

## El arte de escribir novelas: de Cervantes y Lope de Vega

Antonio Carreño  
Brown University

Poca tinta se ha gastado sobre el Lope de las *Novelas a Marcia Leonarda*. Apenas un manojo de ensayos críticos y un par de libros, breves, sucintos, genéricos. Es decir, a excepción de los vastos estudios sobre *La Dorotea*, contradictorios algunos, polémicos otros, el Lope narrador está a espaldas del canon. El gran fabulador de textos dramáticos se desplaza a sí mismo, no como monstruo de la naturaleza, sino de la escritura de dos géneros que le avalan con semejante singularidad: poeta, novelador. Tal arte lo compaginó con la narración de extensas fábulas épicas (*La Dragonteia*, *La hermosura de Angélica*, *Jerusalén conquistada*), escritas en plúmbeas octavas reales; y con el hilar, con vasta imaginación, de textos narrativos en prosa, dentro del arquetipo de los géneros aún vigentes, de raigambre clásica: libros de pastores (*Arcadia*), relato al uso bizantino (*El peregrino en su patria*), *contrafactum* pastoril a lo divino (*Pastores de Belén*), único en las letras del siglo XVI. Si *El peregrino en su patria* es la primera novela bizantina del Siglo de Oro (incluye naufragios, cautividades, peregrinaciones que se alternan, de forma entrelazada o separada, con los amores de los protagonistas), *Pastores de Belén* es, como relato a lo divino, la ágil combinación de contar, cantar y caminar hacia un centro mágico y divino: el pesebre de un Niño-Dios recién nacido. Tales textos se presentan empedrados de una vasta erudición, entresacada de *Officinas* y *Polianteas* al uso. Es decir, Lope escribía “después de haber los libros consultado,” según le comenta al doctor Matías de Porras (*La Circe* 666, v. 99). Y ampliaba lo escrito con digresiones que se extienden a otros campos del saber (historiografía, astrología, medicina, emblemática), ceñido a una poética que la tradición humanística le confería. Y a una convención que incluían los cartapacios escolares, las *silvas de varia lección*, los *iudicia* y *exempla*. La erudición embellecía; vestía al relato con un rico abanico de recursos retóricos y de profusas referencias culturales. Le otorgaba solidez y arropaba los textos de prosapia humanística. Pero el relato breve, corto, no formó parte de ningún proyecto de Lope, previo a la publicación de los *Novelas ejemplares* de Cervantes.

“Yo soy el primero que he novelado en lengua castellana.” Así lo proclama Cervantes con toda razón en el “Prólogo” a su *Novelas ejemplares* (1612), añadiendo “que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas.” Muy cierto, aunque *Il Decamerone*, cabeza y modelo del novelar europeo, circulaba traducido desde el siglo XV con el título de *Ciento novelas que compuso Juan Boccaccio Florentino, poeta elocuente*. Son nuevamente impresas, corregidas y enmendadas a mediados del siglo XVI, aludiendo este impresor a las cien novelas de Micer Juan Boccaccio. Al anotar Bartolomé José Gallardo dicha entrada, observa: “Después no sé que en más de un siglo ninguno volviese a usar la palabra novelar hasta que la usó Cervantes en el prólogo a sus *Novelas ejemplares*” (*Ensayo* II, 99a). En los años jóvenes de Lope, en 1583, se imprimen en castellano las novelas de Piacevoli notti dello Straparola, *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*, en traducción de Francisco Truchado. Y a través de la versión francesa de P. Boisteau y F. Belleforest (1568-1582) aparecen, en 1589, las catorce historias de Mateo Bandello con el título de *Historias trágicas ejemplares sacadas del Bandello Veronés*. Un año después, Luis Gaytán de Vozmediano publica la *Primera parte de las cien novelas* de Juan Baptista Giraldo

Cintio con resonancia, como veremos, en las *Novelas* de Lope. Al margen de tales versiones, la manera italiana (cuando no el modelo) está presente en *Las patrañas* de Juan de Timoneda, y en los ligeros relatos versificados (*Novelas en verso*) del Licenciado Tamariz. Cunden también los relatos interpolados en libros de mayor vuelo: de Cristóbal de Villalón (*El crotalón*), Lucas Gracián Dantisco (*El galateo español*), Juan de Arce Solórzano (*Tragedias de amor. . . historias . . . del enamorado Acrisio*), e incluso —las más veces— de Mateo Alemán (el “Ozmín y Daraja” del *Guzmán de Alfarache*), aunque son insoslayables las novelas interpoladas de la primera parte del *Quijote*. Excepción es el delicioso relato morisco de *Abindarráez y Jarifa*, una de cuyas versiones se incluye en *La Diana* de Jorge de Montemayor. Sin olvidar, y al frente del relato o novela breve, el *Lazarillo de Tormes* que, si bien supera a las *novelle* del canon italiano, comparte un buen número de sus elementos. Entre estos, las facecias de carácter folclórico transmitidas oralmente.<sup>1</sup>

Cervantes tenía en parte razón. Con él nació la novela corta española (con el *Quijote* la gran novela moderna), muy consciente de los límites y de las innovaciones que le confería el título. La mayor parte de las acciones se ubican en espacios reconocibles (Sevilla, Salamanca, Toledo, Burgos, Valladolid); vienen envueltas en un cariz realista que fácilmente se asume como verosímil; están dotadas de una ejemplaridad que resume en el cierre final una clásica moraleja fácil de asumir. E inventa formas imaginativas capaces de alterar situaciones, de doblar tiempos, de establecer espacios paralelos —realidad y sueño, locura y confrontación social— y de urdir, con asombrosa maestría, toda una grave morfología de narradores y lectores de ficción. Los que llegaron después (Salas Barbadillo, Cortés de Tolosa, Ágreda y Vargas), o imitaron el modelo de Cervantes (se ha dicho), o no lo superaron, o trazaron errados intentos. Tirso de Molina tentó fortuna en *Los cigarrales de Toledo* (1622), reconociendo en las *Novelas ejemplares* de Cervantes “al Boccaccio español” (“Cigarral segundo” 236).

De “comedias en prosa” tildó Alonso Fernández de Avellaneda, autor del *Quijote* apócrifo, las *Novelas ejemplares*, coincidiendo con Lope al calificar del mismo modo las suyas. Tenían un idéntico objetivo. Era, en el caso de Lope, el satisfacer la curiosidad de una lectora a la que retóricamente se dirigía, y a los múltiples lectores que buscaban semejante placidez al imaginar lo leído. Porque en palabras de Juan de Piña, leal y perenne amigo de Lope, la novela había de barajar “novedades, sutilezas, lo entendido, lo crítico, gracias, donaires, sentencias que deleiten y enseñen” (Marina Brownlee 1-29). Es decir, “novela” valía por novela corta, entendiendo que más de una vez no se distingue del llamado “cuento.” De este modo define el género Suárez de Figueroa en *El Pasajero* (1617): “Por novelas al uso entiendo ciertas patrañas o consejas propias del brasero en tiempo de frío, que, en suma, vienen a ser unas bien compuestas fábulas, unas artificiosas mentiras,” y que “tomadas con el rigor que se debe, es una composición ingeniosísima, cuyo ejemplo obliga a imitación o escarmiento. No ha de ser simple ni desnuda, sino mañosa y vestida de sentencias, documentos y todo lo demás que pueda ministrar la

<sup>1</sup> Véase Lázaro Carreter (1972). El cronotopo del camino y del viaje nace con la novela helenística a la par que con el *Asno de oro* de Apuleyo. Bajtín le dedica lúcidas páginas. Se asimila, ya entrados en el Barroco, con la peregrinación de carácter religioso y ésta se establece, con obvia influencia de *El peregrino en su patria* de Lope, en un referente obligado. De hecho, el sintagma *peregrino* encabeza, con leves variantes, un buen número de títulos y de obras de género diverso: desde la comedia de Jiménez Patón (*El peregrino*, 1597) a la novela corta de Andrés de Prado, *La peregrina*, incluida en *Meriendas del ingenio* (1663).

prudente filosofía” (“Prólogo”). Y pocos años antes, explica López de Úbeda en qué consiste la “bondad de una historia: “En decir algunos accidentes, digo accidentes transversales, chistes, curiosidades y otras cosas a este tono, con que se saca y adorna la sustancia de la historia, que ya hoy día lo que más se gasta son salsas, y aún lo que más se paga” (*La pícara Justina* II, iii, 377).

Las novelas, afirma Lope en la introducción a *La desdicha por la honra*, acogían una gran variedad de episodios y tramas:

“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.” (*Novelas* 183)

Establece claramente su poética. Implica un lector múltiple (doctos e ignorantes), una variedad de estilos (grave y desnudo), una trama compleja que combine historia y fábula, reprehensiones, ejemplos, discursos alternantes, dialógicos (prosas y versos), sin menospreciar las citas eruditas: los “lugares de autores.” Se contraviene en este sentido al modelo de la novela ejemplar de Cervantes. Porque a “los que no saben” Lope les ofrece el deleite de la trama y la fábula que suspende y admira. La *admiratio* era un efecto obligado. Y lo hace tan francamente que invita a veces a *Marcia* (su lectura) a que se salte un romance o a que descarte un billete de amor en aras de la fluidez del relato. Lope, narrador en contadas ocasiones, más que relatar enuncia hechos, esboza actitudes y enlaza unas y otras con gran agilidad. El idear un héroe, observa sagazmente Marcel Bataillon, no era para Lope meditar sobre un destino y una conducta; era “percibir un gesto y trazar en el aire la línea quebrada de unas aventuras fulgurantes.” Incluyen muertes y naufragios, raptos y mozas vestidas de varón, desafíos y adulterios sangrientamente vengados, juicios y traiciones. Forman los núcleos más representativos de la intriga.<sup>2</sup>

La verosimilitud no le preocupa a Lope, observa Francisco Rico (12). Ya en *El peregrino en su patria* había defendido que “las cosas se escriben por notables,” asintiendo con la opinión de Aristóteles que “es verosímil que ocurran casos contra lo verosímil” (*Poética* 1461 b 15). En tal principio estriba uno de los encantos primordiales de la fábula. No extraña, pues, que Diana, vestida como hombre, vea diariamente al padre de su hijo sin ser reconocida, o que Felicia, en idéntica circunstancia, observa Rico, pase meses enteros con don Felis, con igual resultado. No es simplemente la técnica bien conocida de poner en duda lo accidental para aseverar tácitamente lo fundamental. El atractivo de la novela se basa en buena medida en el carácter excepcional de lo narrado; el detalle es el elemento adicional.

A estas alturas (1621, 1624) la novela no se distingue suficientemente de la relación histórica. Lope se confronta a menudo con tal diferencia o confusión en el prólogo a varias de sus obras narrativas: un caso, la *Jerusalén conquistada*. Los autores de obras de ficción —explica Edward C. Riley—, afincados en la tradición clásica, asumían que la historia que narraban era a modo de *atestatio rei visae*. El detalle preciso, o el excursus que apoyaba una autoridad reconocida, o alusiones y digresiones un tanto divergentes, ponían en vilo la historicidad de lo narrado (Riley 261-284). Algo de ello puede haber en ciertos casos (se han propuesto “modelos reales” para *La desdicha por la honra* y —de forma muy vaga— para

<sup>2</sup> Bataillon (1964 373-418) se extiende en un minucioso estudio de “La desdicha por la honra,” y sus ramificaciones en comedias que ventilan el mismo motivo. Véanse *Novelas* (176-231).

*La prudente venganza*), pero en muchos más lo indisputable es la falsilla literaria. En *Las fortunas de Diana* está clara la huella de la narración bizantina; en *La desdicha por la honra* y en *Guzmán el bravo*, el recuerdo de las historias de cautivos cervantinas; en *La prudente venganza*, el patrón del relato epistolar y, sobre todo, el drama de honor. Los protagonistas pertenecen al linaje del siempre errante peregrino, el héroe quizá más caro (lo ha mostrado Antonio Vilanova) en la literatura de la época. La acción se remansa a menudo para adquirir matices de pastoral, y quien se tome el trabajo de examinar nuestras novelas a la luz de la *Poética* de Aristóteles descubrirá que las tramas de Lope no son ajenas a las advertencias del Filósofo. *La desdicha por la honra* se pliega al esquema canónico de agnición, peripecia y anagnórisis, y a la función tan desarrollada en la época del peregrino en busca de su destino. *La prudente venganza* enlaza con el patrón del relato epistolar y con la comedia de honor, en la que Lope fue su gran artífice.

Lo natural le llegaba a Lope a través de la estilización del arte. Cada gesto, situación o suceso venían amparados, protegidos, por un modelo literario o artístico congruente. Le daba brío a la expresión, señaló con tino Francisco Ynduráin (139-146). Tipos, temas y problemas se le presentaban con frecuencia firmemente elaborados o, si se quiere, formulados por la tradición, permitiéndose el lujo de aludir simplemente a ellos y de estar seguro de ser comprendido. De ahí que cuando Lope da un quiebro a las convenciones al uso se apresura a indicarlo con zumba. Así ocurre en *Guzmán el bravo* ante el insólito suceso de que la bella se enamore de un criado y no del amo. Pero posiblemente es *La prudente venganza*, concluye Francisco Rico, la novela que más afinca su posible punto de mira en el Bandello en versión española; es decir, en sus *Historias trágicas y ejemplares*, tan presentes en algunas de sus mejores comedias.

### **De Marta y Amarilis a Marcia Leonarda**

La culpa la tuvo Marta de Nevaes Santoyo (la *Marcia Leonarda* del título de las cuatro novelas de Lope), aunque también el complaciente fervor de éste hacia su amada. La relación entre ambos fue una tragedia sublimemente vivida y silenciada. “Yo estoy perdido [escribe el Fénix], si en mi vida lo estuve por alma y cuerpo de mujer, y Dios sabe con qué sentimiento mío, porque no sé cómo ha de ser ni durar esto, ni vivir sin gozarlo.”<sup>3</sup> Lope, en efecto, le dirige versos a Marta; le dedica comedias (*La viuda valenciana*), y hasta presenta sobre las tablas parte de su historia, disfrazada tras el velo de una dama valenciana, ya viuda, de nombre *Leonarda*.<sup>4</sup> Detrás del título de las *Novelas a Marcia Leonarda*, se encubre, pues, una intrigante biografía amorosa, con sus partes de risa y sus muecas de llanto y tragedia.

<sup>3</sup> Fue Francisco Asenjo Barbieri quien, bajo el seudónimo de José Ibero Ribas y Canfranc (*Ultimos amores de Lope de Vega*. Madrid, 1876), y basado en el manuscrito de la *Nueva biografía de Lope de Vega* de La Barrera, dio a luz estas relaciones amorosas de Lope con Marta de Nevaes publicando las cartas de Lope con el duque de Sessa.

<sup>4</sup> Incluye Lope esta comedia en la *Parte XIV* (Madrid, 1620), aunque se cree que la comedia se escribió mucho antes, posiblemente entre 1595 y 1599 (se incluye en la primera lista de comedias escritas por Lope del *Peregrino en su patria*), siendo revisada en 1619 ya que el retrato de la viuda es el de Marta de Nevaes. La aprobación se fecha el 23 de octubre de 1619. Véanse Morley y Bruerton (1968, 262). Thomas E. Case incluye la dedicatoria (95-97).

En 1614, tras serios quebrantos familiares (muerte de la segunda esposa, Juana de Guardo y de Carlos Félix, hijo), Lope decide ordenarse sacerdote.<sup>5</sup> Textos previos (*Rimas*, *Jerusalén conquistada*, *Pastores de Belén*, *Soliloquios amorosos*) evidencian un entretenimiento e inclinación hacia los motivos religiosos y penitenciales. Lope describe su nuevo estado en la epístola Al Doctor Matías de Porras: “El ánimo dispuse al sacerdocio, / porque este asilo me defienda y guarde” (*La Circe* vv. 152-153). Y directamente le explica a *Amarilis* (máscara también de Marta de Nevares): “Dejé las galas que seglar vestía; / ordeneme, Amarilis; que importaba / el ordenarme a la desorden mía” (“Belardo a Amarilis,” *La Filomena*, vv. 154-156). En breve lapso transmuta Lope las gráciles amadas carnales por “la gracia de Dios, que es lo que yo ahora deseo,” le confiesa a su actual mecenas, el casquivano duque de Sessa (*Epistolario*, núm. 158). En este trasiego de nuevas “galas,” de viajes acompañando a este duque a Burgos con la comitiva real, a Ávila para asegurarse una capellanía, a Toledo, y de nuevo a Valencia (aquí residió varios años en su época de destierro), al encuentro de un hijo metido a fraile franciscano, Lope se siente líricamente perdido: “¡Ay de quien queda en tan confuso abismo / que aún no vive seguro de sí mismo!” (*Rimas sacras* núm. 116, vv. 246-247).

Este Lope ya entrado en años, clérigo, incapaz de acallar el agujón erótico de sus deseos, pese a la sotanilla y el herreruelo que le cubre, los sublima y hace letra impresa en una rica modalidad de formas y géneros: cartas galantes como secretario del duque de Sessa, breves y extensos poemas sacros, variedad de epístolas, comedias, y profusión de composiciones muy al aire del buen poeta que, como su heterónimo *Tomé de Burguillos*, escribía “de repente;” es decir, a lo que saliese. Sus cartas a Marta, una vez enviadas y leídas, las recoge de nuevo quien las escribe (o su hija Marcela) para pasarlas al duque de Sessa, quien disfrutaba con la posible sugerencia erótica, imaginada, o con la contención metonímica de lo que no se decía. A la violenta pasión de Lope por Marta de Nevares — “Yo os amo justamente, y tanto crece / mi amor, cuanto en mi idea os imagino / con el valor que vuestro honor merece”— (“Belardo a Amarilis,” *La Circe*, vv. 34-36), le preceden, entre 1615 y 1616, sus amores con Jerónima de Burgos y con Lucía de Salcedo (“la Loca”). A contrapelo habían casado a Marta en 1604, con apenas trece años, con un tal Roque Hernández de Ayala, un hombre de negocios, “de fea catadura,” al decir de Lope (“fiero Herodes”), en una breve nota que escribe por estas fechas (*Epistolario*, núm. 402), y que confirma en la égloga “Amarilis:” “Rudo e indigno de su mano hermosa / a pocos días mereció su mano.” Y se pregunta: “¿Siempre las feas han de ser dichosas? / ¿nunca les han de dar maridos feos?” (*Poesía V*, núm. 122, vv. 550-1; 555-56). Recuerda tal nefasto casamiento (“Desde este día fue Amarilis llanto”), y los numerosos trances de aislamiento y soledad: “Bajaba de la noche el negro manto, / y era nácar de perlas su belleza; / llorábalas al alba en sus despojos, / y eran racimos de cristal sus ojos.”

Marta da en protección, consuelo, alivio; en inteligente interlocutora de cuidados, proyectos y afanes literarios de Lope. Es “un sujeto entendido, limpio, amoroso, agradecido y fácil, cuya condición, si no mienten principios, parece ángel.” En sus brazos pasa “muy

<sup>5</sup> A su nuevo estado como clérigo alude Cervantes, un año después de ser ordenado Lope, siendo generoso, aunque un tanto irónico, en la alusión, que incluye en el “Prólogo” de la Segunda parte de *Don Quijote*: “No tengo yo de perseguir a ningún sacerdote, y más si tiene por añadidura ser familiar del Santo Oficio; y si él lo dijo por quien parece que lo dijo, engañóse de todo en todo; que del tal adoro el ingenio, admiro las obras, y la ocupación continua y virtuosa.” Lope fue nombrado *familiar del Santo Oficio* (ministro adjunto de la Inquisición), alrededor de 1608.

lindas mañanas” (*Epistolario*, núm. 269). Lope se había aplicado su propia conseja contra el mal de amores: “Para huir de una mujer, no hay tal consejo como tomar la posta en otra.” Marta era una suma de maravillas a juzgar por la dedicatoria que incluye en la comedia de *La viuda valenciana*: hacía versos sin igual; pulsaba con maestría y destreza cualquier instrumento; cantaba, contaba, recitaba, y en el arte de su prosa “el donaire iguala a la gravedad y lo grave a la dulzura.” Más aún: “Si danza, parece que con el aire se lleva tras sí los ojos, / y que con los chapines pisa los deseos.” Y era la mejor lectora de quien tanto escribía: la descripción de su rostro se fija con las más ricas esencias petrarquistas: los ojos “dos vivas esmeraldas;” la “bien hecha nariz” era en gran modo “proporcionada;” las “mejillas sobre nieve / el divino Pintor púrpura llueve” (*Poesía V*, núm. 122, vv. 507-8). Un año después de su muerte (1633), deja plasmada en la misma égloga delicados retazos de tal idílica convivencia: “Sentábase conmigo en una fuente, / que murmuraba amores tan ociosos,” o “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” (núm. 122, vv. 750-53).

Lope celebra la muerte de Roque (1618) en *La viuda valenciana* (1620): “¡Bien haya la muerte! No sé quién está mal con ella, pues lo que no pudiera remediar física humana, acabó ella en cinco días con una purga sin tiempo, dos sangrías anticipadas y tener el médico más afición a su libertad de V. M. que a la vida de su marido” (*Ac.* xv, 492). La dedicatoria va dirigida, como indicamos, a la señora Marcia Leonarda: “Me determiné a dirigirle esta comedia, cuyo título es *La viuda valenciana*; no maliciosamente, que fuera grave culpa dar a V. M. tan indigno ejemplo.” La descripción de sus habilidades casa exactamente con la gentileza de Marta. La dedicatoria es una manera de lisonjear a su dama en quien reconoce, pese a sus pocos años, su “muchacha hermosura, bizarro brío y ejercitado entendimiento.” La ejemplaridad de la fábula dramática adquiere un doble sentido: entretener y cortejar a la viuda frente al acoso de los rivales. El cierre final es correcto: se casan los dos enamorados. Se comenta de nuevo en la égloga “Amarilis:” “La dura muerte mejoró su vida, / que alguna vez la muerte fue piadosa: / mató la de Ricardo aborrecida” y con más ligereza, y hasta desdén, se expresa en la dedicatoria con que introduce *La viuda valenciana*: “Estoy escribiendo a V. M. y pensando en lo que piensan de sí, con ojos verdes, cejas y pestañas negras, y en cantidad cabellos rizos y copiosos, boca que pone en cuidado los que la miran cuando se ríe, manos blancas, gentileza de cuerpo y libertad de conciencia en materia de sujeción, pues la señora muerte, en figura de redentor de la Merced, la sacó de Constantinopla y de los baños de un hombre que comenzaba a barbar por los ojos y acababa en los dedos de los pies.” La dedicatoria consagra el nombre de Marcia: “Comedia [. . .] dirigida a la Señora Marcia Leonarda.”<sup>6</sup> Le dedica también *Las mujeres sin hombres*, que incluye la *Parte xvi de comedias* (Madrid, 1621).

Marta (la *Marcia Leonarda* literaria) le pide a Lope que le escriba una novela y le compuso *Las fortunas de Diana*, que incluye en *La Filomena* (1621), un volumen misceláneo cuyo extenso poema lo encabeza y le da título. La presencia de *Marcia* como narrataria muestra la otra amistad que Lope nunca había disfrutado con su pareja: la literaria. *Marcia* es interlocutora en el proceso de su escritura, dialogando con quien escribe. Se dobla como personaje real (Marta) y ficticio (*Marcia*), como lectora, oyente y móvil de la narración y, sobre todo, como acicate de trabajo en la labor creativa de quien

<sup>6</sup> Manuel Ferrer Chiviti (2000, 175-186) analizó las varias funciones que desempeña la figura de Marcia en las *Novelas* de Lope, sobre todo en *Las fortunas de Diana*.

escribe. *Marcia* fue su “décima musa,” observa Lope en una breve epístola que dirige a Lorenzo Vander Hamen de León: “Tenga el sabio cristal defensa y guarda, / no viva el coro de las nueve solo, / pues décima será *Marcia Leonarda*, / Coridón, Marsias; y Francisco, Apolo” (*Poesía I*, vv. 334-337).<sup>7</sup> La culta dama disfrutó la novela y le pidió a su autor “un libro de novelas.” El Fénix le escribe y dedica *La desdicha por la honra*, *La prudente venganza* y *Guzmán el bravo*, incluidas entre las prosas y versos de *La Circe* (1624), aunque redactadas unos años antes.

La petición de Marcia Leonarda puso en entredicho a Lope. A juzgar por el principio de *Las fortunas de Diana* —“nunca pensé que el novelar entrara en mi pensamiento”—, tenía sus dudas sobre el arte de armar convincentemente relatos breves (*novelas*) y, sobre todo, el poder convencer favorablemente a su lectora. Ducho en la ficción extensa, en prosa o en verso (relato bizantino, libro de pastores a lo humano y a la divino), avalada por una rica tradición de arranque clásico, el nuevo género carecía de prestigiosos modelos. De ahí que Lope se presente como un desalentado escritor de novelas: “ha sido novedad para mí, que aunque es verdad que en el *Arcadia* y *Peregrino* no hay alguna parte deste género y estilo, más usado de italianos y franceses que de españoles, con todo eso es grande la diferencia y más humilde el modo.” Heredero directo del cuento folclórico al uso de Juan de Timoneda, imponía un discurso cuyo objetivo era entretener (*delectare*) y enseñar (*prodesse*), siguiendo el tan ponderado axioma clásico. Su ejemplaridad se debía ajustar a tales presupuestos debiendo entrelazar, a modo de sutil y ágil palimpsesto, anécdotas de fácil trazado, amenas. “Demás —explica Lope en *La desdicha por la honra* —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.” Tal vinculación ofrecía otras posibilidades narrativas (se ha hablado de las novelas como detallados bocetos de verdaderas comedias) al nuevo género. En mente el otro género que si bien escrito a modo de compleja fábula, podía asumirse como historia verídica: los libros de caballería con el *Amadís* a la cabeza, seguido de una numerosa progenie. Y no menos el *Quijote* de Cervantes al que “no le faltó gracia y estilo,” asienta Lope con cierta reticencia al inicio de *Las fortunas de Diana* (*Novelas* 106). Lope, más versado en los *Discorsi* de Tasso (como muestra en el prólogo a la *Jerusalén conquistada*) escribe en *El peregrino en su patria* que “las [cosas] que no tienen apariencia de verdad no mueven, porque, como dice en su *Poética* Torcato Taso, donde falta la fe, falta el efecto o el gusto de lo que se lee.” Añade que el “ir suspenso el que escucha, temeroso, atrevido, triste, alegre, con esperanza o desconfiado, a verdad de la escritura se debe; o a lo menos, que no constando que lo sea, parezca verisímil” (*Arcadia* 334-335). Lope no tenía muy clara la diferencia de ambos géneros (*novelle*, cuento, relato al uso bizantino o pastoril), al asociar su ascendencia italiana con la tan cacareada verosimilitud de la narración cabaleresca. En *La desdicha por la honra* observa “que en este género de escritura ha de haber una oficina de cuanto se viniere a la pluma sin disgusto de los oídos —aunque lo sea de los preceptos—,” aludiendo

<sup>7</sup> De los amores de Lope con Marta se hizo eco el ingenioso Góngora en conocida letrilla (“Dicho me han por una carta / que es tu cómica persona / sobre los manteles mona / y entre las sábanas *Marta*”) y no menos el satírico Alarcón: “Culpa a un viejo avellanado, / tan verde, que al mismo tiempo / que está aforrado de *martas* / anda haciendo magdalenos”). José Hierro captó, líricamente, en *Agenda* (1991), la tragedia de estos amores furtivos en un poema que titula “Lope, La Noche, Marta,” a modo de tríptico que combina fascinación por la belleza del canto de la amada, culpa y cuidado doméstico: “Y luego, sosegada, le contaré, para dormirla, / aventuras de olas, de galeones, de arcabuces, de rumbos marinos, / de lugares vividos y soñados: de lo que fue / y que no fue y que pudo ser mi vida.”

a una de sus convicciones estéticas más firmes y claves a la hora de definir la comedia nueva en el “Arte nuevo de hacer comedias” (1609): “Que aquesta variedad deleita mucho. / Buen ejemplo nos da Naturaleza, / que por tal variedad tiene belleza” (vv. 178-180).

### El arte de escribir novelas

La acuñación del término “novela”, con un asentado linaje en lengua toscana (*novella*) equivalía, como ya observamos, a relato corto. Su acepción genérica disfrutaba de fronteras comunes con el cuento, aunque su desarrollo narrativo, si bien limpio de erudición, era más profuso y variado. El arte de contar y de otorgar verosimilitud a lo narrado se estimaba sobre la acumulación de referencias eruditas. Se lo advierte el licenciado Peralta al alférez Campuzano en el *Coloquio de los perros* de Cervantes: “Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, pareceme que está tan bien compuesto que puede el señor Alférez pasar adelante con el segundo.” La misma diferencia entre lo narrado y el modo de narrar la plantea Cervantes al final de “El curioso impertinente,” la primera novela intercalada de *Don Quijote*, al observar el cura: “Si este caso se pusiera entre un galán y una dama, pudiérase llevar, pero entre marido y mujer, algo tiene de imposible; y en lo que toca al modo de contarle, no me descontenta” (*Novelas ejemplares* I, xxxv). Lope confiere variedad a sus relatos, ricos, ciertamente, en episodios y paréntesis, en historias y fábulas, reprehensiones y ejemplos y en “versos y lugares de autores.” Se arribaba (dice) a “los que entienden,” a los “hombres científicos.” Allega y concuerda referencias doctas (con la ayuda de algún repertorio); intercala “episodios” mitológicos desgajables a voluntad; teoriza sobre los incidentes del relato. El escritor, explicaba en el prólogo a *Arcadia*, ha de saber “todas las ciencias, o a lo menos principios de todas.”

No hay que olvidar, explica con tino Francisco Rico, que Lope vivía tiempos singularmente fieles al ideal de autoridad tanto en política y en religión como en arte. El rico venero de la tradición clásica era un acicate para buscar sonadas referencias, breves axiomas, sutiles epigramas, citas que mostraban un docto conocimiento. Lo dejó asentado con su tradicional sabiduría María Rosa Lida (1962). El latín era la base de la enseñanza, y a través de las lecturas en los clásicos se allegaban sentencias, mitologías, máximas que fijaban una forma de ser y de comportarse. En ella se cifraba la enseñanza y la exégesis académica. Por ejemplo, en *Las fortunas de Diana*, tras extenderse a propósito de Garcilaso, advierte a su dama: “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.” No faltan excusas en el resto de los textos ante digresiones y paréntesis aparentemente superfluos. Lope reajusta el modelo y su poética a la idiosincrasia de los módulos narrativos previos, en la frontera entre el poema extenso escrito en verso (variedad de episodios), el escrito en prosa (recorrido espacio-temporal), y el escenificado sobre las tablas: la comedia.<sup>8</sup> Su fin inmediato es entretener a quien lee. Lo relatado había de ser creíble y el proceso de la peripecia realzar la *admiratio* a quien lo sigue. Pero la acción no sólo se rompe para acarrear aforismos y noticias, anécdotas y

---

<sup>8</sup> En el orden temporal, el discurso narrativo está repleto de anacronías; discordancias entre el orden de la sucesión en la historia y el orden de sucesión en el relato. Las anacronías se clasifican en dos tipos: la analepsis o anacronía hacia el pasado. Es la narración en presente que se inserta en una segunda narración, anterior a ese presente; y la prolepsis o anacronía hacia el futuro.



donaires; al contrario, Lope vuelca en sus novelas tanto las veleidades del “hombre científico” como otros muchos aspectos de su ajetreada humanidad.

Si fue *Marcia Leonarda* quien le pidió que escribiera para ella, Lope lo hará generosamente, sin olvidar en ningún momento a quién se dirige. Más aún, continuamente se detiene para invitar a la dama a seguir la narración, o pide excusas ante lo impertinente de una digresión. Conjetura sus reacciones; le explica un detalle o simplemente le llama la atención con el cariñoso vocativo de “señora Marcia.” En ello reside (creemos) uno de los máximos atractivos de estos relatos, hablados más que escritos, dialogados más que narrados. Lope, observa Karl Vossler (83), introduce a su Marta en la literatura como en un ámbito espiritual y acogedor. La hace partícipe de su propia vida, por lo que la dedicatoria de la obra no es algo superficial. Supone “un anhelo de comunión espiritual como no era frecuente entre hombres y mujeres de la España de entonces.” No hay tan sólo vanidad sino una amorosa necesidad de comunicarse y de desplegar ante su dama una abigarrada y profusa sabiduría. Más aún, *Marcia* se transparenta a veces como Marta. En *La prudente venganza*, Laura viste un día las mismas ropas íntimas que Lope recuerda haber visto a su amada, “tan descuidada [. . .], pero no menos hermosa” (*Novelas* 238).

Y pese a no sentirse Lope demasiado a sus anchas en el nuevo género, no duda en confesar su tibieza de “desalentado escritor de novelas” y repetir que “su genio particular [. . .] no debe ser éste.” A la novela asoman sus opiniones literarias (ironía sobre el género pastoril, sobre la comedia, burlas dirigidas contra los “cultos”), recuerdos personales (el viaje con motivo de las bodas de Felipe III, los magnates que lo han protegido, el desafío del hidalgo puntilloso), sus viejas obras (*El asalto de Mastroque*, *La Santa Liga*), y hasta el mismo jardincillo en que distrae su ocio. Pocos libros más empapados de vida como las *Novelas a Marcia Leonarda*, verdaderos testimonios de un hacer literario íntimamente envuelto en una explícita relación humana, explica Francisco Rico (7-20). Porque la génesis de nuestras novelas —en palabras de Marcel Bataillon (1947, 13-42)— no acaba con la invención del argumento tal como resulta de unas operaciones casi instantáneas y de una gestación subconsciente. Sigue a través de todos los pasos de que consta esta marcha de la redacción, a la vez certera y caprichosa. Creación tan libre de retoques que si apareciera el manuscrito autógrafo, sería probablemente imposible decir si es borrador o copia sacada en limpio. Tan seguro es en Lope el arte de salvar cada escaqueo de la fantasía y del humor.

### Los modelos de la ejemplaridad

La novela como género narrativo no disfrutó del aval de Aristóteles y, por lo tanto, de los comentaristas italianos (Robortello, Castelvetro, Tasso). Aristóteles se limita en su *Poética* a definir y realzar la épica y la tragedia, soslayando la narración ficticia, escrita en prosa. Alonso López Pinciano, el mejor comentarista de Aristóteles en preceptiva narrativa, considera la modalidad del género como historia (Herodoto) o como epopeya. Si bien se funda ésta en algo ocurrido, el poeta recrea su contenido dentro de los límites de la verosimilitud. Es decir, el historiador escribe la obra misma (hechos); el poeta épico construye una imitación sobre otra. La novela es, pues, una derivación del relato épico. Se diferencia de la epopeya tradicional por estar fundada en pura ficción. Su modelo arquetípico era el género conocido en aquella época: la novela bizantina de Heliodoro y Aquiles Tacio.

Sin embargo, ya Giovanni Battista Pigna, en *I romanzi* (1554), diferencia la novela del poema épico. Teniendo en mente el *Orlando furioso* de Ariosto, establece una diferencia radical entre la acción centrada en un solo personaje (épica), y la acción en torno

a varios episodios y personajes. En el mismo año, Giraldi Cintio, *Discorsi intorno al comporre dei romanzi*, observa que la novela es el equivalente a la épica antigua. En este caso tiene en mente no solo a Ariosto sino también a Boyardo. Si para López Pinciano el rasgo distintivo del relato es la imitación y la verosimilitud, al carecer de tales elementos da en incoherente y disparatado, teniendo en mente los libros de caballerías. De acuerdo con este preceptista son tres los tipos de invención poética: la ficción pura, de manera que su fundamento y concepción están fabricados por la imaginación (las Miliesias y libros de caballerías); la que funda una verdad mostrando una mentira (fábulas de Esopo, dichos apologéticos) y, finalmente, el relato que sobre una verdad fabrica mil ficciones, tanto trágicas como épicas, aunque fundamentado en la historia (López Pinciano II, 12-13). “Novela” en su original toscano es noticia, cuento, historia nueva (Laspéras 307). Lope explica: “Habían de escribirlas hombres científicos, o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos.” (*Novelas* 106). El término designaba lo que hoy se denomina “novela corta” a diferencia del *romance*, término tan útil y aplicable en su tiempo al *Quijote*, que Cervantes, sin ambages, califica de historia; esto es, el relato de una vida, si bien fictiva, imaginaria, no menos verosímil y a la vez real. El término novela se ajusta a las *Novelas ejemplares*, y dentro del *Quijote* a las intercaladas. Tal maridaje o entrelazamiento, contrasta y yuxtapone los diversos géneros en los que las historias participan. Y tal mezcla delata la imposibilidad de fijar la experiencia humana dentro de una categoría o convención. Su forma híbrida, heteroglósica, avala la concepción de un género (la novela) y su potencial modernidad.

Las *Novelas ejemplares* de Cervantes se distancian de las de Lope en ocho (*Filomena*, 1621) y once años (*La Circe*, 1624), respectivamente. Si bien salen de la imprenta en agosto de 1613, mes en que se fecha la “Fe de erratas” y la “Tasa,” es obvio que el “Prólogo al lector” lo escribe Cervantes meses antes. Lo mismo la dedicatoria que dirige al conde de Lemos. De igual manera se puede retrotraer la escritura de las novelas de Lope. Frente a éste, que dice escribir por encargo y que duda de sus mañas como narrador (tópico de la falsa *humilitas*), Cervantes es muy consciente de sus habilidades. Claramente se lo hace saber al conde de Lemos en el prólogo de las *Novelas ejemplares*, y a los lectores de la Segunda parte de *Don Quijote*. La virtud a destacar no es lo que se cuenta sino el cómo se cuenta: la “gala y el artificio” en el caso de “El curioso impertinente;” la “novedad y extrañeza” de la “historia del cautivo.” Recordemos que en la Segunda parte del *Quijote* Cervantes sale incluso en defensa de “El curioso impertinente,” incluido en la Primera parte. Lo que hila sabiamente el famoso y bien asentado juicio: “Yo soy el primero que;” “Que las muchas novelas . . . todas son traducidas de lenguas extranjeras;” “Que “éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas;” que “mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma,” y que “van creciendo en los brazos de la estampa.” Más categórico es incluso en el *Viaje del Parnaso*: “Yo he abierto en mis *Novelas* un camino.” Ante el logro obtenido, exige su recompensa: “Quise alabanzas de lo que bien hice.” El instalarse con un “soy yo el primero que . . .” responde también a esa obsesión muy de época por lo nuevo y original. Lo proclamó Lope en el “Arte nuevo de hacer comedias,” aludiendo obviamente a la nueva comedia, término que corre paralelo con la nueva poesía; también en *El animal de Hungría* a través de un personaje con raigambre autobiográfica: “Yo fui primero inventor / de la comedia en Hungría.” Y lo recuerda en pleno ciclo *de senectute*, en la “Égloga a Claudio”: “Débenme a mi de su principio el Arte.”

Tanto Walter Pabst, como posteriormente Carmen R. Rabell, hicieron un valiente y exhaustivo análisis del enfrentamiento entre la teoría de la novela y la práctica discursiva.

A partir de las ediciones y traducciones de las poéticas clásicas en el siglo XVI, Cervantes, como modelo de la metanovela, ventila el problema de la *narratio* que Lope, o bien asimila el modelo cervantino o intenta su desviación o ruptura. No era todo pan comido. Menéndez Pelayo como Agustín González de Amezúa, lo mismo que Pabst y Krömer, configuraron el género de la novela corta a partir sobre todo de los *novellieri* italianos, con Boccaccio a la cabeza y con Bandello como su renovador. Si bien el *Decamerón* ya corría como lectura (observamos previamente) a fines del siglo xv (lo incluye como prohibido el *Index* de 1559), a finales del siglo XVI ya se habían impreso obras de Caravaggio, Guicciardini, Bandello y Giraldi Cintio. La presencia de los dos últimos ha sido ampliamente constatada. Si con Lope nace la comedia nueva, muy consciente de tal hecho, Cervantes fija como género la novela corta, ajeno de influencias, ubicada en espacios concretos, reconocibles por la idiosincrasia de sus personajes y la redondez de sus obsesiones. Su éxito fue aplastante. Lo fue el *Quijote*. En vista de tal hecho, ¿cómo reacciona Lope ante la petición de escribir las *Novelas a Marcia Leonarda*? En última instancia, ¿cómo lee el modelo previo e inmediato, las *Novelas ejemplares* de Cervantes? ¿Es la rivalidad o el deseo de suplantar o suprimir un modelo previo o la falta de dotes lo que fuerza a una imitación o negación o tergiversación (*misreading*) del modelo? Hace ya años Francisco Ynduráin (162) había concluido con atino que las novelas de Lope son, en parte, una imitación de las *Ejemplares* de Cervantes. Ciertamente, detrás de *La desdicha por la honra* está, como ya observamos, la historia cervantina de cautivos y la figura, sobre todo, del peregrino que conlleva, en su tumultuoso caminar, agnición, peripecia y causalidad. En ésta se basa el concepto aristotélico de la imitación que, ya entrados en el siglo XVII, se entremezcla con el deleitar y el aprovechar horaciano.

Carmen Rabell (5-6) ve en las *Novelas a Marcia Leonarda* una mixtura de heterogéneas concepciones poéticas; una mezcla de discurso clásico, eclesiástico y bíblico, siendo tal forma híbrida el aspecto más relevante de la teoría literaria del Renacimiento español. En páginas seguidas afirma que “la creación de un nuevo concepto de la verosimilitud basada en prácticas retóricas aparece, en ocasiones, acompañada por una parodia explícita de la probabilidad aristotélica” (43). Destaca la confusión de géneros que Lope muestra en el prólogo a *Las fortunas de Diana*, y que tanto Cervantes como Lope cuestionan el discurso narrativo (metacrítica) y a la vez formulan el proceso de su confección. Es decir, la metacrítica se formula a un paso de la metanovela. En este sentido, *Las novelas a Marcia Leonarda* barajan la imitación de un modelo y a la vez su desviación. Leyendo las *Novelas ejemplares* de Cervantes encuentra Lope su propia voz narrativa pero la altera en un deseo irreprimible de borrar tales huellas. Parece obsesionado por marcar las distancias con respecto a Cervantes, cuyas *Novelas ejemplares* parece tener siempre en el fondo de la mente al tomar la pluma para escribir sus narraciones.

Son notorias las pullas de Lope dirigidas contra Cervantes e incluso contra *Don Quijote*, universalmente aclamado a estas alturas. Al decir de Lope, “ninguno hay tan malo como Cervantes, ni tan necio que alabe a don Quijote.” Ya el título de sus relatos marca la diferencia. Eco, sin embargo, de las novelas cervantinas son las de Céspedes y Meneses (*Historias peregrinas y ejemplares*), las de Juan de Piña (*Novelas ejemplares y prodigiosas historias*), Pérez de Montalbán (*Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares*), Ágreda y Vargas (*Novelas morales*), María de Zayas (*Novelas amorosas y ejemplares*), sin olvidar que las *Novelle* de Bandello se traducen del francés con el significativo título de *Novelas trágicas ejemplares*. Lope se salta tal rótulo. Impone el nombre literario de su dama como título, a quien las dirige, estableciendo de este modo una relación dialógica

entre quien escribe y quien lee: la narrataria, a modo de moroso galanteo. De hecho, Bruce Wardropper (70-71) inscribe las *Novelas a Marcia Leonarda* dentro del género epistolar, tanto en el sentido convencional (contienen numerosas cartas) como en el más estricto y episódico.<sup>9</sup> El narrador se comunica directamente con su amada. Ésta lee las historias que, dentro del marco narrativo, están a su vez sembradas de digresiones. Apuntan a un parecer personal con obvios tintes autobiográficos. La misma relación intergenérica está presente en la *novella* italiana, vía Bandello y Boccaccio, con una variedad de elementos dramáticos fácilmente asimilables. De hecho, los *novelliere* son una reconocida fuente de un buen número de sus comedias. El calificativo de ‘ficción engañosa,’ y el hecho de que los *novellieri* presenten casos de lujuria y sexualidad aminoraba, en la España de la Contrarreforma, la lectura basada en posibles percances escabrosos o amorales. La ejemplaridad encubría tales propuestas.

Estaba de moda escribir y publicar novelas en la segunda y tercera década del siglo XVIII. De hecho, entre los años en que Lope escribe estos relatos, es decir, entre 1621 y 1624, ven de nuevo la luz las *Novelas ejemplares* de Cervantes, el *Teatro popular o Novelas morales* de Francisco Lugo y Dávila, las *Novelas amorosas* de José Camerino, los *Cigarrales de Toledo* (que incluye varias novelas) de Tirso de Molina. Años más tarde, las *Novelas amorosas* y los *Desengaños amorosos* de María de Zayas. Ésta reconoce la presencia de Lope en sus relatos. El éxito de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, que en diez años conocieron unas diez ediciones y contaron con doce más en la mitad del siglo XVII, son también otro incentivo, aunque también contratiempo, como ya señalamos, para las novelas de Lope. La producción que avala el número de títulos, que aparecen entre 1600 y 1700, es impresionante. Una cuarta parte de las novelas cortas son incluidas, muy al modo de las comedias, en colecciones que contienen un número variado de títulos, entre ocho y diez. Begoña Ripoll presenta un esmerado catálogo de títulos acompañando a la vez un resumen biográfico de los autores.

La ruptura de Lope con Cervantes la señala Augustin Redondo (172) al hablar sobre de *La desdicha por la honra*: “Estamos aquí en las antípodas de la narrativa cervantina. Van a sucederse intrigas, amoríos, muertes, hasta el momento en que Felisarda, afirmando su fe cristiana, aceptará el martirio. La novela acaba de una manera trágica, pero se trata de una falsa ejemplaridad ya que entonces, o sea en las últimas líneas del texto, se vuelve al tema de la comedia.” Y concluye: “Lope inventa una fórmula original de novela que le permite diferenciarse de su gran rival. El juego y la burla, valiéndose de una espectacular relación humorística entre el narrador y la narrataria, Marcia Leonarda, le conducen a invertir los preceptos y las autoridades.”

### **El discurso de la seducción**

Ya el mismo título (*Novelas a Marcia Leonarda*) conlleva un pacto entre quien escribe y quien lee. Lo establece el narrador con el lector en cuanto a la enunciación y recepción del texto que éste está leyendo u oyendo leer o recitar. Ahora bien, quien narra no es quien existe (afirmaba R. Barthes); ambos se enmascaran bajo formas que no coinciden necesariamente con la vida real. Ni el autor ni el lector histórico se identifican necesariamente con el narrador ni con el narratario inscritos en el texto. Es preciso

<sup>9</sup> “The novellas are [ . . . ] epistolary both in the conventional sense that they contain fictional letters and in the deeper sense that they are communication with a particular person who is denied the right of immediate comment or communication.”

diferenciar entre quien escribe y quien narra y entre éste y quien lee: el narratario. Uno actúa como emisor, el otro como receptor. Se establece entre ambos un pacto narrativo. Precisemos. Wayne H. Booth aportó el concepto de autor implícito, y posteriormente Wolfgang Iser el de lector implícito. El autor es esa entidad empírica que con nombres y apellidos escribe un texto para que se lea. Éste, como quien lo recibe y lo lee, existe; pero frente al autor que es uno, el lector histórico (el receptor) se desdobra en otros muchos. Determinan la receptividad de una obra en tiempos y espacios distintos. Ambos agentes históricos son externos a la inmanencia y dinámica textual de toda obra.

Por otra parte, el autor implícito es la configuración (*self-fashioning*) que el histórico hace de sí mismo dentro de la obra. Es el autor tal como el lector se lo imagina al leer el texto, observa Segre (19). Actualiza su contenido. Aparece como el responsable de su escritura. El cronista árabe Cide Hamete Benengeli como autor del *Quijote*; el alférez Campuzano de *El coloquio de los perros*. A él le pertenecen las digresiones, los comentarios, las exégesis, las referencias culturales, la incrustación de otros textos; sus varias justificaciones, ejecuciones, críticas, etc. Otras coincide con el narrador, ejerciendo la misma función; a veces se presenta escindido entre dos modalidades narrativas. Al referirse a *La prudente venganza* anota Lope “que es diferente estudio de mi natural inclinación, y más en esta novela, que tengo que ser por fuerza trágico, cosa más adversa al que tiene, como yo, tan cerca a Júpiter” (*Novelas* 236).

Del mismo modo se diferencia el lector histórico del implícito. Es el lector inmanente que aparece como tal en el texto: el licenciado Peralta de *El casamiento engañoso*. Por el contrario, el narratario es el tú a quien el texto se dirige y con quien el yo dialoga. Conserva como lector la memoria del relato y conoce su desarrollo al estar sujeto a su misma linealidad. Forma parte de su composición y diseño: *Vuestra Merced* en *El Lazarillo*, *Marcia Leonarda* en las novelas de Lope. Diferencia entre narrador y autor y entre autor implícito y autor real; del mismo modo entre el receptor real y los receptores que actúan como tales (narratarios). Se diferencian ambos del lector implícito: el “implied reader” en términos de Iser. Es el lector que el texto necesita para su existencia. Lo establece el mismo proceso de la lectura; llena sus vacíos.

Frente a la lectura, *Marcia*, mujer fácilmente identificable, el narrador es proteico: doble, ambiguo, irónico. Entreteje los relatos con el fin de cautivar y seducir a quien lee. Recorre con ella espacios imaginarios; la adoctrina y persuade. Se configura como autor culto en la imaginación de quien lee. Hábil, ingenioso, paternalista, humano, sabio y erudito, complaciente con la menos letrada, este narrador tiene sus mejores momentos en el doble manejo de su máscara como amante digno y como prestigioso hombre de letras. *Marcia* es además de mujer, lectora. Rompe en este sentido con el decoro de su posición, pues la mujer que la naturaleza hace sabia, deja de ser mujer, explica un personaje en la comedia *La mayor vitoria* de Lope (*Ac.* XV, 226b). El escribir y responder a billetes de amor contraviene tal exigencia social.

Entre el narrador y el narratario se crea un espacio de simpatía, de intimidad compartida, “un acto o galanteo amoroso” (Díaz Migoyo 54). Tal acto asume que detrás de *Marcia Leonarda* está Marta de Nevaes. Es, pues, aplastante la presencia del narrador y de la narrataria en estas novelas (claro desvío de Cervantes). Son configuraciones fictivas de quien escribe (el autor histórico) y de a quien escribe: *Marcia*. Quien narra averigua su pensamiento: “Pienso que está vuestra merced diciendo” (*Novelas* 188). La asume como lectora confusa al desviarse del hilo de la narración: “Cumpliendo voy lo que dije, cansando a vuestra merced con cosas tan fuera de propósito” (195). Comprende su actitud

inquieta ante el suspense: “Aquí llegó Felisardo, y me parece que vuestra merced estaba ya cansada de esperarle” (108), y hasta impone un ritmo de lectura, asumiendo que la historia narrada ya está escrita, fijada en la materialidad de la hoja impresa: “Aquí doble, vuestra merced, la hoja” (227).

El trasvase de lo ficcional a lo mimético es un continuo *mise en abîme*. En palabras de Wardropper (63), el único objetivo “is to give pleasure through the author’s conspiratorial intimacy with a very special reader.” Clarifiquemos: *Marcia* (Marta) se asienta como substrato biográfico pero, sobre todo, como un constructo ficcional. Como lectora histórica, femenina, es ingenua, fácilmente maleable. En tal juego se asienta la posible teatralidad de estas novelas. Sin embargo, Wardropper identifica sin ambages a Lope con el narrador y a *Marcia* con Marta de Nevares. Y observa atinadamente cómo uno de los elementos de estas novelas es la retórica de la coerción. Marcia es hábilmente manipulada; no tiene voz ni pluma para responder. Tan sólo lo hace de palabra o en forma de carta no publicable. Tal coerción intensifica la postura del narrador como excepcional y como galante: un modo de seducción a través de la literatura. En este sentido, *Las novelas a Marcia Leonarda* son un muestrario de tal discurso aceptando que detrás de la máscara de *Marcia* está la histórica Marta de Nevares. Así es. Ingenio, agudeza, musicalidad lírica, alocución directa, formulación coloquial, entretenimiento discursivo, apóstrofe, son parte de su retórica seductiva. De este modo se inicia *Guzmán el bravo*: “Este, señora mía, es el suceso de Guzmán el bravo. Si a vuestra merced le parecieren pocos amores y muchas armas, téngase por convidada para *El pastor de Galatea*, novela en que hallará lo que puede amor, rey de los humanos afectos” (337).

Se destaca no lo que se dice sino el cómo se dice (“señora mía,” “vuestra merced”), y las gracias persuasivas, suasorias, rogativas, concesivas entre un yo (su presencia es aplastante) y un tú bajo la fórmula retórica de vuestra merced. *Las fortunas de Diana* se introducen con fórmulas nominales: “Aquí me acuerdo, señora Leonarda,” “Dígame, vuestra merced, señora Leonarda,” o “Contenta estará vuesa merced, señora Leonarda.” A la “bella Leonarda” alude Lope en *La Circe*, definiendo su amor, en el soneto que empieza “La parte doce de los peces de oro” (722) de honesto y dulce. La contempla a modo de “dorado sol,” y en sus trances de ceguera la describe como “noche oscura” en el soneto “Silvio, para qué miras las ruinas / deste edificio ” (*La Circe* 725). Se percibe una aguda conciencia de escribir para una lectora cuya identidad se afirma a base de continuos gestos familiares. Asume su cuerpo físico, sus ropas, vestidos, gestos, ademanes.<sup>10</sup> Quien escribe imagina a quien lee. Se adelanta incluso a sus pensamientos e ideas; a sus reacciones y dudas, a su admiración, cansancio o tedio. Tales relatos están, pues, condicionados por la sublimación erótica de saber quien lee (la amada) y de seguir el proceso mental de tal

<sup>10</sup> La fascinación por el cuerpo, bien resguardado, bien violado, es una constante cultural y antropológica. Es un signo multicultural. Adquiere una máxima relevancia en los siglos XVI y XVII con el auge del estudio anatómico que da pie a una cultura de la disección con múltiples derivaciones artísticas y científicas. Los llamados “teatros de anatomía” realzan la fragmentación del cuerpo; sus partes interiores. Se exhiben las entrañas y adquiere relevancia lo marginal (sangre, flema, uñas, pelo, orina) y aquellos elementos que son el detrito del cuerpo humano. El cuerpo anatómico está con frecuencia enfrentado con el eclesiástico en donde las reliquias son objetos de veneración y santificación. El trasvase de la imagen religiosa de una parte del cuerpo (diente, dedo) a la tradición petrarquista pone de manifiesto lo grotesco de tal asociación. El catálogo de las partes corporales y su desfiguración tiene un ferviente eco en la pluma de John Donne, Edmund Spenser, Baldassare Olimpo da Sassoferrato, Clément Marot, Herrera, Garcilaso y variadas ocasiones en Lope.

lectura. Tal intimidad conlleva un tácito casamiento que confirma el pacto entre quien lee y quien escribe, y entre un narrador (amante) y una narrataria (amada), únicos como ficción en el género narrativo de esta época.

*Las novelas a Marcia Leonarda* se convierten de este modo en espacio de contemplación y adulación amorosa. Quien escribe acompaña a su amada como lectora de lo que escribe. Comenta con ella, discute, aclara, expone, resume, contradice y reacciona ante la lectura silenciada que supone en la mente de Marcia. De la mano de la figura femenina, seducida por la literatura, el narrador inteligentemente crea de sí mismo un hábil autor de *novelle*, ya lejanas del modelo cervantino. Porque quien textualmente lee es el doble de quien ama; ambos, la configuración de una amada con quien el deseo del amante se transfigura en signo de dramatización, el mismo Lope con otra más/cara, reconocido autor de comedias: “Me parece más acertado que la busque en uno de los tomos de mis comedias” (*Novelas* 301), galán y marido. Lo sabía muy bien. Aconseja que “el casado ha de servir dos plazas, la de marido y la de galán para cumplir con su obligación y tener segura la compañía” (265). De ahí que se realce el encanto de la dicción formularia o coloquial; de que la invención (*inventio*) radique más en la manera de contar que en el asunto o en el motivo, dentro de la formula del relato breve, que preceptúa Cicerón en *De oratore* (I, ii): “Duo enim sunt genera facietiarum, quorum alterum re tractatur, alterum dicto,” y que sabiamente recoge, como vimos, Cervantes en el *Coloquio de los perros*: “Los cuentos, unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos, otros en el modo de contarlos.”

#### “Una oficina de cuanto se viniere a la pluma”

La digresión, en término de Lope intercolunio, es uno de los elementos que atañe a la focalización de las *Novelas a Marcia Leonarda*. Marca otra radical diferencia con las *Novelas ejemplares* de Cervantes. Justifica la fiabilidad de quien narra ante la falta de información (“porque no me lo dijeron”), o las dudas que se le presentan a quien lee: “Grandes dudas le quedarán a vuestra merced del amor de Felicia y los desdenes de Guzmán el bravo.” Quien narra se dobla como voz lírica para dar énfasis a la ejemplaridad de lo narrado. Se puede, pues, clasificar la digresión en instructiva, con un obvio fin pedagógico y didáctico: “Y advierta, vuestra merced, que quiere decir lo breve porque . . . ;” en formularia al asumir el narrador una pregunta y la consiguiente respuesta: “Pero dirá vuestra merced,” seguida en este caso de una aclaración: “Mas bien sabe vuestra merced que nuestra humana fábrica tiene de ellos su origen.” Existe también la digresión que arguye o interpela: “No pienso que le habrá sido a vuestra merced gustoso el episodio, en razón de la poca inclinación que tiene el señor Himeneo de los atenienses” (*Novelas* 359); la que funciona a modo de ornamentación erudita, culta; la que asume una teoría literaria a modo de metanarrativa (“esta novela no es libro de pastores”). Define un género; discute un final, un motivo, una obsesión temática como la pérdida de la honra y la consecuente venganza. No falta la digresión moralizante, reprobatoria. Tal presencia es un signo más de la original renovación de la novela corta que efectuó Lope proponiendo todo un arte nuevo de hacer novelas.

La digresión se presenta también a modo de breve paréntesis; llama la atención sobre una idea paralela; distrae a quien lee con una explicación; da en amable imprecación dirigida a la narrataria; es comentario filológico y lingüístico. Véase en este sentido la explicación del término italiano *fratellar*, del arabismo *fende*; la explicación de una etimología popular como la de *mojicón*. Explica el narrador al respecto:

Que a mí me ha costado algún estudio, como a hombre que no se ha despreciado de su lengua; que bien sé yo que un culto le llamará ‘afirmación de puño clauso en faz opósita con irascible superbia.’ Pero sepa vuestra merced que no está dicho con propiedad notable, y es la causa que antiguamente los que querían dar una puñada se rociaban y mojaban primero la mano abierta escupiéndola, y luego le sacudían, de donde vino llamarse ‘mojicón,’ que quiere decir ‘con mojado puño.’ Esto no lo ha topado vuestra merced en el *Tesoro de la lengua castellana*: para que vea que es razón estimarla en su pureza, pues hasta cosas viles no las tiene sin causa.<sup>11</sup>  
(*Novelas* 319-320)

Las digresiones confieren sinuosidad al relato; lo bifurcan de la acción central acallándolo en extenso paréntesis. Se configura a quien va leyendo (*Marcia Leonarda*), comentando a la vez las características o formulaciones de lo leído. Diferencia a la persona que escribe de la que narra, al igual que a la nueva lectora que, como narrataria, se ve inmiscuida en las peripecias de lo narrado. La función de papeles es doble: del autor al narrador; de éste al lector ficcionalizado (*Marcia*), personaje de ficción y a la vez máscara de la histórica (Marta). Cunde la ironía y hasta el humor:

Dase autoridad a lo que se escribe diciendo: ‘como dijo el gran Tamorlán’ o se halla escrito en los *Anales de Moscovia*, que están en la librería de la Universidad del Cairo. Porque si ello es bueno, ¿qué importa que lo hayan dicho en griego o en castellano? Y si malo y frío, ¿cómo podrá vencer la autoridad al entendimiento?

La digresión tiene un obvio fin didáctico (digresión instructiva), ornamental al amenizar el relato e incluso moral al reprobar una conducta y una acción tomada. Escribe al respecto sobre el acto del casamiento y el derecho inherente del esposo:

Y no que venga un ignorante a pensar que aquella mujer es de otra pasta porque es casada, y que no ha menester servirla, ni regalarla, porque es suya por escritura como si lo fuese de venta y que tiene privilegio de la venganza para traerla mil mujeres a los ojos, sin reparar, como sería justo, en que ha puesto en sus manos todo lo mejor que tiene después del alma, como es la honra, la vida, la quietud y aun con ella, que muchos las habrán perdido por esta causa. (*Novelas* 266)

Es común la digresión reflexiva al comentar sobre el proceso mismo de hilar la narración (véase en concreto Sobejano 489-490 y Loureiro 125). En una ocasión observa Lope que “hablo y escribo pensando, cuando escribo, que hablo, y cuando hablo, que escribo” (*Epistolario* 295). Es decir, por un lado la oralidad se alterna con la escritura, por otro, quien oye lo escrito se integra con quien imagina lo leído. Se pasa de la presencia y de la actualidad de quien habla o quien lee lo ya escrito. En el primer caso, observa W. J. Ong (10), la audiencia está presente ante quien habla; pero la audiencia de quien escribe es siempre una ficcionalización. La escritura no disfruta de la actualidad del relato oral. Éste, por el contrario, permite a quien narra el interrumpir, añadir digresiones, divagar sobre otros asuntos, retomar el relato. Lo resume Ángel Loureiro: “Queda así explicado cómo, a

<sup>11</sup> Proclama incluso el narrador por el buen uso y la pureza de la expresión en *Guzmán el Bueno*: “Ya hay quien diga que está bien en nuestra lengua cuantas peregrinaciones tiene el universo, de suerte que aunque viene huyendo una oración bárbara de la griega, latina, francesa o garamanta, se puede acoger a nuestro idioma, que se ha hecho casa de embajador; valiéndose de que no se ha de hablar común porque es vulgar bajeza” (*Novelas* 294).



partir de los recursos de la narración oral, se crea un doble plano en el que una de sus caras se va haciendo a media que la otra se despliega” (125). Lope es consciente de tal tradición: “En tiempo menos discreto que el de ahora [. . .] llamaban a las novelas cuentos. Estos se sabían de memoria, y nunca, que yo me acuerde, los vi escritos.” De este modo se alterna el discurso oral (“cuanto se veniere a la pluma sin disgusto de los oídos”), a medio camino entre el aplomo sentencioso de los actos y la ligereza del mensaje fácilmente inteligible: “que ni sea tan grave que canse a los que no saben ni tan desnudo de algún arte que le remitan al polvo los que entienden” (*Novelas* 183).

### El relato como representación

La pluma de Lope era ágil para trazar, desarrollar y finalizar comedias. Conocía al dedillo las posibilidades del género. De ahí que se vean posibles esbozos de comedias en las novelas de Lope. Ya se asoció la comedia de capa y espada con *El peregrino en su patria* (González Rovira 214-215) aunque es más obvio este cruce de géneros en *Las fortunas de Diana*. Comenta el autor implícito: “Mandarme que escriba una novela ha sido novedad para mí, que aunque es verdad que en el *Arcadia* y *Peregrino* hay alguna parte de este género y estilo, [. . .] es grande la diferencia y más humilde el modo” (*Novelas* 113). En *La desdicha por la honra* incide de nuevo Lope en la equivalencia entre novela y comedia: “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, y esto, aunque va dicho al descuido, fue opinión de Aristóteles” (*Novelas* 184).<sup>12</sup>

La posible afinidad intergenérica (novela, comedia) se ha fijado bajo el término de ‘comedia novelesca,’ no en cuanto ésta base su argumento en los *novellieri* italianos, sino en cuanto que participa de fronteras comunes: intriga complicada, peripecia externa, acción secundaria, identidad oculta, disfraces, fugas, apariciones inesperadas, encuentros casuales. Traslada el conflicto interior en un activo y dinámico movimiento espacial. Es decir, el héroe se articula como acción y como reacción. Muy próximo a las propuestas sobre la comedia asumidas por Alexander A. Parker (27-61). Las múltiples invenciones que posibilita el motivo del amor las define Tirso en el cierre final de su comedia *Amar por señas* como “novela.” Y el mismo término lo aplica en *Bellaco sois*, Gómez. El autor del *Quijote* apócrifo (se postula a Lope de Vega como una posibilidad) califica las *Novelas ejemplares* de simples “comedias en prosa.”

Es fácil detectar un reflejo de la fábula narrativa de las *Novelas a Marcia Leonarda* en comedias de Lope. Persiste el mismo tipo de trama basado siempre en el enredo amoroso) y en los mismos protagonistas — damas y galanes nobles, jóvenes y hermosos—; las mismas situaciones: enamoramientos a primera vista, rivalidades por la mano de la misma dama, celos, desafíos, duelos, equívocos de identidad, mujeres despreciadas que se visten de hombre para perseguir al amado, viajes por mar, tormentas, etcétera. Redunda tal coincidencia en el énfasis sobre valores comunes (religión católica, limpieza de sangre), temas (amor y honra, con frecuentes conflictos entre los dos) y el uso de la ejemplaridad y de la justicia poética. Se otorga sin titubear el premio a los buenos y el castigo de los malos. La ejemplaridad va pareja con la moraleja explícita. *La prudente venganza* no fue escrita “para ejemplo de los agraviados [se dice] sino para escarmiento de los que agravian.” Y de

<sup>12</sup> Aristóteles destaca el concepto de fábula, equivalente a *μυθία* que conlleva la estructuración de los hechos (*Poética*, 1450<sup>a</sup>, 15; 1450<sup>a</sup>, 32-33); es también la composición de los hechos, aunque es bien sabido que Aristóteles alude a la composición épica y a la trágica.

*Guzmán el bravo* deduce el narrador que “el defecto de la naturaleza del cuerpo no ofende el valor del ánimo.” El narrador anuncia la moraleja de la novela nunca publicada (ni tal vez escrita), titulada el *Pastor de Galatea*: “En que hallará todo lo que puede amor [. . .] y a lo que puede llegar una pasión de celos.”

Por ejemplo, en *Las fortunas de Diana* es fácil percibir la estructura dramática de la narración. Una primera jornada la constituye la consumación de un amor, pero al no ser aprobado el casamiento por el padre de la dama, los dos jóvenes se ven obligados a la separación. La segunda jornada representaría el afán por solucionar el desencuentro. Conlleva un cambio de identidad (la dama vestida de mozo), el ascenso social, y una serie de peripecias por parte de Celio que le llevan al trance de perder su vida. La tercera implica la búsqueda del amado, el encuentro fortuito, la absolución del delito y el cierre final que implica el reconocimiento de ambos (anagnórisis), el recobro de identidades y el casamiento.<sup>13</sup>

Se pueden delinear otros rasgos comunes, motivos, situaciones, enredos, trama, peripecia, anagnórisis, enlaces, enmascaramiento, disfraces. Otras fronteras comunes con la comedia nueva de Lope serían el enamorarse de oídas o a la primera vista, el dejarse seducir, el matrimonio obstaculizado, la mujer varonil, el niño noble criado por unos pastores, la dama que se enamora de otra, enmascarada ésta de hombre, o el hombre que no reconoce a su dama oculta bajo traje varonil; también los celos, el viaje, el naufragio en alta mar, elementos comunes en las *Novelas amorosas* de María de Zayas, aunque en este caso muchos de ellos se presentan de forma más intensa. La moraleja es clara en Lope de Vega: el amor vence todos los inconvenientes, pero es arriesgada la relación sexual previa al matrimonio. Las consecuencias pueden ser catastróficas.

De acuerdo con Georges Cirot, *La prudente venganza* es el relato que más se asemeja a la trama de una comedia de Lope, sabiamente estructurada en tres partes o jornadas. La acción se desarrolla en Sevilla y su motivo central es el adulterio y las penalidades que acarrea el consecuente castigo. En una primera jornada se presentaría Lisardo, noble mancebo sevillano, prendado de Laura; un amigo de éste corteja a una cortesana, pero ella lo deja plantado por un rival. Ambos pretendientes se enfrentan trágicamente, viéndose Lisardo implicado en un duelo al haber ayudado a su amigo. Pone tierra por medio pasando a las Indias. Si bien Laura se mantiene fiel (se presentaría en la segunda jornada), una carta que falsamente su padre dice ser escrita por Lisardo, anunciando que se casó en México, la mueve a desposarse con Marcelo. Vuelto Lisardo de México y, pese al nuevo estado de Laura, renuevan los viejos amores (jornada tercera), tornados en adúlteros. El ultraje lo limpia el esposo con la sangre de Laura que muere a manos de su esclavo, siendo muerto éste por su amo, Marcelo. Dos años más tarde muere Lisardo ahogándolo su rival en un río.

Tal línea argumental la documentó años después Sherman Eoff, al hilo de los dramas de amor conyugal calderonianos (el mejor ejemplo *A secreto agravio, secreta venganza*; también *El médico de su honra* y *El pintor de su deshonor*), inspirado Lope en la *novella* III, 6, de Giraldo Cintio e incorporando retazos de Boccaccio (*Decamerón* X, 9), Bandello (*Novellas* I, II), y hasta de la novela “El curioso impertinente” del *Quijote* (I, 33-35). El relato de Cintio es el más cercano a *La prudente venganza*. El adulterio de los amantes es delatado por un criado (en *El castigo sin venganza* de Lope lo delata una carta,

<sup>13</sup> Sobre *Las fortunas de Diana* de Lope con fronteras comunes con la comedia véanse también Cirot 328, Blatt 559, Bataillon 14 y Ayllón 224-225.

escrita tal vez por un criado del duque de Ferrara; aquí la fuente más directa es Bandello) y, pese a que el marido sorprende al amante en su casa, lo deja irse, pero contrata a un criado para que le dé muerte. El deshonor por adulterio, con la consiguiente muerte de ambos amantes, lo había representado Lope en *Los comendadores de Córdoba*, con sangrientas escenas y un calamitoso final.

Varían en unos y otros las formas de ejecutar el castigo y el instrumento del castigo, pero se mantiene la trama fundamental: el deshonor matrimonial se limpia con la sangre del usurpador, añadiéndose con frecuencia la de la amada. Otros signos o reflejos asocian unas obras con otras: el pie desnudo como signo erótico (Laura se baña los pies en un arroyo), el retrato como símbolo de la posesión de quien lo ejecuta (también en *Peribáñez* y en *El pintor de su deshonor*), las abundantes misivas o billetes de amor. Marcelo, al igual que el duque de Ferrara en *El castigo sin venganza*, no ejecuta el acto de venganza por su propia mano sino a través de su criado. Descubierta la evidencia, es metódico, racional y hasta analítico a la hora de llevar a cabo el castigo. Lo califica de ajeno de toda venganza. Pero en el cruce entre literatura y vida, entre quien escribe *La prudente venganza* (Lope) y quien la lee (Marta de Nevares), se realza la convivencia adúltera y hasta sacrílega. El narrador aboga en contra de la muerte causada por el deshonor conyugal: “He sido de parecer siempre que no se lava bien la mancha de la honra del agraviado con la sangre del que le ofendió” (*Novelas* 283). Pese a todo, accede a fijar el relato dentro de la convención de los dramas de honor. El castigo que se aplica en las tablas, o que se narra en la novela, no traspasa a la vida real. En tal espacio el autor (Lope) y lector histórico (Marta de Nevares) están seriamente comprometidos. Como siempre en literatura Lope se trasciende como realidad vivencial.

Florence Yudin (1968,182) examinó también la relación que guarda *Las fortunas de Diana* con la comedia afirmando que ésta se podría definir como una “novela de capa y espada.” Sugiere que a partir del enredo inicial la trama se divide en exposición, complicación y desenlace. Un año después (1969), compara el género de la novela corta en el siglo XVII con la comedia. Observa cómo el desarrollo de la intriga amorosa se basa en un intercambio de cartas de amor, en diálogos y en monólogos dramatizados y cómo los elementos líricos, interpolados, intensifican la dramatización del relato; también la intromisión del narrador como personaje y como crítico.<sup>14</sup> La suspensión intensifica del mismo modo el *pathos* de la intriga, muy al uso de las novelas bizantinas a las que alude Lope en esta novela. Y es comediesco el uso del disfraz, aunque Yudin ve también en los interconlunios “vivid markers for theatrical techniques” (1968,188). Yudin (1969) asoció incluso al autor de las comedias con el narrador de las novelas, y observó cómo los personajes y las historias podían transitar del marco narrativo al espacio del corral. Más aún, añade Loureiro (124): “en su calidad de director de la representación (tal vez, mejor, comentarista), procede una y otra vez como si la historia se la hubieran dado hecha, como si él solo la estuviera repitiendo.” Observa Lope: “Yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al

<sup>14</sup> Una nueva terminología diferencia el relato homodiegético (el narrador forma parte de la historia que cuenta: homodiégesis) del relato heterodiegético. Toma lugar cuando el narrador no forma parte de la historia (heterodiégesis). Se ha acuñado también el término intradiegético o hipodiegético al referirse al relato en segundo grado y dependiente del acto narrativo que le da origen. La historia que narra la otra historia dentro de la historia sería el llamado relato hipodiegético. Véase Genette, *Nouveau discours du récit*, Michael J. Ruggiero (66-89).

pueblo, aunque se ahorque el arte.” Y en otra ocasión comenta sobre el disfraz de la comedia, “donde a vuelta de cabeza es un príncipe lagarto, y una dama hombre, y muy hombre” (*Novelas* 183, 210). De mismo modo se puede ver *La más prudente venganza* como novela comediesca urdida a base de tres fases bien definidas: noviazgo, adulterio y venganza.

### **Narrar, contar y cantar**

En la *Égloga a Claudio* (pese al título es una epístola), Lope describe su obra, a modo de abreviado *curriculum*, realzando de sus novelas el que alternen “verso y prosa.” No parece demasiado injusta tal exclusividad, habida cuenta la presencia de uno y otro discurso. Lope intercala un buen puñado de poemas movido sin duda por la misma razón que lo hará años después en *La Dorotea*: “Porque descanse quien leyere en ellos de la continuación de la prosa, y porque no falte a *La Dorotea* la variedad” (“Preliminares”, “Al teatro de Francisco López de Aguilar”). Otro tanto repite hacia el final de *Guzmán el bravo* logrando Lope tales objetivos. La variedad de versos concede pausa y ritmo melódico a las novelas. La mayoría no los compuso *ex profeso*; es posible que algunos se remonten a la época de sus primeros amores con Elena Ossorio, siendo clave tal *affair* de la memoria autobiográfica la infinidad de textos posteriores. Lo es la presencia de una lectora femenina y la íntima configuración entre narrador y narrataria. A la poesía le competen las graves sentencias, la natural y moral filosofía, la variedad y el ejemplo.

Observó José F. Montesinos (194-195) cómo a Lope le gusta interrumpir la narración insertando romances, letras y otras composiciones. Se suponen cantados y probablemente no relacionados con la “antigua Filis,” es decir, con los primeros romances pastoriles detrás de la que se escondía la histórica Elena Osorio. A diferencia de los romances incluidos en el *Romancero general* (1600). Éstos tienden a ser más extensos. El movimiento cuaternario se base en formulas epigramáticas, en sentencias breves. Es decir, se puede establecer una clara división entre los versos de cada redondilla. Raramente la narración se hace corrida, lejos ya, en este sentido, de los romances moriscos y pastoriles que vieron la luz en las *Flores* de Pedro de Moncayo y en el *Romancero genera*. Figuran, pues, en estas novelas —como en *Pastores de Belén*— un excelente manojuelo de poemas en metros variados. Y no tan sólo son ricos en matices amorosos; son también los más populares. Algunos de ellos, explica Montesinos, debieron de tener una larga transmisión oral. El mismo carácter de relato híbrido admitía, como en otros textos de la época y del mismo Lope (*El peregrino en su patria*, *Pastores de Belén*), una variada ensalada de composiciones métricas, a veces coherentes con la materia narrada, a veces ingeridas casualmente —desde el villancico hasta la octava real—, de digresiones que, como señalamos, se expanden a modo de *amplificatio*, de conexión autobiográfica, doctrina moral, teoría literaria, comentario. De hecho, las poesías que van a dar a las *Novelas a Marcia Leonarda*, y al contrario de las incluidas en los relatos previos, no obedecen a ninguna secuencia narrativa ni corresponden con la trama ni con los personajes en cuestión. Su inclusión es un tanto arbitraria, y los personajes cantan estos versos como podrían cantar otros cualesquiera. Muy al contrario de los libros de pastores en donde narrar, contar y cantar están orgánicamente relacionados.

En una ocasión, la descripción es efectista y admirable. “Entumeciose el mar, revolvieronse las olas, trabando entre sí mismas tan espantosa batalla, que daban con la espuma en las estrellas, que, con el temor de apagarse en las aguas, se escondían.” (*Novelas* 228). En otra, el narrador cede a la tentación de hilar el relato en forma de

“correspondencias”: “Notable es la fortuna con los mercaderes, terrible con los privados, cruel con los navegantes, desatinada con los jugadores, pero con los amantes notable, terrible, cruel y desatinada” (197). O engola la voz más de lo justo: “No suele descender milano, las pardas alas extendidas, el pico prevenido y las manos abiertas, con más velocidad y furia a los miserables pollos que se alejaron del calor de las plumas de su madre, como la capitana de Felisardo a la tartana de Silvia” (217). Por el contrario, en un par de casos la sintaxis se embarulla, incapaz de seguir el rápido curso del pensamiento. Pero en lo más de las novelas la lengua fluye limpia y eficaz; como sin hacerse notar, apunta impecablemente a cada blanco, observa Francisco Rico.

Se ventila, pues, el complacer o sorprender a quien lee (*movere affectum*). Justifica tal principio la presencia de anécdotas jocosas o serias, tan en boga a partir de *El patrañuelo* y de la *Sobremesa y alivio de caminantes* (1563) de Timoneda, de la *Floresta española* (1574) de Melchor de Santa Cruz (que menciona Lope), al igual que los *Diálogos de apacible entretenimiento* (circa 1605) de Gaspar Lucas Hidalgo. Es decir, la tradición del buen narrar, breve y locuaz, que partiendo de la *Disciplina clericalis* de Pedro Lombardo, salta hasta el siglo XVII en las agudezas descriptivas y chocantes del buen Sancho en su cuento de la pastora Torralba (*Don Quijote* I, 20). Pero ya Menéndez Pelayo (V, 1) relacionó el relato oral con la novela corta, como *El conde Lucanor*, apuntando a la posible fuente oriental. El mismo esquema dentro de la tradición oral lleva a Maxime Chevalier (102), al igual que a McGrady (126), a asociar *novella* con relato oral. Por otra parte, es Pabst quien vincula el discurso forense con la *novella*. Así lo había asociado el mismo Aristóteles (*Poética* 3.13.1414 a.35) al observar cómo tenía por objeto el persuadir a un juez a que emitiese un juicio sobre la inocencia o culpabilidad de un acusado estableciendo en el proceso un relato detallado de los hechos (Rabell 39-40). Su referencia era la vida privada de individuos particulares. El aspecto emotivo se entrelazaba en este sentido con el retórico. De hecho, Cicerón (*Oratore*, 20, 69) aconseja que el orador elocuente debía probar, deleitar y persuadir al oyente, moviéndose del estilo llano (probar), al medio (deleitar) y finalmente al enérgico (persuadir). Del mismo modo arguye Quintiliano (*Institutio Oratoria* 12, 11). De ahí que Rabell observe que las interrupciones y los diálogos constantes del narrador con su interlocutora Marcia, es un recurso equivalente al que pone en juego la oratoria imprecando al público. Y concluye que tal “proceso se ficcionaliza hasta el punto de que el narrador y el narratario parecen alcanzar la categoría de personajes. La presencia de Marcia no es, como vemos, un mero pretexto” (Rabell 49).

Los halagos del que fue secretario se extienden a otros textos. Detrás de la última novela, *Guzmán el bravo*, está el complaciente objetivo de halagar a la poderosa familia del Conde-Duque de Olivares, aludida bajo el título del relato, y a quien Lope le dedica *La Circe*. A una de sus hijas le dirige el extenso poema “La rosa blanca” (*La Circe* 488-513). El nombre se asocia también al Guzmán histórico quien sacrifica la vida de su hijo por salvar la plaza de Tarifa de manos de los moros. Las intrigas amorosas de Felicia, quien desea a don Felis de Guzmán, joven valiente y diestro, pese a estar comprometida con Leonelo, amigo de éste, mueven el inicio de la trama. Es decir, la figura de don Felis de Guzmán casa dentro del boceto o retrato ejemplar al estilo de Fernán Pérez de Guzmán (*Generaciones y semblanzas*) y del *Libro de los claros varones de Castilla* de Hernando del Pulgar. Y excede en virtudes (noble de ánimo, generoso, inteligente) y habilidad diplomática. Sabe evitar la trampa que le tiende la astuta Felicia, buscándole una pareja acomodada a su estado y pretensión.

Y casa dentro de la tradición oral el motivo del joven que posee fuerzas descomunales: desde el bíblico Sansón y el *miles gloriosus* clásico hasta el *Hércules de Ocaña* de Vélez de Guevara. Lope alude a su vez a don Jerónimo de Ayanza (el “Hércules español”); a un tal Soto (“que ha tirado con cuatro arrobas de peso y detiene un carro”), y a un forzudo labrador a la hora de levantar pesos. Detrás de la incitante Felicia, que ardientemente solicita a don Felis, acusándole ante su prometido de ser el que la había solicitado, asocia al bíblico José incitado por la mujer de Putifar (*Génesis*). Pero a la referencia bíblica (la Susana voluptuosa que quiere dormir con Mendoza se opone a la bíblica del libro de *Daniel*), se asocian las de los libros de caballerías (nobleza del caballero), la novela bizantina (tormentas en alta mar), los relatos de cautivos (Argel) y la novela morisca. Se incide en la mujer que se enamora de otra, vestida de hombre (en *Las fortunas de Diana*, en numerosos relatos de María de Zayas y previamente en la comedia italiana *Gl'ingannati*, y en la *Diana* de Montemayor), y se destaca la vistosidad del vestir a lo morisco, motivo lleno de asociaciones simbólicas..

Donald McGrady (ed. *Novelas a Marcia Leonarda* 1998, XVI) describe acertadamente *Las fortunas de Diana* como una interesante y graciosa narración, de una calidad sorprendente para un autor que ensaya el género por primera vez. Al mismo tiempo, proporciona un ejemplo fascinante de cómo se construía un cuento o una comedia (el procedimiento era igual) en el Siglo de Oro y antes. En *Las fortunas de Diana* (el término equivale a desdichas) Lope combina, al igual que los *novellieri* italianos, elementos de cuentos diferentes para abultar la trama y extender el enredo. Por ejemplo, McGrady identifica dos fuentes en la trama de *Las fortunas de Diana*: el relato en verso titulado “El portugués falconero” y la “Novela del envidioso,” incluidos ambos en las *Novelas en verso* del Licenciado Tamariz que, si bien permanecieron inéditas, circularon en forma de manuscrito. La trama de la novela de Lope va entrelazando y fundiendo relatos de ambos cuentos, pero en forma tan general que bien pueden pertenecer al arcano tradicional del relato transmitido oralmente. McGrady identifica otras referencias. El cofre que contiene joyas y dinero, y que es entregado equivocadamente a otra persona, está en el *Patrañuelo* de Timoneda; el reo que va a ser ejecutado al dar muerte a un malhechor, pero que es salvado por su amada al contar ésta con el favor del rey, se incluye en la *Historia etiópica* de Heliodoro; también en la novela interpolada de *Ozmín y Daraja* de Guzmán de Alfarache y en *La Gitanilla* de Cervantes.

Detrás de *La desdicha por la honra* está, como importante substrato referencial en cuanto a la descripción de Constantinopla, el *Nuevo tratado de Turquía* de Octavio Sapiencia. Corre casi paralela al relato de Lope la historia verídica de un noble español que llega a Constantinopla, que reniega públicamente de su fe (si bien la mantiene en privado), que alcanzó el favor del Sultán y que está a punto de perder la vida. Lo salva la Sultana, entra al servicio de ésta y tramando su huida a tierras cristianas es delatado por un morisco español. Muere afirmando su fe católica. Pero lo patético del relato es la resolución al revés de una identidad: Felisardo, creyéndose hidalgo, descubre su origen moro y el de su familia, decidiendo huir a Constantinopla. Se entrelazan episodios de la novela morisca y bizantina y los nefastos estatutos de limpieza de sangre que se resuelven trágicamente con la muerte cuando el protagonista decide ser él mismo en su fe. Pero Lope presenta sutilmente una feroz crítica (como en *El perro del hortelano*) del sentimiento del honor en su relación con la limpieza de sangre.

Lope se excusa ante Marcia Leonarda:

Mandome V. m. escribir una novela; envíele *Las fortunas de Diana*; volviome tales agradecimientos que luego presumí que quería engañarme en mayor cantidad, y hame salido tan cierto el pensamiento que me manda escribir un libro de ellas, como si yo pudiese medir mis ocupaciones con su obediencia. (*Novelas* 18).

La contradicción es obvia. El origen de *Las fortunas de Diana* fue una amorosa imposición, aunque en el prólogo de *La Filomena* se indica:

Hallándome obligado a la protección que ha hecho a mis escritos el divino ingenio de la ilustrísima señora doña Leonor Pimentel, busqué por los papeles de los pasados años algunas flores, si este título merecen mis ignorancias, pues sólo por la elección se le atribuyo. Hallé *Las fortunas de Diana* (que lo primero hallé *Fortunas*), y con algunas epístolas familiares, y otras diversas rimas, escribí en su nombre las Fábulas de *Filomena*, y *Andrómeda*, y formando de varias partes un cuerpo, quise que le serviese de alma mi buen deseo. (8)

*Las fortunas de Diana* hacen frente, de acuerdo con Brownlee, al *Persiles* de Cervantes quien se jactaba de haber escrito la mejor novela bizantina. Su desarrollo fragmentario coincide con su misma estructura, dual y abierta. *La desdicha por la honra* casa dentro de la novela morisca, y la exploración de ligeras aventuras cuyo marco es el Mediterráneo que, bajo el poder otomano, tiene como centro la ciudad de Constantinopla, y la reciente obra de Octavio Sapiencia (*Nuevo tratado de Turquía*). Dentro del género de la comedia de honor, *La prudente venganza* responde a las tres típicas jornadas y al patrón del relato epistolar y del drama de honor. Y si bien esta novela marca una diferencia frente al resto al situar su discurso narrativo en el contexto de la comedia nueva, *Guzmán el bravo* se presenta como el otro relato que quiere hacer frente al Cervantes de *Don Quijote*: la aventura caballeresca. Como vemos, tal vez las cuatro modalidades narrativas de Lope fueron escritas para hacer frente a Cervantes; o fueron resultado de una intensa lectura del modelo previo, seguida de asimilación, rechazo, o combina la mixtura de ambos propósitos, añadiendo el halagar a su dama: “Si V. m. desea que yo sea su novelador, ya que no puedo ser su festejante, será necesario, y aun preciso que me favorezca y que me aliente el agradecimiento.”

“Hablando mal no se alcanza fama, sino escribiendo bien,” se indica en el prólogo al *El peregrino en su patria*. Una serie de elementos formales, que ya ha destacado la crítica, diferencian el arte de narrar de Lope del de sus coetáneos. Es singular la presencia del narrador como autor y la de la receptora (lectora o narrataria) de lo escrito; personaje el primero al establecer con “vuestra merced” (figura emblematizada por la tradición del relato picaresco) un diálogo. Extiende a la vez tal función al asumirse como figura histórica dentro de la ficcionalidad de lo escrito y de la inconsecuencia anacrónica de la acción desarrollada. Tal técnica está presente en el *Decameron* de Boccaccio y en muchos otros *novellieri*. El narrador dialoga con sus lectores. Comenta su función Maria Grazia Profeti: “Il narratore osserva le proprie operazioni da una prospettiva meta-letteraria: commenta sornione i luoghi comuni abbondantemente utilizzati, consiglia la propria lettrice privilegiata di saltare qualcuno dei versi intercalati per seguire più rapidamente le emozionante avventure” (1991,10). Así sucede en el cuento de “El envidioso,” que incluye las *Novelas en verso del licenciado Tamariz*. En este sentido, Lope asienta una serie de conceptos críticos, la mayoría ya presentes en Cervantes, como metaficción, narratorio, lector implícito, autonomía del personaje y hasta autoreferencialidad. No es tanto lo que se cuenta sino la forma de contar, el marco narrativo en el que se emplaza un narrador en

diálogo con su escucha: Marcia Leonarda. Observa con atino Ángel Loureiro (124) que Lope en el momento de narrar “procede como si esas historias le hubiesen sido contadas a él con anterioridad y lo único que parece hacer es repetírselas a Marcia, intercalando citas eruditas, comentarios sobre técnicas narrativas, referencias al momento histórico, alusiones personales, etc.”

Cunde el énfasis en la verosimilitud de lo narrado y en el concepto de fabular relatos como si fueran historias. Se disfrazan los nombres: “porque no será justo ofender a ningún respeto con los sucesos y accidentes de fortuna;” se comenta en *Las fortunas de Diana*. Indica el narrador que conoció a algunos amigos de Felisardo, personaje central de *La desdicha por la honra*; también a Guzmán el bravo, si bien “en sus mayores años.” La verdad, afirma, es esencial para la novela y los detalles mínimos deben ser la técnica del “puntual novelista.” Aventura en una ocasión el peso de una cadena e incluso ignora algo que no le fue comunicado. Asume la persona del cronista al afirmar que escribe “historias de tiempos presentes,” desdiciéndose como narrador y testigo de vista (“yo participé de su conversación,” “yo vi carta de un embajador”) o testigo de segunda mano: “Prometo a vuestra merced que me refirió uno de los que se hallaron presentes,” o mera oralidad (“no me lo dijeron”). El proceso de geminación es obvio: de cuento a novela, de crónica a fábula, de historiador cronista a novelador que realza burlescas precisiones: el peso de una cadena que el virrey regala a Felisardo, su presencia como : “yo participé de su conversación y buena compañía.”<sup>15</sup>

Las *Novelas de Marcia Leonarda* son, pues, un mosaico de modalidades narrativas (prosa, verso, carta, digresión, monólogo, acción secundaria, instrucción, consideración teórica, meta-relato, etcétera) y de géneros: *Las fortunas de Diana* participan del *romanzi* de la novela bizantina al estilo de Heliodoro;<sup>16</sup> *La desdicha por la honra* casa dentro del formato de la novela morisca. Por otra parte, *La prudente venganza* estaría dentro de la técnica de los *novellieri* y de “El curioso impertinente” de Cervantes. Las mismas resonancias cervantinas, dentro del género de caballerías las presenta *Guzmán el bravo*. Ya la crítica estableció en el siglo XVIII estas coincidencias. Antonio de Sancha observó (Lope de Vega, *Colección VIII*, i-iv) que:

cuquiera que compare estas novelas con las del discreto autor de *Don Quixote*, advertirá fácilmente que están formadas a su imitación, y que de allí tomó Vega la idea de amenizar la narración de los sucesos con la mezcla de las Canciones que inserta a menudo, llenas de dulzura y propiedad.

En cuanto a los géneros narrativos destaca cómo: “hay libros de novelas, de ellas traducidas de italianos, y de ellas propias, en que no le faltó gracia y estilo a Miguel de Cervantes. Confieso que son libros de grande entretenimiento, y que podrían ser ejemplares, como algunas de las historias trágicas de Bandello.” Del mismo modo participan del entramado retórico del género: paréntesis en forma de versos, comentarios del autor-narrador, referencias clásicas (epigramas, apotegmas, sentencias, aforismos), y

<sup>15</sup> Para [Bajtín] Bakhtin la estructura formal de la obra narrativa implica la estructura de la sociedad en que la obras se produce. En ella concurren diversidad de voces (heterofonía); presenta distintos niveles de lengua o de discursos (heteroglosia), y alterna tipos de discursos distintos (heterología) con variantes lingüísticas individuales.

<sup>16</sup> Tanto Heliodoro (*Las etiópicas*) como Aquiles Tacio (*Leucipe y Clitofonte*) representan la opción de la poesía épica escrita en prosa; no importa tanto el metro sino el discurso en prosa. Ambos autores se establecen como modelos de poetas en prosa, y sus narraciones como modelos de prosa poética. Véase González Rovira 214-215.



configuración del papel del narrador-narratario. *Marcia Leonarda* (Marta de Nevares) como destinataria con quien dialoga, el narrador-autor (Lope de Vega), establece una nueva función: la autobiográfica. Se anuncia incluso como lectora de un segundo texto, aún por concluir. Al final de *Guzmán el bravo* el narrador le anuncia a *Marcia Leonarda*: “Si a vuestra merced le parecieren pocos amores y muchas armas, téngase por convidada para *El pastor de Galatea*, novela en que hallará todo lo que puede amor. Pero no será en este libro, sino en el que saldrá después, llamado *Laurel de Apolo*” (*Novelas* 337). *Marcia Leonarda* (Marta) murió en la primavera de 1632. La evoca el *Licenciado Tomé de Burguillos* (la otra máscara de Lope) en sus *Rimas* (núm.80): “Resuelta en polvo ya, mas siempre / hermosa, sin dejarme vivir, vive serena / aquella luz que fue mi gloria y pena, / y me hace guerra cuando en paz reposa.” El *Laurel de Apolo* se publicó en 1630, sin incluir la novela que anunciaba. El silencio lírico momentáneo, que evoca el soneto de 1634 (“Permíteme callar solo un momento, / que ya tienen lágrimas mis ojos, / ni concetos de amor mi pensamiento”), se torna en silenciado narrador. Lope nunca publicó *El pastor de Galatea* ni volvió a escribir otra novela.

**Obras citadas**

- Aristóteles. V. García Yebra ed. trad. y notas. *Poética*. Madrid: Gredos, 1974.
- Ayllón, C. "Sobre Cervantes y Lope: la novella," *Romanische Forschungen* 75 (1963): 273-288.
- [Bajtín] Bahktin, M. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus, 1989.
- Bandello, Mateo. *Historias trágicas ejemplares sacadas del Bandello Veronés*. Salamanca: Vicente Millis, 1589.
- Bataillon, Marcel. "La desdicha por la honra: génesis y sentido de una novela de Lope." *Nueva Revista de Filología Española* 1 (1947): 13-42 [Reimpr. en *Varia lección de clásicos españoles*. Madrid: Gredos, 1964. 373-418].
- Blatt, Eduardo Charles. "Las novelas ejemplares de Lope de Vega." En Antonio Carreño ed. *Fénix. Revista del Tricentenario de Lope de Vega*. Madrid, 1935. 553-570.
- Boccaccio, Juan. *Ciento novelas que compuso Juan Boccaccio Florentino, poeta elocuente. Son nuevamente impresas*. Medina del Campo: Pedro de Castro, 1543.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1961.
- Brownlee, M. S. *The Poetics of Literary Theory. Lope de Vega's Novelas a Marcia Leonarda and their Cervantine Context*. Madrid: Porrúa-Studia Humanitatis, 1981.
- Case, Thomas E. *Las dedicatorias de partes XIII-XX de Lope de Vega*. Department of Romance Languages: University of North Carolina (Estudios de Hispanófila 32), 1975.
- Cervantes, Miguel de. Harry Sieber ed. *Novelas ejemplares*. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 105, 106), 1995.
- Chevalier, Maxime. *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1978.
- Cirot, G. "Valeur littéraire des *Nouvelles* de Lope de Vega." *Bulletin Hispanique* 28 (1926): 321-355.
- Díaz Migoyo, Gonzalo. "Escrilectura amorosa de la novela (*Las novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega)." *Quimera. Revista de Literatura* s/n (1982): 21-22; 54-56.
- Eoff, Sherman H. "The Sources of Calderón's *A secreto agravio, secreta venganza*." *Modern Philology* 28 (1930-1931): 297-311.
- Ferrer Chiviti, Manuel. "Marcia Leonarda y los ludismo formales de Lope." En Maria G. Profeti ed. *Otro Lope no ha de haber. Atti del convegno internazionale su Lope de Vega*. Florencia: Alinea Editrice, 2000. 175-186.
- Gallardo, Bartolomé José. *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. Ed. Facsímil. Madrid: Gredos, 1968 [1865-1889]. 4 vols.
- Genette, G. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.
- González de Amezúa, Agustín. *Cervantes, creador de la novela corta española*. Valencia: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956-1958. 2 vols.
- González Rovira, Javier. *La novela bizantina de la Edad de Oro*. Madrid: Gredos, 1996.
- Grazia Profeti, M. Véase Lope de Vega, *Novelle*.
- Iser, Wolfgang. *The Implied Reader*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1972.
- Krömer, W. *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*. Madrid: Gredos, 1979.
- La Barrera, Cayetano Alberto de. *Nueva biografía de Lope de Vega*. Madrid: Atlas

- (Biblioteca de Autores Españoles, CCLXII, CCLXIII), 1973.
- Laspéras, Jean-Michel. "La novela corta: hacia una definición." *La invención de la novela. Seminario hispano-francés organizado por la Casa de Velázquez (1992-1993)*. Madrid: Casa Velázquez (Colección de la Casa Velázquez, 60), 1999. 307-317.
- Lázaro Carreter, Fernando. *Lazarillo de Tormes en la picaresca*. Barcelona: Ariel, 1972
- Lida de Malkiel, María Rosa. *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires: Editorial Eudeba, 1962.
- López Pinciano, Alonso. A. Carballo Picazo ed. *Filosofía antigua poética*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953. 3 vols.
- López de Úbeda, Francisco. Bruno Damiani ed. *La pícaro Justina*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1982.
- Loureiro, Ángel. "La aventura de la escritura en las *Novelas a Marcia Leonarda*." *Hispanic Journal* 6.2 (1985): 123-136.
- McGrady, Donald. "Notes on the Golden Age *cuentecillo*." *Journal of Hispanic Philology* 1 (1977): 121-145.
- Morley, S. Griswold y Courtney Bruerton. *The Cronology of Lope de Vega's Comedias*. The Modern Language Association of America: New York, 1940 [María Rosa Cartes tr. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos, 1968].
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la novela*. Madrid: Bailly-Baillièrre e Hijos, 1905. 4 vols.
- Molina, Tirso de. Luis Vázquez Fernández ed. *Los cigarrales de Toledo*. Madrid: Castalia, 1996.
- Montesinos, José F. *Estudios sobre Lope*. Salamanca: Anaya, 1967.
- Ong, Walter. "The Writer's Audience is Always a Fiction." *Publications of the Modern Language Association of America* 90 (1975): 9-21.
- Pabst, Walter. *La novela corta en las teorías y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*. Madrid: Gredos, 1972.
- Parker, Alexander A. "El teatro español del Siglo de Oro: método de análisis e interpretación." En Antonio Sánchez Romeralo ed. *Lope de Vega: el teatro*. Madrid: Taurus, 1990. 27-61.
- Rabell, Carmen R. *Lope de Vega. El arte nuevo de hacer 'novellas.'* Londres: Tamesis Books Limited, 1992.
- Redondo, Augustin. "La desdicha de la honra: de la concepción lúdica de la novela a la transgresión ideológica." *Otro Lope no ha de haber. Acti del Convengo Internazionale su Lope de Vega*. En Maria G. Profeti ed. Florencia: Alinea Editrice, 2000. 159-172.
- Rico, Francisco ed. Lope de Vega. *Novelas a Marcia Leonarda*. Madrid. Alianza Editorial, 1968.
- Riley, Edward. *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus, 1971 [1966].
- Ripoll, Begoña. *La novela corta. Catálogo bio-bibliográfico (1620-1700)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1991.
- Ruggerio, Michael J. "Lope and his Role as figura del donaire." *Romanische Forschungen* 78 (1966): 64-89.
- Segre, C. *Pricípios del análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1985.
- Sobejano, Gonzalo. "La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar." *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*. Oviedo: Universidad de Oviedo 1978. II, 479-494.

- Suárez de Figueroa, Cristóbal. M<sup>a</sup> Isabel López Bascuñana ed. *El pasajero*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988. 2 vols.
- Vega Carpio, Lope de. *El animal de Hungría. Obras de Lope de Vega*. E. Cotarelo y Mori ed. *Obras dramáticas*. Real Academia Española. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916-1930. 13 vols. [Abreviamos con Ac. N. VI].
- . S. Morby ed. *Arcadia*. Madrid: Castalia (Clásicos Castalia, 63), 1975.
- . "Arte nuevo de hacer comedias." Véase *Rimas y humanas y otros versos*. 545-568.
- . *La Filomena. La Circe*. Antonio Carreño ed. *Obras completas. Poesía IV*. Madrid: Biblioteca Castro, 2003.
- . Antonio Carreño ed. *El castigo sin venganza*. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 216), 2001.
- . Francisco Cerdá y Rico ed. *Colección: Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso*. Madrid: Antonio de Sancha, 1977. VIII, 1-219.
- . Antonio Sánchez Jiménez ed. *La Dragontea*. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 608), 2007.
- . "Égloga a Amarilis." Lope de Vega. Antonio Carreño ed. *Obras completas. Poesía V*. Madrid: Biblioteca Castro, 2004. 756-801
- . "Égloga a Claudio." Lope de Vega. Antonio Carreño ed. *Obras completas. Poesía VI*. Madrid: Biblioteca Castro, 2005. 13-33.
- . "Égloga a Filis." Lope de Vega. Antonio Carreño ed. *Obras completas. Poesía V*. Madrid: Biblioteca Castro, 2004. 817-840
- . *Guzmán el Bravo*. Véanse *Novelas a Marcia Leonarda*. 285-339.
- . Antonio Carreño ed. *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*. Madrid: Biblioteca Castro, 2003.
- . *La Filomena. La Circe*. Antonio Carreño ed. *Obras completas. Poesía IV*. Madrid: Fundación Castro, 2003.
- . *Las fortunas de Diana*. Véanse *Novelas a Marcia Leonarda*. 101-175
- . *La hermosura de Angélica*. Lope de Vega. Antonio Carreño ed. *Obras completas. Poesía, I*. Madrid: Biblioteca Castro, 2002. 609-970.
- . Antonio Sánchez Jiménez ed. *Isidro*. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 656), 2010.
- . *La desdicha por la honra*. Véase *Novelas a Marcia Leonarda*. 177-231.
- . *La mayor victoria. Obras de Lope de Vega*. Marcelino Menéndez Pelayo ed. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1892-1913. 13 vols. (Abreviamos con Ac.)
- . *Novelle per Marzia Leonarda*. Maria Grazia Profeti ed. Trad. de Paola Ambrosi. Venecia: Marsilio Editori, 1991.
- . *La prudente venganza*. Véase *Novelas a Marcia Leonarda*. 233-284.
- . Antonio Carreño ed. *Laurel de Apolo con otras Rimas*. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 603), 2007.
- . *Novelas a Marcia Leonarda*. Véase Rico, Francisco.
- . Donald McGrady ed. *Novelas a Marcia Leonarda*. Madrid: Biblioteca Castro, 1998.
- . Antonio Carreño ed. *Novelas: Novelas a Marcia Leonarda*. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 487), 2002.

- . Francisco Cerdá y Rico ed. *Obras sueltas. Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso, de frey Lope Félix de Vega Carpio*. Madrid: Antonio de Sancha, 1776-1779. 21 vols.
- . Antonio Carreño ed. *Pastores de Belén*. Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 666), 2010.
- . Juan Bautista Avalle-Arce ed. *El peregrino en su patria*. Madrid: Editorial Castalia (Clásicos Castalia, 55), 1973.
- . Antonio Carreño ed. *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Salamanca, Ediciones Almar, 2002.
- . Antonio Carreño ed. *Rimas humanas y otros versos*. Barcelona: Editorial Crítica (Biblioteca Clásica, 52), 1998.
- . Antonio Carreño & Antonio Sánchez Jiménez eds. *Rimas sacras*. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- . *La Vega del Parnaso*. Antonio Carreño ed. *Obras completas. Poesía VI*. Madrid: Biblioteca Castro, 2005. 35-96.
- . *La viuda valenciana*. Obras de Lope de Vega. Marcelino Menéndez Pelayo ed., Madrid. Sucesores de Rivadeneyra, 1892-1913, 15 vols. (Abreviamos con Ac.).
- Vilanova, Antonio. "El peregrino de amor en las *Soledades* de Luis de Góngora." En *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952. III, 421-460.
- Vossler, Karl. *Lope de Vega y su tiempo*. Madrid. Revista de Occidente, 1940.
- Wardropper, Bruce W. "Lope de Vega's Short Stories: Priesthood and Art of Literary Seduction." En John L. Lievsay ed. *Medieval and Renaissance Studies. Proceedings of the Southeast Institute of Medieval and Renaissance Studies*. Durham. Duke University Press, 1966. 57-63.
- Ynduráin, Francisco. *Lope de Vega, como novelador*. Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Santander, 1962. [Reimpr. en *Relección de clásicos*. Madrid: Prensa Española, 1969. 139-167].
- Yudin, Florence L. "The *Novela corta* as comedia: Lope's *Las fortunas de Diana*." *Bulletin of Hispanic Studies* 45 (1968): 181-188.
- . "Theory and Practice of the *Novela comediesca*." *Romanische Forschungen* 81 (1969): 585-594.
- Zayas y Sotomayor, María de. Julián Olivares ed. *Novelas amorosas y ejemplares*. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 482), 2000.
- . Alicia Yllera ed. *Desengaños amorosos*. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 179), 1983.