

Lope de Vega: *Novelas a Marcia Leonarda*

Georges Güntert

Universität Zürich
geoguent@bluewin.ch

Studia Aurea Monográfica 1 (2010)

<URL: <http://www.studiaeurea.com/articulo.php?id=152> >

Resumen

Boccaccio y Lope se sitúan en los puntos de inicio y fin del primer ciclo de creación novelística europea. Las diferencias principales entre ambos afectan a sus respectivos modos de concebir el papel del narrador. El narrador del *Decamerón*, una instancia de segundo grado, renuncia por lo general a comentar los sucesos que expone y los presenta de manera distanciada. El narrador de Lope, por el contrario, es una voz tan personal que a veces parece identificarse, ilusoriamente, con la del propio autor. Según A. Carreño, las cuatro *Novelas a Marcia Leonarda* reproducen las convenciones de cuatro géneros distintos: la novela bizantina, la novela morisca, la *novella* italiana y los libros de caballerías. En este estudio se elige un aspecto particular de cada novela con el fin de iluminar diferentes facetas del *ars narrandi* de Lope: 1) Inverosimilitud de la trama y técnicas de la persuasión en «Las fortunas de Diana»; 2) Historia y ficción en «La desdicha por la honra»; 3) La historia trágica en el sentido de Bandello y Giraldi Cintio en «La prudente venganza»; y 4) La novelita heroica como obra de entretenimiento en «Guzmán el Bueno».

Palabras clave

novela corta, *Novelas a Marcia Leonarda*, géneros narrativos, estilo epistolar.

Abstract

Lope de Vega: Novelas a Marcia Leonarda

Boccaccio and Lope de Vega mark the beginning and the end of the first phase of novel-writing in Europe. The main differences between them pertain to their conceptions of the role of the narrator. The narrator in the *Decameron*, a second-grade authority, generally distances himself from the incidents he relates, presenting them without comment, whereas Lope's narrator is such a personal voice that on occasion he gives the impression that it is the autor who is speaking. According to A. Carreño, the four *Novelas a Marcia Leonarda* embody the conventions of four different genres: the Byzantine novel, the

Morisco novel, the Italian *novella* and the books of chivalry. The present study highlights a particular aspect of each story in order to illuminate different facets of Lope's *ars narrandi*: 1) Inverisimilitude of plot and techniques of persuasion in *Las fortunas de Diana*; 2) History and fiction in *La desdicha por la honra*; 3) Tragic history à la Bandello and Giraldi Cintio in *La prudente venganza*; 4) The heroic short story as a work of entertainment in *Guzmán el Bueno*.

Key words

short story, *Novelas a Marcia Leonarda*, narrative genres, epistolary style.

Los dos ciclos de la novelística europea

La historia de la *novella* en tanto que objeto estético comienza con el *Decamerón* de Giovanni Boccaccio, quien, a diferencia de sus predecesores, ya no propone *exempla* o parábolas con moraleja, sino relatos breves, bien estructurados, dramáticamente intensos, sobre sucesos «inauditos» (Goethe), destinados a quienes sepan apreciarlos por el solo gusto e interés que su lectura proporciona. Ya la primera novela del *Decamerón* demuestra el carácter novedoso del género: Ser Ciappelletto, un usurero florentino establecido en Francia, consigue, a pesar de su condición de perfecto impostor, morir en olor de santidad gracias a una confesión edificante, dictada con sumo ingenio y buena dosis de cinismo; logra así engañar tanto a los eclesiásticos como a los habitantes de Borgoña, que acaban venerándole como a un santo.¹ La escena de la confesión, con su carácter grotescamente teatral, se puede interpretar desde distintas perspectivas. Los anfitriones de Ciappelletto, que temían complicaciones con los vecinos a la muerte del usurero, se han escondido en la habitación contigua, desde donde escuchan su mentirosa confesión: pasan del miedo a la incredulidad y de la incredulidad a la risa, al darse cuenta de cómo el simulador, haciendo pasar sus pecados por virtudes, supera brillantemente la prueba. Los destinatarios internos de la novela, es decir, los nueve personajes-narradores que asisten en un lugar apacible, favorable al ocio y a la contemplación, a la presentación del cuento, «en parte se ríen y en parte alaban» la novela. Su risa no es menos catártica que la de los testigos del suceso, puesto que acaban de escapar de los estragos de la peste; sus elogios se refieren tanto a la manera de presentar la novela como a la dosis de

1. *Decameron*, I, 1, Boccaccio (1976: 32-47).

entretenimiento que ésta entraña. Los lectores o receptores externos, por fin, disfrutan, aun más que los oyentes representados en el marco de la obra, de una acabada experiencia estética, siempre, claro, que no se dejen escandalizar por la idea de sacrilegio y que sepan apreciar la calidad del *ars narrandi* de Boccaccio.

La novela corta como creación literaria conoce un éxito extraordinario durante el Renacimiento, período en el que se componen *novellieri* con o sin marco y se inventan géneros afines, como los relatos versificados y las novelas sueltas. Gracias a Chaucer, Marguerite de Navarre y Cervantes, la novela corta se convierte en un género literario europeo. Un primer ciclo de la creación novelística, todavía influido por Boccaccio, se concluye a principios del Seiscientos, en un momento que coincide con la afirmación de la novela moderna. Algunos autores de esta época —como Mateo Alemán y Cervantes— experimentan con ambos géneros, integrando sus novelas cortas dentro de estructuras narrativas más complejas. Cervantes en particular, gracias a la ambigüedad de su modo de narrar, inaugura con sus *Novelas ejemplares* el segundo ciclo de novelas breves, que culmina en la novelística del Romanticismo. Lo que más adelante se publica bajo el nombre de *novella*, o bien es reconstrucción historicista (el siglo XIX, sobre todo en Alemania, conoce el surgimiento de la *Novellentheorie*), o bien denota un uso extensivo y hasta cierto punto impropio del término.

Como escritores de novelas cortas, Boccaccio y Lope se sitúan, por tanto, en los puntos extremos de la trayectoria que se corresponde con el primer ciclo. Cabe preguntarse, con todo, si el Fénix es solamente uno de los muchos autores del Seiscientos que se complacen en experimentar con este género o si su arte de novelar resulta lo suficientemente original como para asignarle, también en este campo, el mérito de la innovación. Las diferencias principales entre Boccaccio y Lope afectan a sus respectivos modos de concebir el papel del narrador, cuya actitud influye, por supuesto, en la configuración y el sentido de la novela. El narrador-personaje del *Decamerón*, una instancia narrativa de segundo grado, renuncia por lo general a comentar los sucesos que expone, presentándolos de modo distanciado, 'objetivo', atento a la causalidad que entrelaza los hechos, como si se refiriera a un acontecer real: no interrumpe con opiniones personales su relación; trata por el contrario de conferirle un tono expositivo, semejante al que requiere el estilo épico. El narrador de Lope, cuya voz es tan personal que produce la ilusión de estar escuchando hablar al propio autor, privilegia en cambio la subjetividad de su discurso, buscando a cada paso el contacto con su destinataria, «Marcia Leonarda» en la literatura, Marta de Nevarés Santoyo en la vida: se permite, por tanto, abrir digresiones y volver con la máxima libertad sobre algún detalle temático o estilístico de su exposición.

Suele decirse que el *Decamerón* es la épica de la civilización burguesa, por cuanto manifiesta el deseo del hombre moderno de explorar el mundo real, multiforme y fragmentado: el del Mediterráneo, ante todo, y el de los caminos habituales entre los mercaderes toscanos. En las cuatro novelas de Lope, que se desarrollan en Toledo, Sevilla, Sicilia, Nápoles, América y, además, en

Constantinopla y África del Norte, esto es, en regiones que o bien pertenecían al Imperio o bien a sus enemigos, se introducen protagonistas españoles, caballeros y damas, procedentes de la nobleza o de la burguesía urbana. Los valores que orientan sus acciones son, en primer lugar, los de la aristocracia, pero no faltan voces y opiniones de las clases subalternas. Las novelas, con todo, suelen presentar situaciones excepcionales que obligan a sus protagonistas a buscar soluciones aventuradas e incluso ilícitas, dictadas ya por el pundonor, ya por el amor-pasión, casi siempre en conflicto con las normas sociales.

Marcia Leonarda como inspiradora y destinataria de las novelas

A la hora de inventar sus tramas, Lope recurre, más que a Boccaccio, a Cervantes y a los *novellieri* de la segunda mitad del siglo XVI (Bandello, Giraldo Cintio), de cuyas obras existían traducciones.² Como prosista había debutado con un libro de pastores, la *Arcadia* (1598), al que siguió otro de cariz bizantino, *El peregrino en su patria* (1604), en el que aparecían ya algunos cuentos insertos, alternando con poemas. En las cuatro novelas dedicadas a Marcia Leonarda —la primera se edita en el volumen misceláneo *La Filomena* (1621) y las siguientes, tres años más tarde, en *La Circe* (1624)—, Lope se sirve nuevamente de la técnica del *prosimetrum*, que caracteriza la mayor parte de sus obras en prosa. Adviértase que sus novelas han de apreciarse como narraciones sueltas, ya que no formaban parte de colección alguna, aunque, sí, de un común proyecto narrativo.

A la vista de su abundante producción narrativa anterior a 1620, puede extrañar que Lope, al abordar su tarea de novelista, confiese ante Marcia Leonarda su total inexperiencia en el género:

No he dejado de obedecer a vuestra merced por ingratitud, sino por temor de no acertar a servirla; porque mandarme que escriba una novela ha sido novedad para mí, que aunque es verdad que en el *Arcadia* y *Peregrino* hay alguna parte deste género y estilo, más usado de italianos y franceses que de españoles, con todo eso, es grande la diferencia y más humilde el modo.³

Es muy posible que esta declaración de insuficiencia sea igual de tópica que la propia escritura a petición de otro. Lo cierto es que Lope la integra en su

2. Éstas son las principales ediciones de la novelística italiana, traducida al castellano: *Historias trágicas ejemplares sacadas de las obras del Bandelo Veronés*, Salamanca 1589; *Entretimiento de damas y galanes* (de G. F. Straparola), Pamplona, N. de Assiayn, 1612 (y Madrid

1583); y *Primera parte de las cien novelas de G. B. Giraldo Cintio*, Valladolid, H. de Bernardino, 1590.

3. Lope de Vega (2002: 103). Las citas remiten a esta edición siempre que no se indique expresamente lo contrario.

discurso liminar para definir las aptitudes del verdadero novelista, que, según él, ha de ser «científico» y «cortesano», capaz de salpicar los relatos de sentencias y citas de autores:

y aunque en España [...] también hay libros de novelas, dellas traducidas de italianos, y dellas propias, en que no le faltó gracia y estilo a Miguel de Cervantes. Confieso que son libros de gran entretenimiento y que podrían ser ejemplares, como algunas de las Historias trágicas de Bandelo; pero habían de escribirlos hombres científicos o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos.⁴

Es evidente su propósito de superar el estilo humilde de los cuentos insertos en sus obras anteriores, y de crear un género narrativo mediano, culto, aunque destinado al entretenimiento, y digno, por tanto, de ser apreciado por su destinataria, Marcia Leonarda, cuyo gusto literario se propone satisfacer. «Yo que nunca pensé que el novelar entrara en mi pensamiento, me veo embarazado entre su gusto de vuestra merced y mi obediencia»: así escribe en otro lugar de su introducción a «Las fortunas de Diana».⁵ A juzgar por la dedicatoria que Lope le dirige en *La viuda valenciana* (una comedia publicada en 1620, cuya protagonista se llama precisamente Leonarda), Marcia —o Marta de Nevares— debió de ser una suma de prodigios: sabía cantar, danzar, recitar y tocaba varios instrumentos con maestría:

Si vuesa merced hace versos, se rinden Laura Terracina; Ana Bins, alemana; Sapho, griega; Valeria, latina, y Argentaria, española. Si toma en las manos un instrumento, a su divina voz e incomparable destreza, el padre desta música, Vicente Espinel, se suspendiera atónito. Si escribe un papel, la lengua castellana compite con la mejor, la pureza del hablar cortesano cobra arrogancia, el donaire iguala a la gravedad, y lo grave a la dulzura.⁶

«El donaire iguala a la gravedad y lo grave a la dulzura». Por lo visto, Marcia Leonarda encarna un ideal también estético, pues lo dulce, lo grave y lo cómico son categorías estilísticas, cuya mezcla remite a una idea de estilo mediano pero agradable, caracterizado por un sabio equilibrio entre lo grave y lo llano, entre los afectos y el saber.⁷ No es la única vez que Lope identifica un determinado uso de la lengua con una figura femenina. También lo hace en sus escritos sobre la nueva poesía gongorina, publicados, curiosamente, en la misma obra miscelánea que contiene la primera de sus novelas.⁸

4. Lope de Vega (2002: 105-106). Por «cientificia» debe entenderse aquí la ciencia o cultura literaria.

5. Lope de Vega (2002: 106).

6. «Dedicada a la señora Marcia Leonarda», Lope de Vega (2001: 91-98).

7. Sobre el papel de la *narrataria* en estas novelas, *vid.* Scordilis Brownlee (1981: 28-41).

8. Compárese esto con un pasaje del «Papel que escribió un señor de estos reinos a Lope de Vega Carpio en razón de la nueva poesía», *La Filomena*, Lope de Vega (2003b: 319).

La frecuencia de las digresiones, ora cultas, ora amenas, que no son sino repetidas tomas de contacto del narrador con su *narrataria*, se explica, en parte, a raíz de esta orientación. Marcia Leonarda, su «décima musa», como la llama en una epístola incluida en *La Circe*,⁹ encarna ella misma la idea de estilo que guía la búsqueda estética del novelista. Es más: en la introducción a «La desdicha por la honra», Lope emplea casi los mismos términos para definir el nivel de lenguaje que intenta alcanzar en sus narraciones. Después de contar la anécdota del anciano iletrado que con una astucia consiguió aprender de memoria el credo —Lope ironiza aquí sobre su supuesta incapacidad a la hora de comprender las novedades poéticas de su tiempo—, el narrador se dirige en estos términos a Marcia Leonarda:

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

Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte; y esto, aunque va dicho al descuido, fue opinión de Aristóteles.¹⁰

Si el Lope dramaturgo escribe para «dar contento y gusto» a los espectadores de los corrales, el Lope novelista tiene presente, en todo momento, a su primera lectora, que, más aún que el público teatral, influye en la elección de la materia y en el modo de tratarla, desempeñando, por tanto, un doble papel: el de inspiradora y el de destinataria. Su presencia determina las decisiones del autor respecto a la psicología de los personajes. Las protagonistas femeninas son preferentemente mujeres activas, como Diana, que aprenden a desafiar las adversidades y a forjar su propio destino. Los héroes, aun cuando yerran, entrañan una simpatía humana que despierta admiración y respeto. Ni que decir tiene que los personajes más amables saben cantar y hacer versos: Felisardo, el caballero morisco, es poeta, y Diana sube en la escala social gracias a su «buen talle» —se viste de muchacho— y a sus dotes musicales.

Se comprende, desde esta perspectiva, que las digresiones del Lope novelista no se limiten a dar prueba de erudición, sino que se conciben las más de las veces en apoyo de los afectos que el narrador quiere suscitar. En otras ocasiones,

9. «Adon Lorenzo Van der Hamen de León. Epístola sexta», *La Circe*, Lope de Vega (2003c: 683).

10. «La desdicha por la honra», Lope de Vega (2002: 182-183).

sirven incluso para atemperar las emociones provocadas por la lectura. Cuando Felisardo, convertido en «bajá del Gran Turco», encuentra, en uno de sus viajes por el Mediterráneo, a su amada Silvia, que se conmueve hasta las lágrimas a consecuencia de este encuentro, el narrador justifica así su larga divagación:

Todos estos intercolunios han sido, señora Marcia, por aliviar a vuestra merced la tristeza que le habrán dado las lágrimas de Silvia y escusarme yo de referir el contento y alegría de los dos amantes, habiéndose conocido.¹¹

Según Julia Barella, que en su clasificación distingue cuatro tipos de digresiones, el Lope novelista recurre preferentemente a 1) lugares de autores; 2) cuentos, refranes y chistes; 3) comentarios sobre costumbres o sobre temas eruditos; y 4) reflexiones meta-narrativas, relativas a las características y género de la propia narración.¹² Gonzalo Sobejano, que ha estudiado el arte de la digresión de Lope desde la *Arcadia* hasta *Las novelas a Marcia Leonarda*, llega, después de documentar la gran libertad de movimientos del prosista, a la conclusión de que las divagaciones «antes vivifican que embarazan» su prosa narrativa.¹³ Como otros críticos que han analizado el estilo de estas novelas, Sobejano supone que el libre modo de proceder de Lope deriva de su cultivo del género epistolar, «dentro de cuyo doméstico estilo encajan tan bien anécdotas, noticias, escarceos irónicos y la observación del propio escribir».¹⁴ El crítico trae a colación a Karl Vossler, quien definía el estilo epistolar de Lope como

[...] bewegte, epistulare Erzählungsform, die sich immer wieder vom Gegenstand hinweg an die geliebte Leserin wendet und mit unruhiger Koketterie ihr die spannenden Ereignisse eher ansagt und vorspielt als erzählt [...]¹⁵

A propósito de *Las novelas a Marcia Leonarda*, Bruce Wardropper habla, asimismo, de estilo «epistolar».¹⁶ Walter Pabst, por su parte, pensó en la posible influencia de la *Historia de duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini, disponible en castellano desde 1496 y precedida de una carta.¹⁷ A mi modo de ver, se podrían mencionar también las cartas dedicatorias de Bandello, un autor que, en sus novelas, se revela como maestro de la calculada digresión.¹⁸ Pero creo —con Sobejano— que no es necesario remontarse a fuentes remotas, porque la prosa epistolar de Lope, de por sí, ofrece ejemplos que documentan esa tendencia hacia la auto-proyección dentro de sus textos.

11. Lope de Vega (2002: 220).

12. «Las Novelas de Marcia Leonarda. Introducción», Barella (1988: 5). *Vid.* también: Schwartz (2000: 265-285).

13. Sobejano (1977: 480).

14. Sobejano (1977: 487).

15. Vossler (1947: 64-65).

16. Wardropper (1966: 70).

17. Pabst (1972: 267).

18. Como ejemplo de una sabia y calculada digresión consúltese el segundo episodio de la novela I, 8. Ver la introducción a la novela de Giulia da Gazzuolo, Bandello (1966: I, 108).

Otro indicio de una ‘voluntad de estilo’ en las novelas de Lope es su carácter mixto desde el punto de vista genérico, tragicómico o, mejor dicho, trágico con elementos cómicos, actitud que se corresponde con las preferencias del dramaturgo. Pero no hay que olvidar que la propia tradición novelística, desde Boccaccio a Bandello, conocía ejemplos de «historias trágicas». Los conflictos entre virtud y fortuna, en que se fundamentan tres de las cuatro novelas de Lope, o bien se resuelven con una afirmación de heroísmo, o bien degeneran en tragedia.¹⁹ Tomemos como ejemplo la novela morisca: Felisardo, descendiente de los Abencerrajes, se nos presenta como «mancebo trágico»: siente que, a raíz de la expulsión de los moriscos, su linaje entero ha sido deshonrado; renuncia a su posición en la corte de Sicilia y desaparece; no puede vivir sin honor. Después de conquistar un alto rango en la corte de Constantinopla, el ciego furor de una tormenta marítima impide su fuga a Occidente en compañía de la Sultana, que anhela regresar a su patria andaluza, y Felisardo muere heroicamente en el combate. Pero el resumen que acabamos de proponer quedaría incompleto si olvidásemos decir que Lope concluye su novela con una broma, al mencionar la reconciliación entre la Sultana y su celoso marido, cuyo enojo parece que solamente duró breves días. La novela termina, por tanto, con una anécdota cómica que confirma la típica mezcla humoral de las narraciones lopescas.

En el examen de las cuatro novelas que sigue, no podré ofrecer una lectura exhaustiva de todas. Me limitaré, por tanto, a escoger aspectos particulares con el fin de iluminar diferentes facetas del arte de novelar de Lope.

Inverosimilitud de la trama y verdad persuasiva en «Las fortunas de Diana»

Esta novela, que conviene resumir brevemente, trata del amor contrastado entre dos jóvenes toledanos de distinta procedencia social: Celio, de familia humilde, y Diana, la hermana de su mejor amigo, hija de una viuda acomodada y celosa de su posición social. Diana se enamora de Celio después de escuchar los hiperbólicos elogios que su hermano pronuncia ante su madre en defensa de su amigo. La relación con Celio no tarda en producir consecuencias y los dos, obligados a poner remedio, deciden pasarse a las Indias. Pero en la noche prevista para la fuga, Diana comete el error fatal de entregar su cofre de joyas a un desconocido, a quien confunde con su amante. Visto que Celio no aparece —no ha podido acudir a la cita—, Diana sale de la ciudad a solas y camina durante tres días hasta no poder más; la encuentran, ya sin fuerzas, algunos pastores que la llevan a su aldea donde ella da a luz a un niño. Celio la busca en vano y embarca rumbo a América.

19. Lope de Vega (2002: 236).

La primera secuencia acaba, por tanto, con la máxima disyunción, esto es, con la separación de los amantes: en la segunda, aprendemos que Celio descubre que su capitán fue el malhechor que huyó con las joyas de Diana; le asesina y es encarcelado. Mientras tanto, Diana, gracias a su belleza y a sus dotes musicales, sube en la escala social, pasando en poco tiempo de zagal de un hacendero a criado de un duque y, finalmente, a consejero del rey, que le confía uno de los más altos cargos del reino. En calidad de virrey de América, Diana visita las prisiones de Cartagena de Indias y libera a Celio. Una peripecia bastante inverosímil, novelesca a más no poder, sobre todo en su parte final: aquí todo se resuelve gracias a los milagrosos efectos de la transformación de Diana (luna) en Apolo (sol).²⁰ No es el héroe masculino, condenado a la pasividad, sino la mujer valiente la que desafía su condición desventurada y sale victoriosa. No cabe duda de que esta novela condecía con las expectativas de Marcia Leonarda, que no tardaría en pedir a Lope todo «un libro dellas», aunque no parece que el Fénix atendiese a este ruego.²¹

Es opinión corriente entre los críticos que el Lope novelista se preocupaba muy poco por la verosimilitud a la hora de concatenar sucesos. «La verosimilitud de [los] sucesos centrales no le preocupa [a Lope] mayormente», observa Francisco Rico, en el prólogo de su edición, y añade «Es más bien lo contrario; el atractivo de la novela se basa en buena medida en lo excepcional de lo narrado».²² De hecho, en la *inventio* de su primera novela, Lope da muestras de querer proceder con la máxima ligereza y de burlarse de las convenciones narrativas hasta lindar con la parodia. Y es éste el rasgo más moderno del Lope novelista.²³ Para dar contento a los lectores, conviene que la historia de amor termine felizmente, y lo demuestra el siguiente comentario dirigido a Marcia Leonarda:

Contenta estará vuestra mercé, señora Leonarda, de la mejoría de nuestro cuento, pues ya queda Diana en servicio del Rey Católico, y en pocos días tan privado, que en mil cosas que se le ofrecían holgaba de su parecer y, de lance en lance, ya tenía los papeles de más calidad e importancia.²⁴

Pero Lope es bien capaz de dar a su narración pinceladas de ‘realismo’ y de proceder con verosimilitud cuando le parece oportuno. Algunos episodios de su primera novela satisfacen plenamente esta exigencia, como por ejemplo la escena del equívoco nocturno, con su sugerente teatralidad:

20. Compárese esta insistencia mitológica con lo que dice el novelista a este propósito: «Era Diana bien hecha y de alto proporcionado cuerpo; no tenía el rostro afeeminado, con que pareció luego un hermoso mancebo, un nuevo Apolo cuando guardaba los ganados del Rey Admeto», *vid.* Lope de

Vega (2002: 143).

21. Lope de Vega (2002: 181).

22. Rico (1968: 12).

23. Sobre los puntos de contacto entre la práctica retórica de Lope y la novela moderna, *vid.* Rabell (1992: 77-80).

24. Lope de Vega (2002: 168).

Diana, que no estaba descuidada de lo que había de hacer ni de lo que había de llevar, vistióse las nuevas galas y, tomando las llaves secretamente, se puso a esperar a Celio a un balcón que sobre la puerta había. Dieron las doce, hora en que siempre venía su hermano de jugar o de otros pasatiempos juveniles, y estando llena de mortales sospechas y congojas vio con la claridad de la luna venir un hombre de buen talle y disposición, con un sombrero de tafetán de falda grande, pluma blanca y alguna cosa de oro que como trancelín de diamantes a su parecer resplandecía; y así en esto como en lo demás le pareció a Celio. Pasó el hombre sin advertir en nada y ella, temerosa y ciega, le ceceó dos veces. Volvió el hombre el rostro y, viendo tan buena traza de mujer y en casa tan principal, acercóse a ella sin hablarla, con miedo de lo que podía sucederle. Diana le dijo entonces:

- ¿Es ya hora?

Y él respondió:

- Cualquiera es buena.

Entonces, sin advertir en su voz, con la engañada imaginación de la que esperaba, le dio el cofre, diciendo:

- Aguardad a la puerta.

El hombre, conociendo que el recado no venía para él y que la mujer aguardaba a otro, ciego de la codicia, se fue huyendo, temeroso de que si ella se desengañaba daría voces.²⁵

«Lo inverosímil se ve expuesto con detalle realista», concluye Walter Pabst.²⁶ Advertimos, en efecto, dos actitudes diversas en el arte de novelar de Lope. Una, de gran libertad y ligereza, que se manifiesta en su proceder desembarazado, atento a lo esencial de la trama pero despreocupado respecto de las convenciones narrativas, como cuando el narrador de «La desdicha por la honra» se pregunta, en el momento en que el héroe abandona la corte siciliana: «¿Dije ya la ciudad? *No importa*»; o cuando, en el punto en que introduce a un nuevo personaje, dice: «Resolvióse Fátima (si a vuestra merced le parece que se llame así, *porque yo no sé su nombre*)».²⁷ Otra, cuidadosa de los detalles cuando son imprescindibles para producir efectos persuasivos. Nada extraña este procedimiento en un dramaturgo acostumbrado a servirse de tramas convencionales, pero dispuesto a impresionar a sus espectadores, en las escenas de mayor tensión dramática, con fuertes efectos de *admiratio*.

Historia y ficción en «La desdicha por la honra»: la descripción de Constantinopla

A diferencia de la primera novela, cuya acción se desarrolla en los lejanos tiempos de los Reyes Católicos, «La desdicha por la honra» trata un asunto contemporáneo: la expulsión de los moriscos. El novelista es consciente del riesgo

25. Lope de Vega (2002: 125).

26. Pabst (1972: 275).

27. Lope de Vega (2002: 198, 223).

que supone abordar un argumento semejante; advierte, en efecto, que escribir «historia de tiempos presentes» puede entrañar un «peligro notable».²⁸ Pero su argumentación queda banalizada cuando precisa que no se debe novelar la actualidad, sencillamente, porque alguien podría conocer algunos de los casos tratados. Digamos, de entrada, que Lope, a diferencia de Cervantes, no profundiza ni en la cuestión política del bando contra los moriscos ni en el conflicto de conciencia que el héroe podría plantearse en el momento de abandonar su fe. En el caso del caballero morisco, el novelista nos pone ante los hechos consumados, limitándose a un breve reparo moral; su atención se dirige en seguida hacia el aspecto arrogante del flamante osmanlí: «Turco, pues, era Felisardo, no lo apruebo. Sus hoyalandas traía y su turbante, y como era moreno, alto y bien puesto de bigotes, veníale el hábito como nacido».²⁹ Felisardo, ya lo sabemos, emprende su carrera en Constantinopla llevado principalmente de su sentido del honor: intenta realizar una gran hazaña que lave su deshonra y le haga digno de su dama, que le espera en Sicilia.

Para entender su desdichada historia, hay que tener en cuenta que Felisardo desciende de los Abencerrajes. Las narraciones conservadas acerca de la caída en desgracia del noble linaje granadino versan todas sobre el conflicto entre la virtud caballeresca y la fortuna contraria.³⁰ «Fortuna» es, de hecho, la palabra-clave de esta novela, una fortuna adversa, y al final cruel, contra la cual nada puede el valor del caballero morisco. La primera desgracia que se abate sobre él —la noticia del destierro de sus padres, origen de su propia «deshonra»— provoca la separación de los amantes, la pérdida de la posición social de Felisardo en la corte de Sicilia y un cambio de residencia seguido del correspondiente, aunque solo aparente, cambio de identidad. El fragmento que informa sobre su salida subraya, una vez más, la arbitrariedad de la fortuna:

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. En medio desta paz, desta unión, deste amor, desta esperanza y desta agradable posesión, se dividieron por el más extraordinario suceso que se ha visto en fortuna de hombre [...]; pues sin dar disculpa ni ocasión a Silvia, pidió licencia al Virrey Felisardo para ir a Nápoles a unos negocios, y se partió de Sicilia.³¹

No es esta breve digresión, con todo, la que marca el cambio decisivo en la peripecia del héroe. Algo más adelante encontramos otro texto, más extenso, que encierra una implícita meditación sobre la fortuna y que es de gran importancia, porque sirve de cesura principal entre las dos secuencias del relato: me

28. Lope de Vega (2002: 185).

29. Lope de Vega (2002: 210).

30. Sobre esta novela *vid.* Cirot (1926: 321-355) e Ynduráin (1969: 139-167).

31. Lope de Vega (2002: 198).

refiero a la descripción de Constantinopla. El narrador, frente a su destinataria, justifica esta nueva digresión con el argumento de que «las descripciones son muy importantes a la inteligencia de las historias». ³² Se podría pensar, en un primer momento, que Lope quiere dar un fundamento histórico a los sucesos novelescos para conferirles mayor veracidad, aunque no creo que esta preocupación fuese la preponderante.

Marcel Bataillon ha demostrado que algunos fragmentos de esta descripción, así como varias sugerencias relativas a la trama de la novela, derivan de un libro del clérigo siciliano Octavio Sapiencia, publicado en 1622 en Madrid, *Nuevo tratado de Turquía con una descripción del sitio y ciudad de Constantinopla, costumbres del gran Turco, de su modo de gobierno, de su palacio, consejo, martirio de algunos mártires*, que Lope sin duda utilizó, plagiando literalmente varios párrafos de la descripción de la ciudad. ³³ Para Bataillon estas coincidencias muestran ante todo la rapidez y descaro con que trabajaba el novelista, que, durante el proceso de elaboración, aprovechaba cualquier documento que cayese en sus manos. Pero, por otro lado, la descripción que propone Lope es una selección de los datos coleccionados por Octavio Sapiencia, los cuales se extienden a lo largo de varios folios en el original, mientras que en Lope ocupan poco más de una página. El de Lope es, además, un texto coherente, dotado de sentido y, lo que más importa, conforme con el significado que la novela propone. Leámoslo:

Dentro de nuestra Europa, a solos cuatro estadios del Asia (tanto que habiéndose helado aquel mar por una puente de hielo y nieve que cayó encima se pasa del Asia a Europa), yace Constantinopla, primera silla del Romano Imperio, después del griego y ahora del turco, que por la inmensidad de tierra que posee le llaman Grande. Destruyóla el emperador Severo, reedificóla Constantino y ilustróla Teodosio. Tuvo cincuenta millas de muro, que Anastasio fabricó para defenderla de los bárbaros; hoy diez y ocho, que son seis leguas. Sus vecinos son setecientos mil, las tres partes turcos, las dos cristianos y el resto judíos. Tomóla Mahometo Segundo el año de 1453, y desde entonces es corte de sus emperadores, que comúnmente llaman el Gran Señor. Está puesta en triángulo: en el uno extremo está el palacio real, que mira al levante al encuentro de Calcedonia, parte del Asia; el otro ángulo mira al mediodía y poniente, donde están las siete torres, que sirven de fortalezas y de cárcel mayor de la ciudad; desde éste se va al tercero por la parte de tierra, dispuesto a tramontana, y donde está el palacio antiguo de Constantino, en sitio eminente y de quien se descubre toda, si bien inhabitable; desde el cual al que tiene el Turco todo es puerto de una legua de mar, que entra por espacio de dos de largo dos de ancho poco más de un tercio, habitado de varia gente y de todos los vientos defendido. Por la parte de las siete torres baña el mar las murallas, dejando el sitio donde antiguamente fue la ciudad de Bizancio, de cuya grandeza sólo ahora se ven las ruinas.

32. Lope de Vega (2002: 208).

33. Bataillon (1964: 373-418).

Tiene insignes mezquitas, fábricas de sultán Mahameth, Baysith y Selín, aunque ninguna iguala con la que hizo Solimán, y se llama de su nombre, deseando aventajarse al gran templo de Santa Sofía, célebre edificio de Constantino el Grande. Conserva en ella el tiempo, a pesar de los bárbaros, algunas columnas de grandeza inmensa, mayormente la de este príncipe, labrada toda de historias de sus hechos. Tiene asimismo cuatro fuertes serrallos para las riquezas y mercaderías de propios y extranjeras, una calle mayor famosa, hasta la puerta de Andrópoli, con la plaza en que se venden los cautivos cristianos, como en España los mercados de las bestias, y con mayor miseria [...]. Los templos famosos de los cristianos, mayormente el de Nuestra Señora y el de San Nicolás, con otros muchos, han intentado quitar los moriscos de la expulsión de España; y permitiendo el gran Visir que los derribasen y destruyesen por doce mil escudos que le daban, se fueron a despedir del Turco los embajadores de Francia, Alemania y Venecia, diciendo que aquello era no querer paz con sus príncipes [...] porque Dios no permitió que tantos cristianos careciesen del fruto de los tesoros de su iglesia donde tanto peligro corren sus almas.³⁴

La descripción, que he transcrito casi completa, comienza evocando la sucesión de los imperios que tuvieron su sede en Constantinopla y cuya destrucción, según la concepción cíclica de la historia, fue obra de la fortuna: «Dentro de nuestra Europa, a sólo cuatro estadios del Asia [...] yace Constantinopla, primera silla del romano imperio, después del griego y ahora del turco»; a lo que el narrador añade: «destruyóla el emperador Severo, reedificóla Constantino y ilustróla Teodosio».³⁵ Sigue la indicación de su actual grandeza, menor que la pasada, y de su población, entre la que los cristianos son minoría. Se describen, a continuación, sus murallas, que forman un triángulo: en uno de los tres puntos extremos se encuentra el palacio real del Gran Turco; en los dos restantes se hallan «el palacio antiguo de Constantino, ahora inhabitable», hacia el Norte, y hacia el Sur, las siete torres, próximas a «la antigua ciudad de Bizancio, ahora en ruinas». De las numerosas mezquitas «ninguna iguala la que construyó el Solimán», que «se aventaja al gran templo de Santa Sofía», en el que se conservan, «a pesar de los bárbaros, algunas columnas de grandeza inmensa», señas de la antigua gloria del imperio cristiano. Tras una breve descripción de las costumbres y el clima, con referencia explícita a la plaza en que se venden los cautivos cristianos («como en España los mercados de las bestias»), termina con la mención de algunos «templos famosos», «que los moriscos» venidos de España «han intentado quitar» a los cristianos, contra la enérgica protesta de los embajadores occidentales.³⁶

Son noticias que Lope copia de su fuente, evidentemente, pero las selecciona, las ordena y, las incluye en un momento estratégico de su narración:

34. Lope de Vega (2002: 204-206).

35. Estas frases sobre la sucesión de los imperios no se encuentran en la fuente. *Vid. Sapiencia* (1622: fol. 7).

36. Lope de Vega (2002: 204-207).

la transición desde la primera hasta la segunda secuencia del relato, que suele ser el lugar privilegiado para la inserción de reflexiones meta-textuales. La historia de Constantinopla, vista por Lope, es algo así como el *pendant* de la historia granadina de los Abencerrajes: un escenario en el que la fortuna ha triunfado sobre el valor humano, aunque, esta vez, en detrimento de los cristianos.³⁷

Una historia trágica: «La prudente venganza»

A ojos de la crítica, «La prudente venganza» es la más dramática y la mejor lograda de las cuatro novelas cortas de Lope. La trama se desarrolla, en opinión de Francisco Rico, «al ritmo más oportuno a cada situación —pausado o rápido, según convenga a la armonía del conjunto— y no duda en reflejarse en diálogos llenos de vida y verdad».³⁸ La estructura de la trama admite, según Claudio Ayllón, una división en tres actos: noviazgo, adulterio, venganza.³⁹ En términos estructurales, en efecto, se pueden distinguir tres partes; pero es preferible partir de una división más abstracta, de tipo bimembre, que tenga en cuenta el cambio de *antisujeto* (se trata del *padre* de la novia en los dos primeros segmentos; y del *marido*, en el tercero). Distingo, por tanto, en orden jerárquico los siguientes segmentos: A1) Laura y Lisardo, dos jóvenes sevillanos, se quieren y no parece que la familia de la muchacha quiera oponerse, pero la inesperada salida del novio, obligado a huir a México, después de participar en un duelo con consecuencia fatales, interrumpe bruscamente su felicidad. A2) Después de dos años, Lisardo vuelve y encuentra a Laura, víctima de un engaño urdido por su padre, casada con otro; los dos, no obstante, reanudan su relación y cometen adulterio. B) El marido, lleno de odio y rencor, no se da por satisfecho hasta haber eliminado a su esposa, a los concedores del adulterio y, claro, también a su rival.

Algunos críticos han insistido en el carácter «bandelliano» de la novela, señalando supuestas coincidencias, no siempre convincentes, con varios relatos italianos.⁴⁰ A decir verdad, las historias trágicas de Bandello, con su amplia exposición, su dramatismo creciente y su abrupto desenlace, obedecen a su vez a

37. Lope ha tratado varias veces la historia trágica de los Abencerrajes, ante todo en su comedia *El remedio en la desdicha*, mencionada desde 1604 con el título de *Abindarráez y Narváez* y publicada en la *Parte trece de sus comedias* (Madrid 1620); cfr., en especial, el discurso de Abindarráez al final de la «Jornada segunda», Lope de Vega (1967: 1191).

38. Rico (1968: 14).

39. Ayllón (1963: 282).

40. Köhler (1939: 116-142). Según la crítica, las novelas que podrían haber inspirado a Lope son: *Decameron* X, 9, Bandello, *Novelle* I, 2 y Giral di Cintio, *Ecatommiti*, III, 6. Las semejanzas entre «La prudente venganza» y los primeros dos relatos son escasas: a duras penas se los puede considerar fuentes en sentido estricto.

una estructura dramática; no es casualidad, en este sentido, que Lope se sirviese de ellas en su teatro. A *Bandello*, que deriva sus asuntos, sobre todo, de la crónica, le interesaban los crímenes y los sucesos inauditos, y puede ser significativo que el verbo *ammazzare* aparezca no menos de cinco veces en los primeros doce títulos de su *novelliere*.⁴¹ Proceden de la novelística bandelliana, en efecto, la atmósfera, la extracción social de los personajes —piénsese en el papel que desempeñan aquí los criados— y los móviles de la intriga, esto es, las pasiones y la fortuna, simbolizada por una casualidad cotidiana, casi banal. Pero la semejanza más llamativa es la que vincula la novela de Lope con el cuento III, 6 de los *Eccattommiti* de Giraldo Cintio, que trata, asimismo, de una «venganza prudente».⁴² Si es cierto que Lope la conocía, también es verdad que la afinidad entre ambas narraciones se limita a escasos datos figurativos. Basta con señalar que en Giraldo Cintio falta por completo lo que Lope incluye en el segmento A1: el amor recíproco entre dos jóvenes, separados, luego, por un capricho de la fortuna. Giraldo Cintio narra, de hecho, otra historia, que podemos resumir así: la esposa de un magnate florentino conoce casualmente a un muchacho pobre y lo elige como amante; es denunciada por un viejo servidor de la casa a quien el marido, celoso de su honra, le hace creer que nada ha ocurrido; se venga, con todo, haciendo que su esposa se ahogue en el Arno, donde antes ha encontrado la muerte el amante. Giraldo Cintio alaba la prudencia del marido y considera castigo divino la punición de los adúlteros.

En «La prudente venganza», Lope presenta un drama de honor entre las clases medias de la «opulenta Sevilla». El asunto trágico le induce a adoptar una actitud ejemplarizante, como se advierte en los comentarios morales del narrador acerca de la sociedad materialista. Lisardo, el novio, dispone de patrimonio debido a que su padre trabajó «sin descanso» durante toda su vida: «como si después de muerto hubiera de llevar a la otra vida lo que adquirió en ésta», comenta el narrador.⁴³ El padre de Laura, inicialmente, estima a Lisardo «por haber sido su padre amigo de los hombres ricos de esta ciudad».⁴⁴ Pero cuando se da cuenta de que su hija se obstina en casarse con un prófugo de la Justicia, prefiere darle un marido «no de tan gallarda persona, pero de más juicio», «rico y lustroso de familia, y codiciado de muchos como yerno».⁴⁵ El narrador considera estas bodas «un agravio injusto al ausente Lisardo». La pareja no tiene hijos, pero Marcelo, el esposo, ha donado a Laura una casa confortable y un «vistoso coche»: «el mayor deleite de las mujeres», ironiza el narrador.⁴⁶ En esta paz aparente irrumpe Lisardo: impaciente por encontrarse

41. Así, por ejemplo, se titula la novela I, 1: «Buondelmonte de' Buondelmonti si marita con una, e poi la lascia per prenderne un'altra, e fu ammazzato», *vid.* *Bandello* (1966: I, 8).

42. Giraldo (1853: II, 54-64).

43. «La prudente venganza», Lope de Vega (2002: 237).

44. Lope de Vega (2002: 247).

45. Lope de Vega (2002: 257).

46. Lope de Vega (2002: 259).

con Laura, consiente en que sus criados corrompan a Fenisa, la confidente de Laura, que se ofrece a servirles de tercera. Pero, por un resabio, un criado de Lisardo denuncia la relación a Marcelo, el marido. Éste trama en secreto su venganza que costará la vida a cinco personas: al criado de Lisardo que ha delatado el adulterio; a Laura, que muere apuñalada por un esclavo africano, después lapidado por los vecinos; a Fenisa; y, por supuesto, aunque dos años después, a su rival, a quien él mismo estrangula en el río. El narrador de Lope desapruueba la sangrienta venganza de Marcelo y sostiene que el único modo de evitar la deshonra habría sido, en este caso, abandonar la ciudad:

Pues, señora Marcia, aunque las leyes por el justo dolor permiten esta licencia a los maridos, no es ejemplo que nadie deba imitar [...]. Y he sido de parecer siempre que no se lava bien la mancha de la honra del agraviado con la sangre de quien le ofendió, porque lo que fue no puede dejar de ser, y es desatino creer que se quita porque se mate al ofensor la ofensa del ofendido; lo que hay en esto es que el agraviado se queda con su agravio, y el otro, muerto, satisfaciendo los deseos de la venganza, pero no las calidades de la honra, que para ser perfecta no ha de ser ofendida.⁴⁷

Cabe destacar la discrepancia ideológica entre un típico representante de la Contrarreforma como Giraldi Cintio y un poeta del tamaño de Lope, que confía, desde el punto de vista estético, en los valores del «genio» y de la «naturaleza». Su ética, asimismo, es más humana que el rigorismo tridentino del novelista ferrarés: Lope considera el amor como «la obra más excelente de la naturaleza» y protesta contra quienes conciben el matrimonio como un contrato de posesión y dominio. A diferencia del autor de los *Ecatommiti*, no elogia la «prudente venganza» del marido, a quien presenta como un desalmado; pero tampoco aprueba el comportamiento de los amantes, que, aunque víctimas del destino, no dejan de ser responsables de sus actos. «Esta fue la prudente venganza, *si alguna puede tener este nombre*; no escrita, como he dicho, para ejemplo de los agraviados, sino para escarmiento de los que agravian, porque se vea cuán verdadero salió el adagio de que los ofendidos escriben en mármol y en agua los que ofenden, pues Marcelo tenía en el corazón la ofensa, mármol en dureza, dos largos años, y Lisardo tan escrita en el agua que murió en ella».⁴⁸ El final de la obra es trágico, si bien Lope sostiene que «su natural inclinación» le predispone a elegir sujetos más confortantes.⁴⁹ La única diversión alegre que concede a sus lectores son los briosos coloquios entre Laura y Fenisa, dignos, desde luego, de su insuperable talento de dramaturgo.

47. Lope de Vega (2002: 283).

48. Lope de Vega (2002: 284).

49. Lope de Vega (2002: 236).

«Guzmán el Bravo» o la novelita heroica como obra de entretenimiento

«Guzmán el Bravo» se distingue de las otras novelas en que el eje de la narración no es una historia de amor. El narrador presenta la historia de un Hércules contemporáneo cuyas aventuras recuerdan las de la tradición de los libros de caballerías, a pesar de desarrollarse en escenarios verosímiles: Italia, Chipre, Flandes y África del Norte. Al principio de la narración, como pide el género, se definen los orígenes del héroe y se evoca la historia del linaje de los Guzmán, al que pertenecía el Conde Duque de Olivares, de quien Lope era capellán.⁵⁰ A él le dedica, como es sabido, *La Circe*. Hay que tener en cuenta, por tanto, la presencia de un doble destinatario: la evocación de las hazañas de este caballero, formado en «las armas y las letras», debe entenderse como alabanza de la casa de los Guzmán; la narración de las intrigas amorosas y el costumbrismo exótico, en tierras de Túnez, condicen, en cambio, con las expectativas de Marcia Leonarda y del público femenino que ella representa. El comentario final del narrador sugiere que el relato, en su conjunto, podría no satisfacer el gusto novelesco de sus lectoras:

Éste, señora Marcia, 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 todo lo que puede amor, Rey de los humanos afectos.⁵¹

«Guzmán el Bueno» no culmina en un suceso inaudito. La narración, algo prolija, procede por altibajos, siendo su único elemento unificador el protagonista, cuyas aventuras, aunque proyectadas sobre un trasfondo histórico, resultan harto inverosímiles. No veo en esta novela, con todo, una sátira del género caballeresco, contrariamente a lo que opina una parte de la crítica.⁵² Tal actitud me parece poco plausible en una obra encomiástica, cuyos destinatarios debían poder reconocerse en el protagonista. Advierto, en cambio, cierto tono humorístico en la novela, que alterna la celebración mítica de Guzmán el Bravo con las aventuras eróticas que interesan a su paje. Es posible que Lope se acordase del ideal de la *variedad* observado por Boyardo y Ariosto, autores que se veían obligados a combinar el encomio cortesano con episodios de armas y de amores.

50. Véase la dedicatoria «Al excelentísimo señor don Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares», firmada por «su capellán, Lope Félix de Vega Carpio», y el soneto «A la ilustrísima señora doña María de Guzmán», *La Circe*, Lope de Vega (2003c: 358-359).

51. Lope de Vega (2002: 337).

52. Pabst (1972: 288). En otro lugar de su estudio, Pabst afirma que el poeta se dejó arrastrar «por el escarnio de un tipo humano y de una moda literaria» (1972: 291). *Vid.* también Copello (1987: 183-191). Sobre la cuestión de si la novela es sátira o no, *vid.* «Introducción» de Presotto, Lope de Vega (2007: 26-27).

Pero ninguno de ellos concibió su poema como sátira del mundo caballeresco, mientras la única obra, que los contemporáneos leían en esta clave, era el *Quijote*. Ahora bien: Guzmán el Bravo nada tiene del loco o del idealista solitario, pues Lope no le quita el valor en ningún momento; declara, en efecto, «que ninguna de sus acciones degeneró jamás de su limpia sangre»; pero permite, a la vez, que se compliquen las intrigas en torno suyo: ante todo, con la relación ambivalente entre Susana y el paje Mendoza, alias Felicia, que constituye la trama cómica de mayor extensión. La intención del novelista es, una vez más, mezclar los estilos, lo que hace imprescindible la inserción de semejantes divertimentos. La libertad con que Lope trata el asunto de las armas se explica en este aparte dirigido a Marcia Leonarda:

Bien sabe vuestra merced y siempre la suplico que, adonde le pareciere que excedo de lo justo, quite y ponga lo que fuere servida. *Pesadas son estas armas*, pero por eso no las ha de llevar el lector a cuestras; y esta no es historia sino *una cierta mezcla de cosas que pudieron ser*, aunque a mí me certificaron que eran muy ciertas [...] ⁵³

Pero ¿que papel desempeña Marcia Leonarda en esta novela que no cuenta —si prescindimos de la esposa de Guzmán, Isbella, que no interviene en la intriga—, con ningún personaje femenino atractivo? En las otras tres novelas, el narrador se dirige a Marcia Leonarda, halagando sus gustos de mujer sensible y exigente: imagina los caracteres femeninos con los ojos puestos en ella, celebrando su gracia y belleza. Así, en «La prudente venganza», después de describir el vestido ligero que Laura se ha puesto para salir al campo, hechizando a Lisardo, que la contempla desde su escondite, el narrador recuerda haber visto a Marcia Leonarda en el mismo traje. De la «hermosura descuidada» del vestido pasa a hablar de la «hermosura» de la novela, primaveral en sus comienzos; se vale, en este caso, de la antigua pauta retórica que hacía de «vestis» una metáfora de la forma, por supuesto literaria. «Ya con esto voy seguro que no le desagrada a vuestra merced la novela, porque como a los letrados llaman ingenios, a los valientes Césares [...] no hay lisonja para las mujeres como llamarlas hermosas». ⁵⁴ Pero se trata de galanteos espontáneos del narrador, sin desarrollo ulterior en el curso de la novela.

El único personaje femenino, de cierta importancia en «Guzmán el Bravo», es Felicia, «una dama de razonable calidad pero de poca estimación», según apunta el narrador en el momento de introducirla en su historia. Es una mujer frívola e intrigante, que provoca un duelo con consecuencias mortales entre Guzmán y su amigo Leonelo. El narrador reprueba la traición de Felicia como «treta ordinárisima en las mujeres» y condena «el antojo de esta necísima señora, porque sólo a los hombres es permitida, amando, la porfía, que las mujeres no

53. Lope de Vega (2002: 303).

54. Lope de Vega (2002: 238-239).

han de imitarlos en semejantes acciones». ⁵⁵ Si Felicia no tuviese más que esta función de calumniadora y si el narrador continuase con sus tiradas misóginas, estaríamos sin duda ante una sátira. Pero más tarde, Felicia se convierte en el paje Mendoza y comparte con el héroe su esclavitud africana. Se le aparece en Flandes, en la persona de un «regacho [it. *ragazzo*], con su capote de cintas, sombrero grande, vuelta la copa a la falda, con medalla y plumas, no mal hablado y ligero de pies y lengua para cualquiera cosa». ⁵⁶ Tendrá que confesar su identidad a su compañero de infortunio cuando la hebrea Susana, en Túnez, le invite a pasar las noches con ella. Guzmán, obtenida la libertad gracias a los buenos servicios que ha prestado al rey de Túnez, acompaña a Felicia a un lugar de Extremadura, de donde era natural, y la casa «con un hidalgo pobre y de buen talle, dándole seis mil ducados de dote». ⁵⁷ Dicho de otro modo: lo que pareció sátira en el episodio inicial se convierte poco a poco en obra de entretenimiento. Así, la concepción del más importante papel femenino en «Guzmán el Bravo» confirma, una vez más, la intención estética del Lope novelista: inventar narraciones entretenidas, dignas de ser apreciadas tanto por la familia de su mecenas como por su «décima musa».

55. Lope de Vega (2002: 296).

56. Lope de Vega (2002: 306).

57. Lope de Vega (2002: 329).

Bibliografía

- AYLLÓN, Cándido, «Sobre Cervantes y Lope: la *novella*», *Romanische Forschungen*, 75 (1963) 273-288.
- BANDELLO Matteo, *Tutte le opere di Matteo Bandello*, I-II, Francesco Flora (ed.), Milano, Mondadori, 1966⁴.
- BARELLA, Julia, «Introducción», Lope de Vega, Félix, *Novelas a Marcia Leonarda*, Julia Barella (ed.), Madrid, Júcar, 1988.
- BATAILLON, Marcel, «*La desdicha por la honra*: génesis y sentido de una novela de Lope», *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, I-XII, *Decameron*, vol. IV, V. Branca (ed.), Milano, Mondadori, 1976.
- BROWNLEE, Marina Scordilis, *The Poetics of Literary Theory. Lope de Vega's «Novelas a Marcia Leonarda» and Their Cervantine Context*, Madrid, Porrúa Tutoranzas, 1981.
- CARREÑO, Antonio, «Introducción», en: Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Antonio Carreño (ed.), Madrid, Cátedra, 2002.
- CIROT, Georges, «Valeur littéraire des *Nouvelles* de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, 28 (1926) 321-355.
- COPELLO, Fernando, «L'utilisation parodique des liens de parenté dans *Guzmán el Bravo* de Lope de Vega», en *Autour des parentés en Espagne au XVI et XVII siècle*, A. Redondo (ed.), Paris, Publications de la Sorbone, 1987.
- GIRALDI, G. B., *Gli Ecatommiti*, I-III, Torino, Pomba, 1853, t. II.
- KÖHLER, Eugene, «Lope et Bandello», en *Hommage à Ernest Martinenche. Études Hispaniques et Américaines*, Paris, Éditions d'Artury, 1939.
- LOPE DE VEGA, Félix, *El remedio en la desdicha*, *Obras escogidas I-III*, t. II: *Teatro*, F. C. Sainz de Robles (ed.), Madrid, Aguilar, 1967.
- , *Novelas a Marcia Leonarda*, Francisco Rico (ed.), Madrid, Alianza Editorial, 1968.
- , *Novelas a Marcia Leonarda*, Julia Barella (ed.), Madrid, Júcar, 1988.
- , *La viuda valenciana*, T. Ferrer Valls (ed.), Madrid, Castalia, 2001.
- , *Novelas a Marcia Leonarda*, Antonio Carreño (ed.), Madrid, Cátedra, 2002.
- , *La Filomena*, en *Poesía IV*, Antonio Carreño (ed.), Madrid, Biblioteca Castro, 2003a.
- , «Papel que escribió un señor de estos reinos a Lope de Vega Carpio en razón de la nueva poesía» y «Respuesta de Lope de Vega Carpio», en *Poesía IV*, Antonio Carreño (ed.), Madrid, Biblioteca Castro 2003b.
- , «Al excelentísimo señor don Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares», *La Circe*, *Poesía IV*, Antonio Carreño (ed.), Madrid, Biblioteca Castro, 2003c.
- , *Novelas a Marcia Leonarda*, M. Presotto (ed.), Madrid, Castalia, 2007.
- PABST, Walter, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, R. de la Vega (trad.), Madrid, Gredos, 1972.

- PRESOTTO, Marco, «Introducción biográfica y crítica», Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Marco Presotto (ed.), Madrid, Castalia, 2007.
- RABELL, Carmen Rita, *Lope de Vega. El arte nuevo de hacer «novellas»*, London, Tamesis, 1992.
- RICO, Francisco, «Prólogo», Lope de Vega, F., *Novelas a Marcia Leonarda*, Francisco Rico (ed.), Madrid, Alianza Editorial, 1968.
- SAPIENCIA, Otavio, «De la ciudad de Constantinopla...», *Nuevo tratado de Turquía con una descripción del sitio y ciudad de Constantinopla, costumbres del gran Turco, de su modo de gobierno, de su palacio, consejo, martirio de algunos mártires*, Madrid, Viuda de A. Martín, 1622.
- SCHWARTZ, Lía, «La retórica de la cita en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Edad de Oro*, 19 (2000) 265-285.
- SOBEJANO, Gonzalo, «La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar», *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, I-V, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977, t. II.
- VOSSLER, Karl, *Lope de Vega und sein Zeitalter*, München, Biederstein, 1947.
- WARDROPPER, Bruce, «Lope de Vega's Short Stories: Priesthood and Art of Literary Seduction», *Medieval and Renaissance Studies. Proceedings of the Southeast Institute of Medieval and Renaissance Studies*, J. L. Lievsay (ed.), Durham, Duke University Press, 1966.
- YNDURÁIN, Francisco, «Lope de Vega como novelador», *Relección de clásicos*, Madrid, Prensa Española, 1969 (reimpresión).