero*: Para conseguir un rostro más pálido, siguiendo los dictados de la moda de entonces, las mujeres tomaban arcilla en pastillas endulzadas o bien la extraían de cualquier objeto de barro, como vasijas. La ingesta desmedida de barro tenía como consecuencia la opilación, un tipo de anemia que se combatía mediante la toma del acero: agua con polvos de hierro que devolvía el color natural. La medicina debía tomarse en ayunas y,

Estas pequeñas pinceladas de crítica teñidas de buen humor se convertirán en *Guzmán el Bravo*, quizá por la riña entre Lope y Marta que antes citábamos, en auténticos ataques contra las mujeres que no se esforzará en ocultar con zalamerías, como sí hizo en otras ocasiones. Así, asumirá como propio de las mujeres engañar a los hombres¹²⁹ o recriminará la actitud de Felicia que toma la iniciativa en su intento de mantener una relación con don Felis¹³⁰; sin embargo, en *Las fortunas de Diana*, cuando la joven se rinde al amor de Celio disculpa su actitud diciendo que si no fuera así, no habría novela. Además, tachará de cobardes a quienes escriben libelos infamatorios: «Y en esta parte confieso que tengo a los caracteres de almagre por blasones de honra; pero en llegando a libelos infamatorios, tengo por cobarde al dueño y por mujer la mano.»¹³¹, lo que no deja de resultar curioso, ya que él mismo escribió libelos contra su primer amor, Elena Osorio, y su familia, lo que le costó el destierro. Si se trata de una nueva ironía el Fénix demuestra su gran sentido del humor al reírse de sí mismo; si se trata simplemente de un nuevo ataque misógino no cabe duda de que el ejemplo no fue el más acertado; decantémonos, pues, por lo primero.

Aparte de las digresiones destinadas a enamorar o enfadar a Marcia, también incluye otras de carácter más misceláneo, como indicábamos al inicio. Así pues, las prácticas en boga entonces, como la de tomar el acero, aparecen muchas veces reflejadas en las *Novelas*, lo que también contribuye a la creación del ambiente íntimo que las recorre. Ni siquiera entonces, cuando dedica las digresiones a mostrar aspectos de la vida cotidiana, se olvida Lope de festejar a Marcia o a las mujeres en general. De hecho, en una de sus frecuentes interrupciones de la historia se dedica a criticar de forma lúdica la altura de los chapines que hacían parecer muy altas a mujeres de corta estatura. Para reforzar el carácter jocoso introduce una anécdota misógina que, sin embargo, se esfuerza rápidamente en reparar en un extenso halago a las mujeres¹³². Como analiza Rabell¹³³, el narrador es ambiguo, parece querer contentar a toda clase de público: a los hombres con la anécdota y a las mujeres con las alabanzas. Sin embargo, ahora no se encuentra sobre las tablas de un escenario, por lo que el *público* al que debe contentar no está de pie bajo el sol sofocante, sino cómodamente sentado en el fresco interior de su hogar. En la intimidad de su casa el lector se halla más dispuesto a

seguidamente, a la enferma se le recomendaba dar largos paseos, de ahí la alusión a los paseos de Marcia por el Prado. (S. Arata en su edición de Lope de Vega, *El acero de Madrid*, Madrid, Castalia, 2000, pág. 30 y A. Carreño, ed. cit., pág. 208, nota 90).

¹²⁹ Lope de Vega, *Guzmán el Bravo*, ed. cit., pág. 298.

¹³⁰ *Ibidem*, pág. 296.

¹³¹ *Ibidem*, págs. 291-292.

¹³² Lope de Vega, *La prudente venganza*, ed. cit., págs. 259-260.

¹³³ C. R. Rabell, ob. cit., pág. 56.

aceptar un tipo de justicia que rechazaría en una representación teatral: esta es la razón de la larga digresión que incluye al final de *La prudente venganza*. Aquí defenderá que el agraviado —Marcelo para vengarse del adulterio de su esposa, Laura, con Lisardo, provoca las muertes de estos y la de sus criados— no se tome la justicia a su modo, sino que, haciendo gala de buen cristiano, perdone a quien lo ofendió. La digresión, sin embargo, no impide la consumación de la venganza sangrienta, tan aclamada en los teatros, y es que, como muchos críticos han señalado, esta es la *novella* más teatral de Lope. Rabell¹³⁴ ve en la llamada a los valores cristianos una forma de excusar una actividad, el adulterio, demasiado libertina para ser aceptada en la época y Avalle-Arce¹³⁵ va un paso más allá opinando que no es sino un modo de perdonar su propia experiencia adúltera. Lope parece dirigirse, entonces, a los maridos agraviados por él, pidiéndoles comprensión disfrazada de moral cristiana.

Las llamadas a la moral, a las tradiciones o a los dictados de los sabios griegos y romanos son muy frecuentes, si bien suelen presentar un tono irónico que diferencia a las *novellas* de Lope del resto de *novellas* de su tiempo, más preocupadas por la ejemplaridad que por el entretenimiento. Así, aunque cita a Aristóteles, quizá el filósofo más respetado en los Siglos de Oro, afirma que: «Y en esta parte no puedo dejarme de reír de la definición [*sic*] que da Aristóteles de la Fortuna; no le faltaba más a este buen hombre sino que en las novelas hubiese quien se riese dél.»¹³⁶ Por otro lado, el aclamado autor de comedias, hombre culto, por tanto, instruye a su dama en todos los campos del saber, de forma que la mitología griega también se hace un hueco en las digresiones a Marcia Leonarda. Varias páginas se dedican a contarle a la dama el mito de Himeneo, pero no con la finalidad de enseñarle, sino de distraerla del «agravio» a Lisardo y de la «facilidad con que se persuadió a la mal vengada Laura»¹³⁷. Tampoco faltarán las reflexiones sobre temas como los celos¹³⁸ o el daño que la opinión pública hace a las propias aficiones¹³⁹. A todo esto debemos sumar las digresiones con un carácter más lúdico en las que critica la forma de vestir de la época¹⁴⁰ o los cuidados que algunos hombres dispensan a sus bigotes¹⁴¹. La burla de sí mismo también estará presente para aquellos que conozcan su biografía, pues, una vez más hablará de los libelos

¹³⁴ *Ibidem*, pág. 66

¹³⁵ *Ibidem*, pág. 66, nota 14.

¹³⁶ Lope de Vega, *La desdicha por la honra*, ed. cit., pág. 217.

¹³⁷ Lope de Vega, *La prudente venganza*, ed. cit., págs. 257-259.

¹³⁸ Lope de Vega, *Las fortunas de Diana*, ed. cit., pág. 136.

¹³⁹ *Ibidem*, pág. 169.

¹⁴⁰ Lope de Vega, *Guzmán el Bravo*, ed. cit., pág. 293.

¹⁴¹ Lope de Vega, *La desdicha por la honra*, ed. cit., pág. 193.

infamatorios¹⁴², como aquel que le condenó al exilio involuntario. Esta reflexión estará acompañada de una advertencia a los hombres que invitan a los amigos a sus casas. Es el mismo tema que trata en *Las fortunas de Diana* y en *Guzmán el Bravo*, curiosamente en *La prudente venganza*, donde aparece la digresión, no se da esta situación. Parece una preocupación muy extendida en la época, pues Cervantes en *El curioso impertinente* (*Quijote*, I, 33-35) también advierte de este peligro, si bien de un modo más extenso y absurdo, puesto que la curiosidad del marido es la que acaba con su matrimonio y no su inocencia, como ocurre en las obras de Lope.

Multitud de anécdotas salpican las *Novelas* con el propósito de hacer llegar con más claridad el mensaje a su narrataria y lectores así como de ironizar sobre algunos aspectos de la vida cotidiana. Es el caso de la que le sirve para burlarse de la costumbre de que los caballeros rondaran la casa de la amada por las noches, arriesgándose a ser vistos por los vecinos que no dudarían en hacer lo imposible por conocer a los galanes y secretos de sus jóvenes vecinas.

Lición es ya tan recibida, que no se ve un hombre en puerta ni en ventana por milagro, como se vían en otros tiempos; porque las mujeres suelen perder más por un caballo a la puerta que por el dueño en la sala, y dice más un lacayo dormido que un vecino despierto, que los hay tales que se desvelarán por ver lo que saben, como si no lo supiesen.¹⁴³

Asimismo, las anécdotas le valdrán para insistir en la veracidad de su relato, como aquella en la que dando un número demasiado grande de acémilas decide introducir una anécdota humorística en la que se juega con las cantidades:

...me ha quedado algún escrúpulo si a vuestra merced le han parecido muchas las acémilas, y los soldados pocos. Y a este propósito quiero que sepa que un gentilhombre de este lugar, más dichoso en hacienda que en ingenio, visitaba una dama de las que estiman más el ingenio que la hacienda, que deben de ser pocas. Contábale un día la renta que tenía y, entre otras necedades, acabó con decir que encerraba trecientas anegas de trigo y ciento de cebada con treinta carros de paja, y añadió que le dijese lo que le parecía de su hacienda; a quien ella respondió: «Paréceme, señor, que el trigo es mucho y poca la cebada y paja para lo que vuestra merced merece».¹⁴⁴

Este pequeño cuento no lo olvidará, sino que más adelante, al incidir de nuevo en una exageración dirá que «si a vuestra merced le pareciere como las acémilas, podrá quitar lo que fuere servida, porque no tengo cuento a propósito»¹⁴⁵. Ya sabemos que en cuestión de cifras el narrador le da absoluta libertad a su narrataria, pero aquí la razón de su oferta no es esa, sino la carencia de un cuento que ratifique sus palabras. Estos puntos de apoyo no solo serán

¹⁴² Lope de Vega, *La prudente venganza*, ed. cit., pág. 280.

¹⁴³ Lope de Vega, *Guzmán el Bravo*, ed. cit., págs. 292-293.

¹⁴⁴ Lope de Vega, *La desdicha por la honra*, ed. cit., págs. 222-223.

¹⁴⁵ *Ibidem*, pág. 225.

anécdotas, sino también obras literarias conocidas por cualquier lector del XVII. Así, la actitud de Melibea en *La Celestina* al romper la convención y responderle a Calisto ejemplifica y soporta la misma actitud en Diana al rendirse a Celio:

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?», que ni había libro de *Celestina*, ni los amores de los dos pasaran adelante.¹⁴⁶

El narrador se aprovecha de un libro tan célebre como *La Celestina* para justificar la actitud de sus personajes, pues, siguiendo a ese «gran cortesano», es la respuesta de la dama la que ocasiona que haya una historia que contar. De esta manera, la actitud de Diana queda perdonada, tanto por ser un reflejo de la de Melibea como por ser la causa de que Marcia pueda disfrutar de la primera novela que le escribe su amante. Las referencias literarias incluyen la experiencia de la lectura al completo, es decir, aquí veíamos que la literatura le valía al narrador como justificación para sus personajes, pero en otras ocasiones se decantará por la faceta de la lectura, la actitud del lector ante el texto. Así, ante las desdichas de don Felis introduce una nueva digresión:

Aquí entra bien aquella transformación de un gran señor de Italia que leyendo una noche en *Amadís de Gaula* [...] cuando llegó a verle en la Peña Pobre con nombre de Valtenebros comenzó a llorar y, dando un golpe sobre el libro, dijo: *Maledeta sia la dona che tal te a fatto passare*¹⁴⁷.

La escena, que puede parecer irrisoria, esconde la realidad de la lectura, pues la magia de la literatura está precisamente ahí, en su poder para conmovernos, para hacer que nos sintamos cerca de unos personajes a los que vamos conociendo a lo largo de las páginas. Además, no es fortuito que el italiano esté leyendo *Amadís de Gaula*, ya que fue una de las novelas de caballerías más leídas de su tiempo y que, por tanto, cualquier lector sabía qué le había acontecido a Amadís para cambiar su nombre a Beltenebros y aislarse en la Peña Pobre.

La literatura estará muy presente en las *Novelas*, aunque no siempre con el carácter referencial que presentaba con *La Celestina* y el *Amadís*, pues una de las características más llamativas del Fénix es, como hemos visto, su capacidad para transformar incluso las convenciones más usuales en motivo de burla e ironía. Así, dirá «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»¹⁴⁸. Pues, en

¹⁴⁶ Lope de Vega, *Las fortunas de Diana*, ed. cit., pág. 111-112.

¹⁴⁷ Lope de Vega, *Guzmán el Bravo*, ed. cit., pág. 335

¹⁴⁸ Lope de Vega, *La prudente venganza*, ed. cit., pág. 241.

las novelas pastoriles lo idílico primaba sobre la realidad y los personajes no se veían acosados por las necesidades que caracterizan a todo ser vivo, como el hambre. Los pastores petrarquistas disfrutaban de un estado tal de amor que el comer se les tornaba banal; pero no es así en las *novellas* de Lope. Sin embargo, no es extraña la burla, ya que las novelas pastoriles eran muy populares en los siglos XVI y XVII, por lo que pronto hubo quien se dedicó a despertar la risa a su costa. Más adelante, cuando Lisardo reserva para sí toda la comida que Laura le envía, a pesar de que como buen enamorado su amor bastaba para alimentarlo, sus criados se quejan y Lope no puede menos que dirigirse a Marcia para comentar el comportamiento del personaje y crear una nueva burla: «Crueldad le habrá parecido a vuestra merced la de Lisardo, aunque no sé si me ha de responder: “No me parece sino hambre.” Y cierto que tendrá razón, si no sabe lo que come un enamorado favorecido a tales horas»¹⁴⁹. El humor ocupa así todos los recovecos de la *novella*; como señala Rabell¹⁵⁰ se encuentra incluso «al margen de la trama principal». La sátira también alcanza a aspectos propios de la creación literaria como es el uso de las figuras retóricas. En *La prudente venganza* describe a la recién asesinada Laura de esta forma: «vio tendida su hermosura en aquel estrado como suele a la tarde, vencida del ardor del sol, la fresca rosa»¹⁵¹. La metáfora tan petrarquista de la rosa, símbolo de juventud y vitalidad, le sirve para aludir con una gran sensibilidad poética a la muerte cruel del personaje. En *Guzmán el Bravo*, sin embargo, se burlará del tópico: «hermosa como el sol. Hispanismo cruel, [...] porque si una mujer fuera como el sol, ¿quién había de mirarla?»¹⁵². Es interesante cómo es capaz de emplear las metáforas más exquisitas sin cuestionarlas para más adelante hacer todo lo contrario, utilizar una de las más célebres para burlarse de ella.

No obstante, no todo son sarcasmos e ironías, sino que en las digresiones tratará aspectos concernientes a los distintos géneros literarios que se cultivaban en la época, como la novela bizantina en *Las fortunas de Diana* o el teatro en *La prudente venganza*. Así, a propósito de la primera y para que su narrataria entienda que los cambios de la perspectiva de Celio a la de Diana y viceversa son propios de este tipo de novela dirá:

¿Quién duda, señora Leonarda, que tendrá vuestra merced deseo de saber qué se hizo nuestro Celio, que ha muchos tiempos que se embarcó para las Indias, pareciéndole que se ha descuidado la novela?

¹⁴⁹ *Ibidem*, pág. 242.

¹⁵⁰ C. R. Rabell, ob. cit. pág. 67.

¹⁵¹ Lope de Vega, *La prudente venganza*, ed. cit., pág. 282.

¹⁵² Lope de Vega, *Guzmán el Bravo*, ed. cit., pág. 308.

Pues sepa vuestra merced que muchas veces hace esto mismo Heliodoro con Taégenes, y otras con Clariquea, para mayor gusto del que escucha, en la suspensión de lo que espera.¹⁵³

Marcia con toda probabilidad no conocería estas estrategias narrativas que Lope tendría muy presentes; para ello introduce la digresión y, además, se apoya en un argumento de autoridad irrefutable: si el clásico Heliodoro, autor de una famosa novela bizantina, alternaba de un personaje a otro, Lope, si quiere escribir una novela a su altura, también debe hacerlo.

En cuanto a las referencias teatrales quizá sean más numerosas, lo que es fácil de comprender si tenemos en cuenta la vasta producción dramática de Lope de Vega. En *La prudente venganza* la relación con el teatro no solo aparece en el cruento desenlace, que antes señalamos, sino también en el tratamiento de los personajes:

Estos dos [los criados] se habían mirado con más libertad, como su honor era menos, y la advirtió de que habían venido sin prevención alguna de sustento, porque Lisardo solo le tenía de los ojos de Laura (que los criados disimulan menos las necesidades de la naturaleza, que sufren con tanta prudencia los hombres nobles).¹⁵⁴

En comentarios parentéticos Lope introduce la diferencia de moral y comportamiento existente para señores y criados: lo que está prohibido para la honra de los primeros es lícito para los segundos, que carecen de honor. Igual procedimiento emplea en sus comedias, donde los criados se relacionan sin tapujos mientras que las damas y galanes tendrán que recurrir a diversos engaños para hablarse a espaldas de sus padres y vecinos. Así en *La noche toledana* (1605), la dama Gerarda recurre a Lisena en disfraz de Inés, moza de taberna, para que se encargue de arreglar sus encuentros amorosos, mientras que es la misma Inés quien se ocupa de sus amantes. Es decir, Lope muestra las dos caras de la sociedad también en las *Novelas*, una clase culta que debe observar las convenciones del petrarquismo, y una clase popular para la que no existen tales convenciones. La diferencia entre criados y galanes también se verá en el vocabulario que cada uno debe emplear, que el Fénix se encarga de mostrar con gran gracia y maestría. Así, cuando Fenisa le comunica a Laura que Lisardo la «adora», la respuesta de Laura resulta bastante elocuente: «¿Con que me adora? [...] ¿Y quién te ha enseñado a ti ese lenguaje? ¿No basta que me quiera?»¹⁵⁵. El verbo «adorar» en boca de la esclava no parece adecuado, pero «querer», más castizo, casa mejor con su clase social. Esta conciencia de la

¹⁵³ Lope de Vega, *Las fortunas de Diana*, ed. cit. pág. 157.

¹⁵⁴ Lope de Vega, *La prudente venganza*, ed. cit. pág. 240.

¹⁵⁵ *Ibidem*, pág. 241.

existencia de dos lenguajes, una para el vulgo y otra para las clases acomodadas y cultas, la demuestra también en *Las fortunas de Diana*: «como dice el vulgo, vía luz por sus ojos»¹⁵⁶.

Una de las preocupaciones de Lope con respecto a la lengua es la de la gran introducción de préstamos que se estaba dando por influencia del culteranismo. Por lo tanto no faltarán críticas a los extranjerismos ni a los seguidores de Góngora. Fruto de su lucha contra estos nuevos términos es esta simpática digresión:

Esta voz [afratelaban], 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 nuestra idioma, que se ha hecho casa de embajador, valiéndose de que no se ha de hablar común, porque es vulgar bajeza.¹⁵⁷

El español, a los ojos del narrador, se ha transformado en un conglomerado de lenguas, puesto que es lo que se considera culto, mientras que las palabras patrimoniales van quedando relegadas a los sectores más marginales. Una vez más el narrador hace partícipe a Marcia de sus inquietudes y, una vez más, da por supuesto que ella las comparte. Sin embargo, suele tener en cuenta que su narrataria no es tan culta como él, por lo que abundan las aclaraciones sobre el significado de términos extranjeros, lo que le da al narrador la oportunidad de presumir de sus conocimientos de árabe, turco o italiano. Su alarde de saberes se mezcla a veces con la burla a los cultos; así, llevándola al extremo, incluye una definición de *mojicón* plagada de latinismos y giros extraños: «afirmación de puño clauso en faz opósita con irascible superbia»¹⁵⁸. Aquí siguen varias líneas en las que se jacta de sus conocimientos etimológicos, más profundos que los que demostró Covarrubias en su *Tesoro*.

Las críticas a los poetas cultos se dejarán ver a lo largo de las cuatro *novellas* en comentarios lúdicos e irónicos que tachan de aberración a esta nueva forma de escribir. De esta manera, se preguntará si el español puede soportar la gramática culta¹⁵⁹; criticará la complejidad innecesaria de los nuevos versos, que necesitan de gran estudio para ser entendidos¹⁶⁰; dirá que «hay ojos que lloran en poesía culta sin que se entienda más de que son lágrimas»¹⁶¹, y jugará él mismo a escribir como los cultos: «en esta, pues, ocasión, (como

¹⁵⁶ Lope de Vega, *Las fortunas de Diana*, ed. cit. pág. 122.

¹⁵⁷ Lope de Vega, *La prudente venganza*, ed. cit. pág. 294.

¹⁵⁸ Lope de Vega, *Guzmán el Bravo*, ed. cit., pág. 320.

¹⁵⁹ Lope de Vega, *La desdicha por la honra*, ed. cit. pág. 188.

¹⁶⁰ *Ibidem*, pág. 198.

¹⁶¹ Lope de Vega, *Guzmán el Bravo*, ed. cit. pág. 317.

dicen que ha de decir nuestra lengua)»¹⁶². Las críticas de Lope al movimiento iniciado por Góngora no se reducen a las *Novelas*, sino que en otras obras también plasmará su opinión. Es el caso del soneto titulado «A la nueva lengua», en el que Boscán y Garcilaso se encuentran repentinamente en pleno barroco, sin entender los latinismos con los que una humilde posadera se dirige a ellos¹⁶³. También en *La Dorotea*¹⁶⁴ se suceden las críticas y burlas, incluso los personajes llegan a comentar un soneto de versos cultos.¹⁶⁵ Ludovico, Julio y

¹⁶² *Ibidem*, pág. 301.

¹⁶³ El soneto aparece recogido en *Lírica*, Madrid, Castalia, 1987, ed. J.M. Blecua. pág. 262.

Boscán, tarde llegamos—. ¿Hay posada?
—Llamad desde la posta, Garcilaso.
—¿Quién es? —Dos caballeros del Parnaso.
—No hay donde nocturnar palestra armada.

—No entiendo lo que dice la criada.
Madona, ¿qué decís? —Que afecten paso,
que obstenta limbos el mentido ocaso
y el sol depingen la porción rosada.

—¿Estás en ti, mujer? —Negóse al tino
el ambulante huésped—. ¡Qué en tan poco
tiempo tal lengua entre cristianos haya!

Boscán, perdido habemos el camino,
preguntad por Castilla, que estoy loco
o no habemos salido de Vizcaya.

Mediante un soneto dialogado, como no podía ser de otra manera en el gran dramaturgo de los Siglos de Oro, el Fénix elabora una caricatura de la poesía gongorina. Destaca así la sencillez de los renacentistas Boscán y Garcilaso frente a las complicadas fórmulas y cultismos —*nocturnar, obstenta, depingen*— que emplea la criada. Asimismo, los «caballeros del Parnaso» hacen gala de unas exquisitas formas cortesanas dirigiéndose a la criada como *madona*, un modo más de parodia. Se pone de manifiesto la celeridad con que ha cambiado la lengua —«en tan poco tiempo», apenas un siglo, los «cristianos» han pasado de la naturalidad del primer italianismo a la oscuridad del gongorismo—. De hecho, la oscuridad es tal que los poetas confunden las extrañas palabras de la mujer con algún tipo de locura o fiebre: «¿Estás en ti, mujer?». El último verso lanza un certero golpe a la nueva poesía comparándola con la lengua vizcaína, que tenía fama de ininteligible: véase A. Sánchez Robayna, «Petrarquismo y parodia: Góngora y Lope», *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993, págs. 27-54. En la etapa final de Lope abundan las críticas y burlas al petrarquismo, muchas de ellas recogidas en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634).

¹⁶⁴ Lope de Vega, *La Dorotea*, Madrid, Cátedra, 1996, ed. J. M. Blecua, págs. 344-345. Todas las referencias a *La Dorotea* aparecen citadas por esta edición.

¹⁶⁵ El soneto está plagado de cultismos que ridiculizan los nuevos nombres que los cultos otorgan a los elementos más comunes, como las *ranas* o el *trigo*. J. M. Blecua (ed. cit., pág. 345, nota 59) señala que en una carta al duque de Sessa los últimos versos se transforman en una alusión directa a Góngora.

Pululando de culto, Claudio amigo,
minotaurista soy desde mañana,
derelinquo la frasi castellana,
vayan las «Solitúdines» conmigo.

Por precursora, desde hoy más, me obligo
al aurora llamar Bautista o Juana,
chamelote la mar, la ronca rana
mosca de agua, y sarna de oro al trigo.

Mal afecto de mí, con tedio y murrio,
caligas diré va, que no griguiescos,
como en el tiempo del pastor Ba[n]durrio.

César van desgranando el poema verso a verso, concluyendo que la poesía culterana no es más que un laberinto ininteligible¹⁶⁶. Desde luego no falta la alusión a Góngora y sus *Soledades*, con un cambio de denominación por la más latina —y más culta, por tanto— «Solitúdiñes». Los personajes se enredarán en una corta y humorística discusión sobre el verso esdrújulo, que tan poco popular era, pero del que gustaban algunos poetas cultos. Los nombres refinados que los poetas daban a la aurora se transforman aquí en el más vulgar Juana. Esta situación, el empleo de una voz ruda, poco poética, donde los cultos utilizarían algún término proveniente de las lenguas clásicas, se repite a lo largo del soneto. Así, en el poema aparece «chamalote» como metáfora para el mar, que «no estaba mal dicho, si la voz [...] no fuera tan áspera»¹⁶⁷, como afirma uno de los comentaristas del soneto. Incluso la historia del pastor Bandurrio es burlesca y desafortunada: su música, al contrario que la del griego Orfeo, espanta a los ganados lo que le granjea el odio de los yegüeros¹⁶⁸. Los dos últimos versos resumen la opinión de Lope respecto a los versos cultos: solo un *lector Garibay* (vizcaíno) y *bamburrio* (tonto) será capaz de aplaudir estas formas de poesía que más parecen un pacto entre los cultos y el diablo (*cultidiabescos*) que buenas composiciones.

No deja de resultar curioso que tal abundancia de crítica a los cultos aparezca en las *Novelas* que, como se recordará, fueron publicadas en *La Filomena* y *La Circe*, dos de los poemas gongorinos de Lope. El Fénix se desliza entre la parodia y el homenaje; es tan capaz de crear versos cultos como los más fervorosos seguidores del culteranismo, pero a la vez conoce los puntos débiles del movimiento y los explota, llevándolos al ridículo y a la sátira.

Ya hemos visto que el narrador instruye a la narrataria en etimologías, amor y buena poesía, pero también hará comentarios para ella en cuanto a técnicas narrativas. Se ha visto en estos comentarios el complemento al *Arte nuevo*, pues son casi un “arte nuevo de hacer *novella* en este tiempo”. De hecho, al inicio de *La desdicha por la honra* deja claras cuáles son sus principios en el arte de novelar¹⁶⁹:

Estos versos, ¿son turcos o tudescos?
Tú, lector Garibay, si eres bamburrio,*
apláudelos, que son cultidiabescos.

*En la carta al duque de Sessa: «tú, lector Garibay, si eres Gongurrio, /apláudelos, que son polifemescos.»

¹⁶⁶ Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. cit., pág. 359.

¹⁶⁷ *Ibidem*, pág. 365.

¹⁶⁸ *Ibidem*, pág. 380.

¹⁶⁹ También Cervantes en el prólogo a la Primera Parte del *Quijote* plasma toda una serie de reglas que se deben observar a la hora de escribir una novela como la que se propone. Asimismo, afirma que pretende alcanzar con su obra a toda clase de lectores: «Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa,

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 novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte;¹⁷⁰

Son *novellas* destinadas no solo a Marcia, sino a cultos e iletrados, y, por tanto, a todos ellos dedica Lope algún guiño, algún comentario que les haga seguir leyendo para disfrutar de sus *novellas*. Sin embargo, su interés en reproducir sus preceptos a la hora de novelar no se limita a esta digresión. Pues gracias a las *novellas*, Marcia —y el lector culto así como el que no lo es tanto— aprenderá la importancia de las descripciones¹⁷¹, después de la única descripción larga que aparece en las cuatro *novellas*, lo que no deja de resultar irónico. Resulta más irónico aún cuando esa descripción —la de Constantinopla— parece copiada textualmente de una obra de Octavio Sapiencia como señaló Bataillon¹⁷², es decir, Lope no hace caso de sus propios consejos. Asimismo, la prevendrá sobre la oposición de la retórica a las digresiones extensas: «Atrévome a vuestra merced con lo que se me viene a la pluma, porque sé que, como no ha estudiado retórica, no sabrá cuánto en ella se reprehenden las digresiones largas»¹⁷³. De nuevo rompe con la convención, aunque esta vez es la ignorancia de Marcia quien se lo permite. Escribe «lo que se me viene a la pluma», lo que refuerza ese carácter íntimo que indicábamos al inicio; la presencia de Marcia al otro lado del papel le da libertad absoluta para expresar sus inquietudes, sus sentimientos por la narrataria o introducir cualquier cita o anécdota que crea que encaja con la historia que cuenta. Para Hernández Valcárcel¹⁷⁴ se trata de «una excusa encubierta de su atentado a la retórica, un intento de ganar la benevolencia del posible lector culto en atención a la ignorancia de la destinataria directa de la obra».

Otra de las preocupaciones del autor, como ya hemos visto, es la veracidad, que sus historias resulten creíbles. Para ello no solo se valdrá de comentarios a Marcia para que decida qué cifras se ajustan más a lo que puede ser verdad, sino que se muestra reticente a dar los nombres verdaderos de sus personajes por miedo a que los reconozcan: «Aquí tomaré licencia de disfrazar sus nombres, porque no será justo ofender algún respeto con los sucesos

el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla». (Cervantes, ed. cit., pág. 98).

¹⁷⁰ Lope de Vega, *La desdicha por la honra*, ed. cit. pág. 183.

¹⁷¹ *Ibidem*, pág. 208.

¹⁷² M. Bataillon, ob. cit., pág. 15.

¹⁷³ Lope de Vega, *Las fortunas de Diana*, ed. cit., pág. 159.

¹⁷⁴ M. del C. Hernández Valcárcel, ob. cit., pág. 280.

y accidentes de su fortuna»¹⁷⁵. En otras ocasiones, sin embargo, da la impresión contraria, es decir, parece que inventa la historia a medida que la cuenta: «que este fue su nombre, o lo es agora»¹⁷⁶.

Esta «deliciosa maraña de menudencias», en palabras de Francisco Rico¹⁷⁷, otorga a las *Novelas a Marcia Leonarda* un carácter único. El tono íntimo las asemeja a la epístola privada, de confidencias compartidas entre dos amantes que se cuentan historias, anécdotas y se seducen mutuamente. Son amantes que están pendientes de las palabras y del pensamiento del otro, que se conocen tan bien que se adivinan el pensamiento. El tono lúdico y burlesco aligera la tensión de los momentos culminantes de las novelas, distrae al lector para reclamarlo cuando es seguro volver, cuando la tristeza ha pasado o cuando los personajes ya han tenido intimidad suficiente tras su reencuentro. El tono crítico le da la oportunidad a Lope de expresar sus pensamientos sobre la lengua, costumbres y literatura de su tiempo a través del narrador: tres tipos de *menudencias* que se convierten en auténticas *grandezas* en las *Novelas* de Lope.

¹⁷⁵ Lope de Vega, *Las fortunas de Diana*, ed. cit., pág. 107.

¹⁷⁶ Lope de Vega, *La desdicha por la honra*, ed. cit., pág. 254.

¹⁷⁷ F. Rico, ed. cit., pág. 12.

6. EL AUTOR DENTRO DE LA OBRA

En cada época y con cada movimiento artístico se crean costumbres, tendencias distintas que todos, o la mayoría, de autores, pintores o escultores se esfuerzan en imitar. Durante el Barroco, el último capricho de la moda fue incluir al artista en su obra. Lo vemos en *Las meninas* de Velázquez: el propio pintor se encuentra trabajando en un lienzo dentro del cuadro. La obra dentro de la obra es otra de las variantes de este genial juego de espejos, pues el *Quijote* de Cervantes se contiene a sí mismo, sus personajes leen sus propias aventuras. Se celebra que dentro de la obra se creen otras obras, o la misma —Velázquez con *Las meninas* y *Las hilanderas*, Cervantes con el *Quijote*, Lope de Vega con las *Novelas a Marcia Leonarda*—. El Fénix de los ingenios no podía permanecer al margen de tan atractivo juego literario, tanto es así, que en *La Dorotea* se multiplica la recreación hasta el punto que la vida y obra de Lope parecen ocupar todos los resquicios de la obra.

En *La Dorotea*, como en las *Novelas*, Lope aprovechará para volcar sus opiniones respecto a la poesía culta o a los cambios que está sufriendo el español. En su afán por desligarse de los culteranos hace que sus personajes se quejen de la erudición de los demás, como anota Bell «He had frequent revulsions against his own parade of superficial erudition» [Tuvo frecuentes reacciones contra su propio desfile de erudición superficial]¹⁷⁸. Asimismo, aparecen comentarios sobre literatura, por ejemplo, Dorotea escucha a don Fernando un romance dedicado a Amarilis, lo que rápidamente despierta los celos de la joven sin percatarse de que «Amarilis» es el nombre poético con que el galán disfraza el suyo: «¡Ay, Felipa! ¿Quién será esta dama? Que me abraso de celos»¹⁷⁹. También en *La prudente venganza*, la dama confunde el contenido del romance con su realidad: «Dudosa estaba Laura mientras cantaban Fabio y Antandro estos versos, si se habían hecho por ella; y aunque en todo convenían con el pensamiento de Lisardo, en quejarse de celos le parece que difería mucho de su honestidad y recogimiento»¹⁸⁰. La frontera entre ficción y realidad se diluye, los personajes mismos confunden los dos espacios y convierten en real lo que solo existe en la literatura. También relacionado con este tema, Julio elabora un discurso contra la costumbre de identificar al autor con los personajes de sus obras: «allí [en las comedias] solo se imita un mozo desatinado que sigue a rienda suelta su apetito, y mientras mejor fuere el poeta que le pinta, más vivos serán los afectos y más verdaderas las acciones. Dijo Claudiano que si sus

¹⁷⁸ A. F. G. Bell, «Lope de Vega as a Writer of Prose», *Bulletin of Spanish Studies*, 12 (1935), pág. 236.

¹⁷⁹ Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. cit., pág. 305.

¹⁸⁰ Lope de Vega, *La prudente venganza*, ed. cit., pág. 245.

escritos eran lascivos, su vida era honesta»¹⁸¹. En el teatro es fácil confundir al actor con el personaje: puesto que el actor pasa a transformarse en una ficción, la ficción también puede transformarse en realidad. En las *Novelas* la insistencia en la verosimilitud de lo que cuenta ayuda a diluir esa frágil frontera entre la ficción y la realidad: «Mal he hecho en confesar que escribo historia de tiempos presentes, que dicen que es peligro notable, porque en habiendo quien conozca alguno de los contenidos, ha de ser el autor vituperado por buena intención que tenga»¹⁸². Si bien aquí señala Bataillon que, puesto que *La desdicha por la honra* presenta tantas similitudes con la historia del secuestro del hijo del virrey de Sicilia y su pronta conversión al islam, esta digresión podría ser un indicador de que lo que va a contar es una historia real y no solo un juego irónico¹⁸³.

Otras veces, la ruptura es mayor y, como indicábamos al inicio del capítulo, el autor se introduce en la obra, de tal manera que se *ficcionaliza* a sí mismo o es la ficción la que adquiere carácter real. Así, encontramos referencias a comedias de Lope: «Quiso nuestro Felisardo (mal dije, pues ya no lo era) agradar a la gran sultana doña María y estudió con otros mancebos, así cautivos como de la espulsión [*sic*] de los moros, la comedia de *La fuerza lastimosa*»¹⁸⁴. No es Lope quien aparece aquí, sino una de sus comedias, por lo tanto, si sus obras son ficticias, es decir, existen en la ficción, su autor también. O quizá, si tanto Lope como sus obras son reales, comparten el plano de la realidad con nosotros, sus lectores, sus personajes, que representan sus comedias, también existen en este mismo plano. Las referencias a las comedias que ha escrito se repiten a lo largo de las *novellas*: «De suerte que, habiendo yo escrito *El asalto de Matrique*»¹⁸⁵ o «y aunque para esta ocasión pudiera remitirle al divino Herrera, que lo fue tanto en la prosa como en el verso, me parece que es más acertado que la busque en uno de los tomos de mis comedias, donde la entenderá con menos cuidado»¹⁸⁶. Parece imposible de confundir ahora al yo narrativo con un narrador ficticio, pues adquiere la fisionomía de Lope de Vega. El tono íntimo de las *novellas*, con referencias y consejos como estos, se muestra mucho más claro, pues si con el desconocido narrador nos parecía entrometernos en una conversación entre dos amantes, la sensación se intensifica al conocer la identidad de quien narra.

¹⁸¹ Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. cit., págs. 142-143.

¹⁸² Lope de Vega, *La desdicha por la honra*, ed. cit., pág. 185.

¹⁸³ M. Bataillon, ob. cit., pág. 23.

¹⁸⁴ Lope de Vega, *La desdicha por la honra*, ed. cit., pág. 212.

¹⁸⁵ *Ibidem*, pág. 186.

¹⁸⁶ Lope de Vega, *Guzmán el Bravo*, ed. cit., págs. 300-301.

En *La Dorotea*, al carecer de un narrador que remita a los lectores a alguna de sus comedias, la tarea recae sobre los personajes, así dice Julio: «Quiero decirte unos versos que oí en una comedia»¹⁸⁷. La comedia que oyó Julio es *Si no vieran las mujeres*, una de las últimas que escribió Lope¹⁸⁸, y a ella pertenece el soneto que recita. Por lo tanto, también los personajes se vuelven reales, ya que se encuentran en disposición de ver representaciones teatrales a las que también los contemporáneos de Lope pudieron asistir. No inventa una comedia y unos versos para *La Dorotea*, sino que emplea lo ya escrito —como hará con los romances que aparecen en las *Novelas* y en *La Dorotea*—. Asimismo, introduce pequeños guiños a sus obras, como una versión más extendida y con variantes de un romance incluido en *El caballero de Olmedo*¹⁸⁹ o una mención a *La hermosura de Angélica*: «Más a propósito era para mis hombros débiles un sujeto amoroso, como la hermosura de Angélica»¹⁹⁰. Son referencias que pueden pasar desapercibidas, desde luego no tienen la importancia de aquellas en las que se nombra a sí mismo o a alguna de sus obras de manera directa, pero están ahí, aparecen, por lo que cabe pensar que su presencia no es casualidad. Lope es consciente del juego literario del que está formando parte, así que en *La Dorotea*, obra de senectud, es inevitable que introduzca si no todas —que sería una tarea ingente— sí una muestra de su producción literaria. Los romances que no están ligados a ninguna de sus comedias u obras narrativas también encuentran su espacio en *La Dorotea*: «¿No ves que entra en el Guadalete, aquel río del romance de la estrella de Venus?»¹⁹¹; así como los sonetos: «Así dijo un poeta: Pintarle de colores como a loco / y no llamarle amor, sino costumbre»¹⁹². Los personajes lopescos no solo asisten a la representación de las obras teatrales de su autor, sino que también cantan sus romances y los emplean como referencia. Más aún, las citas y alusiones a poetas y filósofos suelen caer en boca de Julio, ayo de don Fernando, por lo que parece natural que conozca tantos argumentos de autoridad, pero también Marfisa, dama y, por tanto, menos ilustrada, alude a unos versos de *La hermosura de Angélica*: «Por eso dicen unos versos: Para amor, es la cosa más segura / buen trato, verde edad, limpia hermosura...»¹⁹³.

Más interesante que esta tímida presencia del autor en su obra es cuando los personajes aluden a él de manera directa, como en el ejemplo ya visto de «Oye un romance de

¹⁸⁷ Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. cit., pág. 247.

¹⁸⁸ *Ibidem*, pág. 247, nota 29.

¹⁸⁹ *Ibidem*, pág. 268.

¹⁹⁰ *Ibidem*, pág. 276.

¹⁹¹ *Ibidem*, pág. 169.

¹⁹² *Ibidem*, pág. 144.

¹⁹³ *Ibidem*, pág. 314.

Lope»¹⁹⁴. Así, mientras Ludovico y César hablan sobre la literatura, enumeran a los «graves poetas desta edad»¹⁹⁵ entre los que se cita a «este Lope de Vega que comienza agora»¹⁹⁶. Repárese en la sorna lopesca al presentarse como un poeta novel. De más está decir que en la época en la que se publica *La Dorotea*, la carrera literaria del Fénix está más próxima a su fin que a sus inicios. No solo lo encontramos con su nombre real, sino también bajo su pseudónimo Tomé de Burguillos: «*In verbo* pulga, ya que la habéis nombrado, quisiera deciros una canción que hizo el maestro Burguillos a cierta pulga»¹⁹⁷ y «Nunca el maestro Burguillos hizo elección para sus musas de más elevados asuntos»¹⁹⁸. También se citarán romances del licenciado Burguillos. Las referencias a este personaje, como la segunda de las citadas, están plagadas de la ironía que corresponde a la máscara literaria de Lope, y también con cierta ironía aparecen alabanzas a Lope de Vega: «Calla, Julio; que algún ingenio sagrado dijo que la lengua del amor es bárbara para quien no le tiene»¹⁹⁹. Blecua señala que la sentencia forma parte de un soneto de las *Rimas sacras*: «La lengua del amor a quien no sabe / lo que es amor, ¡qué bárbara parece!»²⁰⁰. La presencia de Lope en sus obras bajo un disfraz se remonta a *La Arcadia*, en la que el pastor Belardo oculta al Fénix: «Belardo, que a mi tierra hayáis venido»²⁰¹. También en *Guzmán el Bravo* hay una espinela en la que Lope se esconde bajo el nombre de Silvio, pero se duda de la autoría de esta composición:

Los dioses por su guarda
se han puesto apellidos nuevos:
Borja y Góngora dos Febos;
Silvio, Amor; Venus, Leonarda,
Juno, Pimentel gallarda;
Mario, el semicapro Pan;
y como las letras dan
honra de la guerra al arte,
riñeron Palas y Marte
sobre llamarse Guzmán²⁰²

Otra forma de que el autor aparezca dentro de la obra es mediante la inclusión de hechos autobiográficos, que no es necesario marcar como tales, pero aquellos que conozcan la vida de Lope podrán descubrir que sus obras son un compendio de esta. Ya se vio que las *Novelas* están vinculadas a su relación con Marta de Nevaes; sin la presencia de esta dama a

¹⁹⁴ *Ibidem*, pág. 120.

¹⁹⁵ *Ibidem*, pág. 347.

¹⁹⁶ *Ibidem*, pág. 349.

¹⁹⁷ *Ibidem*, pág. 370.

¹⁹⁸ *Ibidem*, pág. 374.

¹⁹⁹ *Ibidem*, pág. 278.

²⁰⁰ *Ibidem*, pág. 278, nota 115.

²⁰¹ Lope de Vega, *La Arcadia*, ed. cit., pág. 57.

²⁰² Lope de Vega, *Guzmán el Bravo*, ed. cit., pág. 338.

su lado quizá las *novellas* no existirían. Lo mismo se puede aplicar a sus comedias, sonetos, libelos o romances: todos son fruto de algún acontecimiento destacado en la vida del Fénix. En las *Novelas*, aparte de la relación con Marcia que ya se analizó en capítulos anteriores, hay pequeñas pinceladas de su propia vida. Así, dirá que «yo vi carta de su embajador entonces para el conde de Lemos, encareciendo lo que este género de escritura [las comedias] se extiende por el mundo después que con más cuidado se divide en tomos»²⁰³: recordemos que Lope decidió publicar sus comedias recogidas en partes porque veía «imprimir cada día mis comedias de suerte que era imposible llamarlas más»²⁰⁴. Por lo tanto, parece que el Fénix se alegra de la resolución tomada, que las comedias publicadas en partes se difunden mejor por el mundo. Sus amores con Elena Osorio también se abren paso en las *Novelas*, si bien de forma sutil, sin nombres: «Este efeto [*sic*] considero de gran tibieza y desmayo del amor de las cortesanas, cuando la plata y oro las despierta y alegra tan velozmente, que el galán que de noche fue aborrecido porque no da, a la mañana es querido porque ha dado»²⁰⁵. Elena Osorio abandonó a Lope por un pretendiente más rico, así que el resentido enamorado plasmará su frustración aquí. Carreño señala que esta digresión contra las mujeres y la alusión a una dama llamada Dorotea son una clara conexión con la etapa juvenil pasada junto a Elena Osorio y con *La Dorotea*²⁰⁶. Y es que *La Dorotea* no es otra cosa que los amores con Elena llevados a la ficción celestinesca. Dorotea, como Elena y la dama del fragmento anterior de las *Novelas*, tendrá que elegir entre el amante que tenía o entre uno más rico venido de las Indias, y la dama, confirmando el ataque misógino de Lope, elegirá la riqueza por encima del amor. La obra, desde luego, no termina bien para ninguno de los personajes: a don Fernando, el primer amante, se le augura que acabará preso y desterrado²⁰⁷; don Bela, el indiano, muere, y Dorotea se queda sin ninguno de sus dos galanes. Así pues, la relación entre vida y obra se presenta de forma bastante clara en Lope de Vega.

Una vez más debemos hacer mención al *Quijote*, pues también Cervantes se inmiscuye en alguna ocasión entre los personajes de su obra:

Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro [*La Galatea*] tiene algo de buena invención: propone algo, y no concluye nada; es menester esperar la segunda parte que promete: quizá con la emienda [*sic*] alcanzará del todo la

²⁰³ Lope de Vega, *La desdicha por la honra*, ed. cit., págs. 211-212.

²⁰⁴ *Ibidem*, pág. 212, nota 103.

²⁰⁵ Lope de Vega, *La prudente venganza*, ed. cit., pág. 253.

²⁰⁶ *Ibidem*, pág. 253, nota 49.

²⁰⁷ Recuértese que Lope de Vega fue desterrado por escribir libelos infamatorios contra Elena Osorio y su familia.

misericordia que ahora se le niega; y entre tanto que esto se ve, tenedle recluso en vuestra posada, señor compadre.²⁰⁸

Al igual que las comedias de Lope pasaban a formar parte de la ficción, *La Galatea* de Cervantes deja de ser real para convertirse en un libro ficticio. Además, Cervantes es amigo del cura que habla, siendo así un personaje más de su propia obra. Desde luego, también cabe la otra posibilidad: que los personajes sean los que adquieren carácter real puesto que se mueven junto a un libro real, *La Galatea*, y a una persona real, Cervantes²⁰⁹. La cuestión de la verdad de los personajes frente a la de su autor adquiere gran profundidad en el *Quijote* con el descubrimiento por parte del caballero andante y su escudero de que son personajes de una obra de ficción:

...me dijo que andaba ya en libros la historia de vuestra merced, con nombre del *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*; y dice que me mientan a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió.²¹⁰

Este es el momento en que Sancho da la noticia a don Quijote, acaba de descubrir que todas sus aventuras han sido escritas, incluso aquellas que pasaron a solas. Ellos, que se creían reales, de repente descubren que no lo son, pues ahora forman parte del mundo de la ficción, han sido escritos. Incluso carecen de intimidad, siempre hay un ser superior —el narrador, el autor— que los observa y conoce todo lo que les sucede. Desde luego no es la misma situación que encontramos en las obras de Lope, pero sí una muy similar: el vértigo de ser escrito, de aparecer en una obra de ficción, de verse despojado de las características de los seres reales para convivir con seres de papel y tinta.

Así pues, nos encontramos con una novedad artística, la inclusión del autor dentro de la obra, a la que los maestros de la literatura española no tardan en sumarse. Lope siempre ha volcado su vida en las obras: la muerte de su hijo Carlos Félix dio lugar a composiciones

²⁰⁸ M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. cit., pág. 154.

²⁰⁹ La inclusión del autor en la obra pasará las fronteras de los Siglos de Oro y llegará hasta Unamuno, quien dialogará con los personajes de *Niebla* (1914), si bien el Miguel de Unamuno que aparece en la novela es consciente de su realidad frente a la ficción de los personajes: «Mientras Augusto y Víctor sostenían esta conversación *nivolesca*, yo, el autor de esta *nivola*, que tienes, lector, en la mano y estás leyendo, me sonreía enigmáticamente al ver que mis *nivolescos* personajes estaban abogando por mí y justificando mis procedimientos, y me decía a mí mismo: “¡Cuán lejos estarán estos infelices de pensar que no están haciendo otra cosa que tratar de justificar lo que yo estoy haciendo con ellos! Así, cuando uno busca razones para justificarse no hace en rigor otra cosa que justificar a Dios. Y yo soy el Dios de estos dos pobres diablos *nivolescos*» (M. de Unamuno, *Niebla*, ed. M. J. Valdés, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 252). Su inclusión en el texto es bien distinta de la que observamos en los fragmentos de Lope y Cervantes, pues si estos se movían en condiciones de igualdad con sus personajes, Unamuno lo hará con superioridad: es consciente de que sus personajes existen gracias a él, es un dios que ha creado a unas criaturas de tinta.

²¹⁰ M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. cit., pág. 657.

estremecedoras, sus relaciones amorosas aparecen en las comedias, los sonetos o los romances...por lo tanto no le sería complicado introducirse en alguna de sus narraciones. En *La Dorotea*, como se vio, refleja su relación con Elena Osorio, por lo que don Fernando sería un *alter ego* de Lope. El enamoramiento, el enfado del galán despreciado e, incluso el destierro, son situaciones a las que se tendrá que enfrentar el galán de Dorotea. Asimismo en las *Novelas a Marcia Leonarda*, parece que es el mismo Lope quien le narra a la señora Marcia toda una suerte de historias y digresiones, aconsejándole en alguna ocasión que consulte sus comedias. Es ahí, en la aparición de Lope de Vega como él mismo dentro de sus obras donde reside la genialidad tanto de las *Novelas* como de *La Dorotea*. Sus propios personajes, como los del *Quijote*, existen en un mundo compartido con su autor y sus obras. Lope de Vega se convierte en un personaje más. Volvemos a insistir en la frontera entre la realidad y la ficción. Si Lope es capaz de coexistir con los personajes de *La Dorotea* y con Marcia, narrataria de las *Novelas*, significa que esos personajes son más reales de lo que creíamos en un principio. Claro que también puede ser que sea Lope el que es menos real de lo que pensábamos. ¿Seremos nosotros también meros entes ficticios como descubren Sancho y don Quijote en la Segunda Parte? La discusión entre lo que es real y aquello que solo existe en la literatura o en la ficción en general siempre ha estado vigente. La frágil frontera que divide ambos mundos se puede romper en cualquier momento, despertando el desasosiego de sentirnos criaturas con las que juega una inteligencia superior, creaciones de un autor caprichoso que decide escribir una historia para nosotros, sus personajes, o quizá seamos nosotros, como Lope y Cervantes, los creadores de un universo ficticio.

7. CONCLUSIÓN

Las *Novelas a Marcia Leonarda* han resultado ser mucho más que simples *novellas* para entretener a una dama con asuntos amorosos, pues presentan una dimensión más profunda.

Ya en la introducción indicábamos que era preciso descubrir los procesos cervantinos que se empleaban aquí. Se ha visto así que las *Novelas*, más que como historias, se conciben como un juego metaficcional en varios niveles. En primer lugar, destaca el carácter lúdico en torno a la creación de las *novellas* mismas, ya que hay un narrador al que fácilmente podemos confundir con Lope de Vega, pero la experiencia lectora nos ha enseñado a evitar cuidadosamente las trampas que los autores que pretenden ser narradores nos tienden. Asimismo, sobresale el diálogo que se entabla entre quien narra y quien lee, que en las *novellas* adquiere un giro fresco al ser la destinataria de las *novellas* y digresiones la amante del narrador. El amor y todas sus facetas ocupan cada página de las *Novelas*, de tal modo que la seducción de la narrataria cobra más importancia que las historias mismas. El valor tradicional de la narración se transforma, pues la atención pasa de los personajes a los agentes narrativos: narrador y narrataria. Estos coqueteos con la metaficción y sus juegos presentan grandes similitudes con aquellos que puso en boga Cervantes. Sin embargo, carecen del valor especulativo que el maestro de la novela insufla a sus obras. Lope, como buen autor de comedias, se decanta por una vertiente más lúdica, sin dejar de ser cervantino, pues emplea con profusión los procedimientos que tanto empleó el autor del *Quijote*. Lope utiliza el espacio que la *novella* le ofrece para elaborar su propia teoría literaria, pero siempre desde el ludismo y sin olvidar el galanteo debido a Marcia Leonarda. Tampoco debemos pasar por alto la inclusión del autor en la obra, que agudiza la confusión autorial y lo acerca al cervantismo. La vida de Lope se vuelve una ficción en las *Novelas* y en *La Dorotea*, el mismo Lope de Vega se deshace de su carácter real para introducirse, como si de un personaje más se tratara, en sus obras. Se demuestra así ese carácter lúdico del Fénix.

La forma de lograr el carácter cervantino sin perder la propia identidad será a través de las digresiones, las verdaderas protagonistas de las *novellas*. Aquí se encargará de seducir a Marcia, de adentrarla en temas literarios y eruditos o de entretenerla con cuentos y anécdotas. La inclusión de la amada en la obra de esta forma, no como personaje sino como destinataria, es una de las grandes genialidades de Lope. Como se vio en el capítulo correspondiente, la

presencia de Marcia Leonarda en las *novellas* es lo que consigue elevarlas, lo que les otorga ese carácter único que poseen. El juego literario va más allá de la metaficción: cruza la frontera a la seducción a través de la escritura. Las *Novelas* no se escriben solo para deleitar a un grupo de lectores desconocidos —cultos y no tan cultos, que Lope los acepta a todos— sino también y, sobre todo, para ella. Adquieren así un tono íntimo singular, que las aleja del resto de producción narrativa de la época.

Así pues, como ha quedado demostrado, aquellos primeros lectores que las relegaron al olvido, aquellos críticos que aseguraron que las *novellas* de Lope no eran más que una muestra de su debilidad como narrador no podían estar más alejados de la realidad. Las *Novelas a Marcia Leonarda* no destacan por sus historias, tantas veces repetidas, sino por sus digresiones destinadas a una hermosa dama; por sus juegos metaficcionales; por sus reflexiones sobre literatura, lengua y costumbres; por sus ironías; por ser un «arte nuevo de hacer *novellas*», y, sobre todo, por un tono que entra en contacto con lo amoroso y secreto, por la invitación tácita a compartir las historias con las que un escritor se propone enamorar a su joven amante.

8. BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo, *Lazarillo de Tormes*, ed. V. García de la Concha, Barcelona, Austral, 2010.
- AYLLÓN, C., «Sobre Cervantes y Lope: la *novella*», *Romanische Forschungen*, 75 (1963), págs. 273-288.
- BATAILLON, M., «*La desdicha por la honra*: génesis y sentido de una novela de Lope», *Nueva Revista de Filología Española*, 1 (1947), págs. 13-42.
- BELL, A. F. G., «Lope de Vega as a Writer of Prose», *Bulletin of Spanish Studies*, 12 (1935), págs. 230-237.
- BLATT, C., «Las novelas ejemplares de Lope de Vega», *Fénix. Revista del Tricentenario de Lope de Vega* (Madrid, 1935), págs. 553-570.
- CASTELLS, I., *Cervantes y la novela española contemporánea*, La Laguna, Universidad, 1998.
- CERVANTES, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1998.
- CHEVALIER, M., *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, Ediciones Turner, 1976.
- DÍAZ-MIGOYO, G., «Escrilectura amorosa de la novela. *Las novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Quimera* (julio-agosto, 1982), págs. 54-56.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, M. del C., «El arte de la digresión y la voz del narrador en las *Novelas a Marcia Leonarda*». *Anales de la Universidad de Murcia*, XXXVI, 4 (1980), págs. 263-281.
- ONG, W. J., «The Writer's Audience Is Always a Fiction», *Publications of the Modern Language Association of America*, 90 (1975), págs. 9-21.
- PRINCE, G., «Introduction á l'étude du narrataire», *Poétique*, 14 (1973), págs. 178-196.
- RABELL, C. R., *Lope de Vega. El arte nuevo de hacer 'novellas'*, Londres, Tamesis Books Limited, 1992.
- RALLO GRUSS, A., «Invención y diseño del receptor femenino en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 8 (1989), págs. 161-179.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A., «Petrarquismo y parodia: Góngora y Lope», *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993, págs. 27-54.
- ROZAS, J. M., «Lope en *La Galería de Marino*», *RFE*, 49 (1966), págs. 91-124.
- SCHWARTZ, L. «La retórica de la cita en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Edad de Oro*, 19 (2000), págs. 265-285.
- SOBEJANO, G., «La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar», *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, II, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1978, págs. 479-494.
- VEGA, Lope de, *El acero de Madrid*, ed. S. Arata, Madrid, Castalia, 2000.
- _____, *La Arcadia*, ed. E. S. Morby, Madrid, Castalia, 1975.
- _____, *La Dorotea*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Cátedra, 1996.

- VEGA, Lope de, *Lírica*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1987.
- _____, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. F. Rico, Madrid, Alianza, 1968.
- _____, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. J. Barella, Madrid, Júcar, 1988.
- _____, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. M. Presotto, Madrid, Castalia, 2007.
- _____, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. A. Carreño, Madrid, Cátedra, 2011.
- _____, *Obras poéticas I*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Editorial Planeta, 1969.
- _____, *Pastores de Belén*, ed. A. Carreño, Madrid, Cátedra, 2010.
- _____, *El Peregrino en su patria*, ed. J. B. Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1973.
- UNAMUNO, M., *Niebla*, ed. M. J. Valdés, Madrid, Cátedra, 1990.
- VILA, J. D., «Lectura e imaginario de la femineidad en las *Novelas a Marcia Leonarda*, de Lope de Vega», *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, Madrid, Castalia, 2001, págs. 697-708.
- WARDROPPER, B. W., «Lope de Vega's Short Stories: Priesthood and Art of Literary Seduction». *Medieval and Renaissance Studies*, Durham, Duke University Press, 1968, págs. 57-73.
- YARBRO-BEJARANO, Y., «Lopes's *Novelas a Marcia Leonarda*», *Kentucky Romance Quarterly*, 27, 4 (1980), págs. 459-472.
- YNDURÁIN, F., *Lope de Vega como novelador*, Santander, Publicaciones de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1962.