

Universidad Nacional Autónoma de México

**Facultad de Filosofía y Letras
Sistema de Universidad Abierta**

**LOPE DE VEGA Y LAS NOVELAS
A MARCIA LEONARDA**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS**

**PRESENTA:
NORA ELIZABETH ROMERO GUERRERO**

ASESORA: VERONICA MÉNDEZ PADILLA MAQUEO

México, D.F., 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para Berta, Armando† y Gaby,
mi pequeña familia.
Ella, mi madre,
y mi inspiración;
él, mi legendario
y amado hermano,
hoy mi ángel azul.

AGRADECIMIENTOS

Llegar a concretar un trabajo como este, se traduce en una conjunción de esfuerzos cotidianos que confluyen hacia un mismo fin: la síntesis de una etapa del camino. Por eso tengo algunas sólidas letras indispensables de agradecimiento para todos ellos.

Quiero agradecer, primeramente, a mi maestra la doctora Verónica Méndez Padilla Maqueo, quien inteligente y cálidamente me llevó de la mano durante el transcurso de esta investigación.

A mis estimados y brillantes maestros quienes son parte inherente de mi formación: José María Villarías, Lourdes Penella Jean, Galdino Morán Pérez, Beatriz Arias.

Por supuesto, hay personas que influyeron enormemente con dosis indispensables de cariño; quiero hacer un reconocimiento especial a Jorge Cholula: "gracias maestro, amigo, guía". A José Alberto Moreno de Anda, porque siempre creyó en mí; también a José Luis Villela, por su contundente y sensato afecto.

A mi querida Florina, por su lectura minuciosa y sus cálidos comentarios. Agradezco a la legión exclusiva de brujas magas, Venus vagas: Maru, Sonia, Adriana, Florina, Rocío, Ana María, Xilone y Lorena, por siempre estar.

Por último, estoy en deuda con mis estimados amigos y compañeros de vida, los caballeros legionarios de las esbeltas figuras: Antonio Briseño, Luis Serrano, Aron Trujillo, Pablo Moreno, Arturo Vázquez, por su apoyo incondicional.

Índice

Introducción	1
Capítulo I: Novela	4
❖ Génesis de la novela	12
❖ Literatura y <i>Poética</i> .	20
❖ Imitación	24
❖ Verosimilitud	26
❖ Ejemplaridad	29
❖ Invención	31
❖ Variedad	32
Capítulo II: Teoría literaria en las <i>Novelas a Marcia Leonarda</i>	34
❖ <i>Las fortunas de Diana</i>	38
❖ <i>La desdicha por la honra</i>	49
❖ <i>La prudente venganza</i>	58
❖ <i>Guzmán el Bravo</i>	62
Capítulo III	
Lope de Vega y la aplicación de su teoría a las <i>Novelas a Marcia Leonarda</i>	65
❖ Novelas	67
❖ Variedad	73
❖ Modo de narrar	82
❖ Admiración y verosimilitud	85
❖ Entretenimiento e instrucción	88
Conclusiones	90
Bibliografía	96

Introducción

En mi curso de Siglos de Oro se propuso la lectura de las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega; fue sorprendente descubrir a Lope ya no como dramaturgo y poeta sino como novelista. Estas novelas, que el Fénix dispuso, me parecieron de una calidad extraordinaria. Fue significativo conocer esta obra de Lope que incluso en estos días, ha sido poco reconocida, y escasamente estudiada. Como consecuencia de estas observaciones surgió la inquietud para la realización de este trabajo.

Lope de Vega y Carpio uno de los más importantes poetas y dramaturgos del Siglo de Oro quien sería llamado, a causa de su formidable fecundidad, "el Fénix de los ingenios" o "Monstruo de la naturaleza" —como lo denominó Cervantes— vivió prodigando una obra torrencial consistente, sobre todo en poesía lírica y comedias. La obra y vida de Lope están intrínsecamente relacionadas, ya que ambas fueron de una plenitud casi anormal y cultivó casi todos los géneros literarios.

La vida de este escritor estuvo agitada por todo tipo de lances amorosos. En sus últimos años el Fénix se vio arrastrado por la llama de un nuevo amor. Se trata de una pasión otoñal levantada por la hermosísima Marta de Nevaes, que aparece en sus versos con el nombre de "Amarilis" o "Marcia Leonarda" y cuyos ojos verdes encandilaban a Lope (los cantó en diversos poemas), si bien se volvieron ciegos por enfermedad y su dueña enloqueció de forma que el Fénix tuvo que dedicar sus últimos días a cuidarla.

Lope de Vega creó el teatro clásico español del Siglo de Oro aportando una novedosa fórmula dramática en su *Arte nuevo de hacer comedias*, ¿cabía entonces la posibilidad de que *Las novelas a Marcia Leonarda* fueran en realidad el marco para su propuesta teórica en el hacer novelístico?, además ¿estaría Lope

realizando unas obras con elementos novedosos? y ¿tienen éstas una calidad literaria parecida a las *Novelas ejemplares* de Cervantes?

Con estas interrogantes decidí, pues, centrar el tema de mi investigación en el análisis de la teoría literaria explícita y subyacente, que Lope urde al paralelo del marco narrativo. En un primer momento, la investigación se inició con la lectura de los estudios que había sobre *Las Novelas a Marcia Leonarda*, encontré poco material: Carmen Rabell, Francisco Ynduráin, Marina Scordilis Brownlee, entre otros, todos abordaban en general a las novelas.

Entonces, me planteé definir y ubicar el origen de la "novela", esto me llevó a introducirme en el magnífico estudio de Marcelino Menéndez Pelayo sobre el *Origen de novela*, así como, en el libro *España y la tradición occidental* de Ottis Green.

Me propuse puntualizar los conceptos más importantes e indispensables sobre teoría literaria, para lo cual emprendí el estudio de la normativa clásica con las lecturas exhaustivas de las *Poéticas* de Aristóteles, Horacio y Alonso López Pinciano.

Una vez leído lo anterior era indispensable detenerme, asimismo, en las *Novelas ejemplares* y en algunos capítulos del *Quijote* de Miguel de Cervantes, por ser aquéllas la probable obra en donde se consolidó el género en lengua española y éste un libro en el que Cervantes despliega parte de su teoría novelística.

La tesis se divide en tres capítulos: el primero denominado "Novela", en donde se realiza una indagación sobre el origen de la novela y su definición; a partir de establecer un diálogo con la crítica que ha desarrollado estudios al respecto; así como, el desmenuzamiento de los conceptos teóricos literarios de mayor importancia.

En el segundo titulado "Teoría literaria en *Las Novelas a Marcia Leonarda*", se analizan específicamente las digresiones a propósito de la propuesta teórica de Lope sobre la novela.

Finalmente un tercero llamado "Lope y la aplicación de su teoría literaria en *Las Novelas a Marcia Leonarda*", en el que se examina hasta qué punto aplica la normativa que se observó en las disertaciones estudiadas en el segundo capítulo.

En este trabajo se pretende valorar el quehacer novelístico de Lope de Vega a partir de un razonamiento más detallado de la propuesta teórica explícita y subyacente urdida a lo largo de sus narraciones.

Llevar a cabo esta investigación también se tradujo en mostrar algunos elementos que relacionaban a *Las Novelas a Marcia Leonarda* con las *Novelas ejemplares* para poder determinar hasta qué punto Lope efectuó una novedosa fórmula para el género novelístico.

Capítulo I

Novela

Introducirse al estudio de la novela¹ implica hacer muchas puntualizaciones estrechamente ligadas con la historia socioeconómica española y las relaciones hispanoitalianas y francesas, como otras de índole formal debidas, a su carácter prosístico. La *Poética*, la narración breve de aureola didáctica, el cuento y las anécdotas y el antiguo concepto de literatura moralizadora constituyen las referencias inmediatas al examinar la materia de las novelas.

Como bien lo señala Jean Michel Laspéras, en su artículo *La novela corta: hacia una definición*: “La definición de la novela no se puede conformar espigando palabras, reflexiones, comentarios fugaces y otros elementos diseminados de una poética que nunca logró escribirse.”²

Laspéras señala que ha sido muy complejo llegar a integrar una definición clara sobre la novela por su poligénesis, ya que su estudio abarca muchas visiones y perspectivas.

Raimundo Fernández abunda en el tema: “Atendiendo a la complejidad que ofrece el panorama de la novela, que no es género unitario ni compacto, teniendo en cuenta que sobre ella gravitan diversas influencias lejanas y varios elementos en descomposición procedentes de otras formas narrativas (picarescas, pastoriles), sólo podremos determinar su función específica insertándola en los esquemas culturales de la sociedad en que aparece.”³

Según este autor la literatura es una materia viva que va introduciendo elementos que determinan su evolución a lo largo de la historia. La novela descubrirá en su manifestación histórica, a través de sus variantes, bien en ese

¹ Novela como concepto difundido en España a partir de las *Novelas ejemplares de Cervantes* y como término que designa a la novela corta.

² Jean-Michel, Laspéras, “La ejemplaridad de la novela corta”, p. 317.

³ Ángel Raimundo Fernández, “Situación actual de los estudios sobre la novela corta del VII congreso de la asociación Internacional de hispanistas”, p. 441.

retorno a las formas tradicionales o en la complicación a que se verá sometida en el proceso de evolución, la diversidad de formas de su poligénesis.

Para Juan Paredes Núñez,⁴ la literatura se transforma en la medida en que participa de la historia y se inscribe en la historia en que se transforma. Para él importan sobre todo los datos de las fuentes italianas del género y la propuesta de considerar como la literatura de consumo a las llamadas novelas cortas, perspectiva sociológica que es inseparable de la pervivencia del fenómeno literario.

Para Walter Pabst⁵ el estudio de la antinomia “ejemplaridad” *versus* “entretenimiento”, expresada en la contradicción visible entre lo que se dice en el “proemio” y lo que se narra en la novela; la atención que presta al formalismo moral como máscara sobrepuesta, a los orígenes en los “*exempla*” y en los “*nova*” medievales, la inserción de la novela corta dentro del marco de la contrarreforma, son aspectos fundamentales para este estudio.

Carmen Rabell tiene la misma tesis que Walter Pabs ya que en su *Arte nuevo de hacer novella* desarrolla la hipótesis de las raíces medievales de la novela.

Para Angel Fernández “la definición de novela implica una doble vertiente en relación con el texto-contexto: la proyección de la sociedad en las narraciones, que obliga a examinar el posible dirigismo a que hayan estado sometidos los autores, evidente en algunos casos y discutible en otros, y la influencia de las novelas en la sociedad.”⁶

Fernández afirma que fue George Ticknor⁷ el primero que intuyó un género de ficción en prosa, con rasgos específicos, que suponía una evolución de corrientes anteriores (cuentos al modo oriental, narraciones italianas, formas

⁴ Juan Paredes Núñez, “Novella”. *Un término y un género para la literatura románica*. *Revista de Filología Románica*. 4, 1986.

⁵ Walter Pabst, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*.

⁶ Ángel Raimundo Fernández, *Op. cit.*, p. 438.

⁷ M. George Ticknor, elaboró una *Historia de la Literatura Española* que se editó en Londres hacia 1849 en Londres. M. George Ticknor, *Historia de la literatura Española*,

tradicionales españolas) a las que se acercaba en algunos aspectos y se alejaba en otros.⁸

Menéndez y Pelayo⁹ se interesó también por el tema. Aunque sus *Orígenes de la novela* llegan sólo hasta Cervantes, había reunido gran parte del material para el estudio de los años posteriores. Don Marcelino parte de la tradición italiana y francesa para el desarrollo de la evolución de lo que hoy se conoce como novela corta. Para don Marcelino: “Los orígenes más remotos del cuento y la novela corta en la literatura española hay que buscarlos en la *Disciplina Clericalis*,¹⁰ de Pedro Alfonso, que es un libro en donde el mismo autor nos señala: ‘compuse mi librito parte de proverbios de los filósofos y sus enseñanzas, parte de proverbios y concejos árabes y de fábulas y versos y parte sirviéndome de las comparaciones con aves y animales’;¹¹ así como en los libros de Apólogos y narraciones orientales traducidas e imitados en los siglos XIII y XIV.”¹²

Para Julia Barella “novella”¹³ era término que no se aplicaba a los otros géneros prosísticos, ni a los libros de caballerías, ni a los de pastores, cautivos, pícaros o de aventuras bizantinas, su principal aplicación se hacía a historias o narraciones breves, que parecían cuentos o historias narradas oralmente.

Laspéras indica que “la novela corta se impone como expresión de una casta que consciente de la decadencia que acecha a algunos de los suyos, busca en un pasado glorificado colectivamente, en sus raíces y en la creación de personajes que, con tintes idealizados, ilustran el concepto de nobleza, las razones de su propia conservación y regeneración.”¹⁴

⁸ Ángel Raimundo Fernández, “Situación actual de los estudios sobre la novela corta del VII congreso de la asociación Internacional de hispanistas”, pp. 330-358.

⁹ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, V. III.

¹⁰ Pedro Alonso de Huesca, fue uno de los primeros transmisores de la literatura oriental a occidente, durante la Edad Media. Su libro de la *Disciplina Clericalis* es una compilación de proverbios, fábulas, versos y comparaciones.

¹¹ Pedro Alfonso, *Disciplina Clericalis*, p. 44.

¹² Marcelino Menéndez y Pelayo, *Op cit.*, vol. III, p.290.

¹³ Carmen Rabell en *El arte nuevo de hacer novellas*, utiliza el término italiano “novella” para designar a la novela corta.

¹⁴ Jean-Michel, Laspéras. “La ejemplaridad de la novela corta”, *Historia y crítica de la literatura española*, p 297.

Para el desarrollo de este capítulo, parece necesario hacer un esbozo general de algunas de las vertientes de pensamiento más importantes, que oscilaban en esa época para tratar de comprender más el concepto de “novela” que emergió en España durante el Renacimiento.

En primer lugar, es importante conocer el contexto tanto histórico como teórico de ese momento, contexto en el que la novela se constituye, se cristaliza y emerge independiente, buscando afanosamente una posición igualitaria con los grandes géneros del momento.

En tiempos de Lope se abría paso un incansable espíritu de investigación. Se exploraban nuevos mundos de erudición y los humanistas descubrían, a su vez, a los antiguos. Los libros impresos facilitaban una mayor difusión de ideas y la literatura influía cada vez más en la vida de la gente, que no era considerado favorable, porque influía en el orden social.

El discurso crítico español de finales del siglo XV y principios del XVI se caracterizaba por la combinación del discurso clásico, representado por Horacio y Platón, especialmente el *Arte poética* de Horacio; así como, el discurso bíblico y eclesiástico a la hora de definir la literatura. Estos discursos tenían en común su amplia circulación durante la Edad Media. Carmen Rabell afirma: “la mezcla del discurso clásico, el eclesiástico y el bíblico, es tal vez el aspecto más relevante de la teoría literaria del Renacimiento español.”¹⁵

Sin embargo, en realidad el texto que se erigía como modelo único y solitario y que los cultivadores de literatura seguirían, al igual que tratadistas y teóricos, era el *Arte poética* de Horacio; de ahí emanaban las verdades estéticas; obra admirable, sin duda, con sus máximas aforísticas, con sus normas lapidarias y pedagógicas. De ellas se había nutrido el humanismo italiano medieval.

Cuando el fragmento griego de La *Poética* de Aristóteles hace su aparición, se abre con él un nuevo y espacioso campo a los estudiosos y críticos, con aquellas dos ramas o direcciones bifurcadas que ya el filósofo también había acotado antes en su *Retórica*: de un lado, las Gramáticas y Retóricas que miraban

¹⁵ Carmen Rabell, *Lope de Vega, El arte de hacer “novellas”*, p. 12.

principalmente el arte escribir y hablar correctamente, el estilo y la elocuencia y de otro las poéticas propiamente dichas.

Rabell aborda este tema detalladamente, afirmando que las poéticas españolas del siglo XVI y XVII pueden clasificarse en dos períodos. El primero es la teoría literaria de la segunda mitad del siglo XV y primera mitad del XVI, cuyo objetivo principal fue defender y definir la poesía a partir de la mezcla de los discursos bíblico, eclesiástico y clásico greco-latino; representado mayormente por Platón y Horacio, quienes fueron ampliamente difundidos durante la Edad Media. El segundo período cubre la teoría de la segunda mitad del siglo XVI y la primera del XVII, cuando se empiezan a utilizar conceptos pseudo-aristotélicos para definir la poesía.

El discurso horaciano y el bíblico fueron posiblemente los que se le impusieron con mayor frecuencia al discurso aristotélico, pero la *Poética horaciana* también se reinterpretó a partir de conceptos retóricos clásicos, también conocidos durante la Edad Media. Para esta teoría algunos conceptos de Cicerón y Quintiliano, por ejemplo, se combinaban con frecuencia con los principios poéticos de Aristóteles.

Al respecto Riley señala: “Los teóricos del Renacimiento trataron de acoplar los niveles clásicos del estilo a la escala de valores, cuidadosamente graduada que todavía se aplicaba a la gente y a los objetos en la vida real”¹⁶

Durante este período se desarrolló en España, lo mismo que en toda Europa, “una amplia floración de literatura a lo divino”.¹⁷ Y en España principalmente se desarrolló una vasta afición a todo lo que era arte popular y espontáneo. El Renacimiento español ha sido distinguido por su fuerte influencia cultural medieval: la coexistencia del aristocratismo con un espíritu popular.

El Renacimiento español se apasionó por el relato oral y tradicional. A este relato familiar le dio —lo mismo que a los refranes, lo mismo a los romances— una dignidad que antes no tenía.

¹⁶ Edward C. Riley, *Teoría de la novella en Cervantes*, p. 215.

¹⁷ Otis H. Green, *España y la tradición occidental*, p. 516

Por otra parte, Carmen Rabell apunta que la crítica de la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII, basaba sus definiciones en un discurso pseudo-aristotélico que fue producto de la yuxtaposición de la *Poética* con el discurso horaciano, el retórico y el bíblico.

A finales del siglo XVI y principios del XVII, afianzada la legitimidad de la literatura clásica y, tras la divulgación de *La Poética* de Aristóteles, filósofo reconocido por la iglesia, el discurso clásico va a ocupar un lugar cada vez más privilegiado dentro de la crítica, aunque nunca deja de ser influido por el discurso eclesiástico dominante. La literatura sigue concibiéndose como un instrumento auxiliar que, a la vez que efectivo, puede ser muy dañino si no se circunscribe a “la verdad” autorizada por este discurso dominante.

El contexto en el cual germina la “novela” como género literario se caracteriza por el redescubrimiento de la cultura clásica. Es a partir del Renacimiento que surge un afán literario preceptista basado fundamentalmente en las poéticas de Aristóteles y Horacio. Para Rabell este afán preceptista planteó una serie de problemas teóricos durante este período, entre otros: la no adecuación de las reglas y la práctica literaria del momento, así como la existencia de géneros insospechados en la época clásica. Algunos géneros como la “novella”¹⁸ y la “novela”¹⁹, cuyos puntos de partida —como vislumbra Lope difusamente— tal vez se hallen en las transformaciones del cuentecillo oral y no encuentran un lugar claro dentro de la teoría literaria clásica.

La *Poética* de Aristóteles, con sus concisos y sustanciales preceptos, será la piedra angular del monumento que levantó un nutrido grupo de insignes expositores y comentaristas en Italia a lo largo de la centuria decimosexta.

Para Rabell²⁰ la crítica española de finales del siglo XVI y principios del XVII, contexto de las *Novelas a Marcia Leonarda*, manipula y separa selectivamente la

¹⁸ Término italiano que denominó a las narraciones cortas al estilo de Boccaccio y Boccaccio.

¹⁹ Utilizo el término “novela” para distinguir la novela corta de moderna. El término novela se utilizaba en el Siglo de Oro para denominar exclusivamente lo que Cervantes llamó novela ejemplar y hoy conocemos como novela corta.

²⁰ Carmen Rabell, *Lope de Vega, El arte de hacer “novellas”*, p. 28.

Poética de Aristóteles para legitimar géneros como el “romance”²¹, “la novela” y la “égloga”.²²

Casi todos los grandes géneros literarios de esa época: la poesía, la comedia, la historia, la sátira, la elocuencia, tenían sus retóricas y preceptivas, que sus cultivadores leían, consultaban y aplicaban sin protesta. Pero la novela, no; era un género relativamente nuevo, que apenas sí conoció la antigüedad, que contaba con muchos enemigos y detractores, principalmente entre los moralistas.

La narrativa renacentista, luego también la barroca, a diferencia de la épica clásica, era en su mayor parte escrita en prosa. Los teóricos renacentistas no van a vacilar ante este obstáculo, sin que, en su afán de prestigiar la ficción narrativa en prosa, reinterpreten a Aristóteles.

La salida teórica más frecuente fue aplicar los preceptos de la épica²³ a toda ficción no dramática determinando un carácter épico a diversos textos cuyo único punto de contacto era tal vez su narratividad.²⁴ Así que se intentaron extender a la novela todas las normas y condiciones que Aristóteles primero y Horacio después habían señalado para la épica y, de esta forma, la novela encontrara también su propia y merecida preceptiva.

Para González de Amezúa, que estudia la historia de la novela corta a partir de la antinomia entre la teoría y la praxis literaria, dos eran las causas de esta carencia de preceptivas y estudios teóricos sobre la novela: “su relativa reciente aparición, o novedad literaria, todavía para muchos, y su desconceptuación

²¹ Composición métrica de origen español, formada por una serie de versos, generalmente octosílabos, de los cuales los pares tienen rima asonante y los impares quedan sueltos, es decir que consiste en repetir al fin de todos los versos pares una misma asonancia y en no dar a los impares rima de ninguna especie.

²² Composición poética del género bucólico, caracterizada generalmente por una visión idealizada del campo, y en la que suelen aparecer pastores que dialogan acerca de sus afectos y de la vida campestre.

²³ Género literario al que pertenecen las epopeyas heroicas. “[...] épica; y estos nombres están tomados de *Epos*, que quiere decir verso exámetro o Eroyco; y por el tanto, parece el tal poema” Alonso López Pinciano, *Philosophia Antigua Poetica*, Consejo Superior de investigaciones Científicas, 1953, vol. II, p.272.

²⁴ “Proceso discursivo constituido por una sucesión de estados y transformaciones que permiten observar la aparición de diferencias y la producción de sentido en un texto a cuyo nivel de superficie pertenecen.” Elena Beristain, *Diccionario de Poética y Retórica*, p. 362.

estética.”²⁵ Esta desconcepción estética tenía su justificación en que la voz novela, italiana en su origen (*novella*) se creía importada en España por el anónimo traductor del *Decameron* de Boccacio, y para muchos sinónima o equivalente de mentiras, burlas y engaños.

Asimismo, González de Amezúa, señala que la explicación de esta penuria preceptiva la había dejado Giraldo Cinthio, el único escritor italiano de aquellos tiempos que trató especialmente del modo de escribir novelas, al afirmar que la novela era un género nuevo literario, desconocido de los antiguos, y que por ello no estaba sujeto a las reglas de Aristóteles.

La prosa novelística no llegó a merecer un tratado particular y propio, Edward Riley cree que es posible que uno de los primeros textos teóricos en donde se aborda teoría literaria sobre prosa novelística, fue la breve introducción de Francisco de Lugo y Dávila a su *Teatro popular* que salió a la luz en 1522.²⁶

Pero fue el médico de Felipe II, Alonso López Pinciano, quien se decidió a escribir y publicar la *Philosophia Antigua Poética*, quizá no hubo en España un tratadista que partiendo de la *Poética* de Aristóteles, en exposición y reinterpretación suya, trazara las normas de su preceptiva en general, abriendo así el camino para sentar las bases de la específicamente novelística.

Una vez expuesto lo anterior, se concluye cómo a pesar del lugar privilegiado dentro de la crítica del discurso clásico, éste nunca va a dejar de ser mezclado con el discurso eclesiástico y bíblico. Es decir, que la heterogeneidad y la convivencia de discursos era uno de los principales aspectos que caracterizó al Renacimiento español. Y es, pues, en este marco histórico, en que emerge la novela.

²⁵ Agustín González de Amezúa, *Cervantes, Creador de la novela corta española*, Vol. 2, p. 351.

²⁶ Edward C. Riley, *Teoría de la novella en Cervantes*, p. 72.

Génesis de la novela

Para dar inicio a este apartado se presenta un análisis filológico de la evolución del término novela realizado por Juan Paredes Núñez en su artículo “*Novella*”:

Aunque de clara ascendencia italiana, tiene también en Francia sus raíces. En el punto de partida encontramos el verbo <<noveler>> (<<noveller> >) con el significado de << cambiar> >, << renovar>> y también difundir una noticia, es decir, <<contarla>> . Evidentemente ha habido un deslizamiento semántico de la idea de <<novedad> > hacia la de <<relatar>>. (...) El vocablo resulta particularmente interesante sobre todo si tenemos en cuenta la situación del dominio provenzal, a medio camino entre Italia y el Langue d’oil. Y no deja de ser significativo en este sentido que sea más precisamente Francesco de Barberino (1264-1348), sin duda uno de los más importantes transmisores de temas provenzales de novela corta para Italia, quien utilizará el término <<novella>> con este significado. Si en las *Cento novelle antiche* el término, que aparece unas veinte veces, no es un añadido del editor, téngase en cuenta que las compilaciones son posteriores al *Decamerón*, aunque los relatos son mucho más antiguos, hay que pensar que es utilizado, con su sentido originario de <<noticia>> y sólo de manera excepcional, en este caso sólo una vez, con el significado de narración. El primer poeta italiano que titula << novella>> a una de sus obras es Bonvesín DraRiva (siglo XII).²⁷

Los teóricos más destacados sobre el tema coinciden en la idea de que es en la obra de Giovanni Boccaccio (*El Decamerón*) donde se cristaliza una tradición, él recoge una serie de temas, motivos, argumentos; aprovechando al máximo las posibilidades del arte narrativo que le precedió. En su obra se desarrolla y culmina todo un legado en el que el contar “es un placer y una distracción (...)”.

La temática y el orden de las historias no están predeterminados, descansan en la voluntad de los personajes o en el propio autor, que tampoco se ciñe a la necesidad impuesta por el marco.”²⁸ Su libro tiene fundamentalmente una finalidad estética y a ella se subordinan todos los recursos artísticos: construcción de la

²⁷ Juan Paredes Núñez, “Un término y un género para la literatura románica”. *Revista de Filología Románica*, p. 125.

²⁸ *Ibidem*, pp. 128 y 129.

intriga, desarrollo de la acción, simetría de sus diversos estadios, presentación de las escenas. Está íntimamente relacionado con una nueva técnica que supone una manera de narrar mucho más extensa y compleja.

Boccaccio recoge del arte anterior, en concreto del ejemplo,²⁹ la estructura que da relieve al suceso revistiéndolo de un interés particular y el gusto por lo retórico, proveniente de la predicación; ha conseguido traspasar toda la diversidad de las formas narrativas anteriores en la estructura de un nuevo género. Es la *novella* toscana, creada por él, en donde sintetiza todas sus reglas y donde las impone a toda evolución posterior de la narrativa corta.

Juan Paredes afirma que Boccaccio consiguió traspasar toda la diversidad de las formas narrativas anteriores en la estructura de un nuevo género, cuyas características esenciales pueden ser definidas, en el juego de las oposiciones: personaje unipolar o polifacético, acción típica o individualizada, ambivalencia o definición de las normas morales, fatalidad o autonomía, profundización en la problemática de los personajes y su mundo.

Dentro del mismo marco italiano, *Las trecentonovelle* de Franco Sacchetti (1388-1400) representan el primer intento de desarrollo tras la aportación de Boccaccio.³⁰

La evolución se pronuncia en el Quattrocento. Existen especialmente dos tipos especialmente de narración: por un lado, la anécdota humorística breve; de otro, la narración larga cuyo exponente la encontramos en la obra de Silvio Piccolomini. El punto culminante está representado por Matteo Bandello, con su *Quattro libri delle novelle*, es el mayor de los novelistas de la península itálica después de Boccaccio; ya que introduce aquí el alejamiento de la forma de la *novella* acuñada por Boccaccio.

Bandello posteriormente desarrolla todas las posibilidades del tema con una técnica ampulosa y cargada de ornamentación. Fueron, sin embargo, los

²⁹ El ejemplo tiene sus raíces en la tradición medieval, como uno de los fines primordiales de la poesía, concepción que tuvo su fundamento clásico en Horacio y en la tradición retórica: para el fin de la literatura, era deleitar y enseñar. San Agustín establece enseñar, deleitar y mover a una acción como los fines del orador cristiano. San Agustín de Hipona, *De doctrina christiana* en Anoz, Jose, *Pensando con San Agustín*, Federación Agustiniana, p. 396-397.

³⁰ Juan Paredes Núñez, *Op.cit.*, p. 133.

traductores y refundidores de Bandello los que dieron el impulso definitivo a la evolución del arte de la *novella* terminando el proceso de una nueva forma narrativa que se cultivó de manera particular en Francia y España.

En el primer tercio del siglo XVII aparece en España la voz novela ya casi sin el menor asomo de italianismo, y sigue designando durante todo el siglo, por lo menos, el género que hoy llamaríamos cuento o novela corta, dentro de la imprecisa terminología de la época en los géneros literarios.

Para Máxime Chevalier,³¹ el arte de la ficción corta se desarrolla en España bajo influencia italiana y francesa; ve en Juan de Timoneda al primer escritor español que parece engarzarse a la tradición italiana. Es él quien mantiene una vinculación clara con la novelística italiana: no cuenta para instruir, como antes había hecho la literatura española de ejemplos, sino para deleitar, y no sólo por el asunto, sino por la manera de su exposición. “Asiento ilustre y gracia”³² son claves.

Entonces, la acuñación del término novela, con un claro linaje en lengua toscana (*novelle*), 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.

Don Marcelino Menéndez Pelayo en sus *Orígenes de la novela*, subraya el hecho de que si se quiere llegar a la raíz misma de la conformación del cuento o de la novela corta española, habrá que remontarse a la *Disciplina Clericalis*, de Pedro Alfonso, además de introducirse en los libros de apólogos y narraciones orientales traducidos e imitados en los siglos XIII y XIV.

Destacan dentro de este grupo de intérpretes, imitadores y refundidores, los valencianos Timoneda, Mey y el portugués Troncoso, que “tomando por base las colecciones toscanas, manejaban más libremente los argumentos y aún solían interpolarlos con anécdotas españolas y rasgos de nuestro folklore.”³³

³¹ Máxime Chevalier, “Entre folklore y literatura: el cuentecillo tradicional (y la novela corta)”, *Historia y crítica de la literatura española*, p.330.

³² Juan de Timoneda, *El patrañuelo*, p. 41.

³³ Menéndez Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela*, p. 290.

Había o más bien se hacían traducciones principalmente del italiano, entre los más traducidos estaba Boccaccio y Petrarca. Todas las novelas de Boccaccio (a excepción de la última *Historia de las bellas virtudes*) fueron traducidas al catalán en 1429 por autor anónimo. “Precisamente la influencia de Boccaccio como cuentista y como mina de asuntos dramáticos corresponde al siglo XVII más que al siglo XVI.”³⁴

En España proliferó este gusto por la adquisición de obras traducidas del toscano. Sobresalen fray Antonio de Guevara con toda su retórica, tenía excelentes condiciones de narrador y hubiera brillado en la novela corta; así como, el cronista Pedro Mexía quien aportó su libro *Silva de varia lección*, obra miscelánea, muy importante como antecedente en lengua española para la conformación de la novela corta; no sólo por estas pequeñas narraciones, que son las más veces verdaderas leyendas, sino porque este texto es un copioso repertorio de ejemplos de vicios y virtudes, que el autor compila a diestra y siniestra, de todos los autores clásicos, especialmente de Plutarco, Valerio Máximo y Aulo Gelio; sin olvidar a Plinio, de quien entresaca las anécdotas sobre pintores.

Fue digno representante de su época a pesar de contener la obra gran cantidad de vulgaridades y errores científicos, pero tal era la representación de la época que don Marcelino apunta al respecto: “representaba de tal modo el nivel medio de la cultura de la época y ofrecía lectura tan sabrosa a toda casta de gente, que apenas hubo libro más afortunado que él en sus días y hasta medio siglo después.”³⁵

El caballero extremeño don Luis Zapata escribió una crónica rimada del emperador Carlos V, que detalla pormenores anecdóticos aunque no están en prosa; son excelentes documentos misceláneos, de los que se conocen ideas, costumbres, sentimientos y preocupaciones de la época.

Otra obra que mereció atención para Marcelino Menéndez y Pelayo sobre la evolución de la novela, es *La Philosophia vulgar*, de Juan de Mal Lara, “que a

³⁴ *Ibíd.*, p. 310.

³⁵ Menéndez Pelayo, Marcelino, *Op. cit.*, p. 340.

imitación de los *Adagios* de Erasmo ³⁶, emprendió comentar con rica erudición, agudo ingenio y buen caudal de sabiduría práctica los refranes castellanos, llegando a glosar hasta mil en la primera parte, única publicada de su vasta obra.³⁷ Este trabajo, señala Menéndez y Pelayo, llegó a considerarse para la crítica quizá el programa más elocuente de folklore, en que con tanta claridad se discurre el carácter espontáneo y precientífico del saber del vulgo.

Juan de Timoneda le siguió a Mal Lara en esta misma línea de explicar frases y dichos proverbiales, “no ciertamente en lo elevado de los propósitos, ni en lo gallardo del estilo, pero sí en el procedimiento de explicar frases y dichos proverbiales por anécdotas y chascarrillos a posteriori”.³⁸ En 1563 había publicado *el Sobremesa y alivio de caminantes*. Obra compuesta de dos partes la primera con noventa y tres cuentos y la segunda con setenta y dos.

Para Menéndez y Pelayo, *El patrañuelo* escrita probablemente en 1566 por Juan de Timoneda, fue la primera colección española de novelas escritas a imitación de las de Italia, tomando de ellas el argumento y los principales pormenores, pero refundiéndolas a su estilo, aunque él declara ser autor original de historias que ciertamente no había inventado:

Como la presente obra sea para no más de algún pasatiempo y recreo humano, discreto lector, no te des a entender que lo que en el presente libro se contiene sea todo verdad, que lo más es fingido y compuesto de nuestro poco saber y bajo entendimiento y por más aviso, el nombre dél te manifiesta clara y distintamente lo que puede ser; porque Patrañuelo deriva de patraña y patraña no es ora cosa sino una fengida [sic] traza tan lindamente amplificada y compuesta que parece que trae alguna apariencia de verdad.³⁹

Timoneda junto con Antonio de Torquemada con sus *Coloquios Satiricos*, son de los primeros cuentistas en el siglo XVI quienes empiezan a explotar la mina de Boccaccio.

³⁶ La obra de Erasmo de Róterdam (1466-1536) pone de manifiesto su enorme erudición y elegante estilo latino, que amenizaba con paciencia e ingenio. *Andagios*, escrita en 1500 y ampliada en 1508, es una recopilación de proverbios latinos que estableció su reputación como erudito.

³⁷ Menéndez Pelayo, Marcelino, *Op.cit*, p. 349.

³⁸ *Ibíd*em, p. 351.

³⁹ Juan de Timoneda, *El patrañuelo*, p.41.

Marcelino Menéndez también señala que Timoneda no fue el precursor inmediato de Cervantes, puesto que entre el *Patrañuelo* y las *Novelas ejemplares* se encuentran al menos cuatro colecciones de alguna importancia todas, excepto la portuguesa de Gonzalo Fernando Troncoso, pertenecientes a los primeros años del siglo XVI. Este último fue un poeta contemporáneo de Timoneda, tradujo al portugués varios cuentos italianos de Boccacio, Bandello, Straparola, y Giraldi Cinthio, “[...] pero lo que caracteriza su colección y le da más valor folklórico que a la de Timoneda es el de haber acudido a la fuente de la tradición oral. La intención didáctica y moralizadora predomina en estos cuentos y algunos pueden calificarse de ejemplos [...]”⁴⁰

La floresta española de apotegmas o sentencias sabias graciosamente dichas de algunos españoles, de Melchor de Santa Cruz de Dueñas, que salió a la luz hacia 1574, es un libro con una colección de dichos breves y sentenciosos, siendo numerosas veces reimpressa a lo largo del siglo XVII. Santa Cruz se la dedica a don Juan de Austria⁴¹. Lope de Vega, en sus novelas alude a él: “Halle una vez en un librito gracioso que llaman *Floresta Española* una sentencia que había dicho un cierto conde <<que Vizcaya era pobre de pan y rica de manzanas>>, y tenía puesto a la margen algún hombre de buen gusto, cuyo había sido el libro: <Sí diría>, que me pareció notable donaire”.⁴²

Don Marcelino incluye en su estudio, la *Floresta española*, ya que para él sirve no sólo para el análisis comparativo y genealógico de los cuentos populares, que allí están presentados con brevedad, “sino para ver en juego, como un libro de ejercicios gramaticales, muchas agudezas y primores de la lengua castellana en su mejor tiempo, registrados por un hombre no muy culto, pero limpio de toda influencia erudita, y que no a los doctos, sino al vulgo encaminaba sus tareas.”⁴³ Finalmente, el crítico incorpora a Francisco Rodríguez Lobo, con su *Corte no aldea e noites de Invierno*, de 1619.

⁴⁰ Menéndez Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela*, p. 426.

⁴¹ *Ibíd.*, p. 430.

⁴² Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 209.

⁴³ Marcelino Menéndez Pelayo, *Op. cit.*, p. 392.

Estos cuentecillos, aunque no todos, se copiaron mezclados con obritas de distinto carácter —apoteogmas, anécdotas— en varias recopilaciones muy conocidas del siglo XVI: *El sobremesa y alivio de caminantes*, de 1563 y el *Buen aviso y Portacuentos*, 1564 de Juan de Timoneda, *La floresta española* de 1574 de Melchor de Santa Cruz, entre otras.

Se ha advertido y se ha observado más concretamente, que los cuentos tradicionales invaden la literatura española del Siglo de Oro español. Sin embargo, es Cervantes al presentar *El Quijote* y sus *Novelas ejemplares*, quien se lanza a discurrir sobre las diferencias entre el cuento y la novela; haciendo una separación de estos dos nacientes géneros narrativos, por ejemplo en *El coloquio de los perros*, dice al respecto:

Y quiérote advertir de una cosa, de la cual verás la experiencia cuando te cuente los sucesos de mi vida, y es que los cuentos, unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos, otros en el modo de contarlos; quiero decir, que algunos hay que aunque se cuenten sin preámbulos y ornamentos de palabras, dan contento; otros hay que es menester vestirlos de palabra y con demostraciones del rostro y de las manos, y con mudar la voz, se hacen algo de nonada, y de flojos y desmayados, se vuelven agudos y gustosos⁴⁴

Cervantes parece reservar la voz cuento para el relato oral, de ahí que se presente como tal la historia de Crisóstomo y Marcela en *El Quijote* (P.I, cap. XII y XIII) o el relato de Sancho en el episodio de los batanes (P.I, cap. XX), mientras *El curioso impertinente* recibe el título de novela porque se encuentra escrita.

Posteriormente a Cervantes, hacia 1617, Suárez de Figueroa en su texto *El pasajero* define más claramente su concepto de novela: “Las novelas, 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 puede ministrar la prudente filosofía”.⁴⁵

A partir de las observaciones previas podemos concluir que las novelas que emergieron en España mantenían un parentesco muy cercano con las *novelles* al estilo de Boccaccio y Bandello. También, cabe señalar que estas narraciones,

⁴⁴ Miguel Cervantes y Saavedra, *Novelas ejemplares*, T. II, p. 151.

⁴⁵ Cristóbal Suárez de Figueroa, *El Pasajero*, p.179.

digamos a la italiana, por su carácter de deleite más que por el de instrucción, carecían de una preceptiva, no tenían normas ni reglas fijas y su estilo se consideraba humilde.

Por lo tanto, los humanistas y preceptistas le dedicaron poca atención, pues no encontraban dónde situar un género del que no había preceptos, sumado a la falta de una crítica literaria con entidad y sistema.

Pero pronto empieza a modelarse la teoría de la novela a partir de la teoría poética, es decir, comienzan a aplicarse las reglas de la épica a toda ficción en prosa, tomando en cuenta exclusivamente el modo de imitación. Más tarde, la novela española comienza —con Cervantes— a asumir una forma propia.

En los siguientes apartados se examinarán con detenimiento algunos de los componentes más importantes que se establecían en las poéticas prestigiadas del momento, a propósito de la épica, pues como ya se ha mencionado, es a partir de este género que se desprende, se sustenta y finalmente se conforma una teoría literaria propia para la novela.

Literatura y Poética.

Desde los más remotos tiempos el hombre se dio cuenta que la poesía —junto con la literatura en su sentido más amplio y especialmente la elocuencia— era un instrumento de poder. Lo mismo los que imputaban ese poder a ciertas fuerzas paganas sobrenaturales —*est deus in nobis*,⁴⁶ que decía Ovidio—, que quienes lo atribuían al Espíritu Santo dentro de la tradición judío-cristiana —como en el canto triunfal de Moisés o en los Salmos de David—. Entendían que la poesía debía ejercerse para fines sociales, formativos y culturales: para inducir a los hombres a vivir en armonía dentro de una sociedad secular o para educarlos en los secretos de la santificación y salvación.

Para Platón, la poesía fomentaba emociones condenables en la realidad. La poesía —pensaba— puede ser peligrosa para quien no posee “el antídoto” del conocimiento de su naturaleza real: “todas estas obras parecen causar estragos en la mente de cuantos las oyen, si no tienen como contraveneno el conocimiento de su verdadera índole”⁴⁷, asimismo señalaba: “la poesía no tiene la utilidad de las artes prácticas ni el fin esencial de las artes prudenciales: el conocimiento de la causalidad”.⁴⁸

Platón creía que el poeta no poseía un conocimiento verdadero (*Techne*), su arte era mimético y esto significaba que se alejaba tres grados de la verdad: “¿no versa por Zeus sobre algo que está a tres puestos de distancia de la verdad?” ¿No es así?, —sí.”⁴⁹

Entonces ya no sólo acusaba a la poesía de excitar emociones negativas, sino que, como arte mimético, la condenaba por mentirosa, y por crear imágenes de las imágenes (*phantasmata*): “Bien Lejos, pues, de lo verdadero está el arte imitativo; y según parece, la razón de que lo produzca todo está en que no alcanza sino muy poco de cada cosa y en que este poco es un mero fantasma.”⁵⁰

⁴⁶ [Dios en nosotros].

⁴⁷ Platón, *República* p. 336.

⁴⁸ Ídem.

⁴⁹ Platón, *Op. cit.*, p. 346.

⁵⁰ Platón, *República*, p. 341.

Así que el poeta imitaba, sin poseer el verdadero saber: el conocimiento de las causas “porque el buen poeta, si ha de componer bien sobre aquello que compusiere, es fuerza que componga con conocimiento o no será capaz de componer”⁵¹

Platón pensaba que la inspiración era una enajenación de la mente, provocada por un impulso divino: la poesía no era un arte, sino un producto espontáneo de hombres que no sabían lo que hacían: “el imitador no sabe nada que valga la pena acerca de las cosas que imita; por tanto, la imitación no es cosa seria, sino una niñería, y en que los que se dedican a la poesía (...) son todos unos imitadores los que más lo sean”⁵²

En la *República*, Platón condenaba a la poesía, junto con todas las otras artes miméticas, por ser imitaciones alejadas de la verdad: “la pintura y, en general, todo arte imitativo, hace sus trabajos a gran distancia de la verdad, y que trata y tiene amistad con aquella parte de nosotros que se aparta de la razón, y ello sin ningún fin sano ni verdadero”.⁵³

Sin embargo, más tarde Aristóteles se constituye como el máximo defensor de la poesía vista desde el ángulo platónico, justificando la poesía y reformulando el pensamiento del filósofo: si bien admitía el poder emotivo que el griego planteaba, rescata la utilización de las emociones en el discurso poético reestructurando la oposición entre el arte productivo y el arte prudencial propuesta por Platón.

Además, Aristóteles no sólo no ve en los creadores de poesía a enajenados que no saben lo que hacen, sino que cree que los poetas son seres privilegiados intelectualmente. Ve en ellos a estudiosos y productores de ciencias altas como la metafísica, la ética, la retórica, la política, la economía, la teología, las matemáticas, la sátira y la elegía. Asimismo, aseguraba que los verdaderos artistas escribían generalmente para la enseñanza y el deleite.

Para Aristóteles, la poesía tenía su fundamento en la imitación de la naturaleza y el lenguaje era el conducto para el logro de dicha imitación.

⁵¹ Ídem.

⁵² Platón, *Op. cit.*, p. 346

⁵³ Platón, *República*, p. 347.

El filósofo desarrolló un tratado en el que planteó preceptos y normas para el perfeccionamiento de la poesía, a partir de sus observaciones y estudios de los grandes poetas de la antigüedad como Homero, Sófocles, Aristófanes, entre otros.

Durante el Renacimiento, se revalora la ciencia de Aristóteles, los escritores se adhieren a las normas planteadas por él y asumen que su *Arte Poética* significaba escribir a imitación de la naturaleza valiéndose del lenguaje.

Alonso López Pinciano, reformulando este pensamiento, señalaba a propósito: “El poema es imitación en lenguaje, la qual difinición es dada por el género y materia sujeta, como quando dezimos que la tranquilidad es llanura del mar.”⁵⁴

Por otro lado, otros teóricos de aquella época profundizaron sobre este respecto. Juan Huarte de San Juan, por ejemplo, en su *Examen de ingenios para las ciencias*⁵⁵ que se publicó en Baeza en 1575, señalaba que para el propósito de la creación de literatura, además de aprender “reglas del arte” y ser estudiosos de diversas ramas, eran necesarias e indispensables cualidades naturales y el impulso interior que incitaba al conocimiento: “Todos los filósofos antiguos hallaron por experiencia que donde no hay naturaleza que disponga al hombre a saber, por demás es trabajar en las reglas del arte.”⁵⁶ Según Huarte, todas las artes que se basan en el sentido de la forma, de la correlación, de la armonía y la proporción, exigían una imaginación altamente desarrollada. Esas artes son: poesía, elocuencia, música, predicación, dibujo y hasta el arte de las observaciones agudas y salidas ingeniosas: “De la buena imaginativa nacen todas las artes y ciencias que consisten en figura, correspondencia, armonía y proporción.”⁵⁷

En este sentido, para Cervantes la creación literaria era un don innato – *poeta nascitur*– quizá por ser él mismo un artista literario que sobresalía por su fuerza inventiva, sin el sustento de una vida académica consistente: “Yo soy aquel

⁵⁴ Alonso López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, vol. I. p. 283.

⁵⁵ El contenido de este libro corresponde por entero al anuncio de la portada: “Donde se muestra la diferencia de habilidades que hay en los hombres, y el género de letras que a cada uno responde particular. Es obra donde el que leyere con atención hallará en que más ha de aprovechar, y si por ventura la hubiere ya profesado, entenderá si atinó a la que pedía su habilidad natural.” Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, p. 55.

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 62.

⁵⁷ *Ibíd.*, p.164.

que en la invención excede a muchos”.⁵⁸ En varios pasajes de sus obras atribuye al “vulgo”, al hombre de la plebe o de la calle, por lo menos algunos de sus componentes, la posibilidad de producir creaciones intelectuales y artísticas: “porque es discreto⁵⁹ al vulgo de la Corte, aunque le toca la común miseria”.⁶⁰

En 1598 apareció *La Arcadia* de Lope de Vega. También se proclama en ella la grandeza del reino poético y de su reina la poesía:

No sólo ha de saber el poeta todas las ciencias, o a lo menos principios de todas, pero ha de tener grandísima experiencia de la cosas que en tierra y mar suceden; para que, ofreciéndose ocasión de acomodar un ejercito o de escribir una armada, no hable como ciego, y para que los que lo han visto no lo vituperen y tengan por ignorante. Ha de saber ni más ni menos el trato y manera de vivir, y costumbres de todo género de gente: y finalmente, todas aquellas cosas de que se habla, trata y vive, porque ninguna hay hoy en el mundo, tan alta o tan ínfima, de que alguna vez no se le ofrezca tratar, desde el mismo criador hasta el más vil gusano de la tierra.⁶¹

La literatura se desarrolló durante el Renacimiento, como ese afán creativo sometido a principios que se desprendían de tratados clásicos, es decir, se trataba de una forma de imitación de la naturaleza a partir de la disposición artística del lenguaje.

La literatura sometida a las normas teórico-clásicas, se consideraba una destreza intrínsecamente buena, la cual generaba en el escritor una responsabilidad social en relación a la virtud para con su oficio. Los autores ejercían ese compromiso en el momento de poner en práctica sus dotes literarias.

Imitación

El discurso aristotélico además de aparecer tardíamente en España se presenta, como hemos mencionado, mediatizado por el discurso horaciano, el eclesiástico y el bíblico.

⁵⁸ Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, p. 82.

⁵⁹ En tiempos de Cervantes la palabra “discreción” denotaba, cordura, buen juicio (de buen seso). Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*. ed. Martín de Riquer, Alta Fulla, Barcelona, 1989.

⁶⁰ Miguel de Cervantes y Saavedra, *Viaje del Parnaso*, p.141.

⁶¹ Lope Félix de Vega, *Arcadia*, p. 268.

Aristóteles presenta como elemento formal y principal de la poesía a la imitación, la poesía debía representar las cosas “como pueden o deber ser”⁶². El filósofo creía que el hombre siente placer al inferir y descubrir en la imitación el objeto imitado.

Para Aristóteles, la fábula era imitación de la obra, él pensaba que todas las obras de ficción que no se sometieran a la imitación y a la verosimilitud: “no eran dignas de llamarse obras de arte, sino disparates”⁶³. El filósofo estagirita creía que la imitación no producía placer por sí misma, sino por la perfección que lograba “en el color o en alguna otra cosas semejante”⁶⁴. Asimismo, aclaraba que este color de las obras de arte se lograba a través de algunas figuras como el ritmo, la palabra y la armonía, utilizándolas separadas o en conjunto. También consideraba que para tal remiendo o imitación era indispensable expresarse a través del lenguaje en el cual estaban presentes la metáfora y diversos tropos.

En su *Poética*, Aristóteles señalaba tres modos de imitación: “o como las cosas eran o son, o como se dice y se supone que son, o como deben ser.” Ejemplificó para este propósito: “Menos grave es ignorar que una cierva no tiene cuernos que pintarla sin parecido. Además si se objeta que algo no corresponde a la verdad, puede alegarse que es como debe ser.”⁶⁵

Catálogo así, los tipos de obras que se pueden desprender de estas formas de imitación: idealistas, realistas y mitológicas: “Sófocles decía que él representaba a los hombres como deben ser y Eurípides como son. Y si ni uno ni lo otro acontece, puede responderse que eso es lo que se dice, como en lo concerniente a los dioses.”⁶⁶

Horacio en su *Arte Poética* abordó este concepto como imitación de una lógica de las acciones, aunque tampoco la prescribió como copia de la realidad, su inclinación a explicarla en el terreno de lo creíble, y no de lo probable, excluyó la posibilidad de una comprensión de la causalidad y de una formación del juicio del

⁶² Aristóteles, *Poética*, p. 32.

⁶³ Ídem.

⁶⁴ Aristóteles, *Op. cit.*, p. 33.

⁶⁵ Ídem.

⁶⁶ Aristóteles, *Poética*, p. 33.

lector. Le dio más importancia al estilo (*verba*) que a la construcción de la trama (*res*) a la hora de explicar los métodos para mover las emociones del lector. Su explicación terminó siendo una prescripción retórica de los estilos apropiados para representar diferentes y diversos caracteres: “Cuidaos de no hacer hablar a un muchacho como un anciano, ni a un niño como un hombre maduro; cuidad de pintar escrupulosamente la fisonomía y los rasgos de cada edad.”⁶⁷

Alonso López Pinciano, al abordar este tema, se adhirió al concepto de imitación de Aristóteles y planteó “Fábula, según doctrina de Aristóteles (...) es imitación de la obra, no la obra misma, sino semejança della”,⁶⁸ señalaba que “el poema es fábula y imitación en lenguaje” y que “el retratador es más perfecto quanto más haze semejante el retrato a la cosa retratada”.⁶⁹ Indicó que “Assí que las descripciones de tiempos, lugares, palacios, bosques y semejantes, como sean con imitación y verisímilitud, serán poemas y no lo serán si de imitación carece [n]”.⁷⁰

El teórico, también, subrayó que: “Poesía no es otra cosa que arte que enseña a imitar con la lengua o lenguaje;” cree que la voz imitación podría prestarse a ambigüedades y abundó al respecto: “Y porque este vocablo imitar podría poner alguna escuridad, digo que imitar, remendar y contrahazer es una misma cosa, y que la dicha imitación, remedamiento y contrahechura es derramada en las obras de naturaleza y de arte.”⁷¹

Aristóteles formuló este tema en su *Poética* de esta manera: “La epopeya y la poesía trágica y también la comedia, la poesía ditirámica y la mayor parte de la que se acompaña con la flauta y la que va con la cítara, vienen a ser todas en general imitaciones”.⁷²

En suma, una vez estudiado el predominio de los planteamientos clásicos en el *Arte Poética* se concluye que el concepto de imitación se convierte en un elemento esencial de la literatura. La mayoría de los autores seguían fielmente los

⁶⁷ Horacio, *Horacio y su Poética*, p.27.

⁶⁸ Alonso López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, p. 6.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 268.

⁷⁰ *Ibidem*, p.265

⁷¹ Alonso López Pinciano, *Op.cit.*, p. 195.

⁷² Aristóteles, *Poética*, p.1.

lineamientos clásicos, especialmente los señalados por Aristóteles: el escritor debía tratar las cosas como son o como fueron, o como pudieran ser, o como se piensa o se cree o sospecha que son.

Verosimilitud

Los críticos del siglo XVII interpretaban con base en las teorías poéticas de la época el concepto de verosimilitud, entre los más destacados estaba Alonso López Pinciano, quien, en su *Philosophía Antigua Poética* y apegándose cuidadosamente a la *Poética* de Aristóteles, diserta ampliamente sobre este concepto y lo acoge como elemento nodal de la fábula: “A mí me parece que la verosimilitud es lo más intrínseco de la imitación [...]”.⁷³ Afirmaba que cuanto más semejante a la realidad, esto es, más verosímil sea la obra, entonces, será más perfecta. “La fábula⁷⁴ ha de ser imitación de la obra, y que, aunque el poeta escriba la verdad, si él no la sabía, será poeta”⁷⁵ .

Sin embargo, al determinar la finalidad de este elemento en la obra, Alonso Pinciano destaca: “El objeto no es la mentira, que sería coincidir con la sofística, ni la historia, que sería tomar la materia al histórico; y, no siendo historia, porque toca fábulas, ni mentira, porque toca historia, tiene por objeto el verosímil que todo lo abraza”⁷⁶. Es decir que la verosimilitud no necesariamente o más bien, no es estrictamente la verdad, tampoco mentira, no es historia ni fantasía, es pues, un concepto que cobija y atrapa todo, un concepto en el que cabe de todo: mentira, ilusión, verdad, sueño, historia, López Pinciano no creía que bastaba inventar, crear, era necesario, además, que lo creado tuviera vida posible, que pudiera existir en el mundo del arte, que no repugnara a la lógica ni al entendimiento del lector. En suma, que se ajustara y entrara de lleno en lo verosímil, en lo creíble, a través por el cual hay que diseminar la verosimilitud: el decoro, parte integrante y obligada de la verosimilitud.

⁷³ Alonso López Pinciano. *Op. cit.*, p. 268.

⁷⁴ Aristóteles en su *Poética* destaca el concepto de fábula como la composición de los hechos en la épica y trágica.

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 13.

⁷⁶ Alonso López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*. p. 267.

El teórico español del Renacimiento se ajustaba al concepto de probabilidad de Aristóteles, que en términos llanos es todo aquello posible que se sujete a la credibilidad: “Por lo que toca a la poesía, en efecto, es preferible lo convincente imposible a lo posible convincente.”⁷⁷

En consecuencia: “es inverosímil que lo inverosímil acontezca. Las expresiones contradictorias han de examinarse tal como las refutaciones de los discursos”.⁷⁸ Es decir, que para Aristóteles verosimilitud es igual a todo aquello que es creíble: “Las cosas que no suceden no las consideramos posibles; pero las que suceden es obvio que lo son, ya que si fueran imposibles no sucederían.”⁷⁹

López Pinciano, a propósito de esto, señalaba que “el poeta tiene que escribir verisímil, no debe ser verdadera, a cuya causa es bien que vaya fuera todo género de historia; digo en suma las narraciones que son verdaderas no son verisímiles”,⁸⁰ y declara que “tiene más perfección la épica fundada en historia que no en ficción pura, y que, en la una y en la otra, se debe guardar el uso y costumbre de la tierra o tierras de las cuales se va haziendo memoria en la narración, que de la persona, sexo, edad y estado de vida”.⁸¹

Para Riley, Robortelli⁸² aceptaba que “los hechos verdaderos se mezclaran con los falsos siempre que las conclusiones a las que se llegara fueran verdaderas”,⁸³ es decir, creíbles.

Cervantes no queda al margen de esta situación, y en el *Quijote* llega a la conclusión de que la verosimilitud se conformaba de verdad histórica y verdad poética, aunque él asume que el éxito de la obra radica en la verdad poética, que es a su vez el desarrollo que se da a la disposición de lo probable y posible. Y en esto ya Aristóteles señalaba: “Lo posible verosímil se ha de preferir a lo posible inverosímil.”⁸⁴

⁷⁷ Aristóteles, *Op.cit.*, p. 34.

⁷⁸ Ídem.

⁷⁹ Aristóteles, *Poética*, p. 11.

⁸⁰ Alonso López Pinciano. *Op. cit.*, p.96

⁸¹ Alonso López Pinciano. *Op.cit.*, p.96.

⁸² Francesco Robortelli tradujo y escribió un comentario a la *Poética* de Aristóteles que se publicó en lengua original y traducción latina en 1548. Literatura italiana.

⁸³ Cf. Edward Riley, *Teoría de la novella en Cervantes*, p. 279.

⁸⁴ Aristóteles. *Op. cit.*, p.31.

Para Cervantes —afirma Riley—, el concepto de verosimilitud es complicado porque se refiere a dos clases distintas. Según una de ellas, la invención no debe estar reñida con la aprehensión que de la realidad pueda tener un hombre inteligente, en la cual hay muchas cosas que pueden considerarse ciertas (aunque sea necesaria una interpretación prudente). Otras que son dudosas como, por ejemplo, las formas de lo sobrenatural.

Cervantes en su célebre *Quijote* señala que “la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto más de lo dudoso y posible.”⁸⁵, Aquí probablemente alude a Aristóteles cuando éste expone que “...Homero enseñó sobre todo a los demás [poetas] a contar mentiras como es debido, esto es, a emplear el paralogismo.”⁸⁶

No obstante, Cervantes intentó afianzar y extender este concepto: “Las historias fingidas, tanto tienen de buenas y de deleitables cuanto se llegan a la verdad o a la semejanza della, y las verdaderas tanto son mejores cuanto más verdaderas.”⁸⁷

En cuanto a la verosimilitud como noción de primer orden en la creación literaria de los Siglos de Oro, se puede concretar que es una de las partes más íntimas de la narración y elemento nodal de la fábula. Es componer pensando que lo que se escribe puede ser creíble, es decir, que en la disposición de la realización lograda no se lesione la lógica del entendimiento, que sea una mentira bien fundada en verdad posible.

Ejemplaridad

Toda la Antigüedad consideró a los poetas como seres sabios, maestros y educadores. Homero, naturalmente, ejerció un magisterio espontáneo e inconsciente, pero los antiguos insistían casi unánimemente en la misión pedagógica de la poesía. Sintetizando los resultados de muchas discusiones previas sobre la materia, declaró Horacio que no debe contentarse el poeta con

⁸⁵ Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha* (II, XVII), p.490.

⁸⁶ Aristóteles, *Poética.*, p.31.

⁸⁷ Miguel de Cervantes Saavedra, *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* (I, XLVII), p. 493.

fascinar a sus oyentes, como Homero, sino que debe procurar al mismo tiempo alguna “utilidad” práctica.⁸⁸ Pinciano creía que “los philosophos antiguos quisieron enseñar y dieron la doctrina en fabulosa narración, como quien dora una píldora.”⁸⁹

En el *Arte Poética*, Horacio se manifiesta para este propósito en cuanto a que el fin de la literatura será enseñar, deleitar y aquietar los sentidos, también afirmaba que: “Todo sufragio ganó quien mezcló lo dulce a lo útil, al lector deleitando y amonestando igualmente.”⁹⁰

En tiempos de Lope, como en la Edad Media, el significado inmediato de la palabra “ejemplar” era que “contiene ejemplos y lecciones morales”. Uno de los objetivos principales de la ejemplaridad era precisamente mostrar el camino de la virtud y de la rectitud a través del ejemplo de personajes del mismo rango y calidad.

Probablemente —afirma Riley—, “la más antigua de todas las doctrinas literarias era la que declaraba que la finalidad fundamental de la poesía consistía en celebrar a los grandes hombres y sus hazañas. Unida a la idea de ejemplaridad, esta doctrina era aún sorprendentemente vigorosa en los siglos XVI y XVII.”⁹¹

Cabe destacar que los primeros decenios del siglo XVII constituyen una de las épocas más sólidas de la Contrarreforma. Los contemporáneos de Lope, autores y censores juntos eran sensibles a la fidelidad dogmática, y no dudaban en aludir y crear procesos narrativos en los cuales se obligaban a adherirse a la autoridad papal. El Santo Oficio velaba este apego. Sin embargo, como lo esboza Juan Paredes Núñez, esta supuesta tradición ejemplar no era más que un “topos” una convención literaria que sirvió a los autores, ya desde *La Disciplina clericalis*, para ocultar el verdadero sentido de sus narraciones.

Jean Michel Laspéras considera que la ejemplaridad de la novela estaba dirigida a un grupo. “La etiqueta de los personajes, su pertenencia a un grupo, a

⁸⁸ Horacio, *Arte Poética*, p. 17.

⁸⁹ Alonso López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, p. 210.

⁹⁰ Horacio. *Op. cit.*, p. 16.

⁹¹ Edward Riley, *Teoría de la novella en Cervantes*, p.171.

su pasado, a sus ideales han demostrado que el género había sido para y por la aristocracia.”⁹²

Muchos escritores del Renacimiento veían con preocupación el efecto depresivo que la corrupción del gusto producía en el sistema de valores de la gente, pensaban que la literatura era en su esencia buena, aun cuando podían usarla algunos escritores de manera perjudicial para el público; así que creían que tenían una responsabilidad social en lo relativo a la virtud.

Por ejemplo, los humanistas cristianos del Renacimiento adoptaron una concepción con respecto a la responsabilidad que se asumía en la creación intelectual decían que todos los sectores de la actividad intelectual debían poner su meta última en mejorar la situación del hombre en el mundo, en este sentido se proponían adaptar las reglas clásicas a un fin de enseñanza, es decir didáctico.

Para Cervantes y Lope —expone Riley— “la ficción ofrecía ejemplos que imitar y también ejemplos de los que huir”. Es decir que al tiempo que estos cuentos entretenían, también reflejaban alguna verdad acerca de la vida.

Ya había anteriormente citado a Suárez de Figueroa el cual tanto se preocupaba por la moralidad de las obras literarias, él había definido a la novela como esa composición de sumo ingenio de la cual se desprendían necesariamente lecciones morales.⁹³

Para Pinciano existían dos deleites posibles, cuando nos enfrentábamos a una obra literaria: “el uno es el de la imitación en lenguaje, medio para la doctrina, y el otro es el fin de la misma doctrina, en cuya contemplación y acción está la felicidad humana.”⁹⁴ El poeta que enseñara y deleitara sería bueno, y el que no, malo. Además de afirmar que la grandeza de la obra depende de que deleite y enseñe con más sencillez: “[...] y que aquella fábula será más artificiosa que más delectare y más enseñare con más simplicidad”.⁹⁵

⁹² Jean-Michel Laspéras, “La ejemplaridad de la novela corta”, *Historia y crítica de la literatura española*, p. 296.

⁹³ Suárez de Figueroa Cristóbal, *El pasajero*, p. 178,179.

⁹⁴ Alonso López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, Vol. I, p. 210.

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 45.

La ejemplaridad era una de las principales finalidades a las que se deberían someter las obras literarias. El poeta tenía una responsabilidad social y tenía — según las teorías literarias clásicas— que desprender alguna lección moral o algún notable ejemplo de su composición.

Invención

Edward Riley aborda este tema y analiza el término retórico *inventio*, que en los Siglos de Oro —asegura— se usaba a menudo con muy poca o ninguna diferenciación respecto a los términos *imitatio*, *fictio* y *fábula*.

Cervantes opinaba en su doctrina muy personal, que el ingenio no podría faltar a quien quisiera cultivar este nuevo género en prosa; los antiguos y preceptistas más prestigiosos también pensaban lo mismo: Horacio, por ejemplo, planteaba que el ingenio y el estudio van de la mano y deben urdirse de manera tal, que cuando de creación literaria se trata, se sujeten de un mismo hilo; “sin la fecunda inspiración, el estudio es impotente, el genio no puede nada sin el estudio; pero tiene necesidad uno de otro y los dos estrechamente unidos concurren a un mismo fin”.⁹⁶ El filósofo creía que el solo ingenio para la inventiva no era suficiente, cuando se creaba una obra, éste tenía que ser pulido por la disciplina y el desarrollo intelectual. Tampoco en la poesía será bastante decir: “Versos, yo los hago admirables. Yo me avergonzaría de haber quedado atrás y de declarar ingenuamente que ignoro lo que he aprendido”.⁹⁷

Pinciano determinó las cualidades que un poeta necesita para la creación artística: “el poeta sea en la invención nuevo y raro; en la historia, admirable; y en la fábula, prodigioso y espantoso; porque la cosa nueva deleyta, y la admirable, más, y más la prodigiosa y espantosa; y el que no tuviere ingenio furioso harto y inve[...]tivo, añada a lo inventado, que la añadidura también tiene invención en cierta forma.”⁹⁸

⁹⁶ Alonso López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, p. 41.

⁹⁷ Horacio, *Arte Poética*, p. 19.

⁹⁸ *Ibíd.*, p. 58.

Entonces, para la época que nos ocupa —lo mismo que hoy en día— se creía que el poeta no era poeta sin la capacidad inventiva, sin el ingenio, al que se debía pulir con estudio, disciplina y desarrollo intelectual.

Variedad

Dentro de la convención clásica de los Siglos de Oro, una de las principales condiciones que se proponía en la composición de la fábula, era la “variedad”; éste era un principio natural, como la capacidad de invención; Cervantes, por ejemplo, lo abordaba así:

sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lizos tejida, que después de acabada tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho. Porque la escritura desatada de estos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria⁹⁹

El mundo literario del Renacimiento —apegado a las normas clásicas— convenía en que este elemento daba sofisticación y belleza, deleitaba y vivificaba, enriquecía y ennoblecía a la obra: “es la variedad, resta, y resta poco al que sabe que la naturaleza se goza con la variedad de las cosas, y que este animal fábula será tanto más deleytoso, que tanto más variedad de pinturas y colores en el se vieren (...) de la variedad sino que nos acordemos de Virgilio con quanto deleyte varía su poema”.¹⁰⁰

Los escritores que buscaban cierto prestigio intelectual, creían que componer con variedad era una forma de deleitar, es decir, que a partir de urdir diversidad de elementos en sus composiciones literarias, se podría satisfacer pluralidad de gustos; en palabras de Cervantes: “tanto a los discretos como al vulgo”.¹⁰¹

Sin embargo, la variedad si no estaba bien utilizada, podía atentar contra la unidad, lo cual daba al artista la responsabilidad de dotar a su material de variedad, sin perder la unidad, construyendo así una forma bella y armónica. Se

⁹⁹ Miguel de Cervantes y Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (I, XLVII) p.492.

¹⁰⁰ Alonso López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, p. 53.

¹⁰¹ Miguel de Cervantes, *Op.cit.* p.493.

trataba de crear un cuerpo en el que se lograra la estilización, el color, la belleza, sin perder la unidad de la obra, en palabras de Edward Riley: “El concepto de unidad en la variedad era uno de esos conceptos bimembres, que unen ideas antagónicas, tan del gusto de la época”.¹⁰²

En suma, la variedad trataba de integrar diversidad de elementos: epístolas, poemas, digresiones, fábulas, ejemplos, citas eruditas; pero otorgándoles cierta coherencia artística que satisficiera a la inteligencia y que embelleciera a la obra.

¹⁰² Edward Riley, *Teoría de la novella en Cervantes*. p. 193.

Capítulo II

Teoría literaria en

Las Novelas a Marcia Leonarda

Las Novelas a Marcia Leonarda son una colección de novelas que en realidad han sido poco estudiadas, si acaso existen un breve conjunto de ensayos críticos y un algunos libros genéricos, que no agotan su multiplicidad de temas, en especial el que se refiere al quehacer teórico sobre la novela, tema que Lope aborda y entrelaza con un hilo de especial luminosidad.

La crítica, tal vez deslumbrada por la colosal obra dramática y lírica del Fénix, no concedió la atención necesaria a la obra en prosa de Lope, en especial a *Las Novelas a Marcia Leonarda*; donde, además de demostrar que podía desenvolverse con soltura en este género literario, también luce sin titubeos sus dotes de teórico literario.

Nuestro autor se propone buscar una fórmula que le permita ser original en la selección, disposición y organización de las historias que cuenta y que éstas sean entretenidas y, como él mismo dice “dar gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte.”¹

Estas novelas que, por momentos, se comparan y se colocan a la sombra de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, intentan con Lope —el gran fabulador y creador del Teatro Nacional Español— afianzarse y establecerse dentro del género de novela al estilo de Boccaccio y de Bandello; así como, lograr un compendio de novelas con tintes únicos y matices originales, dentro de la narrativa española; sin buscar seguir la forma que ya se había establecido y de alguna manera se había consolidado con su representante máximo: Cervantes.²

¹ Lope de Vega, *Las Novelas a Marcia Leonarda*. ed. Antonio Carreño, p. 184.

² Para 1612 Miguel de Cervantes y Saavedra saca a la luz las *Novelas ejemplares*, siete años después de la primera parte del *Quijote* que se publicó en 1605. En un principio estas obras no tuvieron reconocimiento entre los teóricos moralistas, pero sí, una gran aceptación popular. Cervantes proclama abiertamente en el prólogo de las *Novelas*: “Soy el primero que he novelado en lengua castellana” añadiendo: “las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extrajeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas”. Miguel de

Con las *Novelas a Marcia Leonarda*, Lope se propone elevar el estilo del género narrativo, además de intentar competir con Cervantes, según parece desprenderse de algunas notas prologales.

Hay un hecho imposible de soslayar y es el predominio de Cervantes en esta forma de escritura en lengua española; Lope lo sabe, aun cuando tuviera positiva sospecha de que no era en la novela donde podía dar sus mejores frutos, se aventura a mostrar sus habilidades como narrador y teórico; elabora sus propias novelas con una calidad literaria única y similar a las *Novelas ejemplares* cervantinas.

La teoría de la prosa novelística en Cervantes es predominantemente neoaristotélica, a la manera de las principales poéticas italianas y españolas de fines del siglo XVI y comienzos del XVII, aunque en ella se mezclan discursos neoplatónicos y otros ingredientes, ya que, como lo señala Riley, Cervantes tenía indudablemente inclinaciones preceptistas, pero es igualmente cierto que los preceptos clásicos que él subrayaba eran en realidad principios artísticos importantes y permanentes. Probablemente, apunta Riley, Cervantes se sirvió más de las poéticas que de las retóricas, y más de obras en lengua vulgar que de obras latinas, aunque ni unas ni otras se excluyen necesariamente.

Por ser este estudio un tratamiento específico, concerniente a la preceptiva que rige el arte del novelar en las narraciones de Lope de Vega, será necesario, además del análisis respectivo de la teoría que aborda y que luego aplica en ellas, hacer algunas consideraciones y referencias teóricas de la normativa de Cervantes; con el fin de observar cómo en muchos momentos Lope se aleja de la propuesta cervantina y realiza una narrativa con un sustento teórico original.

Y es que Lope, además de su oficio de escritor, generalmente se sintió impulsado por una inclinación al quehacer crítico y teórico literario; gustaba, pues, como casi ningún otro escritor contemporáneo a su época, a excepción de Cervantes, afirma Riley, de enfrentar su propia teoría con su aplicación o práctica.

Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 23; hace lo mismo en el *Viaje del Parnaso*: "Yo he abierto en mis *Novelas* un camino por do la lengua castellana puede mostrar con propiedad un desatino." Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, p. 82.

Mostraba sin vacilaciones, sus procedimientos literarios y manifestaba su dualismo capital: por una parte, sus experiencias vitales, por otra, la lectura de los libros, de donde emanaba su preceptiva literaria; de tal suerte que Lope se erige como un escritor cuyo gran caudal inventivo estuvo siempre acompañado de un marcado instinto crítico.

Lope dirige sus novelas a su amante Marcia Leonarda —situación poco ejemplar, por lo pronto— y así dialoga en privado con ella al abrigo de la escondida forma (por ser narraciones insertadas dentro de obras de mayor dimensión) con que salen a la luz.

En su obra en prosa *La Filomena*, incluye una novela, *Las fortunas de Diana*, dedicada a Marcia Leonarda, seudónimo de su amante Marta de Nevaes, que es un intento de novelar a la italiana (o a la cervantina) según se verá, intento que no fue secundado hasta 1624, cuando en otro tomo misceláneo, *La Circe*, Lope incluyó al final tres novelitas, también dedicadas a su amante: *La desdicha por la honra*, *La prudente venganza* y *Guzmán el Bravo*.

La forma en que presenta Lope estas novelas es totalmente intencionada, pues necesita una mayor amplitud de acción y de marco que en las novelas cervantinas, para así describir una poética que sustente su quehacer novelístico y al mismo tiempo cortejar a su dama.

Lope elige una táctica para permitirse un sin número de libertades que no tendrían cabida si no lo hubiera manejado de esta forma tan singular: la de utilizar una receptora femenina que no ha pasado por la academia ni por ninguna institución y a quien se le explica en largas digresiones (por parte del narrador) lo que él entiende por novela y toda una serie de tópicos aprendidos en la lectura de las retóricas y poéticas de la época.

Lope hace alarde de su quehacer teórico mediante la digresión o intromisión que llama “intercolumnios”,³ elemento narrativo para verter sus ideas sobre el género y abordar diferentes temas. Tales digresiones sirven, además, para hacer gala de exhibiciones eruditas.

³ Término arquitectónico: espacio entre dos columnas, figurativamente “digresiones”. Antonio Carreño, en Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*. p. 220.

Julia Barella⁴ clasifica en tres tipos las digresiones utilizadas por el Fénix y que en su mayoría interfieren en el hilo narrativo: un primer grupo es el que se conforma de citas, máximas y dichos de autores clásicos y anécdotas de personajes de la antigüedad. Un segundo grupo estaría formado por los cuentos, refranes y chistes que provienen de las colecciones medievales. El tercero, agrupa las reflexiones y comentarios o discursos sobre cuestiones teóricas relativas a la literatura.

En el presente capítulo se estudiará sólo el tercer grupo, novela por novela, en donde Lope vierte sus consideraciones teóricas y las preocupaciones lingüísticas que se supone tiene el lector (Marcia Leonarda), inquietudes que desglosa, en una interlocución lúdica que utiliza para especular sobre la teoría novelística y provocar mayor intriga.

La originalidad de estas novelas se sustenta en el modo de entrelazar los elementos que Lope utiliza, de cómo organiza la narración, introduciéndose como narrador y personaje al mismo tiempo, llevando una íntima interlocución con un lector implícito, su amada Marcia.

⁴ Julia Barella, en introducción a Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 4.

Las fortunas de Diana

El narrador de *Las fortunas de Diana* comienza la novela con una especie de prólogo donde se transparenta una actitud antipreceptista contraria al principio aristotélico y horaciano de la enseñanza y el deleite. Lope inicia su primera novela haciendo un gesto claro en cuanto al motivo que lo impulsa a escribir sus novelas: “pedimento de su dama” y no un motivo alto, grave, como es enseñar, mostrar doctrina: “No he dejado de obedecer a vuestra merced por ingratitud, sino por temor de no acertar a servirla”.⁵

Cervantes señala en el prólogo de sus *Novelas ejemplares*: “quiero decir que los requiebros amorosos que en algunas hallarás son tan honestos y tan meditados con la razón y discurso cristiano, que no podrán mover a mal pensamiento al descuidado o cuidadoso que las leyere.”⁶ Más adelante afirma que “Si por algún modo alcanzara que la lección de estas novelas pudiera inducir a quien las leyera a algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano con que las escribí, que sacarlas en público.”⁷ Para Cervantes el binomio: deleite y enseñanza son indiscutiblemente los fines de sus novelas.

Lo cual para Lope en cuanto al fin que insinúa en la introducción de *Las fortunas de Diana* es un medio para complacer a Marcia, su amante. Dicha afirmación abre la posibilidad de concebir la literatura como una forma de seducción y esto significa que Lope se inclina al principio del deleite y no al binomio aristotélico de la enseñanza-deleite.

Porque mandarme que escriba una novela ha sido novedad para mí, que aunque es verdad que en la *Arcadia* y *Peregrino* hay alguna parte de este género y estilo.⁸

⁵ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 103.

⁶ Miguel Cervantes Saavedra, *Novelas ejemplares*, Tomo I. p. 22

⁷ Ídem.

⁸ “Ciertamente, la estructura de los libros de pastores, a los que pertenece la *Arcadia*, con todos los matices que configuran el género –de la *dispositio* a la *elocutio*–, quedan trazados en la *Arcadia* de Iacopo Sannazzaro, escrita unos veinte años antes (entre 1480 y 1485), traducida al castellano por Diego López de Ayala y Diego de Salazar (Toledo, Juan de Ayala, 1547). Disfruta de una amplia difusión en la época de Garcilaso, con múltiples ecos en el bucolismo renacentista. Se asienta en la tradición que establecen las Bucólicas de Virgilio, excelente manual del humanista culto.”

Lope se presenta accediendo a una petición: escribir una obra dentro de un género que para él es una novedad, aunque había escrito algunas obras con varios elementos que sostenían relación con el tipo de relato que *Marcia Leonarda* le pide que escriba: *La Arcadia*, que pertenece a la estructura de la novela pastoril, en donde desarrolla “el apartamiento inocente de la vida pastoril, su pureza y perfección debidas a la cercanía a la naturaleza, las antítesis ciudad-campo.”⁹

Así como *El peregrino en su patria* es un largo y variado relato de aventuras dentro del patrón de la novela bizantina¹⁰ de Heliodoro; es, también, un excelente muestrario de un buen número de características: viajes, enfrentamientos, huidas, peregrinaciones, aventuras marítimas.

Sin embargo, lo que Marcia solicita, tiene más que ver con las *Novelas ejemplares* de Cervantes, que estaban muy en boga para ese entonces, a la sombra, por supuesto, del gran éxito de la primera parte de *El Quijote*. El nuevo relato de Lope, presentado accediendo a un mandato, en buena medida retórico, supone una novedad. Rompe el esquema de los relatos previos —de *La Arcadia*, por ejemplo— empedrados de múltiples referencias clásicas.

En este sentido Cervantes ya había puesto en discusión los excesos de erudición y en su prólogo a la “primera parte” de su *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, dedica un vasto apartado, en el que diserta ampliamente a propósito de este concepto; y subraya su menosprecio por la pedantería erudita de muchos de sus contemporáneos (Lope entre ellos). Sentimiento que informa en todo el prólogo y que lo lleva a sus intencionadas y humorísticas notas de erudición.

Francisco Ynduráin, *Lope de Vega*, como novelador, p. 140. Es decir, la novela no exige el estilo elevado, culto si se quiere, de los libros de pastores y del relato bizantino.

⁹ Edwin S. Morby en la introducción a la edición que realiza de Lope de Vega, *La Arcadia*, p.14.

¹⁰ Las novelas bizantinas, son denominadas —para algunos autores— más correctamente, novelas de aventuras; tienen su sustento en las novelas de Heliodoro y Tacio. Coinciden que estas narraciones aparecieron en España a mediados del siglo XVI al amparo entusiasta de las corrientes erasmistas que “por la necesidad de sustituir los libros de caballerías por un género novelesco que, conservando el deleite de lo maravilloso, resultara más acorde con los preceptos de la verosimilitud y la apreciación que el humanismo de la Contrarreforma hizo de valores morales”. Verónica Méndez Padilla Maqueo, *El Peregrino en su patria de Lope de Vega y las novelas de aventuras*. p. 49.

Lope realiza unas novelas, que si bien, no contienen el nivel de erudición que mantiene en sus obras anteriores, no se apartan del gusto por mostrar su controvertida erudición. A lo largo de estas novelas dedica algunas digresiones para realizar citas, máximas, dichos de autores clásicos, anécdotas de personajes de la antigüedad, cuentos, refranes y chistes que provienen de las colecciones medievales.

Más usado de italianos y franceses que de españoles, con todo eso, es grande la diferencia y más humilde el modo.¹¹

Lope representa la conclusión generalizada de muchos teóricos de que la narración corta en España se desarrolla con una gran influencia italiana y francesa; así como constata la difusión paralela de los libros de caballerías y de pastores. A la vez, apunta a su difusión en lengua italiana y francesa.

También, subraya el hecho de que le parezca humilde el estilo de las novelas, filtrado seguramente de una categorización clasicista que definía del estilo en “sublime, medio y humilde”.¹² En este sentido por ejemplo Alonso López Pinciano asociaba de una manera específica los tres estilos a los tres estados sociales (patricio, mediano y plebeyo), como resultado ineludible de ser la literatura imitación de la vida.¹³

En tiempo menos discreto que el de agora, aunque de más hombres sabios, llamaban a las novelas cuentos.¹⁴

Lope se ciñe a la idea que existía de que el término novela se aplicó por primera vez a una traducción del *Decamerón*, que aparece en Zaragoza con el título de *Ciento novelas que compuso Juan Bocaccio*. El término designó posteriormente un relato breve o cuento, como muestra Juan de Timoneda en *El patrañuelo*: “Semejantes marañas [antes ‘patrañas’] las intitula mi lengua natural valenciana Rondalles y la toscana Novelas, que quiere decir: Tú, trabajador, pues no velas, yo te desvelaré con algunos graciosos y asesados cuentos”.¹⁵ Sebastián de

¹¹ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 103.

¹² Lope de Vega, en Francisco Ynduráin, *Lope de Vega, como novelador*, p. 69.

¹³ Alonso López Pinciano, *Philosophia Antigua Poética*, p. 74.

¹⁴ Lope de Vega, *Op.cit.*, p. 104.

¹⁵ Juan de Timoneda, *El patrañuelo*, p.41.

Covarrubias y Orozco¹⁶ en su *Tesoro de la lengua castellana o española*, asocia el término (“cuento bien compuesto o patraña para entretener a los oyentes”) con Boccaccio.

Así también, Suárez de Figueroa introducía en su texto *El pasajero*, por boca del doctor, una definición del género: “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”¹⁷ Covarrubias define el término de “patrañas” como cuentos oídos de padres a hijos para entretenerse.

Estos se sabían de memoria y nunca, que yo me acuerde, los vi escritos, porque se reducían sus fábulas a una manera de libros que parecían historias y se llamaban en lenguaje puro castellano caballerías, como si dijésemos <hechos grandes de caballeros valerosos>.¹⁸

Lope ironiza y se suma a la opinión preceptista en contra de los libros de caballería aparecidas durante la Edad Media y que prolongan su difusión hasta el Renacimiento. Sin embargo, el Fénix hace creer que existe un lazo entre la novela y los libros de caballería; que, como mencionamos, son para ese momento totalmente desprestigiados y faltos de moral.

La novela cabalresca, como lo afirma Riley, era el equivalente español del “romanzo” y afirma que hay un momento en que Cervantes parece sostener su independencia sirviéndose de los mismos argumentos que Giraldi Cintio¹⁹ cuando escribió el *Discorso intorno al comporre dei romanzi*; pero la nota irónica, como casi siempre, hace que sus palabras resulten un tanto equívocas; habla de: “los libros de caballerías, de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón”.²⁰

¹⁶ Sebastián de Covarrubias y Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 392.

¹⁷ Cristóbal Suárez de Figueroa, *El pasajero*, pp. 178-179.

¹⁸ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 104.

¹⁹ Giraldo Cinthio fue uno de los tratadistas italianos del *Renacimiento* que escribió *El Discorso intorno al comporre dei romanzi*; en donde desarrolla un tratado sobre el modo de escribir novelas, ahí refiere que la novelle era un género nuevo literario, desconocido de los antiguos, por ello no sujeto a las reglas aristotélicas. Agustín González de Amezúa, *Cervantes, Creador de la novela corta española*, Vol. 2, p. 351.

²⁰ Miguel Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, p.13.

La poética, como lo señala Antonio Carreño, no se asume de ningún modo bajo el término de novela, que deja asentado definitivamente Cervantes en sus *Novelas ejemplares*, sino dentro del género del romance, con reflejo directo en los *romans courtois*, de los que proceden en último término los libros de caballería, aludidos por Lope.

Fueron en esto los españoles ingeniosísimos, porque en la invención ninguna nación del mundo les ha hecho ventaja, como se ve tanto Esplandianes, Febos, Palmerines, Lisuartes, Florambelos, Esferamundos y el celebrado Amadís, padre de toda esta máquina que compuso una dama portuguesa.²¹

Lope pretende hacer ver la gran familiaridad que tiene con los libros de caballería y con varios de sus personajes: Fue asiduo lector de este género, así que con esta digresión, Lope en realidad intenta asociar, en cuanto a la invención, descripción y narración, los libros de caballerías con las novelas. Hace especial énfasis en la invención y lo mucho que se ha cultivado en España; evoca, para este fin, el bagaje literario español más significativo de libros de caballería.

También, orgulloso de su cuna hispana, en algunas obras como en el *Laurel de Apolo* hace honor a los grandes ingenios que ha producido España, “Deseo tuve siempre de executar esta admiración en mas largo discurso, celebrando tantos y tan ilustres ingenios como produce España, “a las Musas de la patria”.²²

El Boyardo, el Ariosto y otros siguieron este género, si bien en verso; y aunque en España también se intenta, por no dejar de intentarlo todo, también hay libros de novelas, de ellas traducidas de italianos y de ellas propias.²³

Con esta digresión seguramente Lope tiene en mente a Mateo María Boiardo (1434-1494), autor de *Orlando Innamorato*,²⁴ y a Ludovico Ariosto (1474-1533) del

²¹ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p 106.

²² Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, p. XXVIII.

²³ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 106.

²⁴ Poeta italiano, nacido en Scandiano, estudió en la universidad de Ferrara. Los duques de Ferrara fueron sus amigos y protectores. Boiardo comenzó escribiendo algunos poemas en latín que imitaban a los de Virgilio. Su obra más importante es *Orlando enamorado* que se publicó en 1483, un poema épico inconcluso sobre el héroe de la leyenda carolingia, Rolando. Este poema inspiró *el Orlando furioso* que data de 1516, la obra maestra del también poeta italiano del siglo XVI Ludovico Ariosto. La contribución más notable de Boiardo es la de haber introducido en la poesía el romántico y caballeresco espíritu de las leyendas artúricas, así como la elegancia clásica.

Orlando furioso, si bien más dentro de la línea del *roman* francés que de los libros de caballería españoles.²⁵ Sin embargo, lo verdaderamente nodal de esta digresión es la propuesta que Lope desarrolla sobre el origen de la novela.

Cervantes se refiere a este mismo tema cuando en la segunda parte del *Quijote* señala: “Esta verdadera historia que aquí se representa es sacada al pie de la letra de las crónicas francesas y de los romances españoles que andan en boca de las gentes y de los muchachos por las calles.” Y alude a los romances que se cantaban con alguna relación al emperador Carlomagno.²⁶

Lope, en este mismo orden de ideas, se refiere a las novelas traducidas “de ellas del italiano; y de ellas otras propias”²⁷ (escritas originalmente en español) y tiene en mente las traducciones de los *novellieri* italianos, con Boccaccio, Bandello y Giraldi Cintio a la cabeza; aunque el *novellieri* más frecuentado por él fue Bandello. Lope menciona abiertamente, la gran propagación que existía de novelas traducidas del italiano, y por ende la relación directa de éstas con el nuevo género que se estaba conformando en España.

En que no le faltó gracia y estilo a Miguel Cervantes. Confieso que son libros de grande entretenimiento y que podrían ser ejemplares.²⁸

Lope reconoce abiertamente el dominio de Cervantes como precursor y creador de este género de escritura (en lengua española); aunque no deja de existir un cierto tono irónico, que más adelante recrudece cuando señala “habrían de escribirlos hombres científicos o grandes cortesanos”.²⁹

El Fénix alude, una vez más, al fin que tiene la novela: el deleite, no sin dejar de mencionar que “podrían también ser ejemplares”,³⁰ es decir, que no es esencial que lo sean. Lo importante es que en la disposición que el escritor realiza de los elementos de novela, se provoque en el lector contentamiento.

Orlando Enamorado es asimismo notable por el rico colorido de sus personajes y por su vena cómica.

²⁵ Cf. Máxime Chevalier, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du "Roland Furieux"*, p. 75.

²⁶ Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Segunda parte, p. 752.

²⁷ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p.106.

²⁸ Ídem.

²⁹ Lope de Vega, *Op. Cit.*, p. 106.

³⁰ Ídem.

Como algunas de la Historias trágicas del Bandello, pero habrían de escribirlos hombres científicos, o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos.³¹

Cita precisamente las *Historias tragiques* de los refundidores de Bandello, de quien don Marcelino señala: “De todos los novelistas italianos Mateo Bandello fue el más leído y estimado por los españoles después de Boccaccio y el que mayor número de argumentos proporcionó a nuestros dramáticos”.³² Vicente de Millis Godínez, quien fue uno de los primeros traductores españoles de Bandello, seleccionó catorce de sus novelas: “me parecieron a propósito para industrial y disciplinar la juventud de nuestro tiempo”³³

Lope le da un lugar especial a Cervantes al reconocerlo como el escritor por excelencia del hacer novelístico en lengua hispana, sin embargo, como parte de su estilo lúdico de dar “miel” pero también “hiel”, no deja pasar la oportunidad de minimizar el comentario anterior y lo ataca cuando menciona con tono sarcástico que en otra época quienes escribían novela eran “científicos” o “grandes cortesanos”.³⁴

Para Lope (como para la mayoría de los escritores del Siglo de Oro) una forma de “ciencia” se desarrollaba en la creación literaria. Por ejemplo, para Cervantes cuando en *El Quijote* se refiere a “la poesía, señor hidalgo, a mi parecer es como una doncella tierna y de poca edad y en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado y de poca edad y en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas”.³⁵ En el Renacimiento se proponía la elaboración de creación literaria con rigor científico y con sustento teórico, lo cual hacía a los escritores “científicos de las letras” quienes elaboraban y desarrollaban en sus obras, entre otras cosas, grandes despliegues de erudición. Es en este sentido la crítica de Lope sobre Cervantes que alude al hecho de su falta de rigor y de formación “científica”.

³¹ Ídem.

³² Menéndez Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la novela*, p. 309.

³³ Vicente de Millis Godínez en Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, p.75.

³⁴ Lope de Vega, *Op.cit.*, p.106.

³⁵ Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, (II, XVI), p. 666.

Yo que nunca pensé que el novelar entrara en mi pensamiento, me veo embarazado entre su gusto de vuestra merced y mi obediencia; pero por no faltar a la obligación y porque no parezca negligencia, habiendo hallado tantas invenciones para mil comedias, con su buena licencia de los que las escriben, serviré a vuestra merced con ésta, que por lo menos yo sé que no la ha oído, ni es traducida de otra lengua.³⁶

Aunque Lope ya había incursionado en el arte de la prosa: *La Arcadia*, *El peregrino en su patria* y *Pastores a Belén*, no las considera base para esta nueva forma de novelar. La poética del género, ejemplar, por la carga de sentencias y aforismos con que se presenta, coincide con la explicación de Suárez de Figueroa en *El pasajero* al advertir que “las novelas tomadas con el rigor que se debe son una composición ingeniosísima cuyo ejemplo obliga a imitación o escarmiento. [Advierte] que no ha de ser simple ni desnuda, sino mañosa y vestida de sentencias, documentos y todo lo demás que puede ministrar la prudente filosofía”³⁷

En su famoso tratado del *Arte nuevo de hacer comedias*, Lope establece toda una preceptiva dramática sobre la “comedia nueva”. Para Cervantes esta nueva forma de hacer comedias es una suma de necedades y disparates, y las critica crudamente en *El Quijote*: “Porque habiendo de ser la comedia (...) espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres e imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia.”³⁸ Sin embargo, para Lope son motivo de orgullo y representan el monumento a su gran ingenio e invención. Si bien admite que sus comedias “no guardan el arte”³⁹, en más de una ocasión rindió tributo a las autoridades antiguas, cuyos preceptos había encerrado “con seis llaves”,⁴⁰ es decir que en realidad buscaba un camino intermedio donde confluyeran las exigencias del arte con las impuestas por el vulgo, que constituía la mayoría de su público.

³⁶ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Antonio Carreño, p. 106.

³⁷ Cristóbal Suárez de Figueroa, *El pasajero*, p.179.

³⁸ Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (I, XLVII), p.495

³⁹ Lope de Vega, *Arte Nuevo de hacer comedias*, p. 11.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 12.

López Pinciano había señalado la necesidad de “que el poeta sea en la invención nuevo y raro (...) y el que no tuviere ingenio furiosos harto y inve[n]tivo, añada a lo inventado, que la añadidura también tiene invención en cierta forma.”⁴¹ Esto le viene muy bien a Lope y puede, gracias a su agudeza intelectual, escribir novelas y competir con Cervantes, que al igual que Lope, busca un punto intermedio entre agradar a los doctos y al vulgo.

Paréceme que dice vuestra merced que claro estaba eso, y que, si había hija en casa se había de enamorar del disfrazado mozo. Yo no sé que ello haya sido verdad, pero por cumplir con la obligación del cuento, vuestra merced tenga paciencia⁴²

Lope se muestra, una vez más, como narrador y personaje, adivina incluso la disposición anímica de quien lee y ante la posible reacción, tal vez contrariada, del proceso sinuoso del relato, le pide tenga paciencia, consciente de la obligación del cuento.

Este modo de narrar no es más que el hilo conductor del relato, lo que dará unidad y uniformidad a sus novelas; es decir, que Lope está intentando unirlas, a partir del uso sistemático de un narrador-personaje en comunión con un interlocutor-lector-personaje; creando así un mecanismo consistente y original.

Esta unidad estable se ciñe a la exigencia de las poéticas clásicas en cuanto al recurso original del que se tiene que valer el escritor para unir la obra, por supuesto con base en la épica, que Lope extiende a la novela.

Paréceme que le va pareciendo a vuestra merced este discurso más libro de pastor que novela; pues cierto que he pensado que no por eso perderá el gusto al suceso, ni que puede tener cosa más agradable que su imitación.⁴³

Lope hace referencia a la novela pastoril que narraba las aventuras amorosas de pastores idealizados, durante los siglos XVI y XVII, novelas muy alejadas de los componentes más importantes de la preceptiva clásica, por ejemplo de la imitación: Ya Aristóteles precisaba en su *Poética* los modos de imitar, ya sea como

⁴¹ Alonso López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, Vol. II, p. 58.

⁴² Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 146.

⁴³ Lope de Vega, *Op. cit.*, p 149.

las situaciones son o eran, o cómo se dice y se presume que son o cómo convienen ser.

Lope diferencia el libro de pastores de la novela; ciñéndose a las estrategias narrativas y a la extensión establecida por los *novellieri* italianos; en concreto Boccaccio en el *Decamerón* y Bandello en sus *Novelle*, así como, a algunos elementos de las preceptivas clásicas.

Atrévome a vuestra merced con lo que se me viene a pluma, porque sé que, como no ha estudiado retórica, no sabrá cuánto en ella se reprehenden las digresiones largas.⁴⁴

Lope se sirve continuamente de la digresión para diversos fines dentro de sus relatos; generalmente, éstas tienen relación directa con la trama; además de valerse de ellas para “reflejar un claro propósito didáctico de subordinación de la trama al interés del propio autor.”⁴⁵

Quizá este comentario que Lope refiere, a propósito de la represión a digresiones largas, tenga que ver con la opinión que Cervantes vierte en *el Quijote* en contra de dichas intervenciones: “contra las extensas digresiones, objeto de reprehensión en los tratados de retórica.”⁴⁶ Sin embargo y a pesar de su crítica, Cervantes utiliza la digresión en exceso. Riley afirma que son, al igual que las de Lope, de tres tipos: acerca de la teoría literaria; observaciones acerca del lenguaje, que tienen una importancia estilística; y comentarios sobre la manera en que se hallan contadas las historias contenidas en sus obras. En este sentido Lope se acerca mucho a la forma del novelar cervantino.

Hay fábulas que hasta la segunda jornada llegan felicemente y a la tercera se pierden.⁴⁷

Nuestro autor al asociar de alguna forma la comedia con la novela, aludiendo a la invención —que sería el elemento con el cual podría vincular a los dos géneros— pretende exponer la importancia de este elemento en el novelar: al hablar de las

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 159.

⁴⁵ Verónica Méndez Padilla Maqueo. *El Peregrino en su patria de Lope de Vega y las novelas de aventuras*. p. 103

⁴⁶ Miguel de Cervantes y Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, (II, XXVI), p.

⁴⁷ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p 161.

fábulas que se pierden después de la tercera jornada,⁴⁸ intenta expresar la pertinencia de sostener siempre el interés del lector, a partir de construir un ingenioso relato.

De ahí que Lope, al reconocer el parentesco del “romance” y de la novela y vincularlas por su invención a la comedia, plantea que el arte de novelar se basa no sólo en un lenguaje bello, sino también, en el buen desarrollo en la estructura del relato.

En suma, en esta *Las fortunas de Diana*, Lope alude y desarrolla un discurso sobre al origen de la novela; aborda y diserta sobre el principio de la verosimilitud; así como, al fin al cual la novela debe adherirse.

⁴⁸ “Tercer acto”, que es una de las tres unidades en que él mismo dividió la comedia nueva, que introduce y explica en su *Arte nuevo de hacer comedias*: “El sujeto elegido escriba en prosa, / y en tres actos de tiempo le reparta.” Ya Juan de la Cueva había reducido las cinco jornadas en cuatro: “Que el acto de cinco le he quitado, / que reducir los actos en jornadas, / cual vemos que es en nuestro tiempo usado”. Versos seguidos, observa Lope en el *Arte nuevo* cómo Cristóbal Virués ya había reducido las cuatro jornadas en tres: “El capitán Virués, insigne ingenio, / puso en tres actos la comedia, que antes / andaba en cuatro, como pies de niño, / que eran entonces niñas las comedias”. Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, p. 15.

La desdicha por la honra

Lope de Vega incluye *La desdicha por la honra*, *La prudente venganza* y *Guzmán el Bravo* en *La Circe*, en una obra miscelánea (con otras rimas y prosas), publicada en Madrid en 1624. Aparte del extenso poema que da título al volumen y las tres novelas intercaladas que siguen, *La Circe* incluye una colección de poemas y epístolas. Las tres novelas van seguidas y numeradas: (Novela primera, Novela Segunda, Novela tercera), abriéndose el conjunto con la dedicatoria que Lope dirige al Conde-Duque de Olivares en un obvio afán para obtener su apoyo y beneplácito.

Por si acaso Vuestra Excelencia gustase de divertirse, que lo que cuesta poca atención no suele cansar el entendimiento. Dios guarde a Vuestra Excelencia.⁴⁹

Lope le reitera al conde la finalidad que deben tener las novelas, concepto que deja asentado varias veces durante el transcurso de la narración: dar contentamiento y diversión a sus lectores:

Así también, alude al hecho de que esta forma de narrar, sea de fácil acercamiento: que sea una lectura sin pretensiones eruditas, como las sentencias de filósofos, las fábulas de poetas, las oraciones de retóricos. Es decir, que cualquiera pueda abordar la lectura y descubrir en ella un cálido y cómodo encuentro intelectual.

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 se viniere a la pluma, sin disgusto de los oídos aunque lo sea de los preceptos. Porque ya de cosas altas, ya de humildes, ya de episodios y paréntesis, ya de historias, ya de fábulas, ya de reprehensiones y ejemplos, ya de versos y lugares de autores, pienso valirme 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.⁵⁰

Es esta digresión una de las más significativas, en cuanto a lo que Lope propone en el arte de hacer novelas: la variedad en la obra.

⁴⁹ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 176

⁵⁰ *Ibíd.*, pp. 182,183.

El principio que Lope refiere confesamente “al margen de los preceptos” y fundamentado en el gusto, se asocia indiscutiblemente con la composición de la novela, en la que está dispuesto a poner “cuanto se le viniere a la pluma”.⁵¹

El Fénix establece así claramente su teoría: implica un lector múltiple (doctos e ignorantes), una variedad de estilos (grave y desnudo), una trama compleja que combine historia y fábula, reprehensiones, ejemplos, alternar verso y prosa, no menospreciar las citas eruditas, los “lugares de autores”. Rompe en este sentido con el modelo de las *Novelas ejemplares* de Cervantes.

Es decir que al hablar de todo lo que viniera a la pluma, propone un género que abrace todos los géneros vigentes hasta ese momento. Vuelve a referir el fin deleitoso por encima del didáctico, lo cual se aleja de la propuesta cervantina “que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente.”⁵²

Los episodios y paréntesis que Lope introduce como digresiones, son intrínsecos a las *Novelas a Marcia Leonarda*, ya que se vale de ellos sistemáticamente. Al aceptarlos como parte inherente de la novela, deben urdirse en paralelo a la acción principal, aunque también deban aparecer separados. En cuanto a la extensión, practica la fórmula de Aristóteles: “En los dramas los episodios son breves; pero la epopeya con ellos se acrecienta”,⁵³ que Alonso López traduce así: “El episodio, el qual es todo lo demás que no es fábula. Episodio, digo, es un empasto que se pega y despega a la fábula sin quedar pegado algo dél.”⁵⁴ Y reitera: “Los principales —que son épica, trágica y cómica— necesariamente los deven tener; aquélla largos, y éstas dos ultimas, breves⁵⁵ En este sentido, Lope se suma a la teoría clásica.

En cuanto al estilo, Lope elimina lo grandioso de su prosa y sugiere que en lo referente a la novela se utilice el estilo medio y el llano. Cervantes enfatiza este concepto en el prólogo a la primera parte del *Quijote*, cuando el amigo ficticio le

⁵¹ Lope de Vega, *Op.cit.*, p.183.

⁵² Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, (I, XLVII), p. 492.

⁵³ Aristóteles, *Poética*, p. 20.

⁵⁴ Alonso López Pinciano. Vol. II. *Philosophía Antigua Poética*, p. 20.

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 15.

aconseja que procure que esa obra sea tal que satisfaga lo mismo al simple que al discreto, al grave que al prudente. Sin embargo, Lope no pretende emular a Cervantes, pues ya había sembrado este concepto en su *Arte de hacer comedias*, de tal suerte que sólo lo extrapola al campo del novelar.

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 arte⁵⁶.

Lope reconoce y reitera que el fin de la literatura es el mismo que sustenta en sus comedias: “deleitar”; es decir, dar “gusto al pueblo” de acuerdo con su *Arte nuevo de hacer comedias*.

Existe abundancia de documentos para demostrar la importancia que atribuyeron los teorizantes de la época al principio aristotélico-horaciano de que las obras literarias habían de aspirar a algo más que a deleitar: por encima del deleite literario debían aspirar a instruir indirectamente al público y a mejorar sus costumbres.

Carmen Rabell plantea que Lope al asociar por invención la novela con la comedia, parece querer encajar el género dentro de la poética clásica pero, a su vez, su concepción de la comedia se opone a las reglas aristotélicas. Es decir, que Lope crea los preceptos del *Arte nuevo de hacer comedias*, a partir de las preferencias nuevas del público, colocándose en oposición con el contexto clásico del deleite y la enseñanza como principio básico de la literatura.

Bajo el concepto de *arte* entiende Lope la preceptiva clásica que fija el buen gusto y tiene en cuenta, en el caso de las comedias, el interés del espectador. En el caso de la novela no importa ignorar los preceptos si se satisface así la atención del lector.

⁵⁶ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 183.

En el *Arte nuevo de hacer comedias* afirma: “que un arte de comedias os escriba, que al estilo del vulgo se reciba,”⁵⁷ pero sobre todo, “ y escribo por el arte que inventaron los que el vulgar aplauso pretendieron”,⁵⁸ también: “contra el arte me atrevo a dar preceptos, y me dejo llevar de la vulgar corriente adonde me llamen ignorante Italia y Francia”⁵⁹ En la novela, Lope se mueve en el justo medio donde la escritura no cansa a los que no saben y no los aleja por la sequedad de lo expuesto.

Y esto, aunque va dicho al descuido, fue opinión de Aristóteles. Y por si vuestra merced no supiere quién es este hombre, desde hoy quede advertida de que no supo latín, porque habló en la lengua que le enseñaron sus padres, y pienso que era en Grecia.⁶⁰

En esta digresión, lo sustancial es la defensa que Lope hace de la lengua materna, sosteniendo para este propósito que Aristóteles hablaba y escribía griego no por ser de especial relevancia para la literatura, sino porque era su lengua materna.

En el Renacimiento se les denominaban lenguas cultas al griego y al latín a diferencia de las vulgares, como las lenguas romances. Seguramente a Lope no le gustaba el término y en algunas de sus obras, se pronunció al respecto, como en *El verdadero amante*, por ejemplo, que señala: “He visto muchos que, ignorando su lengua, se precian de soberbios de la latina y todo lo que está en la vulgar desprecian, sin acordarse de que los griegos no escribieron en latín, ni los latinos en griego.”⁶¹

El mismo argumento en defensa de la lengua vulgar o de los versos castellanos frente a los importados del italiano lo presenta en el *Isidro* y años después en la primera impresión de las *Rimas* al salir en defensa de los romances: “Y soy tan de veras español, que por ser en nuestro idioma natural este género, no me puedo persuadir que no sea digno de toda estimación.”⁶²

⁵⁷ Lope de Vega. *Arte nuevo de Hacer comedias*. p. 11.

⁵⁸ *Ibíd.*, p.12

⁵⁹ Lope de Vega, *Op.cit.*, p.18.

⁶⁰ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 184.

⁶¹ Lope de Vega, *El verdadero Amante*, en notas de Francisco Rico, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 19.

⁶² Lope de Vega, *Isidro*, en *Obras Completas, Poesía*, p. 56

De tal suerte que Lope de Vega establece que la lengua hispana es una lengua merecedora de toda valía para las artes literarias.

No le será difícil a vuestra merced creer que era poeta este mancebo, en este fertilísimo siglo de este género de legumbres, que ya dicen que los pronósticos y almanaques ponen entre garbanzos, lentejas, cebada, trigo y espárragos: <Habrán tales y tales poetas>. Dejemos de disputar si era culto, si puede o no puede sufrir esta gramática nuestra lengua, que ni vuestra merced es de las que madrugan las cuaresmas al sermón discreto, ni yo de los que rinden en esta materia por parecerlo, juzgando lo que desean entender por entendido, y remitiendo al que lo escribió la inteligencia y la defensa.⁶³

Lope inserta una digresión cuando está a punto de incluir un soneto dentro del marco narrativo: hablando del protagonista (Felisardo) que “gastaba algunos ratos en escribir versos”⁶⁴. Aprovecha así para verter una serie de alegatos, a propósito de la abundancia de malos poetas, usando en este caso, como símil satírico, la fertilidad del siglo, rico en variedad de legumbres, obvia metáfora por la variedad de poetas. En la epístola dirigida al “Contador Gaspar de Barrionuevo”, que incluye en la Segunda parte de las *Rimas*, realza satíricamente tal hecho: “Hay plumas legas de melenas burdas,/ poetas testarudos, gente ciega/ más desairados que una espada a zurdas”.⁶⁵

Horacio había señalado ha este respecto: “existir a mediocres poetas no hombres, no dioses, no concedieron columnas. Como entre gratas mesas una sinfonía discorde y un graso unguento y una amapola con miel de Cerdeña ofenden pues una cena podría formarse sin ellos, así el poema, para halagar ánimos nato e inventado, si de lo sumo un poco ha bajado, hacia lo ínfimo cae.”⁶⁶ Lope, al igual que Horacio, censura la mediocridad, la tibieza, “lo mediano y pasable”⁶⁷ en el quehacer de la composición novelística.

También discurre sobre un cierto tipo de poesía exagerada, la cual le parece vanal, frívola; ya anteriormente se había pronunciado al respecto, por ejemplo en

⁶³ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 188

⁶⁴ Ídem.

⁶⁵ Lope de Vega, en Marcelino Menéndez Pelayo, *Estudios de Crítica histórica y literaria II*, Op. cit. p. 305.

⁶⁶ Horacio, *Arte Poética*. pp.17, 18.

⁶⁷ Ídem.

El laurel de Apolo: “Yo señor lector, me admiro de cuán aumentada y florida está el arte de escribir versos en España, y no veo lucir ingenio, que con virtuosa emulación no me haga reconocer quan lejos estoy de imitarle, que aunque es verdad, que no me agrado del nuevo estilo de algunos, no por eso dejo de reconocer sus grandes ingenios y venerar sus escritos, que el agravio de nuestra lengua, si lo es, el mismo tiempo volverá por él, o se conocerá... que lo ha sido Virgilio y Sanazaro hablar con elegancia, y no con vana pompa inútil la lengua Castellana.”⁶⁸

Significa, para la digresión que nos ocupa, la propuesta de Lope para la inclusión de poesía, pero no de un estilo de poesía que para el Fénix era pretenciosa, exagerada, abigarrada.

Mal he hecho en confesar que escribo historia de tiempos presentes, que dicen que es peligro notable porque en habiendo quien conozca alguno de los contenidos, ha de ser el autor vituperado por buena intención que tenga.⁶⁹

Lope, sencillamente, aparenta que su ficción es historia: en todas las novelas, aflora el temperamento estético y el gusto por la verdad de las cosas a lo probable, posible y verosímil.

Ya el teórico Alonso López había señalado que “otras ay que sobre una verdad fabrican mil ficciones, tales son las trágicas y épicas, las cuales siempre, o casi siempre, se fundan en alguna historia”.⁷⁰ En este sentido la teoría literaria de Lope se caracteriza por su inclinación a considerar fundamental mantener la verdad histórica que la verdad poética⁷¹: por este carácter real, casi histórico, que manifiesta en sus novelas al declarar que el suceso o caso narrado no es invención suya, sino que lo tomó de la vida y que sucedió efectivamente.

⁶⁸ Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, en *Colección de obras sueltas así en prosa como en verso*, p. XXIX.

⁶⁹ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p.185

⁷⁰ Alonso López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, Vol. II. p.13.

⁷¹ Ya anteriormente me había referido a la verdad poética que es a su vez el desarrollo que se da a la disposición de lo probable y posible, que es una reelaboración aristotélica: “Es preferible imposibilidad verosímil a posibilidad increíble”. Aristóteles, *Poética*, p. 41.

(Que soy tan puntual novelador, que aun he querido que no le quede a vuestra merced este escrúpulo de lo que pesaba)⁷²

En este breve paréntesis, el narrador se convierte en crítico y sarcástico de sí mismo. Aunque se podría decir que se trataba de una técnica cervantina que el narrador comenta, a modo de crítica y observación irónica, sobre el proceso de narrar; teniendo presente a un lector que acompaña la narración como personaje de ella. Sin embargo, Edward Riley señala lo erróneo de esta afirmación: “Cervantes no es un innovador en cuanto a su método crítico tanto como lo es por su uso de la ironía como técnica novelística.”⁷³

De Lope se puede decir que su originalidad no radica en el introducirse a sí mismo como personaje importante y narrador vehículo conductor de la historia; sino la inclusión de un lector que personifica y define claramente, situación nunca antes vista hasta ese momento. Éste es el elemento innovador y es quizá el componente más importante que Lope introduce, otorgando así un estilo personal, original y único a sus novelas.

¿Dije ya la ciudad? No importa, que aunque la novela se funda en honra, no vendrá por esto a menos, aunque fuese conocida la persona; y yo gusto de que vuestra merced no oiga cosas que dude; que esto de novelas no es versos cultos, y después de haberlo entendido es lo mismo que se pueden haber dicho con menos y mejores palabras.⁷⁴

Es ésta la forma en que Lope intenta dar verosimilitud a su relato, contraviniedo la definición del género y la diferencia de la poesía; en este caso, con el arte de quien escribe un relato frente a quien cultiva versos cultos. Es decir, lo narrado debe aparecer como real. Se sitúa en un espacio fácilmente reconocible, y en el caso de los personajes, aunque se enmascaren con nombres diferentes, se puede conocer su identidad.

⁷² Lope de Vega, *Op. cit.* p. 196.

⁷³ Ver Edward Riley, *Teoría de la novella en Cervantes*, p. 61

⁷⁴ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 198.

La fábula de la novela ha de mover a admiración, basada ésta en la credulidad que sobre ella asienta el lector. Así lo confirman las poéticas de la época.⁷⁵

Pues sepa vuestra merced que las descripciones son muy importantes a la inteligencia de las historias, y hasta agora yo no he dado en cosmógrafo por no cansar a vuestra merced, que desde su casa al Prado le parece largo el mundo; aunque vaya por su gusto en hábito de tomar el acero, con tan buenos de matar lo que topa, que en ninguno la he visto más enemiga de la quietud humana.⁷⁶

Lope reconoce el parentesco de la novela con la épica al ajustarse en momentos a la teoría que se planteada en las poéticas clásicas del momento. La épica, epopeya o heroica como la llamaba Alonso López era una forma narrativa que permitía ampliar sus dimensiones literarias, la descripción vasta era uno de estos espacios fértiles: “Todas las descripciones largas que no fueron ni son ciertas y verdaderas, son poemas narrativos perfectos, porque tienen la ánima que es la imitación de aquella que no es ni fue, mas es verisímil que fuesse.”⁷⁷

Cervantes, por otro lado, asocia a la épica con los libros de caballería quizá sólo por su carácter narrativo y, en especial, por ser estos un campo fértil para la descripción, que luego extrapola a su quehacer novelístico. Él declara, a través del Canónigo de Toledo, que si bien los libros de caballería tenían “un ocioso y falso gusto”, encontraba sólo una cosa buena:

correr la pluma, describiendo naufragios, tormentas, reencuentros y batallas (...), pintando ora un lamentable y trágico suceso, ahora un alegre y no pensado acontecimiento; allí una hermosísima dama, honesta, discreta y recatada; aquí un caballero cristiano, valiente y comedido; acullá un desaforado bárbaro fanfarrón; acá un príncipe cortés, valeroso y bien mirado; representando bondad y lealtad de vasallos, grandezas y mercedes de señores.⁷⁸

Para Lope, la fórmula era que en la novela se creaba un amplio campo narrativo para presentar una imagen, esto es, enumerar las partes de un todo, es decir, pintar con palabras, ya sea, una topografía, un paisaje, un retrato o un paralelo y

⁷⁵ Cf. Eduardo Riley, *Op. cit.* p. 278-279 y W. Pabst, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, p.120.

⁷⁶ Lope de Vega, *Op. cit.* p. 208.

⁷⁷ Alonso López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, Vol. I, p. 252.

⁷⁸ Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, (I, 47) p. 491.

advierde a su lectora que la descripción debe ser una parte determinante del buen hacer novelístico.

Y en esta parte no puedo dejarme de reír de la definición que da Aristóteles de la Fortuna; no le faltaba más a este buen hombre sino que en las novelas hubiese quien se riese dél. Dice, pues, que la buena Fortuna es cuando sucede alguna cosa buena y la mala cuando mala. Mire vuestra merced si tengo razón, pues en verdad que lo dijo en el segundo de los físicos, que yo no se lo levanto.⁷⁹

Lope introduce una digresión sumamente irónica, burlándose abiertamente de la definición que el filósofo griego vierte a propósito del concepto de Fortuna, definitivamente por su simpleza. Y alude al libro II de la *Física* de Aristóteles, de donde recoge la idea: "*Fortuna utem dicitur bona, cum conum aliquod, maola cum adversi, quid evenit*".⁸⁰

A lo largo del siglo XV se destaca el tema de la Fortuna la cual se polariza como un poder arbitrario y hostil, pero también como un designio divino impuesto. El tema lo consagra la literatura emblemática y tiene una extensa y rica proyección, como ha probado Otis Green.⁸¹

Así pues, en suma, en esta novela (*La desdicha por la honra*) de tema morisco, Lope vierte sus reflexiones teóricas sobre la necesidad de la variedad en la obra; el gusto y deleite que deben proporcionar las novelas; la descripción como elemento definitivo; la llaneza de la prosa en aras de la comprensión; la pertinencia de la poesía y el papel de la Fortuna dentro de un texto.

⁷⁹ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 217.

⁸⁰ [Fortuna se dice es buena cuando sucede cosa buena y es mala cuando hay adversidad]. Antonio Carreño en notas a Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*. p. 217.

⁸¹ Otis Green, *España y la tradición occidental*, pp. 283-337

La prudente venganza

Novela segunda

Esta novela dedicada de nuevo a la “señora Marcia Leonarda”, se incluye como la anterior en la *Circe*. Francisco Ynduráin señala que el título original se modificó en algún momento, ya que la frase la frase *La más prudente venganza* la trae al final de la novelita y “ya se sabe que muchas veces, en la comedia, una frase final y clave es la que daba título a la pieza”⁸². La define como “la historia de unos amores”, como “la historia y las definiciones de amor, a que tan dado fue Lope, en prosa y verso.”⁸³

El marco narrativo inicial, presente en *Las fortunas de Diana* y en el resto de las novelas, consolida la relación entre quien escribe y quien lee.

Prometo a vuestra merced, que me obliga a escribir en materia que no sé cómo pueda acertar a servirla, que como cada escritor tejen su genio particular a que se aplica el mío no debe de ser éste, aunque a muchos se lo parezca. Es genio, por si vuestra merced no lo sabe, que no está obligada a saberlo, aquella inclinación que nos guía más a unas cosas que a otras, y así defraudar el genio es negar a la naturaleza lo que apetece, como lo sintió el poeta satírico.⁸⁴

En esta intromisión lúdica, Lope reflexiona sobre la inclinación natural literaria que es inherente al escritor; ese “furor poético ayudado del espíritu divino”⁸⁵ que decía López Pinciano, o Aristóteles que para este propósito señalaba: “el arte de la poesía es propio de naturales bien nacidos o de locos”⁸⁶ Y Horacio: “A los griegos ingenio, a los griegos dio con boca torunda hablar la Musa, más que de alabanza“, refiriéndose por supuesto a los grandes poetas griegos.

Lope entiende que esta especial sensibilidad del escritor, es una virtud, cualidad con la que se nace, es un don divino, un regalo que hay que cultivarse, ejercer y desarrollar con conciencia y responsabilidad. El Fénix se sabe íntimamente poseído por las “Musas”, y tiene conciencia plena de ello. Sin el

⁸² Francisco Ynduiran, *Lope de Vega como novelador*, p. 78.

⁸³ Ídem.

⁸⁴ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 235.

⁸⁵ Alonso López Pinciano, *Philosophia Antigua Poética*, Vol. I, pp.226-227.

⁸⁶ Aristóteles, *Poética*, p. 26.

ingenio es poco lo que se puede lograr en el arte, así que para Lope, se “nace poeta”.

Por otro lado, en esta misma digresión, no dejar pasar la ocasión para hacer una referencia erudita, situación que continuamente, a pesar de expresar lo contrario, hace durante todo el desarrollo de las novelas: “Púsole la Antigüedad en la frente, porque en ella se conoce si hacemos alguna cosa con voluntad o sin ella. Esto es sin meternos en la opinión de Platón con Sócrates y de Plutarco con Bruto, y de Virgilio que creyó que todos los lugares tenían su genio, cuando dijo:

Así después habló, y un verde ramo
ceñido por sienes, a los genios”⁸⁷

Por otro lado, más adelante inserta una digresión irónica a propósito de las novelas de pastores:

Ya se llegaba la hora del comer y ponían las mesas —para que sepa vuestra merced que no es esta novela libro de pastores, sino que han de comer y cenar todas las veces que se ofreciere ocasión—⁸⁸

Lope confirma con esta interrupción, que la novela pastoril o libro de pastores, como era conocido el género, con sus espacios idílicos, su paisaje solitario, bucólico y el gusto por el lenguaje refinado, artificioso, alejado de la realidad del pastoreo, fue objeto de parodias y burlas. Incluso es demoledora la crítica que le hacía Cervantes a su novela pastoril *Arcadia*, en *El coloquio de los perros*:

Mi amo leía unos libros cuando yo iba a su casa, que todos los trataban de pastores y pastoras diciendo que les pasaba toda la vida cantando y tañendo con gaitas, zampoñas, rabeles y chirumbeles y con otros instrumentos extraordinarios. Deteníame a oírla leer, y leía cómo el pastor de Anfriso cantaba extremada y divinamente, alabando a la sin par Belisarda, sin haber en todos los montes de Arcadia árbol en cuyo tronco no se hubiese sentado a cantar desde que salía el sol .⁸⁹

Existe una comedia de Miguel Sánchez el Divino, quien fuera contemporáneo de Lope y que Ramón de Mesoneros Romanos (1803-1882) incluyó en la antología, a propósito de obras olvidadas de escritores contemporáneos a Lope de Vega, *La comedia de la guarda cuidadosa*, donde se da cuenta de estas convenciones

⁸⁷ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 235.

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 241.

⁸⁹ Miguel de Cervantes, *El coloquio de los perros, Novelas Ejemplares II*, pp. 153, 154.

sobre la novela pastoril: “Como historia de pastores,/ que en todo un libro jamás/
duermen ni comen, ni hay más/ que hablar de celos y amores.”⁹⁰ El comer y dormir
era impropio tanto de los héroes pastoriles como de los caballerescos.

Rabell⁹¹ ve el diálogo previo como una confrontación y cuestionamiento de
diferentes niveles del lenguaje. Tal referencia al comer la detecta Maria Grazia
Profeti como una manera de afianzar el “realismo de la obra”, observando cómo
Lope “analiza el tema del enamoramiento con un acertado análisis psicológico, y al
mismo tiempo la voz narradora se dirige al narrataria,⁹² Marcia Leonarda, y
subraya la verdad de los hechos con un comentario muy significativo”.⁹³

Creyó Fenisia lo severo del rostro; creyó lo lacónico de las palabras (Y
advierta vuestra merced que quiere decir “lo breve”, porque eran muy
enemigos los lacedemonios del hablar largo).⁹⁴

Introduce Lope una digresión jocosa, que arremete contra los episodios largos,
alejándose de la preceptiva clásica. Aristóteles señalaba que “en los dramas los
episodios son breves, pero la epopeya con ellos se acrecienta”.⁹⁵ Se creía que los
episodios poseían cierta función ornamental: “...la ropa y las faxas de lo mismo,
que es ornato el episodio mucho...”⁹⁶ servían, pues, para realzar y dar grandeza a
la obra: “ensanchando la fábula con otros acaecimientos enderezados a la acción
principal”.⁹⁷ Situación que Lope no estima necesaria para su quehacer novelístico:

Si a Laura no se le da nada del deshonor y del peligro, ¿para qué se
fatiga el que sólo tiene obligación de contar lo que pasó?⁹⁸

De nuevo enmarca el narrador la ficción (novela) en el marco de su realidad
histórica, cuando señala “que aunque parece novela, debe de ser historia,”⁹⁹

⁹⁰ Miguel Sánchez, *Comedia famosa de la Guarda Cuidadosa*, en *Dramáticos contemporáneos de Lope*, p. 4.

⁹¹ Carmen Rabell, *El arte de hacer “novellas”*, pp. 68-69.

⁹² Elena Berinstain incluye en su diccionario este término para designar al lector implícito: “Cuando el relato es narrado, los hechos son comunicados a un destinatario, que se llama receptor, oyente, lector o narrataria (cuando está en el interior del relato) por un emisor de los enunciados que se llama narrador” Elena Beristan, *Diccionario de Retórica y Poética*, p. 355.

⁹³ Carmen Rabell, *Op.cit.*, pp. 68-69.

⁹⁴ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 240.

⁹⁵ Aristóteles, *Poética*, p. 20

⁹⁶ Alonso López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, Vol. III, p. 172.

⁹⁷ Ídem.

⁹⁸ Lope de Vega, *Op. cit.*, p. 277.

⁹⁹ Ídem.

consciente de otorgar credibilidad a lo narrado. Los espacios concretos, físicamente identificables realzan tal verosimilitud.

Lope se acerca a la preceptiva clásica en la aplicación de este principio, por ejemplo, López Pinciano al reelaborar a Aristóteles, plantea:

Más que sobre historia toman su fundamento son como una tela cuya urdimbre es la historia, y la trama es la imitación y fábula. Este hilo de trama va con la historia texiendo su tela, y es de tal modo, que el poeta puede tomar de la historia lo que se le antojare y dexar lo que le pareciere, como no sea más la historia que la fábula, porque en tal caso será el poema imperfecto y falto de la imitación, la cual da el nombre.¹⁰⁰

Esta actitud aristotélica sostenía que las obras derivadas de la épica tendrían más perfección en la elaboración de obras fundadas en la historia que en ficción. Lope se vale de este modo de artificios para dar a sus novelas mayor complejidad narrativa, pero es especialmente en esta novela donde logra aplicar con mayor eficacia la verosimilitud.

Durante el transcurso de esta novela, Lope aborda diversos temas: sobre el escritor y sus características, diserta en relación a los libros de pastores, se refiere a la inserción de romances; diferencia novela de historia y con gran sentido del humor, propone no incluir en la novela episodios largos.

¹⁰⁰ Alonso López Pinciano. Vol. II. *Op. cit.* p. 98.

Guzmán el Bravo

La última de las denominadas *Novelas a Marcia* Leonarda, *Guzmán el Bravo*, incluida también en la obra miscelánea *La Circe*, es una narración en la que se aborda el tema morisco y parece ser un diminuto libro de caballería:¹⁰¹ relata y centra toda su atención en las aventuras de un caballero (casi héroe) que tiene “la brandura mercurial del entendimiento con la fuerza marcial de la osadía”¹⁰² don Félix de Guzmán tenía una fuerza descomunal casi sobrehumana.

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

Si el cielo a los piadosos galardona,
si en ellos hay justicia, si conocen
los ánimos, te den condigno premio. ¹⁰³

En esta novela el narrador inicia con una digresión lúdica interpelando a su dama, en esta ocasión además solicita le favorezca y “aliente el agradecimiento”, e introduce una referencia culta para sustentar el porqué de la necesidad de reconocimiento. Alude a Cicerón “benigna la llama, siendo graciosa, y si ha tenido premio, conducida”, y más adelante se enfrasca en una disertación erudita para solicitar su correspondencia.

con familiaridad se afrotelaban. (Esta voz, señora Marcia, es italiana; no se altere vuestra merced, que ya hay quien diga que están bien en

¹⁰¹ La literatura de caballería nació de las entrañas de la Edad Media, y no fue más que una prolongación o derivación de aquella poesía épica que tuvo su foco principal en la Francia del Norte. Más tarde en Alemania y en Castilla, se vigorizaron en todas partes las tradiciones heroicas; germinaron los símbolos de olvidadas mitologías, convertidos en personajes y acciones humana; la dispersión del mundo feudal se tradujo en el cruzamiento de ciclos; pero en medio de tal anarquía, un ideal común de vida guerrera y social brilló entre las tinieblas de la Edad Media. El carácter y los ideales de la caballería adquirieron una mística tal que combinaba las cualidades aristocráticas, las virtudes cristianas y el amor cortés femenino. El caballero ideal debía ser un hombre valeroso, leal y generoso, como los héroes de la poesía épica. Cf. Don Marcelino Menéndez Pelayo, *Estudios de crítica histórica y literaria*, Vol. I, pp. 11 y 12.

¹⁰² Francisco Yndurain, *Lope de Vega como novelador*, p. 64.

¹⁰³ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 287.

nuestra lengua cuantas peregrinidades tiene el universo, de suerte que aunque venga huyendo una oración bárbara de la griega, latina, francesa o garamanta¹⁰⁴, 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.¹⁰⁵

Lope da una explicación respecto al origen y uso del neologismo “afratelar”, como pretexto para desplegar teoría e historia literarias referentes al lenguaje universal, que comprende el lenguaje peregrino o “extranjerismos”. Promueve, entonces, una defensa en torno del uso de este tipo de vocablos en la prosa novelística.

Situación que lo adhiere a los preceptos clásicos, pues Aristóteles propone la inclusión en la épica de nombres ordinarios y “peregrinos”: “llamo ordinario al que usamos nosotros: peregrino, al que usan otros: evidentemente, pues, un mismo nombre puede ser ordinario y peregrino, mas no para los mismos hombres. Y así *σινυρον* es nombre ordinario en Chipre, y peregrino entre nosotros.”¹⁰⁶ Para Aristóteles la virtud del lenguaje es que sea claro sin ser bajo, promueve para este fin la combinación de diversas formas “porque los nombres peregrinos, la metáfora, la palabra ornamental y demás por el estilo hacen que la dicción no sea ni común ni baja, mientras que el nombre de uso dominante la volverá clara.”¹⁰⁷

Lope se ciñe a esta fórmula aristotélica, que en lo referente al lenguaje, propone la combinación de nombres ordinario y peregrino.

(Y si le parece a vuestra merced que son muchas para novela, podrá con facilidad descartar las que fuere servida)¹⁰⁸

En este paréntesis se refiere Lope a la integración constante de epístolas y, en este sentido, se ciñe al preceptiva de la época que asumía la inserción de cartas dentro de la épica como un elemento que daba variedad a la obra. Pinciano apuntaba al respecto: “y tomo, por lenguaje del poeta, la inscripción de la epístola toda por lenguaje de la persona inducida por el poeta; como en la Epístola de Penélope dize la inscripción: Penélope a Ulises; ésta, pues, digo yo que es la plática del autor, y lo demás, de Penélope, la qual es inducida por el autor. Assí

¹⁰⁴ Lengua de los garamantas, “habitantes que vivían en el extremo sur de lo que se conocía por Libia y representaron durante mucho tiempo a los habitantes meridionales más extremos de la tierra conocida”. Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, (I, 18).

¹⁰⁵ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 294.

¹⁰⁶ Aristóteles, *Poética*, p. 33.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 36.

¹⁰⁸ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 297.

queda la Epístola debaxo del poema común y de la heroyca”.¹⁰⁹ Y ya que para Lope, la novela es una de las derivaciones de la épica, acoge con gusto la inclusión de este elemento en el hacer novelístico.

Bien sabe vuestra merced que 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 letor 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, y como dijo el poeta antiguo castellano:

Las cosas de admiración
no las cuentas,
porque no saben las gentes
cómo son

Cierto que tiemblo de decirlas, pero la fuerza de este caballero fue tan grande que facilita el crédito.”¹¹⁰

Esta cita tiene por objeto otorgar credibilidad al relato, sin embargo la ironía es obvia; lo es el doble juego de la ficción como historia dudosa. Pero también está en juego el intercambio del lector que, puede confeccionar la propia versión de la historia, a medio camino entre lo que puedo ser (lo verosímil) y lo cierto “aunque a mí me certificaron que”.¹¹¹

En suma, Lope muestra muy claramente los elementos que caracterizan su concepto de novela y determina que la novela ideal debe ser un vasto espacio para describir una variedad de hechos excepcionales, héroes ejemplares, acontecimientos trágicos y alegres (cambio de Fortuna); variedad de personajes y de temas que aborden distintas ramas del saber, variedad de situaciones humanas.

Todo esto con un estilo agradable, una invención inteligente y verosímil; con el fin de lograr el deleite a partir de alcanzar cierta perfección estética en una obra en que los varios elementos se presenten unificados. Su concepto ofrece la posibilidad de incluir otros géneros literarios y las mejores cualidades de la poesía y de la retórica.

¹⁰⁹ Alonso López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, Vol. II, p. 171.

¹¹⁰ Lope de Vega, *Op. cit.*, p.303.

¹¹¹ *Ibíd.*

Capítulo III

Lope y la aplicación de su teoría en las *Novelas a Marcia Leonarda*

En 1621 y 1624, aparentemente, a petición de Marcia Leonarda (Marta de Nevares) Lope de Vega escribe un compendio de novelas: *Novelas a Marcia Leonarda*. En aquel tiempo la novela equivalía a lo que en la actualidad se le conoce como “novela corta”, parecidas a las *novellas* italianas. Tenía razón Cervantes cuando se jactaba, en el prólogo a las *Novelas ejemplares* de ser el primero que escribía castizamente el naciente género: “Yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias”.¹

Hasta cierto punto, esto era verdad, ya que el arte de la ficción corta se desarrolló en España bajo las influencias italiana y francesa; Juan de Timoneda, con *El patrañuelo*, por ejemplo, mantiene una vinculación clara con la novelística italiana: no cuenta para instruir —como antes había hecho la literatura española de ejemplos— sino para deleitar y no sólo por el asunto, sino por la manera de su exposición. “Asiento ilustre y gracia”² son claves.

Así que en lo esencial, Cervantes expresaba grandes verdades al proclamarse primero en esta forma de novelar a la española, pues a partir de sus *Novelas ejemplares*, logra desprender a la novela de su forma italiana; él daba luz a la novela corta española: “nacía agraciada, pulcra, castiza en los temas y el estilo, madura de toda experiencia extranjera, ajustada a todas las posibilidades del molde y rica”, afirma Francisco Rico.³

¹ Miguel de Cervantes y Saavedra, prólogo a las *Novelas ejemplares*, p.23.

² Juan de Timoneda, *El patrañuelo*, p. 61.

³ Francisco Rico en “Prólogo y notas” en Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 9.

No fue sino Lope, quien decidido a explorar este nuevo género narrativo, llevó su quehacer novelístico hacia una forma única y novedosa, hacia el entretenimiento y el saber, es decir, en palabras de Francisco Rico: “realizando una obra castiza, amena y literariamente digna (...) sazonando la mezcla con dosis tolerables de ejemplaridad.”⁴

Lope de Vega escribe para Marcia Leonarda, *Las fortunas de Diana*, novela que incluye en *La Filomena*, lo cual parece no satisfacer a la dama; así que más tarde y buscando complacerla escribe tres novelas más. Lope aun cuando se sabe neófito y advierte que escribir novela es una novedad para él⁵ se aventura, sin embargo, a realizar todo un compendio de ellas, publicadas entre las prosas y versos de *La Circe*: *La prudente venganza*, *La desdicha por la honra* y *Guzmán el Bravo*.

Así que, confiado en su inagotable ingenio, escribe estas cuatro novelas, decidido a usar sus dotes no sólo de escritor y de creador profuso, sino también de teórico literario; escribe, pues, estas novelas amenas, divertidas, ingeniosas y originales en las que tejerá al unísono del cuerpo del relato —y a partir de ingeniosas, amables y, en momentos, irónicas intervenciones— el sustento teórico de las mismas. Ya se analizó dicho sustento; ahora se examinará la aplicación de algunos principios, abordados explícitamente por Lope, con el fin de determinar hasta qué punto utiliza su propia teoría.

Novela

La novela para Lope, según Juan de Piña, quien fue su leal amigo, era: “un barajar de novedades, sutilezas, lo entendido, lo crítico, gracias, donaires, sentencias que deleiten y enseñen”.⁶

A partir de la petición de Marcia Leonarda de que Lope explorara este género y a juzgar lo que él mismo dice en el principio de *Las fortunas de Diana*: “nunca

⁴ *Ibidem*. p. 11.

⁵ Se refiere por supuesto a la ficción narrativa breve, pues, claro que había cultivado la larga ficción narrativa en prosa.

⁶ Juan de Piña, nota tomada del prólogo a *Las Novelas a Marcia Leonarda*, p. 14.

pensé que el novelar entrara en mi pensamiento”, se le percibe con cierta desconfianza sobre el armado certero de creación novelística.

Si bien ya tenía experiencia en la ficción extensa en prosa o en verso (novela bizantina, libro de pastores a lo humano y a lo divino): “ha sido novedad para mí, que aunque es verdad que en la *Arcadía* 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”,⁷ aunque la diferencia entre aquellas obras es grande y en éstas en apariencia más sencilla.

Es decir, que en la novela no se exigía una composición muy elaborada. Sin embargo, si bien, Lope tenía experiencia en prosa, en relatos breves no, y es que al decidirse a escribir novelas era, por supuesto, con la intención de crear unas obras con elementos novedosos y con su sello personal.

La novela, para el Fénix, se derivaba del gran género épico. Así lo hace saber cuando en constantes intervenciones alude a la *Poética* de Aristóteles, para sustentar el naciente género novelístico; consideraba también que tenía una clara ascendencia de la *novella* italiana, vía Bandello o Boccaccio.

Lope establece una forma original de novela que lo diferencia de su gran contrincante: Miguel de Cervantes. El Fénix utiliza la técnica de caracterizar a un lector como hasta ese momento ningún otro novelista había logrado, es decir, que desarrolló un alto grado de refinamiento en la definición de su lectora (*Marcia Leonarda*) con la cual se relacionará lúdicamente, con el cuerpo narrativo.

En la creación literaria del Renacimiento con frecuencia la obra se dedicaba a “vuestra merced”. En las novelas picarescas, las epístolas o los diálogos, el autor se establecía un supuesto lector a través de prólogos y proemios. A este propósito, Francisco Rico⁸ afirma que no había en algún texto de esa época, ningún destinatario con caracteres tan propios y tan vivos y al que se le dedicaran tantas atenciones a lo largo de toda la obra. Este elemento es sorpresivo y novedoso dentro de la técnica novelística de Lope de Vega: el viejo y frío recurso

⁷ Lope de Vega, *Las Novelas a Marcia Leonarda*, p. 103.

⁸ Francisco Rico, prólogo a *Las Novelas a Marcia Leonarda*, de Lope de Vega, p.16

“Vuestra merced” en las *Novelas a Marcia Leonarda* se revitaliza, se renueva y adquiere personalidad.

Según la costumbre, el acontecer narrado, se apoyaba en reflexiones de carácter moral, en el más alto sentido, como exprimiendo una sabiduría práctica durante el acontecimiento de los hechos; pero Lope no le da tanta importancia a esta convención. Él se introduce a sí mismo dentro de sus novelas no como personaje importante, sino como vehículo conductor de la historia: Lope-narrador. Éste es el elemento que da unidad y homogeneidad a sus novelas.

La novela en *Las fortunas de Diana* y de acuerdo con la primera declaración del narrador: “No dejado de obedecer a vuestra merced por ingratitud, sino por temor de no acertar a servirle”,⁹ es una atractiva narración (que se escribe obedeciendo el deseo de su amada) de una calidad sorprendente, producto del gran caudal literario de Lope, aunque éste declaró no tener práctica en esta forma de escritura.

En *Las fortunas...* está clara la huella de la narración bizantina o de aventuras, por algunos claros elementos característicos de ésta, como la separación de los amantes, y el sinfín peripecias antes de volver a reunirse definitivamente.¹⁰ Su trama se divide en exposición, complicación y desenlace. El desarrollo de la intriga amorosa se basa en un intercambio de cartas de amor, diálogos y en monólogos dramatizados; así como, algunos elementos líricos intercalados que intensifican la dramatización del relato. Durante la trama de la novela se van entrelazando y uniendo relatos que bien pueden pertenecer a la tradición oral.

Con respecto a *La desdicha por la honra*, la obra se enmarca dentro de la novela morisca, por ser ésta una historia con personajes musulmanes y en la que el amor y la guerra se entrecruzan.

⁹ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 103.

¹⁰ Cf. Verónica Méndez Padilla Maqueo, *El peregrino en su patria de Lope de Vega y las novelas de aventuras*, p.34

Existe, asimismo, el recuerdo de cautivos cervantinos, y la exploración de ligeras aventuras cuyo marco es el Mediterráneo, que bajo el poder otomano tiene como centro la ciudad de Constantinopla.

Sin embargo, también contiene elementos de la novela de aventuras, pues utiliza dos temas tradicionales: la honra, como lo señala Verónica Méndez: “todos los protagonistas de las novelas de aventuras prefieren la muerte al deshonor, e incluso, a veces, se acercan al martirio cristiano”¹¹ y el resguardo de la religión católica, que es uno de los elementos característicos de a la novela bizantina en cuanto que instaura “una afinidad con los ideales católicos, por lo que estas novelas se convierten en el género representativo del pensamiento de la Contrarreforma en España.”¹²

Lope de Vega desarrolla un argumento en que los códigos de pureza de sangre se resuelven trágicamente con la muerte cuando el protagonista decide ser él mismo en su fe; por ejemplo: Felisardo, de origen árabe, se ve en la necesidad de partir por la persecución religiosa, dejando a Silva abandonada. Ésta es la historia de los amantes que se separan y, a partir de este distanciamiento, empiezan a vivir una gran cantidad de acontecimientos. Felisardo, al igual que los peregrinos, resuelve vestir como turco.

Las actividades del protagonista van adornadas con algunas historias intercaladas de tema morisco, por ejemplo cuando Felisardo después de haberse alejado muchísimo tiempo de España, y estando navegando como turco en naves turcas, se reencuentra con Silvia su amada, con su hijo y con el Virrey; entonces el narrador desarrolla toda la emotividad del reencuentro, así como la decisión de Felisardo de regresar con los turcos para ayudar a escapar a Sultana quien además de haber sido su protectora era cautiva española; así que introduce una historia morisca que nada tiene que ver hilo narrativo previo: es la historia fatal por envidias y rivalidades de Nasuf Bajá, y Mamut Bajá yerno y cuñado respectivamente del Turco, sultán Amat, el gran señor al que sirve Felisardo.

¹¹ Verónica Méndez Padilla Maqueo, *El peregrino en su patria de Lope de Vega y las novelas de aventuras*, p. 69.

¹² *Ibíd.*, p.46.

En esta novela, Lope inserta digresiones de tema religioso y sus discrepancias con la religión árabe, esto sucede, por ejemplo, cuando está haciendo una crítica respecto a la forma de vestir de los árabes y a la fe del vulgo de esa religión: “que parecen disfraces de las comedias, donde a vuelta de cabeza es un príncipe lagarto, y una dama, hombre y muy hombre, y a la fe que dice el vulgo que no le hablen en otra lengua”;¹³ hay otro momento en que se refiere al cargo de Felisardo como baja (gobernador, general) con el Turco sultán Amant, quien tiene un hermano llamado Mustafa al cual quiere matar, entonces, Lope arremete contra los árabes: “fiera costumbre de aquellos bárbaros”.¹⁴

La prudente venganza es la historia de las peripecias amorosas entre Laura y Lisardo; inscrita en la forma de relato epistolar¹⁵ y, sobre todo, en el drama de honor. Está vinculada temáticamente con *El curioso impertinente* de *El Quijote* de Cervantes; Verónica Méndez señala que “en las dos novelas los protagonistas crean su propia realidad negando el principio de fortuna y asumen la responsabilidad de sus hechos”.¹⁶ La crítica ha insistido en relacionarla con el género de la comedia por su fuerte recurrencia a la presentación del diálogo directo y a la variedad de géneros que dichos diálogos representan.

Se compone de tres episodios: noviazgo, adulterio, venganza —los conceptos de honor y de la venganza inevitable están generalmente vinculados a un adulterio, a la virtud perdida de una joven o a la integridad moral de una persona. El asunto de la honra se cuenta apresuradamente en el ajuste de cuentas final y tiene el planteamiento y ejecución de que el ofendido vaya matando a cuantos han intervenido o han sabido de la ofensa para que el secreto deje ileso el honor y la venganza cumplida.

¹³ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 210

¹⁴ Ídem.

¹⁵ Claudio Guillén estudia el tránsito de la forma al género, señalando que “cuando una modalidad temática se adhiere a un molde formal de manera relativamente estable, engendrando un modelo prestigioso, aparece y se afianza un género”. Así ve la forma epistolar como un género que tiene su momento más brillante durante el Renacimiento, con la obra de Marot, Wyatt, Garcilaso de la Vega, Sá de Miranda, Francisco Aldana, John Donne. Afirma que la carta en verso aparece por influencia de Horacio. Señala que lo logrado por Horacio es que en él perdura y es funcional esa práctica social, tan importante ya en el mundo mediterráneo anterior a Cristo, que era el mandar y recibir cartas. Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, p. 166 y 167.

¹⁶ Verónica Méndez, *El Peregrino en su patria de Lope de Vega y las novelas de aventuras*. p. 123.

Guzmán el Bravo, la última de las denominadas *Novelas a Marcia Leonarda*, se adhiere a los libros de caballería aunque de mucho menor extensión; al parece tiene como referencia *El Quijote*, según Verónica Méndez,¹⁷ quien analiza la analogía en el inicio de ambas obras. La de *El Fénix* arranca así: “En una de las ciudades de España, que no importa a la fábula su nombre, estudió desde sus tiernos años don Félix”.¹⁸ En tanto, *El Quijote*, “En un lugar de la mancha cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua”¹⁹

Guzmán el Bravo es una obra compuesta por ocho episodios que narran todas las pependencias y aventuras bélicas de don Felis de Guzmán. En el relato Lope urde variedad de intervenciones irónicas sobre asuntos diversos.

Sin embargo, no todas las tramas de estas novelas están apegadas a las sugerencias aristotélicas de las fábulas compuestas (épica y tragedia). *La desdicha por la honra* se pliega, por ejemplo, al esquema aristotélico de “agnición, peripecia y anagnórisis”,²⁰ así como a cambio de fortuna y la función del peregrino en busca de su destino. *La prudente venganza*, por ejemplo, se ciñe a la forma del relato epistolar y a la comedia de honor de la cual Lope es el creador.

Las Novelas a Marcia Leonarda son, pues, un grupo de obras literarias en las que Lope se vale de infinidad de recursos para construirlas: prosa, verso, epístola, digresión, monólogo, acción secundaria, instrucción, incluso del despliegue de teoría literaria para sustentarlas; así como, de una diversidad de géneros: novela al estilo de Heliodoro (*Las fortunas de Diana*), novela morisca (*La desdicha por la honra*), uso de la técnica de los *novelleri* y algunos ecos cervantinos (*La prudente venganza*) y libro de caballería (*Guzmán el Bravo*).

En estas novelas se utilizan procedimientos tales como la presentación de sentencias, hipótesis o conclusiones que dejan una enseñanza moral a la manera

¹⁷ *Ibidem*. p. 124

¹⁸ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 289.

¹⁹ Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, p. 27.

²⁰ “Agnición o reconocimiento se dize una noticia súbita y repentina de alguna cosa por la qual venimos en grande amor o en grande odio de otro; y peripecia se dize una mudanza súbita de la cosa en contrio estado” Alonso López Pinciano, Vol. II. *Philosophía Antigua Poética*, p. 25.

de los exempla medievales; es decir, que exponen la moraleja y la preocupación del lenguaje por parte del narrador.

Se recurre, también, a otros elementos para dar variedad y deleite: comentarios del narrador, alusiones clásicas²¹ (epigramas, apotegmas, sentencias, aforismos) y, por supuesto, la creación de la figura del lector implícito: Marcia Leonarda (Martha de Nevares) como destinataria con quien dialoga el escritor.

²¹ A diferencia de sus novelas anteriores, en éstas Lope no pretende hacer sus “supuestos” alardes de erudición; esta fingida erudición ha sido demostrada por diversos investigadores: “tomaba de algunos compendios de erudición al uso referencias de obras que en realidad nunca había leído.” Ver Verónica Méndez Padilla Maqueo, *Op. cit.* p. 110.

Variedad

La variedad en la fábula, para los antiguos (Aristóteles, Horacio), era una condición indispensable, un principio “natural” como la capacidad de invención. El mundo literario del Renacimiento coincidía en que servía para vivificar, deleitar, embellecer y enriquecer. Por ejemplo, Alonso Pinciano señalaba que “se goza con la variedad de las cosas, y que este animal fábula será, tanto más deleytoso, quanta más variedad de pinturas y colores en él se vieren.”²²

Las *Novelas a Marcia Leonarda* integran la suficiente variedad como para encantar a todos los gustos. Lope nos revela, en distintas formas, que su propósito es satisfacer y deleitar, en la introducción de *La desdicha por la honra*: “que en este género de escritura ha de haber una oficina de cuanto se viniere a la pluma”,²³ indicando una de sus convicciones estéticas más firmes y claves a la hora de definir la comedia nueva en *El arte nuevo de hacer comedias*: “que aquesta variedad deleite mucho. Buen ejemplo nos da naturaleza, que por tal variedad tiene belleza.”²⁴

Así es que, Lope extrapola de la comedia a la novela el concepto teórico de variedad y lo aplica a sus relatos, ricos en episodios, tanto en historias como en fábulas, reprehensiones y ejemplos; así como, en “versos y lugares de autores”.²⁵ Se arrimaba —dice— “a los que entienden”²⁶ a los hombres científicos. Reúne y acomoda referencias cultas; intercala episodios mitológicos desprendibles a voluntad; discurre sobre literatura, presenta poemas o cartas en boca de sus personajes o, simplemente, inserta un diálogo en medio de la narración.

A menudo se sirve del recurso de la interrupción, no sólo como medio de lograr suspenso y dotar a la obra de variedad, sino también como muestra de exhibicionismo artístico que le sirve para exponer su poder como escritor: el narrador se comunica directamente con su amada; ésta lee las historias que,

²² López Pinciano, Alonso. *Philosophía Antigua Poética*, Vol. II, p. 53

²³ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 182,183.

²⁴ Lope de Vega, *Arte Nuevo de hacer comedias*, p. 14.

²⁵ Lope de Vega, *Op. cit.*, p. 182,183.

²⁶ Ídem.

dentro del marco narrativo, están a su vez sembradas de digresiones. Durante el transcurso de sus novelas constantemente se detendrá para invitar a la dama a atender a lo narrado o perdonar la impertinencia de una digresión.

Lope vivía en una época especialmente fiel a las autoridades tanto en política, religión como en el arte. Tiempos en que el hombre culto se sentía inclinado a cotejar sus propias ocurrencias con el inestimable caudal de la tradición clásica.

El ambiente “científico” que se juzgaba propio de la literatura convenía bien a la variedad en que se descubría la gracia de la naturaleza. Lope desarrolla en sus novelas preocupaciones y observaciones de “hombre científico” como de otros muchos aspectos de la humanidad.

Presentemos algunos ejemplos representativos de las múltiples formas tanto de digresión, como de paréntesis o de métrica que Lope utiliza y urde paralelamente al marco narrativo de sus novelas.

Lope inserta una digresión instructiva, la que funciona a modo de ornamentación erudita; por ejemplo, en *Las fortunas de Diana*, cuando Celio logra con ruegos y juramentos seducir a Diana, intercala una referencia culta a propósito de esta seducción: “las líneas del amor escritas de Terencio en su *Andria*”,²⁷ este concepto pertenece tanto a Ovidio (*De arte amandi*), como a Horacio, seguidos de los comentaristas de Terencio. Ellos establecieron una fórmula del proceso amoroso estructurado en cinco fases, conocidas como “grados del amor”: ver, hablar, tocar, besar y copular.

Asimismo, y en esta misma novela Lope se refiere al “ánimo dudoso” que presenta Diana frente al amor de Celio, aludiendo a *Las epístolas a Lucilio* (XX,4;6): “porque un ánimo dudoso fácilmente se muda de un consejo en otro, como lo dijo Séneca”.²⁸

En otra larga digresión en *La prudente venganza* aborda diversos tópicos y realiza asociaciones cultas: cuando habla del amor como principio cosmológico, como fundamento y motor de la creación, éste es un concepto que se remonta a

²⁷ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 118.

²⁸ *Ibíd.* p. 122.

Platón (“*amor nodus perpetuus, et copula mundi*”, Simposio, VI, viii)²⁹ con un sinfín de derivaciones y matices:

Cuando yo llego a pensar por dónde comienzan dos amantes el proemio de su historia, me parece el amor la obra excelente de la naturaleza, y en esto no me engaño, pues bien sabe toda la filosofía que consiste en él la generación y conservación de todas las cosas en cuya unión viven.³⁰

Incluye, en el mismo intercolunio, un sonado aforismo de Heráclito relativo a que todas las cosas están hechas a modo de contienda (“*omnia secundum litem fiut*”)

Aunque entre la armonía de los cielos, que el aforismo de que todas las cosas se hacen a manera de contienda, eso mismo que las repugna, las enlaza. Y así se ve que los elementos que son los mayores contrarios simbolizan en algunas cosas y comunican su calidad.³¹

Inserta, también, la teoría de la interacción entre las calidades elementales: la disposición y el talante del cuerpo humano, asentadas por Hipócrates Alcmeón. Para Aristóteles se entienden por calidades elementales las propiedades del cuerpo inseparables de la sustancia y las limita a cuatro: hábito y disposición; potencia e impotencia; cualidad pasible y pasión; forma y figura.

Conviene el fuego y el aire en el calor, porque el fuego le tiene sumo y el aire moderado; el fuego y la tierra en lo seco; el aire y el agua en lo húmido; y el agua y la tierra en lo frío, de cuya conveniencia es fuerza amarse, y a este ejemplo, las demás de la generación y corrupción de la naturaleza. Pero dirá vuestra merced: <<¿qué tienen que ver los elementos y principios de la generación de amor con las calidades elementales?>>.³²

Para concluir con esta amplia digresión, el Fénix hace de nuevo referencia a Aristóteles. El principio aludido, de acuerdo con León Hebreo (*Diálogos de amor*), es el amor como la causa de la generación y de la corrupción de las cosas:

Mas bien sabe vuestra merced que nuestra humana fábrica tiene de ellos su origen, y que su armonía y concordancia se sustenta y engendra deste principio que, cómo siente el filósofo, es la primera raíz de todas las pasiones naturales.³³

²⁹ [El amor lazo perpetuo y unión del mundo].

³⁰ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 250 y 251.

³¹ Ídem.

³² Ídem.

³³ Ídem.

Otro tipo de digresión instructiva es la que tiene un obvio fin pedagógico y didáctico, por ejemplo:

Y advierta, vuestra merced que quiere decir lo breve porque eran muy enemigos los lacedemonios del hablar largo; creo que si alcanzaran esta edad se cayeran muertos.³⁴

Dentro de este mismo tipo de digresión existen las que son a modo de breves paréntesis o cuando llama la atención sobre una idea paralela o da una explicación exponiendo algún comentario filológico y lingüístico:

Se puede hablar con vuestra merced en materia de definiciones y etimología, ¿por qué dijo el castellano mojjicón? Que a mí me ha costado algún estudio, como a hombre que se ha despreciado de su lengua; que bien sé yo que un culto le <<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 mojjaban primero la mano abierta escupiéndola, y luego le sacudían, de donde vino llamarse mojjicón, 'que quiere decir con mojjado 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.³⁵

Otra forma recurrente es la digresión instructiva: por ejemplo, cuando se inclina por el bueno uso y la pureza de la expresión en *Guzmán el Bravo*:

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

Utiliza también la digresión moralizante y reprobatoria. El narrador dicta sentencias y máximas para apoyar el sistema de creencias general de la época y su carácter moral:

y que no 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 la habrán perdido.³⁷

³⁴ *Ibidem*, p. 240.

³⁵ Lope de Vega, *Op. cit.*, p. 320.

³⁶ *Ibidem*, p. 294

³⁷ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 279.

Otro ejemplo, a propósito de este tipo de digresión es el momento en que en *La prudente venganza*, desarrolla los amores de Otavio con una cortesana y califica este amor de “desatinado” describiendo cómo la cortesana inducía a Otavio a un gran derroche de dinero y dicta la sentencia: “en este género de mujeres la codicia es insaciable”.³⁸

O en otro caso, en la misma novela, hay un momento en que el narrador dice que Lisardo le comunica a Fenicia —sirvienta de Laura— que había venido a la huerta sin provisiones; añade un comentario para justificar la conducta del personaje apelando a los prejuicios compartidos por la sociedad de la época:

Estos dos se habían mirado con mas libertad, como su honor era menos, y la advirtió de que había venido sin prevención alguna de sustento, porque Lisardo sólo le tenía de los ojos de Laura; (que los criados disimulan menos las necesidades de la naturaleza, que sufren con tanta prudencia los hombre nobles).³⁹

Existe también, la digresión humorística inoportuna, por ejemplo en el episodio de *Guzmán el Bravo* donde tras llorar sin ser comprendida por Guzmán, Felicia le revela su identidad y la imposibilidad de complacer a Susana. En medio de semejante intriga el narrador aprovecha para lanzar una frase con tono irónico contra los culteranos diciendo que don Felis no entendía las lágrimas de Mendoza porque “hay ojos que lloran poesía culta”.

Lope fija su atención en otro aspecto: alternar verso y prosa, así que no deja de lado la lírica, intercala un extenso y variado grupo de poemas, movido por la misma razón expresada en *La Dorotea*, “ porque descanse quien leyere en ellos de la continuación de la prosa y porque no le falte a *La Dorotea* la variedad, con el deseo de que salga hermosa,”⁴⁰ y lo enfatiza al final de la novela de *Guzman el Bravo*: “porque vuestra merced descanse de tan prolija prosa en la diferencia de los versos”.⁴¹

³⁸ *Ibíd.*, p. 252.

³⁹ *Ibíd.*, p. 240

⁴⁰ Felix Lope de Vega, *La Dorotea*, p. 60.

⁴¹ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 332

Los versos están lo suficientemente entonados como para servir de variación del relato y tienen suficiente calidad como para ser apreciados por sí mismos. La variedad de versos concede pausa y ritmo melódico a las novelas; por otra parte, inserta romances, letras y otras composiciones. Los poemas de los personajes emplean un estilo medio, es decir, sin una lírica elevada, exagerada, aunque rica en figuras retóricas: metáfora, oximoron, símil, hipérbole, y de pensamiento. Veamos algunos ejemplos:

En *Las fortunas de Diana* hay un extenso romance que el narrador sugiere para tener un conocimiento más directo de “la enamorada causa”,⁴² en éste utiliza figuras recurrentes en su romancero pastoril (Filis/Belardo) recurriendo a metáforas persistentes en la lírica renacentista: “¡qué de quejas vi en tu boca,/ qué de perlas en tu cara!”⁴³

Epigramas a modo de estribillos: “¡oh cuántas noches que dije,/ cuando a mi puerta llamabas!:/ <en vano llama la puerta/ quien no ha llamado en el alma!>”.⁴⁴

Las paradojas del sentimiento amoroso se fijan en composiciones que expresan un pensamiento agudo o ingenioso, teniendo en el oxímoron la figura que establece los polos antitéticos: “Castiguen, Fabio, los cielos> dijiste desesperada, /<el fuego con que me hielas,/ el hielo con que me abrasas.>”⁴⁵

Lope utiliza emblemas como la hiedra que se asocia con la unión amorosa, matrimonial: “Los prados, montes y selvas/ de oírnos se enamoraban;/ verdes lazos aprendían/ las hiedras enamoradas.”⁴⁶

En cuanto a la prosa con que alterna la poesía, el narrador se vale de varios recursos, aunque en ocasiones ciertamente y según se afirma en *La desdicha por la honra*, el narrador habla a la señora Marcia Leonarda, con llaneza familiar y con habla cotidiana, entonces cambia el tono y aprovecha para referir alguna descripción hermosa: “Entumecióse el mar, revolviéndose las olas, trabando entre

⁴² *Ibidem*, p. 132.

⁴³ Lope de Vega, *Op.cit.*, p.132.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 133.

⁴⁵ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p.133.

⁴⁶ *Ibidem*, p.135.

sí mismas tan espantosa batalla, que daban con la espuma en las estrellas, que con el temor de apagarse en las aguas, se escondían.”⁴⁷

Se vale también de prosa rica, culta, como en el ejemplo de *Las fortunas de Diana*, donde hay una referencia a un sabido proverbio clásico que define el sueño como imagen de la muerte (*imago mortis*), que era aludida con frecuencia en el Renacimiento:⁴⁸ “Admirados quedaron los pastores de ver entre aquella ramas tal prodigio de hermosura, desmayada, descalza y rendida, más a la verdad de la muerte que al sueño que la retrata.”⁴⁹

También hace resonar la voz de la justicia: “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.”⁵⁰

Utiliza, también la sentencia retórica, por ejemplo, en *Guzmán el Bravo*, tras explicar que Felicia (la protagonista) le pide a Leonelo (amigo de don Felis y amante de Felicia) que traiga a don Felis a la casa para que su presencia en la calle no publique las relaciones entre ella y Leonelo, ya que don Felis acompañaba a éste y lo esperaba horas en la calle, el narrador dicta una sentencia:

Rogó a Leonelo no permitiese que con tanta descomodidad pasase un caballero el tiempo que él se entretenía, pues fuera de ser término descortés, más daño haría a su opinión un hombre toda la noche en la calle, que dos dentro de casa.

Lición es ésta ya tan recibida, que no se ve un hombre en puerta ni en ventana por milagro, como se vían en otros tiempos, creo que debe ser lo más seguro, si no es lo más honesto, porque las mujeres suelen perder más por un caballo a la puerta que por el dueño en la sala y dice más un lacayo dormido que un vecino despierto.⁵¹

⁴⁷ Lope de Vega, *Op.cit.*, p. 228.

⁴⁸ Francisco Rico, afirma que el tópico lo fija Virgilio en la *Eneida*, cuando describe las “primeras gargantas del Orco (...) allí moran figuras espantosas de ver, y la Muerte y su hermano el Sueño” Vigilio, *La Envidia*, p. 164.

⁴⁹ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 137.

⁵⁰ *Ibidem*. p. 217

⁵¹ Lope de Vega, *Op.cit.*, p. 292

El Fénix realiza extensos comentarios eruditos para aderezar la historia: “Laura quedó cuidando, llena de solícito temor, que así define el amor Ovidio.”⁵² (*Res est solliciti plena timoris amor*).⁵³

En otros momentos, el humor se da un tanto al margen de la trama principal exponiéndose mediante una digresión. El narrador, por ejemplo en *La prudente venganza*, cuenta que tras su matrimonio Marcelo le regala a Laura un coche. La sola mención de la palabra le sirve para insertar un chiste: “el mayor deleite de las mujeres.”

Se permite, dentro del marco narrativo, hacer un juicio de valor, introduciendo alguna moraleja explícita que asienta la propia ejemplaridad del relato:

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, y 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.⁵⁴

En *Las Novelas a Marcia Leonarda*, la prosa fluye limpia y eficaz, como sin hacerse notar, pero implacablemente determinada a dar en el punto ideal.

Lope se vale del concepto de la variedad a partir de múltiples formas tanto de digresión, como de paréntesis o de inserción de epístolas y poesía, tejiendo hábilmente ya sea al paralelo o al margen del marco narrativo, todas estas formas y así embellecer sus novelas, y promover al contentamiento.

⁵² *Ibíd.*, p. 247.

⁵³ Ovidio, *Heridas*, I, 12: En notas de Francisco Rico, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 190.

⁵⁴ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 184

Modo de narrar

El principio aristotélico de que “es necesario que el poeta [como narrador] hable muy poco por su cuenta ya que en cuanto lo hace no es imitador...”⁵⁵ se sustituye con Lope por un narrador que interrumpe la narración constantemente para diversos fines estilísticos. Sin embargo, por momentos, Lope muestra apego a la normas aristotélicas, este prelude es el caso: “también el narrador, puede, tras un rápido prefacio, introducir a un varón, una mujer o algún otro tipo, nunca carente de carácter sino dotado siempre de uno propio.”⁵⁶ Para Cervantes: “los cuentos, unos encierra y tiene la gracia en ellos mismos, otros en el modo de contarlos.”⁵⁷

Ahora bien, Lope presenta una forma novedosa en el modo de narrar: una forma lúdica e irónica, valiéndose de una sensacional relación entre narrador y narrataria.

Esta técnica del narrador que de vez en vez se muestra explicando o comentado los sucesos de la fábula, dirigiéndose cálido, irónico o solícito a la narrataria, parece ser una forma de sostener la vitalidad de la novela.

Ya desde el título está implícita la alianza entre el que escribe y el lector implícito: Marcia Leonarda. Frente a su narrataria, el narrador teje los relatos con el fin de cautivar y seducir, se personifica a sí mismo como narrador culto, hábil, ingenioso, sabio y erudito; complaciente con la menos letrada, este narrador se muestra por un lado como amante decoroso y, por otro, como prestigioso escritor.

Entre el narrador y la narrataria se crea un universo cálido, espiritual, armónico, de una intimidad compartida, una lúdica seducción. Quien narra, incluso se filtra en el pensamiento de la lectora: “pienso que está vuestra merced diciendo”;⁵⁸ la piensa como lectora que pierde el hilo de la historia: “cumpliendo voy lo que dije, cansando a vuestra merced con cosas tan fuera de propósito”⁵⁹; comprende su actitud inquieta ante el suspenso: “Aquí llegó Felisardo, y me

⁵⁵ Aristotéles, *Poética*, p. 30.

⁵⁶ Ídem.

⁵⁷ Miguel de Cervantes, *Coloquio de los perros, Novelas ejemplares*, p. 151.

⁵⁸ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p.188.

⁵⁹ *Ibíd.*, p.271.

parece que vuestra merced estaba ya cansada de esperarle⁶⁰ y hasta propone un ritmo en la lectura: “(Aquí doble vuestra merced la hoja)”⁶¹.

El escritor se acompaña de su lectora; conversa, discute, aclara, expone, resume, contradice. El narrador se crea a sí mismo como un atractivo narrador de novela, muy alejado en este sentido del modelo cervantino.

La relación personal de Lope con sus novelas es compleja y para la comprensión de la obra es importante que esta relación se halle expresada claramente: el autor se introduce a sí mismo en la obra, como un personaje, como vehículo conductor de la historia, como narrador y en algunos casos como una especie de promotor. Por ejemplo, en *Las fortunas de Diana*, el narrador-autor sugiere a la señora Leonarda varias opciones de lectura: “oír cantar a Fabio o leer en silencio el romance para tener un conocimiento más directo de la “enamorada causa”⁶² o más bien leer el pasaje del poema de Fabio (y enterarse así de pensamientos amorosos) o pasar directamente a *Las fortunas de Diana*, prescindiendo del poema.

¿Quien duda, señora Leonarda, que tendrá vuestra merced deseo de saber qué se hizo nuestro Celio, que ha muchos tiempos que se embarcó para las Indias, pareciéndole que se ha descuidado la novela? Pues sepa vuestra merced que muchas veces hace esto mismo Heliodoro con Teágenes, y otras con Clariquea, para mayor gusto del que escucha, en la suspensión de lo que espera.⁶³

Lope, narrador, centra alternativamente la atención en uno y otro personaje, manteniendo el interés del lector y creando el suspenso ante el cierre final del relato. Para esto se vale de una técnica usada en la novela bizantina: consta de incluir relatos paralelos, que si bien interrumpen el proceso de la narración central, se acoplan al final. “Así las desdichas de los amantes se intensifican al verse separados por multitud de accidentes.”⁶⁴

Con este advertimiento, que a manera de proemio introduce la primera fábula, verá vuestra merced el valor de un hombre de nuestra patria, tan

⁶⁰ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 208.

⁶¹ *Ibidem*, p.227.

⁶² *Ibidem*, p. 157.

⁶³ *Ídem*.

⁶⁴ Verónica Méndez Padilla Maqueo, *El Peregrino en su patria de Lope de vega y las novelas de aventuras*, p. 34

necio por su honra que, si lo fuera el fin como el principio, la lástima le cubriera de olvido y la pluma de silencio.⁶⁵

Ingenio, agudeza, musicalidad lírica, juego discursivo, apóstrofe son elementos intrínsecos de una forma de seducción a través de la literatura. De tal suerte que *Las Novelas a Marcia Leonarda* se transforman en un lugar de contemplación y de alabanza amorosa.

⁶⁵ Lope de Vega, *Op. cit.* p.184.

Admiración y verosimilitud

Uno de los principios que de acuerdo con las teorías clásicas daba un encanto primordial a la fábula es la verosimilitud. De acuerdo con esta convención, los autores de obras narrativas utilizaban estrategias que daban credibilidad a sus historias, como la sorpresa y la admiración.

En este sentido, Cervantes establece en su *Don Quijote de la Mancha* que: “La mentira [en las novelas] es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible”.⁶⁶

López Pinciano lo aborda así: “el poeta de tal manera debe ser admirable, que no salga de los términos de la semejança a verdad.”⁶⁷ Agrega que “la fábula, que es: ha de ser admirable y verisímil. Ha de ser admirable, porque los poemas que no traen admiración, no mueven cosa alguna, y son como sueños fríos algunas veces.”⁶⁸

Para la mayoría de los aristotélicos se admiraba más aquello que parecía creíble, a lo que Lope se adhiere realizando artificios para darle toda la credibilidad posible a sus relatos y entonces provocar admiración.

Lope se vale de un tradicional ardid usado mucho en aquella época: parecer como si esas historias le hubiesen sido contadas con anterioridad y lo único que parece hacer es repetírselas a Marcia, intercalando, como ya hemos apuntado, toda clase de acotaciones, digresiones, referencias. Lo relatado había de ser creíble y en el proceso de narración de las peripecias se debía realzar la admiración de quien lo sigue.

Así, enfatiza en la verosimilitud de lo narrado y en el concepto de crear relatos como si fueran historias. Se enmascaran los nombres “porque no será justo ofender algún respeto con los sucesos y accidentes de fortuna” —apunta el narrador en *Las fortunas de Diana*. Señala que conoció a algunos amigos de

⁶⁶ Miguel de Cervantes y Saavedra, *El Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, (II, XVII), p.490.

⁶⁷ López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, p. 62.

⁶⁸ Ídem.

Felisardo, personaje central de *La desdicha por la honra*; también a *Guzmán el Bravo*, si bien “en sus mayores años”.

La verosimilitud, dice Lope, es fundamental para la novela y los detalles mínimos deben ser la técnica del “puntual novelista”. Veamos algunos ejemplos con mayor detalle: en *Las fortunas de Diana* el narrador se introduce ya desde las primeras líneas en el cuerpo del relato para crear un tipo de interés, valiéndose del ardid de hacer creer que tendrá que cambiar los nombres para no ofender o dañar a nadie:

Aquí tomaré licencia de disfrazar sus nombres [de los personajes], porque no será justo ofender algún respeto con los sucesos y accidentes de su fortuna.⁶⁹

Lope se vale del artificio de hacer creer que estos personajes existen, en algunos momentos incluso declara conocerlos; sugiere, por tanto, cambiar los nombres para evitar dañarlos u ofenderlos—, para aparentar la veracidad del relato y así respaldar la verosimilitud, y como lo afirma Verónica Méndez: “La novela *Las fortunas de Diana* está construida a partir del principio aristotélico de la verosimilitud, es decir, refiere lo que efectivamente es susceptible de ocurrir y de ser creído por el lector”.⁷⁰

En *La prudente venganza*, el narrador logra darle verosimilitud a su texto fingiendo que narra los hechos como fueron, utilizando un criterio historicista y anticipando desde el texto mismo, las posibles objeciones por parte del lector: parece ser imposible que alguien recorra la distancia entre Sevilla y Madrid en menos de un día.

En *La desdicha por la honra*, rompe con la distancia de tiempo y lugar, presentándose como testigo ocular del caso: sostiene que participó de la conversación y compañía de Felisardo por algunas horas.

También, en esta misma novela, a pesar de que lleva a la exageración el detallismo y no explica aspectos importantes del anudamiento de la trama, logra dar una impresión de credibilidad a partir de desarrollar la técnica de aparentar

⁶⁹ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*. p. 107

⁷⁰ Méndez Padilla Maqueo, Verónica. *Op. cit.* p. 121.

que no narra lo que desconoce. Lo realiza, por ejemplo, cuando dice el detalle del peso exacto de la cadena con que apresaron a Felisardo:

Mandóle poner grillos y una cadena, de las que llaman banda, de peso de cinento y cincuenta escudos (que soy tan puntual novelador, que aun he querido que no le quede a vuestra merced este escrúpulo de lo que pesaba), le dijo que le contase todo el suceso.⁷¹

y por otro lado nunca menciona cómo es que Felisardo llega a ser “Bajá” (gobernador, general), aduciendo que eso no se lo dijeron: “Y confieso a vuestra merced, señora, que no sé, porque no me lo dijeron, cómo o por dónde vino a ser Felisardo nada menos que bajá del Turco”.⁷²

En *Guzmán el Bravo*, el narrador comienza definiendo su texto como ficción, una vez más usando artificios para darle verosimilitud a su novela: “En una de las ciudades de España, que no importa a la fábula su nombre”.⁷³

Cuando el narrador decide no contar un episodio amoroso entre Felicia y don Felis, se niega a narrar lo que no está seguro que hubiese ocurrido, es decir, que apela a un criterio historicista.

Sin embargo, en realidad no es la verosimilitud lo que más preocupa a Lope, para él son de más importancia otros elementos, como la variedad, el modo de narrar, “las cosas se escriben por notables”. Lo anterior en oposición a los aristotélicos que afirmaban que el arte de contar y de construir verosimilitud a lo narrado se estimaba más que la acumulación de referencias eruditas.

Si bien hace intentos por darle cierta verosimilitud a las novelas, no se empeña mucho en desarrollar en las narraciones este principio. No es raro, entonces, que en *Las fortunas ...*, Diana, vestida como hombre, vea diariamente al padre de su hijo sin ser reconocida, o que en *Guzmán el Bravo*, Felicia, en la misma situación, pase largo tiempo al lado de don Felis, sin que éste se dé cuenta del engaño.

⁷¹ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 196.

⁷² *Ibíd.*, p. 210.

⁷³ *Ibíd.*, p. 289.

Entretimiento e instrucción

Los teóricos del Renacimiento en mucho demostraron la importancia del principio aristotélico-horaciano de que las obras literarias habían de aspirar a algo más que a deleitar: por encima del deleite debían afanarse a instruir directamente al público y a mejorar sus costumbres.

Los teóricos y escritores de novelas veían en ellas un campo abierto para elaborar composiciones ingeniosas, de las que se debían desprender ejemplos que promovieran imitación o advertencia, vestidas de sentencias, enseñanzas y todo aquello que pudiera suscitar a la prudencia, a la moral, a la ética.

Pero para Lope, deleite, diversión y entretenimiento significan fin primero y sustancial de sus novelas: el deleite de la trama y la fábula que suspende y admira.

Lope expone, en *La desdicha por la honra*, en oposición a la norma aristotélica, que las novelas tienen el mismo fin de las comedias: “dar contento y gusto al pueblo”. El narrador plantea la ruptura de las reglas en pro del deleite del pueblo “aunque se ahorque el arte”, y atribuye dicha interpretación a Aristóteles.

Sin embargo, hay momentos en que se contradice, cuando en el prólogo de *La desdicha por la honra*, la incorpora y declara que dicha novela referirá ejemplos; pero, también, subordina el fin didáctico al deleite al lector. La actitud irreverente del narrador se lanza, entonces, desde la protección de la alusión a prestigiosas figuras de la antigüedad clásica.

No obstante, en *Las Novelas a Marcia Leonarda* no son pocas las lecciones morales, las enseñanzas, la ejemplaridad que Lope vierte, por ejemplo, en *La prudente venganza*, afirmado que no fue escrita “para ejemplo de los agraviados, sino para escarmiento de los que agravian”.

Y de la obra *Guzmán el Bravo*, alega el narrador que “el defecto de la naturaleza del cuerpo no ofende el valor del ánimo”. Al final, el narrador advierte la lección o enseñanza de la novela nunca publicada, titulada *El Pastor de Galatea*:

“en que hallará todo lo que puede amor y a lo que puede llegar una pasión de celos.”⁷⁴

Con todo, en estas novelas, hay más elementos de diversión que de instrucción, pues parece ser que Lope buscaba más el lucimiento y el entretenimiento, a partir de diversas estrategias utiliza el principio de la verosimilitud; integra variedad de recursos que embellecen y dan sofisticación a la obra. Asimismo, integra variedad de géneros: novela bizantina, novela morisca, libro de caballerías, drama de honor, justo con variedad de recursos literarios: ironía, parodia, juego, y, finalmente, variedad de formas: versificación, epístola, prosa.

Asimismo, Lope de Vega desarrolla un especial y novedoso modo de narrar: pues hay una interlocución lúdica y seductora entre autor-narrador y una narrataria a la que caracteriza muy singularmente, dando a estas novelas un encanto único y especial, sólo basta leerlas.

⁷⁴ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 337.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo ha quedado demostrado, que la crítica española de finales del siglo XVI y principios del XVII, contexto en que salen a la luz las *Novelas a Marcia Leonarda*, utiliza y elige selectivamente la *Poética* de Aristóteles para autenticar géneros como la novela, el romance, la égloga, entre otros; pues estas formas literarias eran desconocidas de los antiguos y por ello no estaban sujetas a las reglas aristotélicas.

Se ha visto, con base en el estudio de Otis Green, España y la tradición occidental, que en los Siglos de Oro se proponía la elaboración de literatura con rigor científico y con sustento teórico. Asimismo, el Renacimiento español se caracterizó además, por una fuerte influencia cultural medieval y por un especial gusto hacia el relato oral y tradicional.

Se ha observado, que el punto de partida para el estudio de la novela española estuvo en algunas de las formas narrativas anteriores, especialmente en la obra de Giovanni Boccaccio (*Decamerón*) y Matteo Bandello (*Quattro libri delle novelle*); así como, en las transformaciones de las historias o narraciones breves que parecían cuentos de la tradición oral española, en esto convergen Carmen Rabell, Julia Barella y Marcelino Menéndez Pelayo.

En la obra de Giovanni Boccaccio (*Decamerón*) es donde cristaliza una tradición, él recogió una serie de temas, motivos, argumentos; aprovechando al máximo las posibilidades del arte narrativo que le precedió.

Posteriormente, fueron los traductores y refundidores de Boccaccio y Bandello quienes le dieron un impulso definitivo a la evolución de la novela cultivándose especialmente en España y Francia.

De acuerdo con la investigación de Menéndez Pelayo, en *Orígenes de la novela* concuerdo con él respecto a que los inicios de la novela corta hispana principalmente se encuentren en algunos textos como la *Disciplina clericales*, de Pedro Alonso, en los libros de apólogos y narraciones orientales traducidas e imitadas en los siglos XIII y XIV; así como en el *Patrañuelo* de Juan de Timoneda

y *Los Coloquios satíricos* de Antonio de Torquemada que fueron los primeros cuentistas del siglo XVI que mantenían una clara vinculación con la novelística italiana.

Sin embargo, en el primer tercio del siglo XVII, con las *Novelas ejemplares*, de Miguel de Cervantes y Saavedra aparece la voz novela ya casi sin el menor asomo de italianismo: desarrolla una novela distinguida, pulcra, hispana en los temas, con estilo propio, madura a toda experiencia extranjera.

Asimismo, debe puntualizarse que es Cervantes el primero que se lanza a discutir sobre las diferencias entre el cuento y la novela, declarando abiertamente, en *El coloquio de los perros* y en *Don Quijote*, que los cuentos son aquellos que se narran sin adornos ni ornamentos de palabras y que en las novelas es necesario el aderezo y que derramen agudezas sin dejar de ser gustosas.

Cervantes tenía inclinaciones preceptistas, su teoría de la prosa novelística es esencialmente neoaristotélica, aunque en ella se mezclan discursos neoplatónicos y otros ingredientes; los preceptos clásicos que él subrayaba eran en realidad principios artísticos importantes y permanentes.

Se ha comprobado también que es partir de la estructura de las *Novelas ejemplares* de Cervantes que se consolida el género de la novela. Sin embargo, son *Las novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega —inspiradas, sin duda, en los *novellari* italianos y en la propuesta cervantina—, el marco narrativo para desarrollar una oferta teórica novedosa.

Lope escribe un grupo de novelas atractivas, entretenidas, agudas y excepcionales; en las que entrelaza paralelamente al cuerpo del relato la teoría literaria que las sustenta. Lleva su quehacer novelístico hacia una forma única y novedosa, hacia el entretenimiento y el saber. Ante todo, quería complacer a su público y estuvo dispuesto a hacer caso omiso de las normas si era necesario.

En *Las novelas a Marcia Leonarda* uno de los rasgos de originalidad más destacable es la forma como están narradas: Lope de Vega se introduce a sí mismo, como un personaje, es vehículo conductor de la historia, es narrador, también crítico y en algunos casos una especie de promotor. Se siente cómodo

escribiendo novela; cree en su poder para controlar plenamente la obra y ser, al mismo tiempo, juez y sarcástico de sí mismo.

En este sentido, Lope propone un narrador seductor, cautivador, culto, hábil, ingenioso, erudito; complaciente con el lector menos letrado; un narrador que se muestra, por un lado, como un amante honorable y, por otro, como un prestigioso escritor. Se acompaña de lo que escribe de una dama; con quien platica, discute, aclara, expone, sintetiza; es un atrayente narrador, alejado del modelo cervantino.

Desde el prólogo de cada novela está tácita esta sociedad entre el que escribe y el que lee: Marcia Leonarda, claramente definida por el narrador. Es una interlocución lúdica, seductora y cálida entre autor-narrador y lectora. Ella se convierte en una receptora femenina de constantes explicaciones de diversos temas por parte del narrador.

Otro rasgo a subrayar es que Lope se ciñe al concepto de variedad de la normativa clásica, que afirmaba ser una condición indispensable en la fábula, para refinar y embellecer mas obra. La variedad se convierte en una de sus convicciones estéticas más firmes y claves a la hora de definir su concepto de novela.

Lope se vale, para este fin, de toda suerte de recursos narrativos que comprenden desde un lector heterogéneo; diversidad de estilos; trama compleja que combina historia y fábula, reprensiones y ejemplos; un universo en que armonizan verso, prosa, epístola; episodios y paréntesis; citas eruditas, “lugares de autores”.

El Fénix reúne y acomoda referencias cultas; intercala episodios mitológicos desprendibles a voluntad; teoriza sobre literatura, presenta poemas o cartas en boca de sus personajes o, simplemente, inserta un diálogo en medio de la narración.

Esencialmente, para la composición y elaboración de la variedad, Lope se sirve de la táctica de la interrupción en la que inserta lo que él denomina “intercolumnios”, es decir una complejidad de digresiones en las que despliega reflexiones, acotaciones, asociaciones cultas, máximas, anécdotas de personajes

de la antigüedad, así como, cuentos, refranes y chistes provenientes de las colecciones medievales.

Esta estrategia de intromisión constante constituye, principalmente, el soporte para plantear su teoría novelística, además le sirve para dotar de variedad a la obra; como medio para lograr suspenso; así como para su lucimiento artístico.

Lope realiza una novela que no ha de ser simple ni desnuda, sino mañosa, y ataviada de sentencias, documentos y todo lo demás que puede suministrar prudente filosofía, que podría coincidir con la fórmula de Suárez de Figueroa.

En estas novelas se ofrece diversidad de digresiones: la que es instructiva con fin pedagógico y didáctico, de este tipo existen varias modalidades, por ejemplo, la que funciona a modo de ornamentación erudita, abordando diversos tópicos y realizando asociaciones cultas.

Otra es la que funciona a modo de breve paréntesis. También existe la que llama la atención sobre una idea paralela o da una explicación exponiendo algún comentario filológico o lingüístico. Introduce, también, la digresión instructiva-explicativa, en ésta aborda temas que abarcan, por ejemplo, su preocupación por el lenguaje.

La digresión moral también está presente, las hay con sentencias, hipótesis o conclusiones que dejan una enseñanza ética o exponen una moraleja. Existen las que abordan temas religiosos y sus discrepancias con otras concepciones ideológicas, especialmente con la religión árabe.

También introduce la digresión reprobatoria, en donde el narrador dicta sentencias y máximas en apoyo del sistema de creencias general de la época y su carácter moral. Finalmente, incluye constantemente la digresión humorística inoportuna.

Por otro lado, Lope centra su atención en otro aspecto: alternar verso y prosa. Creía que la novela era un espacio en el que podían convivir otros géneros como la poesía pero no aquella que era pretenciosa y exagerada, sino suave, dulce, sencilla.

Intercala un amplio y variado grupo de poemas con que utiliza pluralidad de elementos: figuras recurrentes en su romancero pastoril; metáforas persistentes

en la lírica renacentista; epigramas a modo de estribillos; emblemas; expresiones lapidarias; composiciones que expresan un pensamiento agudo o ingenioso y el oxímoron que establece los polos antitéticos.

En cuanto a la prosa con que alterna la poesía, sugiere que se utilice el estilo medio y llano; que ésta permita una lectura de fácil acercamiento. Aunque el narrador se vale de varios recursos estilísticos para embellecerla; construye dentro del marco narrativo descripciones hermosas (cree que éstas deben ser una parte determinante del buen hacer novelístico); sentencias retóricas; extensos comentarios eruditos para aderezar la historia.

En *Las novelas a Marcia Leonarda*, la prosa fluye limpia y eficaz, como sin hacerse notar, pero implacablemente determinada a dar en el punto ideal. Para él, la técnica del puntual novelista implicaba cuidar los detalles mínimos.

Lope planteaba que el novelar se basara en un lenguaje bello, pero sobre todo que el énfasis mayor estuviera en la estructura del relato. Promueve el uso de extranjerismos o lenguaje peregrino adhiriéndose a las normas aristotélicas.

En suma, Lope integra variedad de recursos embelleciendo, así, sus narraciones, inserta diversidad de géneros: novela bizantina, novela morisca, poesía, libro de caballerías, drama de honor; abraza variedad de modalidades literarias: ironía, parodia, tono lúdico y, finalmente, combina variedad de formas: poesía, epístola, prosa.

Por otro lado, pese a que Lope escribía novelas en contraposición al binomio aristotélico de la enseñanza-deleite, sus narraciones también están enriquecidas con elementos didácticos.

Lope fija su modelo de novela a las estrategias narrativas y a la extensión que establecieron los *novellieri* italianos; en concreto Boccaccio en el *Decamerón* y Bandello en sus *Novelle*.

Respecto a la verosimilitud, Lope se ajusta a la teoría de las poéticas clásicas que proponían que las creaciones narrativas perfectas eran aquellas en las que era intrínseco este elemento.

En cuanto a las particularidades en la construcción de cada novela, tenemos en primer término *Las fortunas de Diana*, se trata de una simpática y atractiva

narración de una calidad trascendente, está clara la huella de la narración bizantina. Su trama se divide en exposición, complicación y desenlace. Durante la composición de los hechos se van entrelazando y uniendo relatos que bien pueden pertenecer a la tradición oral.

Con respecto a *La desdicha por la honra*, la obra se enmarca dentro de la novela morisca, también contiene elementos de la novela de aventuras, desarrolla un argumento en que los códigos de pureza de sangre se resuelven trágicamente con la muerte. *La prudente venganza* se inscribe en el drama de honor.

Finalmente, *Guzmán el Bravo* se trata de una narración al estilo de los libros de caballería, aunque existen, también, elementos de la novela morisca.

En suma, la novela ideal para Lope, ofrece al lector inteligente: un narrador que mantiene una interlocución lúdica, cálida, amable con el lector; un amplio campo para describir; una variedad de sucesos inusuales; hechos trágicos y alegres (cambios de fortuna); diversidad de caracteres; pluralidad en los temas que representen distintas ramas del saber; la inclusión de variedad de elementos narrativos; también rasgos de otros géneros literarios (épica, poesía, comedia). Todo esto con un estilo depurado y atractivo; con una invención ingeniosa; con verosimilitud, siempre con el fin de deleitar y enseñar.

Bibliografía

Aristóteles, *Obras completas, Poética*, Versión directa, introducción y notas Dr. Juan David García Bacca, UNAM, México, 1946.

_____, *Poética*, ed., trad. Notas Angel J. Cappelletti, Venezuela, Monte Ávila latinoamericana, 1990.

Avallé Arce, Juan B., "Lope entre dos mundos", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIV, (1975).

Beristáin, Elena, *Diccionario de Retórica y Poética*, 2ª ed., Porrúa, México, 1988.

Boccaccio, Giovanni *El Decamerón*, Época, México, 1985.

Brownlee Scordilis, Marina, *The Poetics of Literary Theory*. Lope de Vega's and Ther Cervantine Context, José Porrúa, Turanzas (Studia Humanitatis), Madrid, 1981.

Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Real Academia Española, ALFAGUARA, México, 2004.

_____, *Novelas ejemplares II*, notas de Santiago Pérez Minnoci, Edimat libros, España, 2002.

_____, *Viaje del Parnaso*, ed. Introd. y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alianza editorial, Madrid, 1997.

Chevalier, Máxime, "Entre folklore y literatura: el cuentecillo tradicional (y la novela corta)", *Historia y crítica de la literatura española*, Francisco Rico. Madrid, Grijalbo, 1992. 3 vols.

_____, *L'Arioste en Espagne (1530-1650)*. Recherches sur l'influence du "Roland Furieux", Institut d'études Ibériques et Ibéroaméricaines de l'Université de Bordeaux, Burdeos, 1966.

Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, S.A. Horta, Barcelona, 1943; ed. Facs. Alta Fulla, (Biblioteca. Serie <<Lengua y Literatura>>, 3), 1989. Barcelona, 1987; 2ª ed.1989.

Díaz-Migoyo, Gonzalo, <<Escritura amorosa de la novela (*Las Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega)>>, *Quimera*, XXI-XXII (1982), pp.54-56.

Fernández, Ángel R., "Situación actual de los estudios sobre la novela corta del VII congreso de la asociación Internacional de hispanistas" F, Bulsoni, Roma, 1982.

Lope de Vega y las *Novelas a Marcia Leonarda*

- González de Amezúa, Agustín, *Cervantes, creador de la novela corta española*, Valencia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Vol. II.
- Green Otis H, *España y la tradición occidental*, Gredos, (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y ensayos, 126), Madrid, 1968. 3 vols.
- Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso*, Crítica (Filología, 14), Barcelona, 1985.
- Horacio, Horacio y su Poética, ed, trad. y notas de Mario Torre Alba Lossi, trad. José Rogelio Sánchez, Caracas, Instituto Pedagógico, 1962.
- Huarte de San Juan, Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. Esteban Torre, Editora Nacional, Madrid, 1976.
- Laspéras, Jean-Michel, "La ejemplaridad de la novela corta", *Historia y crítica de la literatura española*, ed. Francisco Rico, Grijalbo, Madrid, 1993, 3 vols.
- _____, *La novela corta: hacia una definición*. Université Paul Valéry, Montpellier, 1987.
- López Pinciano, Alonso, *Philosophía Antigua Poética*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1953, 3 vols.
- M. George, *Historia de la Literatura Española*, Traducción, con adiciones y notas críticas, por Pascual de Gayango y Enrique de Vedia, Madrid, 1951, vid. T. III, cap. XXXVI, "Cuentos y novellas cortas".
- Méndez Padilla Maqueo, Verónica, *El Peregrino en su patria de Lope de vega y las novelas de aventuras*. UNAM, México, 2004.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Estudios de Crítica histórica y literaria*, Espasa-Calpe, Argentina, 1944, 7 vols.
- _____, *Orígenes de la novela*, C.S.I.C., Madrid, 1962, 3 vols. T. III.
- Pabst, Walter. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Gredos, (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos, 179), Madrid, 1972.
- Paredes Núñez, Juan. "Novella". Un término y un género para la literatura románica. *Revista de Filología Románica*. 4, 1986.
- Pedro Alfonso, *Disciplina Clericalis*, introd.y notas, María Jesús Lacarra, trad. Esperanza Ducay, Guara Editorial, España, 1980.
- Platón, *La República*, introd. Adolfo García Díaz, UNAM, México, 1972.

Lope de Vega y las *Novelas a Marcia Leonarda*

- Quinto Horacio Flaco, *Arte Poética*, introd., versión rítmica y notas de Tarsicio Herrera Zapién, UNAM, México, 1970.
- Rabell, Carmen. R, Lope de Vega, *El arte de hacer "novellas"*, Tamesis Books (Colección Tamesis. Serie A: Monografías, 150), Londres, 1992.
- Riley, Edward C., *Teoría de la novella en Cervantes*, Taurus, Madrid, 1996.
- Sánchez, Miguel, *Comedia famosa de la Guarda Cuidadosa en Dramáticos contemporáneos a Lope*, colección escogida y ordenada por Don Ramón de Mesonero Romanos, Tomo I, M. Rivadeneyra, impresor, editor, 1957.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal. *El pasajero*, Vol. I, ed., notas e índices de Ma. Isabel López Bascuñana, PPU, Barcelona, 1988.
- Timoneda, Juan, *El patrañuelo*, ed. Introd. y notas de Rafael Ferreres, Clásicos Castalia, Madrid, 1971.
- Vega Carpio, Lope Félix de, *La Arcadia*, ed. Introd. y notas, Edwin S. Morby, Clásicos Castalia, Madrid, 1975.
- _____, *Arte nuevo de hacer comedias*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.
- _____, *La Dorotea*, ed, introd., y notas de Edwin S. Morby, Biblioteca Clásica Castalia, editorial Castalia, Navarra, 2001.
- _____, *Laurel de Apolo, en Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso*, ed. Facsímil. Tomo I, Arco Libros, Madrid, 1989.
- _____, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Antonio Carreño, Catedra, Madrid, 2002.
- _____, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. F. Rico, Alianza (Libro de Bolsillo, 142), Madrid, 1968.
- _____, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Julia Barella. Ediciones Júcar, 1988.
- Vigilio, *La Eneida*, introd., y notas de Vinicio León Mancheno, Instituto Antonio de Nebrija, Madrid, 1962.
- Ynduráin, Francisco, *Lope de Vega, como novelador*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 1962.