

Inserción, función y estructura del relato breve: las Novelas a Marcia Leonarda de Lope de Vega

NIEVES ALGABA PACIOS

Para mi compañero en la «tercera rueda»

RESUMEN

La primera parte de este artículo pretende reflejar someramente la evolución del término novela desde su origen hasta el siglo XVII, en que Lope de Vega lo emplea para titular sus breves narraciones a Marcia Leonarda. En la segunda parte se estudia el peculiar modo de inserción de estos relatos, su propósito lúdico —de inspiración boccacciana—, así como la importancia de la relación emisor-receptor que en ellos se establece.

Palabras clave: Lope de Vega; Marcia Leonarda; relato breve; inserción.

SUMMARY

The first part of the present article is intended to make a brief reflection on the evolution of the term novel from its origin to the sixteenth century, when Lope de Vega uses it as a title for his short narratives addressed to Marcia Leonarda. The second part focuses on the peculiar way these narratives are inserted, its ludic purpose (inspired by Boccaccio) and the importance of the link sender-receiver established in them.

Key Words: Lope de Vega; Marcia Leonarda; short story; insertion.

El término «novela» aplicado a un todo narrativo con una serie de características singulares, no sólo no nació con el género, sino que ha recorrido un largo camino en el tiempo hasta lograr la identidad de que hoy goza y que aún no se había establecido de manera precisa en el Siglo de Oro. De hecho, el origen de tal designación se encuentra en el vocablo italiano «novella» (con el sentido de ‘novedad’ o ‘noticia’) que servía para designar un texto de corta extensión que, fijado en escritura, podía formar parte o no de una unidad mayor.

Fueron justamente razones terminológicas las que dificultaron para el caso hispánico la identidad genérica, pues mientras en el ámbito románico se distinguió prontamente, según la extensión narrativa, el *roman* o *romanzo* de la *nouvelle* o *novella*, el hecho de que el vocablo ‘romance’ estuviera ya ocupado en una designación precisa y de que el empleo del término «novela» implicara una dificultad añadida para obtener la licencia de publicación en una determinada época obligó, para el caso del relato breve, a buscar nombres alternativos, que resultaron tantos como autores aplicados al cultivo de estas narraciones¹. Los escritores de los siglos XVI y XVII son un claro ejemplo de la vacilación y pluralidad de designaciones para lo que en principio se encuadraba como un mismo género: las *patrañas* de Timoneda (o *rondalles* en su lengua valenciana), las *noches* de Antonio Eslava (en la línea de las *Piacevoli notti*, de Straparola), los *cigarrales* de Tirso, los *desengaños* de María de Zayas...; Mateo Alemán designa como *historia* algunos de los relatos incluidos en el *Guzmán de Alfarache*, título que Cervantes alterna con el de *cuento* y *conseja* en su «Historia del cautivo» contenida en el *Quijote*, mientras que, coetáneamente, aplica a su colección de breves narraciones ejemplares el término *novelas* (como hiciera Juan de Piña con sus homónimas *Novelas ejemplares*) testimoniando como cumplido el deseo que Juan Valdés expresara en su *Diálogo de la lengua*: «De la lengua italiana desseo poderme aprovechar para la lengua castellana destes vocablos: (...) *novela* y *novelar*»².

Sólo la voz “cuento”, desligada de su acepción como relación fabulosa, parecía satisfacer la pretensión de la totalidad de los relatos, a pesar del empuje de la terminología de italianos y franceses, aunque para muchos remitía a un canal de oralidad que no se adecuaba por completo a la nueva intención. Lope de Vega, en las líneas preliminares de *Las fortunas de Diana*, alude a esta diferenciación: «En tiempo menos discreto que el de agora, aunque de más hombres sabios, llamaban a las novelas cuentos. Éstos se sabían de memoria, y nunca, que yo me acuerde, los vi escritos (...)»³. Lope se muestra perfectamente coherente en su elección terminológica al dotar a las narraciones que inserta en *La Filomena* y en *La Circe* del título de «novelas» pues las concibe desde el principio destinadas a la publicación, lo que no impide que las uniforme en origen al cuento entre otras razones por mantener la brevedad señalada, piedra angular en la que reside buena parte de la problemática de estos textos.

¹ Cfr. Jaime Moll: «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla», en *Boletín de la Real Academia Española*, 54 (1974), pp. 97-103.

² Juan de Valdés: *Diálogo de la lengua*, ed. Cristina Barbolani (Madrid: Cátedra, 1987), pp. 221-222. Para la historia del término «novela», cfr.: Miguel de Cervantes: *Novelas ejemplares*, ed. Agustín González de Amezúa, tomo I (Madrid: CSIC), I, pp. 350 y ss.

³ Las citas de *Las novelas a Marcia Leonarda* están tomadas de la edición de Julia Barella (Madrid: Júcar, 1988), p. 47. Para el caso de las obras en que estas novelas se incluyen, es decir, *La Filomena* y *La Circe*, citaré por la edición de las *Obras poéticas de Lope de Vega* realizada por José Manuel Blecua (Barcelona: Planeta, 1983).

Mientras estos relatos se mantuvieron en la difusión exclusivamente oral, apuntada por Lope, sortearon el problema que planteaba su corta extensión en el camino de la imprenta. No se trataba de unidades susceptibles de reproducirse, por ejemplo, en pliegos de cordel, como sucedía con parte de la lírica, pero tampoco podían funcionar editorialmente como unidades independientes. La trayectoria manuscrita de estos textos ya había resuelto el problema con la reunión de los relatos en colecciones o con su inserción en unidades mayores en prosa o verso. También por esta misma brevedad, algunos críticos han mantenido la hipótesis de que los cuentos dieran origen a lo que hoy entendemos por novela mediante una simple prolongación de unas líneas contenidas en la novela corta de forma germinal, ya que de esta forma se constituiría otra posible solución al problema apuntado⁴.

En cualquier caso, lo que sí parece apuntarse de manera coincidente es la anterioridad de la novela corta (originada alrededor del siglo VI a. de C., según cronología propuesta por García Gual) a la novela (que dataría de finales del siglo II, principios del I a. de C.), con lo que esta última sería también posterior a las colecciones de cuentos (como las *Fábulas Milesias*, de Aristides), que se fecharían en época tardía del período helenístico, y que, según lo expresado por Tomachevski en *Los géneros narrativos*, tampoco tienen que ver con la génesis de la novela por cuanto para la creación de la misma se hace necesaria la presencia de un protagonista o héroe único que unifique la variedad de episodios mediante un procedimiento como *l'enfilage*.

La otra posibilidad, la inclusión del relato breve en la novela testimoniando la permeabilidad, el permanente talante de acogida de lo diverso que caracteriza la pluralidad de líneas que conforman la novela, es igualmente temprana. El proceso de inserción se hará singular según el modo de engarce elegido y según la funcionalidad de que se dote a la unidad insertada dentro de su conjunto. De hecho, la crítica alemana establece una distinción, también terminológica, entre el cuento independiente (que puede formar parte de una colección) y el relato insertado, que recibe el nombre de *Rahmenerzählung*⁵.

⁴ Carlos García Gual, en el capítulo «Relaciones entre la novela corta y la novela en la literatura griega y latina» de su libro *Figuras helénicas y géneros literarios* (Madrid: 1991), pp. 258-273, sintetizó las posturas críticas desarrolladas a este respecto y en las que, con la excepción de O. Schisselvon Fleschenberg (*Entwicklungsgeschichte des griechische Romans im Altertum*), se desvinculaba la formación de la novela partiendo del cuento como núcleo compositivo. Las palabras de E. Rohde, de su libro *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, pueden servir de paradigma a lo apuntado, en el mismo sentido, por F. Wehrli (*Einheit und Vogeschichte der griechisch-römischen Romanliteratur*) o B. E. Perry (*The ancient romances. A literary-historical account of their origins*): «De la novela corta (*Novelle*) no podía esperarse una ampliación orgánica hacia la novela larga burguesa (*zum bürgerlichen Romane*), porque un tal crecimiento, según parece, estaba excluido fundamentalmente por la ilimitada naturaleza de la composición del género del relato breve (*Novellen-dichtung*)».

⁵ María Jesús Lacarra dedicó el capítulo «Estructuras y técnicas narrativas (I). La inserción de cuentos», de su libro *Cuentística medieval en España: los orígenes*, al análisis de los variados modos de engarce elegidos en el medioevo por un autor singular que decide enriquecer su narración ape-

Ya G. Genette, en su *Discours du récit* (París: Éditions du Seuil, 1972) estableció una primera y útil diferenciación al hablar de relato extra e intradieético según la narración se apartara o no de la línea de la acción principal. Es ésta una brecha de capital importancia que, como veremos, va a condicionar el tipo genérico de la unidad continente. La extradiégesis llevada al extremo conformará las colecciones de cuentos —desde *Las mil y una noches*, el *Decameron*, o textos del siglo XVII como los *Desengaños amorosos*, de María de Zayas, por poner sólo algunos conocidos ejemplos—: asistimos con ellos al encumbramiento de la extradiégesis, eso sí, uniformada por la contención de un marco narrativo que es el que justamente permite utilizar el calificativo de extra o heterodieético como un valor diferenciativo respecto de algo. Al tiempo, es un tipo de estructura que suele mantener el cimiento de otros pilares comunes en la mayoría de sus ejemplos, además de la diversidad argumental, pues el perfil de las colecciones de cuentos suele dibujarse con el mantenimiento de claves como: la referencia al canal de oralidad en que se produce la transmisión, el sedentarismo o estatismo derivado de la concepción del tiempo en que se emite el relato como tiempo de ocio y la proximidad de lo relatado a lo popular o folklórico⁶. Son notas que apuntalan el carácter genérico que antes mencionaba y que pueden rastrearse en diferentes líneas creativas que mantienen una base común derivada del modo de inserción elegido.

La elección de la construcción narrativa implicará, por tanto, el respeto por el mantenimiento de una serie de puntos: igual que canónicamente una autobiografía conlleva un historiar su pasado el que escribe, un conocimiento recortado por la limitada omnisciencia del yo que se expresa, un relato extradieético va a vincularse, con frecuencia, con la referencia a un «oí contar» o con la recuperación de parte del acervo cultural de quien se perfila como narrador del relato. De cualquiera de las dos formas, el emisor de ese texto en particular pasa a ser un simple transmisor, un enlace, entre su tiempo de receptor-oyente (o lector) y su ahora de emisor-hablante que, en el caso de mantener estrictamente la ficción de un canal de oralidad —como sucede en muchas de las novelas pastoriles—, situaría el relato en una cadena de comunicación cercana a la

lando a una variación argumental contenida, generalmente, en las colecciones de cuentos. Se trata, así, tanto de la influencia oriental, que dispone de una variada ordenación de los cuentos (novela-marco, cajas chinas, ensartado, etc.), como, por ejemplo, del movimiento de dispersión concebido en los «ejemplarios» para uso de predicadores en los que las narraciones breves se aíslan de cualquier tipo de enlace por supeditarlo a una ordenación alfabética o temática en la que prima el valor funcional frente al artístico. También Todorov codificó tres opciones para la inclusión de un relato en una unidad mayor continente: el encadenamiento (*l'enchaînement*), la alternancia (*l'alternance*) y el enclave (*l'enclassement*). Estas serían: «Les formes plus complexes du récit littéraire contiennent plusieurs histoires» (p. 140). (Vid., «Les catégories du récit littéraire», en *Communication* 8, 1966, pp. 125-151).

⁶ No quiero decir con ello que los relatos se remontan indefectiblemente a un origen tradicional, sino que en buena parte de sus casos se sostienen en una estructura cercana a la de los *folk-tale* genuinos (*anlis fabula* o *märchen*). Las notas de indeterminación temporal, espacial, menos frecuentemente nominal, de que se dota a algunas de estas narraciones las vinculan con lo popular, aunque, en propiedad, las fuentes del cuento se deban a una vía culta en muchos casos.

difusión de la literatura de corte popular. El momento preciso de la actualización del recuerdo se vincularía externamente con la expresión teatral, en opinión de Doina Popa-Lisseanu⁷.

El desarrollo de estos relatos de carácter extradiegético, circunscritos o no a un canal de oralidad, suele explicitar la referencia a ese tiempo anterior en que se produce el conocimiento informativo del que ha pasado de ser receptor a ser emisor. Es también una de las concausas que aparecen relacionadas en estas líneas que acaban uniformándose, incluso partiendo de la variedad: desde el momento en que la línea de acción del relato no está vinculada con la de la narración principal (hilo conductor que constituirían los distintos modos de abordar un marco narrativo en las colecciones de cuentos), como digo, cuando no hay esta vinculación, es frecuente que sean distintos los personajes que operan en uno y otro espacio-tiempo, el del cuento propiamente dicho y el del marco. Cuando se produce algún tipo de interrelación o injerencia entre el espacio-tiempo en que hemos de suponer el *entonces* del emisor como oyente con el *ahora* del emisor como hablante nos acercamos a la línea de los relatos autobiográficos o biográficos que hacen que el lector acompañe al personaje protagonista por una especie de viaje iniciático donde éste no oye propiamente, sino que participa en los sucesos de ese pasado que se dispone a hacer presente para el receptor. Baquero Goyanes advirtió: «el viaje es, pues, un motivo y hasta un tema novelesco, pero también una estructura, por cuanto la elección de tal soporte argumental implica la organización del material narrativo en una textura fundamentalmente episódica»⁸.

El viaje propicia la narración de la historia de Dido en *La Araucana* y, más ampliamente, se emplea en la estructuración de novelas como el *Lazarillo* o el *Quijote*, que participan ya del movimiento (frente al sedentarismo de buena parte de las narraciones pastoriles) y de la intradiégesis, en algunos de sus casos, si bien entre estas obras sea necesario establecer algunas diferencias en estos mismos puntos.

En el *Lazarillo* hay intradiégesis porque no se trata propiamente de narraciones insertadas sino de unidades aislables que siguen un proceso secuencial

⁷ Cfr.: Doina Popa-Lisseanu: «Función de los relatos intercalados en *L'Heptaméron* de Margarita de Navarra y en el *Decameron* de Boccaccio», en *El relato intercalado* (Madrid: Sociedad Española de Literatura General y Comparada (SELG y C), Fundación Juan March, 1992).

⁸ Baquero dedicó todo un capítulo de su libro *Estructuras de la novela actual* a «El viaje como tema y estructura» (Barcelona: Planeta, 1970). En estas mismas páginas, recoge una afirmación de Michel Butor que subraya las cualidades del viaje, con su capacidad de inclusión de relatos, para establecer un denominador común que permita la creación de unos paralelos entre las relaciones entre el emisor y el receptor del relato con el emisor y el receptor/ lector de la obra en su totalidad: «Toute fiction s'inscrit donc en notre espace comme voyage, et l'on peut dire à cet égard que c'est là le thème fondamental de la littérature romanesque, que tout roman qui nous raconte un voyage est donc plus clair, plus explicite que celui qui n'est pas capable d'exprimer méthaphoriquement cette distance entre le lieu de la lecture et celui du récit». (Michael Butor: «L'espace du roman», en *Les Nouvelles Littéraires*, n. 1753, abril, 1961). Se trata de un artículo que se recogió posteriormente en *Sobre la Literatura* (Barcelona: Seix Barral, 1967), p. 53.

temporal. En dichas unidades Lázaro no es oyente sino personaje actuante, protagonista de los relatos. El *Quijote* se sitúa a medio camino de lo dicho para la novela del XVI: el devenir vital del personaje participa de la narración iniciática y, por tanto, también sus avatares son unidades fácilmente segmentables que lo tienen como principal protagonista. Al tiempo, Cervantes entreteje narraciones extradiegéticas que participan de las mismas notas apuntadas para algunas colecciones de cuentos (sedentarismo, oralidad...), como ocurre con la inserción de *El curioso impertinente*, cuya lectura se efectúa como pasatiempo en la venta manchega. En este caso concreto, la narración se desvincula por completo de la peripecia del protagonista porque don Quijote ni siquiera participa como oyente. En otros relatos —que normalmente suelen tener una proyección y una continuidad en el argumento de la acción principal (como la historia de Cardenio y Luscinda o de Dorotea y don Fernando)—, cambia con respecto a la mayor parte de las narraciones extradiegéticas el hecho de que se uniformen los tiempos de un posible «oír contar» con el presente en que se cuenta porque son los mismos protagonistas de los relatos los que informan a los demás personajes de sus avatares y es en esta misma actualización cuando acabamos informados los lectores: don Quijote es, pues, también oyente y no emisor. Cuando el *flash-back* termina y obtenemos las claves del pasado que dan explicación a la situación presente de unos narradores que también protagonizan los sucesos enunciados, la línea del relato se imbrica en la de la acción principal como parte activa de su desarrollo, con lo que se aleja de la extradiégesis de origen.

Por tanto, la fuente del discurso, el tipo de narrador elegido (simple espectador o figura involucrada en todo o en parte del suceso que se dispone a narrar) condiciona el que tenga sentido hablar de transmisión (con un sentido de repetición) de la unidad insertada, y sea posible diferenciar el «oír contar», como un tiempo distinto, de la exposición del relato en el momento en que se hace partícipe del caudal informativo a los lectores. Se establece, en parte de este análisis, una diferenciación debida a conceptos como el de la «incrustación» que delimitó M. Bal y que sirvió para perfeccionar las categorías de la «focalización» del modelo genettiano. Mediante la transferencia de la idea de los niveles narrativos a las esferas de la voz y de la focalización, Bal considera que hay «incrustación»: «toda vez que una fuente de discurso cede la palabra a otra fuente de discurso y toda vez que un focalizador cede la visión a otro focalizador», que sería la instancia que selecciona y organiza el material narrativo que se transmite al lector⁹.

En cualquier caso, la actualización de un recuerdo —y es una diferencia más, de carácter temporal, entre el *Lazarillo* y el *Quijote*— va a plantear una

⁹ Cito las palabras de Bal por el artículo de Susana Reisz de Rivarola: «Voces y conciencias modelizantes en el relato literario-ficcional», incluido en las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo: Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.): *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos* (Madrid: CSIC, 1984), p. 565.

serie de problemas de orden teórico si exigimos a la ficción novelesca el respeto por unos condicionamientos de tipo realista. Mientras don Quijote progresa en su vida con el lector (y sólo Cervantes como voz *en off* puede situarse, si lo desea, con la omnisciencia de un tiempo pasado y acabado —el del personaje— gracias al mantenimiento de la ficción de un manuscrito encontrado y ya leído), en el caso del *Lazarillo*, éste, ahora Lázaro, detiene su tiempo vital para retrotraernos a su tiempo pasado, pero sólo caminamos acompasados con él en el final del texto (y también en el principio), y son justamente estos dos momentos los muros de contención que establecen el marco o *cornice* y que se mantienen en una misma cronología afincada en un presente. Ambas obras se uniformarían en las posibilidades de omnisciencia si en el caso de la autobiografía, es decir, en el caso del *Lazarillo*, el narrador prescindiera de todo su saber actual y se limitara al relato de su conocimiento inserto en su «yo» del pasado donde no serían admisibles anuncios de lo porvenir, partiendo del saber que desde su presente tiene el que historia su propio pasado. Del mismo modo, Cervantes traicionaría su posición de mero transmisor del texto si incluyera determinadas anticipaciones de un tiempo futuro para las que se habría servido de un tiempo de lectura anterior.

La estructura es, por tanto, un elemento determinante para establecer distinciones no sólo entre los ejemplos apuntados, sino también entre las dos vertientes consignadas inicialmente (colecciones de cuentos frente a relatos insertados), pues ni siquiera la finalidad de las narraciones puede a veces marcar diferencias. De hecho, en ambas vertientes la intencionalidad de los textos se mueve en la dialéctica de lo lúdico frente a lo ejemplarizante o en el intento de fusionar ambos caminos siguiendo la máxima horaciana del *delectare docet*. La línea hispánica medieval (más que, por ejemplo, los relatos boccaccianos) suele aspirar a la manifestación de una enseñanza en la que el cuento cumpliría una función de ejemplo que obligaría a que la narración sobrepasara sus límites para insertarse y fundirse con el marco donde tendría lugar la aplicación del argumento seleccionado: sería el caso, por ejemplo, del *Libro del Conde Lucanor*. Para lograr esta disposición deben crearse unas líneas paralelas entre el relato y el marco, fundamentadas en la isotopía, que hagan posible esa proyección hacia el exterior: el receptor seleccionado dentro de la diégesis narrativa y el más amplio lector. Son obras que participan de una puesta en práctica de la entropía del lenguaje.

Sobre este concepto es inexcusable recurrir a la autoridad de Lotman, quien se apoya a su vez en los estudios de A. N. Kolmogorov, y distingue:

que la entropía del lenguaje (H) se componía de dos magnitudes: de determinada capacidad semántica (h_1) —capacidad del lenguaje en un texto de una extensión determinada de transmitir una cierta información semántica— y de la flexibilidad del lenguaje (h_2), probabilidad de expresar un mismo contenido con procedimientos equivalentes. Es precisamente h_2 la fuente de información poética. Los lenguajes con $h_2 = 0$, por ejemplo, los lenguajes artificiales de la ciencia, que ex-

cluyen por principio la posibilidad de una sinonimia, no pueden constituir material para la poesía¹⁰.

Con tales premisas realiza Lotman toda una serie de reflexiones sobre el entendimiento del lector de h_1 y de h_2 y de su capacidad de modificar estas variables y cambiar con ello el producto artístico.

Por supuesto, para el caso de los relatos ejemplarizantes, con una aplicación en la estructura mayor continente, entiendo el concepto de entropía como h_2 . De hecho, la narración insertada y la unidad que la contiene pueden reducirse así a un proceso sinonímico donde incluso suelen mantenerse unas mismas funciones actanciales. En parte de la tradición medieval hispánica el sistema se utiliza con un fin moralizante porque el ejemplo puede guiar determinados comportamientos. Como ya apuntara Alicia Yllera en su artículo «El relato intercalado en la novela del XVII: ¿bello adorno o digresión enojosa?» (VVAA, *El relato intercalado*, pp. 109-117), cuando el relato insertado es de tipo especular, se mantienen unas líneas isotópicas fundamentales para la decodificación del texto que normalmente sólo se comprenden a un nivel simbólico-metafórico. Son, en la mayoría de los casos, relatos que promueven una enseñanza y donde el añadido de la moraleja (en caso de que la haya) viene a aunar los dos planos y a evidenciar, como si de una alegoría perfecta se tratara, los puntos que permiten el establecimiento del sistema simbólico, es decir, las isotopías encubiertas¹¹.

Por su parte, Lope de Vega sabía de la amplia tradición ejemplarizante de las narraciones breves, pues en los preliminares de *Las fortunas de Diana*, donde introduce una breve disquisición teórica sobre el género previa a su narración, así lo reconoce:

Confieso que son libros de grande entretenimiento y que podrían ser ejemplares, como algunas de las *Historias trágicas* del Bandello; pero habían de escribirlas hombres científicos o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos. (p. 48).

Como acertadamente señala el dramaturgo madrileño, sólo a algunas de las *historias* de Bandello les cabría ese calificativo de 'ejemplares' que, sin embargo, sería fácilmente aplicable a gran parte de la producción hispánica anterior a la obra de un Timoneda, ya renacentista¹².

¹⁰ Yuri Lotman: *Estructura del texto artístico* (Madrid: Istmo, 1982), p. 41.

¹¹ En una comunicación conjunta del Congreso Internacional sobre Semiótica ya citado, Covadonga López Alonso y Eugenio de Vicente establecen que el concepto de isotopía se funda en una correferencia gramatical y semántica. Recuperan de la *Sémantique structurale*, de Greimas, el momento en que la isotopía se concibe como «condición estructural indispensable para el funcionamiento del mensaje lingüístico para que éste pueda ser comprendido como un todo significativo» (M. A. Garrido Gallardo (ed.), p. 463).

¹² Vicente de Míllez Godínez consideró que sólo 14 de las *novelle* de Bandello que tradujo de la versión francesa de Boaisituta y Belleforest respondían a un sustrato ejemplarizante: *Historias trá-*

La intención doctrinal sancionada por buena parte de los autores hispánicos medievales —y conocida por el *Fénix*— constituiría una preceptiva aupada en la práctica que, quizá por ello, parece erigirse en hipotético norte para la creación del autor madrileño, si bien en realidad el propósito lúdico se adueña de una parcela mucho más amplia —por no decir de la totalidad del relato—, si se exceptúa el caso de *La más prudente venganza* en que de manera explícita se ofrece al lector la sentencia didáctica que guiaría argumentalmente la narración:

Ésta 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. (p. 185).

Con excepción de este caso, quizá Lope comprendiera que él no pertenecía a ese delimitado grupo de «hombres científicos o por lo menos cortesanos» que él mismo había acotado, y a los que habría que demandarles el camino de una enseñanza, y por ello ya en *La desdicha por la honra*, también incluida en *La Circe*, se identifica con la recomendación del seguimiento de lo lúdico efectuada por Aristóteles, y por ello apunta: «Yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte, y esto, aunque va dicho al descuido, fue opinión de Aristóteles». (p. 103)¹³.

La única concesión que puede señalarse respecto al posible propósito aleccionador de la novelística de Lope (más boccacciano que hispánico) se vincularía justamente con la disposición primigenia de unos textos concebidos para la lectura de la amada en un primer nivel de recepción y, posteriormente, para un más amplio espectro de receptoras a las que Lope trataría de instruir mediante la exposición ejemplar de una serie de casos de amor. Asunción Rallo delimitó esta «aportación cualitativa» de la novelística del autor madrileño, mediante la que

gicas exemplares sacadas de las obras del Bandello Veronés (Salamanca: 1589). Es este un dato que Lope de Vega conocía sobradamente pues su conocimiento de la cuentística del autor italiano queda patente en la elaboración de muchas de sus piezas teatrales partiendo de argumentos que se deben a Bandello.

¹³ Habría que precisar que la pretensión de dar «contento y gusto al pueblo», lejos de uniformar comedias y novelas, como podría parecer por la cita referida, propicia la reflexión sobre si los modos de satisfacer a los receptores aludidos como «pueblo» serían los mismos en estos distintos géneros. Es un interrogante al que responde el propio Lope al ajustarse a distintas premisas según se dedique a la expresión de un registro u otro. Ya Menéndez Pidal advirtió un distinto propósito en el Lope bien aplicado al cultivo del género teatral, bien al novelístico, como clarificó con el ejemplo de los «casos de honor» que, para el caso de las tablas, precisaban del «carácter social de la venganza»: «la novela, destinada a la lectura privada, incitaba a la reflexión condenatoria de una venganza sangrienta, mientras el teatro exigía entregarse a los sentimientos de mayor efectismo». («Del honor en el teatro español», en *De Cervantes y Lope de Vega*, Buenos Aires-Méjico: 1940), p. 171.

formaba a la mujer en los significados del amor aleccionado, no ya en el desfajado cortejo del caballero andante a su dama, sino en el diálogo íntimo y subjetivo que proyecta la experiencia del varón en sabiduría para la amada. Marcia Leonarda podría entretenerse sintiéndose Diana, Silvia, Laura o Felicia, y así evadirse de una realidad (quizá sofocante), pero en la palabra que su excritor-galán había compuesto para ella, intentando hacerla experta en amor y, por tanto, modélica amante¹⁴.

Por lo que se refiere a la estructura, en el xvii se seguían manejando las opciones ya apuntadas en el inicio, si bien Lope no parece decantarse claramente por ninguna de ellas: en el 1621 publica *La Filomena*, con la inclusión de «Las fortunas de Diana», y en el 1624 publica *La Circe* con «La desdicha por la honra», «La más prudente venganza» y «Guzmán el Bravo». No se trata pues de una colección de cuentos a la manera de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, ni tampoco son narraciones insertadas en una unidad mayor puesto que el resto de la creación que compone cada uno de los volúmenes citados tampoco goza de una unidad argumental al tratarse de obras misceláneas. Como ya se ha dicho, el relato breve plantea la dificultad de su poca consistencia como unidad independiente, por su misma brevedad, y Lope se decide a sortear el escollo apelando a una solución verdaderamente práctica desde un punto de vista editorial, lo cual, de forma indirecta, va en detrimento de la aparente dignificación de que pretende dotar al género y que acaba reduciéndose a una serie de concesiones fundamentalmente estilísticas que determinan, por ejemplo, la elección del tipo de digresión que en cada caso interrumpe el hilo narrativo y que, en varias ocasiones, sí parecen destinarse a un lector culto¹⁵.

¹⁴ El artículo de Asunción Rallo: «Invención y diseño del receptor femenino en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», se publicó en el n. 8 (1989) de *Dicenda*. En él se realiza un detallado estudio de las implicaciones derivadas de la elección explícita de una mujer como destinatario de la creación literaria en los Siglos de Oro y, más particularmente, de la «interrelación entre el receptor femenino y los géneros literarios» (p. 163).

¹⁵ Lope pretende el enaltecimiento del género para justificar su incursión en él, pues el cultivo de una literatura sin un firme sustento teórico (y, por tanto, de baja estimación) prácticamente obligaba, cuanto menos, a esbozar una disculpa por su práctica. En el caso de las *Novelas a Marcia Leonarda*, se advierte el propósito más que la efectividad del intento de elevación del género, pues como ya señalara Marcel Bataillon en uno de los artículos que componen su *Varia lección de clásicos españoles* («*La desdicha por la honra*: génesis y sentido de una novela de Lope», Madrid: Gredos, 1964): «Hay una antinomia asombrosa entre los encarecimientos que hace Lope del excelso valor de las novelas (...) y la despreocupación, rayana en el descaro, con que escribe las suyas» (p. 394). Será en las digresiones, de las que luego me ocuparé, donde se podrá apreciar un mayor cuidado en términos estilísticos, ya que estos apartes sí gozaban del respaldo de preceptivas, como la de López Pinciano, bajo la designación de «episodios»: «Aduerto que quando digo fábula, solamente entiendo el argumento —que por otro nombre dize hipóthesi, o cuerpo de fábula—, y quando episodio, entiendo las añadiduras de la fábula, que se pueden poner y quitar sin que la acción esté sobrada o manca, y quando dixere la fábula toda, entiendo argumento y episodios juntamente.» («Epístola Quinta» de la *Philosophía Antigua Poética* (1596), ed., A. Carballo Picazo, Madrid: CSIC, 1973), II, p. 15.

Es probable que Lope ni siquiera pudiera tomar en consideración la posibilidad de publicar cada narración de manera independiente porque, aunque el *Fénix* no hubiera publicado en el 1621 *Las fortunas de Diana*, una colección de cuatro narraciones ya sería una propuesta un tanto pobre para un editor (incluso uniformando los textos mediante la escritura de una *cornice* o marco que dotase al conjunto de cierta unidad), y mucho más lo sería la edición de cada relato de manera individual. En cualquier caso, como decía, no confecciona ni una colección de narraciones breves, ni tampoco unos relatos insertados en unidades mayores que mantengan cierto engarce con sus respectivos contextos. Si se me permite, podría decirse que Lope compone estas obras agrupando los retales inéditos con que contaba en el momento de la edición, como demuestra la heterogeneidad de los materiales que emplea¹⁶. Si en el título de *La Circe* también añadía la coletilla de *con otras rimas y prosas*, en el prólogo de *La Filomena*, tras la dedicatoria «A la Ilustrísima Señora Doña Leonor Pimentel», el mismo Lope alude al peculiar proceso de formación de la obra:

busqué por los papeles de los pasados años algunas flores, si este título merecen mis ignorancias, pues sólo por la elección se le atribuyo. Hallé *Las fortunas de Diana*, que lo primero hallé fortunas, y con algunas *Epístolas* familiares y otras diversas *Rimas* escribí en su nombre las fábulas de *Filomena* y *Andrómeda*; y formando de varias partes un cuerpo, quise que le sirviese de alma mi buen deseo. Pienso que no perderá por la variedad, de que tanto se alaba la naturaleza y Tulio al divino Platón (ed. Blecua, p. 573).

Ciertamente, la variedad fue expuesta y defendida por Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias* como premisa recomendable para todo género y, de hecho, la pluralidad compositiva de las obras mencionadas llega hasta el extremo de permitir que se incluyan composiciones ajenas a la pluma del mismo Lope de Vega; así ocurre con la epístola de Baltasar Elisio de Medinilla y la *Égloga a la muerte de doña Isabel de Urbina*, de Pedro de Medina Medinilla, que se incluyen en *La Filomena*, y la égloga del Príncipe de Esquilache, de *La Circe*.

Cada una de estas unidades contribuye a la formación de un *collage* —que es en lo que se convierten *La Filomena* y *La Circe*— que por su carácter heterogéneo se acercaría más a las colecciones de cuentos presididos por la extradiégesis. Pero es precisamente la *cornice*, o más bien una *cornice* canónica, el elemento de que carece la creación de Lope, consciente de que las unidades que pretendía enmarcar lejos de unificarse genéricamente como relatos breves de-

¹⁶ Cuando hablo de «retales inéditos» me refiero a materiales de una cierta entidad, pues, como ya señalara Francisco Rico en su edición de las *Novelas a Marcia Leonarda* (Madrid: Alianza, 1968), p. 182, en *Las fortunas de Diana* Lope incluye el romance «¡Ay, verdades, que en amor...!» (que después dará título a una de sus comedias) que había sido publicado en el mismo año de 1621 en la *Primavera y flor de los mejores romances*, compilada por Pedro Arias Pérez.

pendientes de un posible hilo argumental principal conforman, con su diversidad, el carácter plural de estas obras en las que se incluyen.

Así pues, y como ya he dicho, Lope parte de un arbitrario planteamiento estructural y de un absoluto desinterés por guiar el comportamiento de sus lectores, lo que le sitúa, intencionalmente, más cerca de aquellos relatos boccaccianos, sin intención didáctica, en que la elaboración estética y el entretenimiento son fines por sí mismos, con una absoluta independencia del marco en que se inscriben. De hecho, en el *Decameron* sólo el tema de la jornada que se establece al principio de cada grupo de diez relatos impone un hilo conductor común, de aspecto referencial y anafórico obligatorio, del que sólo se dispensa a Dioneo.

Mientras Boccaccio prima el hecho de comunicar por unas circunstancias concretas, dotadas de una realidad histórica y referidas en el inicio de la Primera Jornada, Lope escribe sus *Novelas a Marcia Leonarda* por el mismo gusto por comunicar al que une, por un lado, su deseo de testimoniar a la mujer amada mediante el constante diálogo que mantiene con ella más allá de una hipotética *cornice* (en correspondencia con las continuas menciones de que gozan, en su creación poética, las mujeres que jalonan su biografía amorosa), al tiempo que, por otro lado, la escritura de estas novelas le permite experimentar nuevos géneros y medirse con figuras literarias de su época a las que calladamente admira —como Miguel de Cervantes—, quien, como el mismo Lope reconoce, escribió «libros de novelas en que no le faltó gracia y estilo» (p. 48). Marcel Bataillon ya apuntó como «En la tardía vocación de Lope como ‘novelador’ interviene claramente el deseo de competir con Cervantes sobre el mismo terreno acotado por el manco de Lepanto y cautivo de Argel a costa de heroicas experiencias» (Bataillon, p. 378). Y también José Manuel Blecua, en su edición de las *Obras poéticas de Lope de Vega* (p. 917), declara: «El hecho de que a Lope no le bastasen sus espléndidos poemas líricos ni sus fabulosos éxitos teatrales y siempre quisiese brillar también en otros géneros». Pocos años antes, Góngora había dado a conocer su *Polifemo* y sus *Soledades*, y el escritor madrileño necesita medirse con el cordobés también en la escritura de un extenso poema narrativo, lo que intenta con las partes que propiamente dan título a *La Filomena* y a *La Circe*¹⁷.

¹⁷ Resulta obvio que Lope desliga difícilmente su creación del momento literario en que se produce, como demuestra con la inclusión de la contienda contra los preceptistas aristotélicos —más concretamente contra Torres Rámila— que, vertida en molde poético, es una de las unidades que conforma *La Filomena*. También aquí, en respuesta al «Papel que escribió un señor destes reinos a Lope de Vega Carpio en razón de la nueva poesía», introduce dos ensayos en los que trata de analizar el estado de la lengua poética de su tiempo. Tampoco se privará de insertar, en las propias narraciones, una serie de pullas contra el culteranismo como la que, a modo de reflexión con «su señora Marcia», incluye en *La desdicha por la honra* cuando declara: «No le será difícil a vuestra merced creer que era poeta este mancebo en este fertilísimo siglo deste género de legumbres (...). Dejemos de disputar si era culto, si puede o no puede sufrir esta gramática nuestra lengua» (p. 106). En la misma línea irónica y crítica se entiende la definición de «mojicón» que, siguiendo el nuevo uso lingüístico, vierte en

Probablemente el clima de confrontación literaria y personal en que surgieron estas obras condujera, más que en cualquier otra circunstancia, al deseo del escritor singular a distinguirse del resto, para lo que se haría necesario dotar de evidente personalidad a la propia producción, bien que amparada bajo unas características genéricas en cierto modo inamovibles. En este sentido, la originalidad de las *Novelas a Marcia Leonarda* radicaría en el modo de organización del material narrativo y en el modo de disponerlo para el lector, como ya apuntara Francisco Ynduráin («Lope de Vega como novelador», en *Selección de clásicos* (Madrid: Prensa Española, 1969):

La invención está, más que en el asunto o el motivo, en la manera de contar, y su gracia reside en la segunda de las dos maneras de cuentos chistosos que señaló Cicerón: «Duo enim sunt genera facetiarum, quorum alterum re tractatur, alterum dicto» (*De oratore*, 1. II), y que repite Cervantes: «(...) los cuentos, unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos, otros en el modo de contarlos» (Cipión, en el *Coloquio de los perros*) (p. 158).

Si Lope, como autor de estos relatos, se muestra convencional en los temas, situaciones, la problemática de los personajes, en la descripción de los cambios de tiempo —señalados por tópicos tradicionales— y de los lugares en los que transcurre la acción, dejará de ser previsible en «el modo de entrelazar los elementos que utiliza, de organizar la narración, incluyéndose a sí mismo en lo narrado, dialogando con su amiga Marcia, disponiendo el relato a favor del entretenimiento y del público» (Barella, introd., p. 22). La presencia del autor en la narración motivará la existencia de unos niveles narrativos —que, a su vez, van a repercutir en la funcionalidad de los relatos—, y será la que determiné el interés de unos textos que por contenidos no merecerían una atención especial.

Si cada relato viene precedido de unas palabras preliminares en las que el autor dialoga directamente con Marcia Leonarda y le comunica sus reflexiones sobre este género de escritura, cada intromisión de Lope en el relato, recuperando el «tú» previamente seleccionado, será una vuelta al nivel narrativo establecido en esa especie de *cornice* previa. Efectivamente, cada interrupción supondrá una suspensión del tiempo (del lugar y de la acción) de lo narrado para retrotraernos al tiempo de Lope como autor que confiesa obedecer el mandato de Marta de Nevares que le solicita como novelador, lo cual conformaría lo que podríamos

Guzmán el Bravo: «afirmación de puño clauso en faz opósita con irascible superbia» (p. 214). La dependencia en Lope de su circunstancia histórica y literaria concreta ha sido expuesta en interpretaciones como la de Marina Scordilis Brownlee (*The poetics of literary theory. Lope de Vega's 'Novelas a Marcia Leonarda' and their Cervantine Context*. Madrid: Porrúa, 1981), para quien: «The *Novelas a Marcia Leonarda* must be regarded as a significant document not only of Lope's most extended response to Cervantes, but of his critical dialogue with the neoaristotelians of the *Spongia* as well», p. 28. Para el caso concreto de la oposición de Lope a una determinada reglamentación del arte, sería de obligada consulta el estudio de J. de Entrambasaguas: «Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos», contenido en los tomos I y II de su libro *Estudios sobre Lope* (Madrid: CSIC, 1947).

llamar una «cornice discontinua», entendida en un sentido únicamente funcional, pues el término *cornice* difícilmente puede desvincularse de su acepción de marco que abraza y limita externamente un interior al que dota de unidad.

Antes de tratar de sistematizar estos niveles, sería necesario precisar la posición adoptada por el emisor/receptor señalados en esta primera cadena de comunicación. Tanto Marcia Leonarda como el Lope narrador de los relatos no son más que entes de ficción que adquieren un papel determinado dentro de la narración en correspondencia con una situación real que da origen a la escritura de la obra. Marcia Leonarda, además de simbolizar como receptora al más amplio lector, representa ficcionalmente a la real Marta de Nevares en correspondencia a cómo el Lope narrador, que mantiene un diálogo con ese «tú» convenientemente especificado, no deja de ser un personaje en el que se proyecta el Lope autor situado en un universo real y no literario¹⁸. Todorov (*Qu'est-ce que le structuralisme?*, París: 1968), apuntó de manera teórica esta diferencia que se produce en toda obra escrita en una primera persona que voluntariamente se identifica con el autor:

Dès que le sujet de l'énonciation devient sujet de l'énoncé, ce n'est plus le même sujet qui énonce... Dans «il court», il y a «il», sujet de l'énoncé, et «moi», sujet de l'énonciation. Dans «je cours», un sujet de l'énonciation énoncé s'intercale entre les deux... ce «je» qui court n'est pas le même qui celui qui énonce. «Je» ne réduit pas deux à un, mais de deux fait trois. (p. 121).

Hemos de suponer una conversación previa entre Lope y Marta de Nevares donde la amada efectivamente demanda la creación literaria que nos ha llegado, tal y como se apunta en los preliminares de las narraciones, que vendría a ins-

¹⁸ Para críticos como Walter Pabst (*La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid: Gredos, 1972) la presencia de Marcia Leonarda en estos relatos concretos se debe al afán de Lope de personalizar un destinatario para su obra y no tanto al deseo de dar testimonio de la mujer amada en correspondencia con una lírica amorosa: «Lope se dirige a una lectora individual y concreta, una desconocida Marcia Leonarda, en la que algunos de sus biógrafos suponen a la amante del poeta, Marta de Nevares Santoyo» (p. 250). Por su parte, Marina Scordilis Brownlee dedica el capítulo de su libro «Marta de Nevares, Marcia Leonarda and their implications for the inscribed Narrator/Narratee configuration of the *Novelas a Marcia Leonarda*» a estudiar las menciones del apelativo «Marcia Leonarda» en la obra de Lope —además de en estas *Novelas*— y a dotarlas de un significado dentro de sus respectivos contextos: *La viuda valenciana* (1620) (en cuya dedicatoria se lee la agresión póstuma de Lope a Roque Hernández, marido de Marta), *Las mujeres sin hombres* (1621) y la *Epístola a Don Lorenzo Vander Hamen de León* (1624). Llega a la conclusión de que la presencia de este apelativo denota en todos los casos el asomo de la sátira en Lope de Vega, y así, partiendo de un verso de la *Epístola a Vander Hamen*, asegura: «Marcia Leonarda, Lope's Muse, is a kind of Muse of Satire (...). Here too then, Marcia Leonarda —rather than being a reference to Marta de Nevares or some other historical woman— takes on a literary identity (a satirical one), as she will do also in the *Novelas a Marcia Leonarda*» (Scordilis, p. 36). Por mi parte, coincido con la afirmación sostenida por Karl Vossler (*Lope de Vega y su tiempo*, Madrid: Revista de Occidente, 1933), para quien: «La dedicatoria de la obra no es algo superficial y hecho desde las alturas, sino que supone un anhelo de comunión espiritual como no será frecuente entre hombres y mujeres de la España de entonces. No hay vanidad tan sólo, sino amorosa necesidad de comunicación» (p. 83).

taurar propiamente el nivel más externo de las *Novelas a Marcia Leonarda*. En el inicio de *Las Fortunas de Diana*, Lope menciona cómo la atención al ruego de la amada constituye la génesis de la novela y se sirve, además, del tópico de la *humilitas*, propio de los preliminares, encaminado a una *captatio benevolentiae*: «No he dejado de obedecer a vuestra merced por ingratitud, sino por temor de no acertar a servirla; porque mandarme que escriba una novela ha sido novedad para mí» (p. 47), y más adelante: «Yo, que nunca pensé que el novelar entrara en mi pensamiento, me veo embarazado entre su gusto de vuestra merced y mi obediencia» (p. 48). Cumplido el encargo, el *Fénix* nos remite a otro diálogo previo, externo, que en este caso da origen a las narraciones incluidas en *La Circe*: «Mandóme vuestra merced escribir una novela, envíele *Las fortunas de Diana*, volvíome tales agradecimientos, que luego presumí que quería engañarme en mayor cantidad, y hame salido tan cierto el pensamiento, que me manda escribir un libro dellas» (p. 101).

Marta demanda un libro de cuentos y, como ya sabemos, es el punto que no obedece Lope probablemente por las razones antes explicadas: al finalizar el *Guzmán el Bravo* anuncia *El pastor de Galatea*, pero quizá los condicionamientos editoriales apuntados —pues un mayor número de narraciones insertas en *La Circe* podría ampliar incómodamente un conjunto que pretende ser misceláneo y por tanto variado— determinan que piense publicarlo «no en este libro, sino en el que saldrá después, llamado *Laurel de Apolo*» (p. 231). El autor se aplica al «per molto variar natura è bella» que conformaría uno de los ideales formales del momento, y que Orozco estudió como paso de la estructura integradora barroca a la estructura desintegradora manierista.

Es así que lo único que uniforma el conjunto de narraciones lopesco sería la presencia de esa «*cornice* discontinua» que se retoma en cada uno de los relatos conformando un distinto modo de inserción que se prolonga más allá del espacio editorial de un libro, además de las líneas que anteceden a la narración propiamente dicha, donde se dice explícitamente que se trata de unas *novelas a Marcia Leonarda*. La dedicatoria no dejará por ello de participar del tópico literario de la escritura debida a un encargo que se quiere satisfacer, en este caso, por lo atractivo de la recompensa que Lope demanda a su vez, por ejemplo, en el *Guzmán el Bravo*: «Si vuestra merced desea que yo sea su novelador, ya que no puedo ser su festejante, será necesario y aun preciso que me favorezca y que me aliente el agradecimiento» (p. 187).

Estas partes introductorias de «diálogo» con Marcia a pesar de que sólo se escuche la voz de Lope, así como todos y cada uno de los momentos en que se interrumpe el hilo narrativo para volver a la situación de este nivel más externo, constituirían la «*cornice* discontinua» que, siguiendo la propuesta de María Hernández en su introducción al *Decameron* de Boccaccio, podríamos denominar «marco del autor»¹⁹. El paralelo con la obra del italiano, en cuya tradi-

¹⁹ Cfr. las pp. 50-58 de la introducción al *Decameron* de la profesora Hernández (Madrid: Cátedra, 1994) en que se estudian el Proemio, la Introducción a la IV Jornada y la Conclusión del autor

ción se asienta Lope más que en el camino de la cuentística hispánica medieval, se funda en la adecuación a una estructuración similar: Boccaccio, además de establecer un diálogo con sus lectoras, refiere en un momento dado una serie de datos que tienen que ver con un aspecto real del libro, que no pertenece al universo ficcional, como sería su intervención en el inicio de la IV Jornada, en que alude a los ataques que recibió la obra en una primera recepción. Esta intromisión de lo real en lo ficcional (que puede dar lugar a la escritura de la obra en el caso de Lope, o a la defensa de la misma en el caso de Boccaccio), supone la referencia a la voz de unos receptores que, si bien no aparecen de forma explícita en el texto, se dejan oír de forma indirecta por la referencia a ellos de los autores (ficcionalizados como narradores, según ya he apuntado).

La distinción de la *Novelas a Marcia Leonarda* con respecto del *Decameron* (en términos estructurales) radicaría en el número de niveles narrativos que se pueden aislar. Para el caso del italiano, el primer nivel (de dentro a fuera) lo constituirían los personajes de ficción que encarnan las distintas tramas que componen los cien cuentos; después vendrían los personajes que cuentan las historias sin involucrarse, es decir, que simplemente dan paso al nivel anterior: los diez narradores que mantienen el juego de un emisor y nueve receptores inmediatos; en tercer lugar, en esa «cornice discontinua» (o más propiamente en el «marco del autor») estaría la ficcionalización de Boccaccio como personaje por su papel de narrador que a su vez ha seleccionado a unos receptores (receptoras en su caso) que han dejado oír su voz en un momento anterior al que nos llega a los lectores (pues así nos lo comunica el narrador Boccaccio dando respuesta a las peticiones de sus receptoras²⁰); y, por último, estaría el Boccaccio autor, responsable de la totalidad del texto, que escribe para los lectores que desde la creación de la obra le hemos dado posibilidad de existencia con nuestra lectura.

Lope, en la *Novelas a Marcia Leonarda*, va a suprimir uno de los niveles: en primer lugar (también de dentro a fuera) están los personajes que viven los relatos (en ello hay un perfecto paralelo con el modelo de Boccaccio); en segundo lugar, Lope prescinde de unos narradores que enuncien el núcleo anterior, por lo que, según el modelo boccacciano, nos situamos en el tercer núcleo en que el autor se ficcionaliza personaje-narrador y selecciona en exclusividad a su receptora (Marcia Leonarda) quien, en perfecta correspondencia con la

como unidades que representan la «presencia continuada del autor en el diálogo con sus lectoras [que] enmarca totalmente, de principio a final, el contenido de todo el libro» (p. 52).

²⁰ En la Conclusión del Autor, por ejemplo, Boccaccio menciona que si no ha desfallecido en su propósito de finalizar una obra de tan gran envergadura ha sido, no sólo por su deseo de agradecer y devolver a sus damas/receptoras los bienes de ellas recibidos en pasadas ocasiones, sino por el estímulo que ellas mismas le han brindado para que llevase a buen término su propósito: «Nobilissime giovani, a consolazion delle quali io a così lunga fatica messo mi sono, io mi credo, aiutantemi la divina grazia, sí come io avviso, per li vostri pietosi prieghi non già per li miei meriti, quello compiutamente aver fornito che io nel principio della presente opera promisi di dover fare» (El subrayado es mío. *Decameron*, ed. Vittore Branca (Turín: Einaudi, 1980), II, p. 1254).

construcción del italiano, también previa y externamente ha alzado su voz a propósito de la escritura de la obra como, según hemos visto, se deduce de las alusiones a ese tiempo anterior contenidas en esta *cornice*. Por último, se mantiene el nivel exterior que posee toda obra literaria (o más ampliamente, artística), en que la totalidad de receptores de cualquier espacio y tiempo nos ponemos en comunicación con el autor de la obra a través del producto artístico²¹.

Establecidos esta especie de estratos narrativos, se advierte la peculiaridad del autor español al interferir con su presencia y sus llamadas a Marcia en el nivel nuclear (el de la ficción que da argumento a cada relato), provocando así una injerencia del marco del autor en el de los personajes. Y curiosamente será en esta misma fusión de niveles donde Lope inserte su voluntad de dotar de amplitud al mensaje narrativo e incluirá (aun manteniendo la referencia al mismo «tú») esas digresiones que no responden al simple deseo de amplificar la narración (*longius ut sit opus*), sino a una funcionalidad determinada según la especificidad de cada caso, y que no se destinan a Marcia sino a un lector culto, aunque Lope pretenda hacernos creer lo contrario²². Así, en *Las fortunas de Diana*, tras suspender el hilo narrativo para introducir un paréntesis en el que dar cabida a citas de Marcial, Garcilaso o Boscán, testimoniando una erudición dirigida obviamente a un amplio espectro de lectores entre los que no se incluiría Marta de Nevares, se justifica apelando a que su divagación no resulta-

²¹ Considero que el hecho de que las *Novelas a Marcia Leonarda* se publicasen contenidas en una unidad mayor, *La Filomena y La Circe*, no modifica el análisis de la estructuración referida (que fundamentalmente se sustenta en la cadena de comunicación establecida por emisor y receptor), pues dichas narraciones no mantienen ningún vínculo, más allá del editorial, con las mencionadas unidades.

²² Aunque en la práctica totalidad de los casos sea posible intercambiar la denominación de relato intercalado por el de digresión (no así al revés), me permito uniformar indirectamente ambos términos porque en ocasiones suelen responder a unas mismas funciones dentro de la unidad en que se incluyen. Se trata de una vacilación terminológica que conduce a que narraciones como la citada defensa de la castidad de Dido, contenida en *La Araucana*, pueda designarse como 'digresión', lo que confirma que resultaría ineficaz apelar a una caracterización sostenida en la extensión del paréntesis narrativo. En el artículo de Gonzalo Sobejano: «La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach* (Universidad de Oviedo: 1978), pp. 469-494, se estudian las digresiones incluidas en las *Novelas a Marcia Leonarda* —que por la ambigüedad señalada no se diferenciarían de las que se contienen, por ejemplo, en el *Guzmán de Alfarache*— y se relacionan con el peculiar carácter conversacional que caracteriza a estas obras: «el arte de la digresión alcanza en estas novelas un relieve insólito gracias a la libertad de paralizar el tiempo narrado que Lope se concede (...). Son novelas que, aunque puestas sobre el papel, parecen habladas, y al tono oral contribuyen decisivamente las digresiones». (p. 487). Julia Barella, en su introducción de las *Novelas* ya citada, se ocupa también de estos paréntesis a los que dispone, según su argumento, en cuatro grupos diferentes: 1.- «citas, máximas y dichos de autores clásicos y anécdotas de personajes de la antigüedad»; 2.- «cuentos, refranes, burlas y chistes que provienen de las colecciones medievales»; 3.- «reflexiones, comentarios o discursos sobre cuestiones teóricas relativas a la literatura» y 4.- «digresiones de temas variadísimos que salpican la narración a cada paso, desde las que versan sobre costumbres de la época, modos de vestir, música, historia, filosofía o religión, hasta las de asuntos tratados con mayor trascendencia por el autor, como el amor, la muerte, los celos y el honor» (cfr., Barella, pp. 25-29).

rá enojosa a quien, en ese momento, no es la verdadera destinataria del texto: «Atrévome a vuestra merced con lo que se viene a la pluma, porque sé que, como no ha estudiado retórica, no sabrá cuánto se reprehenden las digresiones largas» (p. 87)²³.

Barella habla de la presencia de «sentencias clásicas, dichos célebres, alusiones mitológicas» (introd., p. 25) con las que Lope pretendería no una recepción unívoca con la que pagar la deuda contraída con la amada, sino la amplitud de una recepción comparable a la que pudiera alcanzar un Cervantes con sus *Novelas ejemplares* y, para ello, el mismo Lope confiesa valerse de una variedad estilística que le permita «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» (p. 103). Para los lectores cultos incluye toda una serie de digresiones, elabora poemas con ciertos resabios manieristas, mientras que para un lector menos culto destina aquellos elementos propios de la novela griega que obligan a una rápida variación de escenarios por lo vertiginoso de las aventuras, los constantes naufragios, raptos e intrigas.

Para Lope, como él mismo confiesa, la escritura de este género de narraciones supone adentrarse en un terreno que siente como «novedad» y que obviamente no domina como la faceta de autor teatral. Es por esto que, en ocasiones, parece servirse de determinados recursos escénicos para dar dinamismo a la narración: de hecho, estas partes de suspensión que suponen, como he dicho, la vuelta al nivel narrativo más externo, funcionarían como los apartes teatrales en que un personaje busca explícitamente la complicidad con los receptores más inmediatos que no serían otros que el público que asiste a la representación. En ambos casos, ese acto cinético de girar la cabeza para establecer un diálogo con el público sería el que, metafóricamente hablando, recupera Lope con Marcia cada vez que le expone una precisión o introduce un comentario a ella dirigido, con lo que se crea la apariencia de que «Lope [le] hubiese contado de viva voz la novela a la señora Marcia» (Ynduráin, p. 143). De hecho, el valor de aparte viene subrayado por el hecho de que en numerosas ocasiones estas apostillas se enmarquen en unos paréntesis tipográficos que delatarían que esa es justamente su funcionalidad²⁴.

²³ Disiento aquí de la apreciación de Asunción Rallo («Invención y diseño del receptor femenino ...», p. 173), para quien estos destellos de erudición podrían explicarse sin traicionar la recepción establecida ficcionalmente de manera unívoca desde el mismo título de los textos: «En un exceso de confianza en la comunicación coloquial que ha establecido, el escritor amante transfiere, en un lapsus que le hace olvidar la condición femenina del receptor, su propia condición de experto de la literatura a la amada; es el proceso común del género dialogal por el cual el discípulo acaba intelectualmente identificado con el maestro».

²⁴ Vossler, por su parte, además de emparentar estas narraciones con la oralidad, establece, en función de la especificidad comunicativa de estos relatos, una filiación con el modo más cercano al diálogo dentro de un cauce escrito: el género epistolar. En su opinión, con la redacción de estas *Novelas*, Lope: «Se lanza a la empresa de tan ingeniosa manera y la lleva a cabo en tan vivo contacto con el afán de entretenimiento de su animadora, que surge una forma de narración epistolar que se aparta una vez y otra del objeto para dirigirse a la lectora amada y más que contarle, decirle y re-

Internamente, estas partes del «marco del autor» están respondiendo a muy variados propósitos, si bien en la práctica totalidad de los casos se reducen al fin último de mantener ese imposible diálogo con una Marta de Nevares que en realidad no puede alzar su voz, con lo que las preguntas formuladas de manera directa por el autor se convierten en interrogaciones retóricas: «Dígame vuestra merced, señora Leonarda, si esto saben hacer y decir los hombres, ¿por qué después infaman la honestidad de las mujeres?» (p. 56). Otras veces son un modo de guiar la lectura de Marcia («No se olvide, pues, vuestra merced de Zulema, que así se llamaba, que me importa para adelante que la tenga en la memoria», p. 164), de referir una alusión que delata la intimidad del emisor con su receptora («Caerá vuestra merced fácilmente en este traje, que, si no me engaño, la vi en él un día tan descuidada como Laura, pero no menos hermosa», p. 146; en alusión al faldellín y la pretinilla en que se había quedado la protagonista), o bien puede buscarse la simple expresión de un guiño de carácter más o menos irónico («Ya se llegaba la hora de comer y ponían las mesas —para que sepa vuestra merced que no es esta novela de pastores, sino que han de comer y cenar todas la veces que se ofreciere ocasión—», p. 149). De cualquier forma, estas mismas interpelaciones se convierten en el artificio mediante el que poder salvar la imposibilidad del diálogo, pues Lope (en razón de su conocimiento de Marta de Nevares) se erige en el transmisor de los que supone serían los comentarios que ella podría ir formulando al hilo de la narración. Así, en *La desdicha por la honra*, Lope exclama: «Pienso que está vuestra merced diciendo: ‘Si queréis decirme algún soneto en cabeza deste hombre, ¿para qué me queráis la mía?’» (p. 106).

Que, en correspondencia con la pretensión de abarcar una recepción plural y no exclusiva, estos mismos comentarios no sean más que reflexiones teóricas del autor sobre su propia obra destinados a un público lector ante el que curarse en salud de posibles objeciones, se aprecia en parlamentos como el que se incluye en *Las fortunas de Diana*: «Páreceme 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 del suceso, ni que puede tener cosa más agradable que su imitación» (p. 79).

En conclusión, ese carácter dialógico, que según apuntaba Sobejano facilitaba la inserción de estos apartes y de las más elaboradas digresiones, no deja de simbolizar esquemáticamente lo que supone la inserción global de estas novelas en sus respectivas unidades textuales, de modo que las cuatro *Novelas a Marcia Leonarda* repartidas en *La Filomena* y en *La Circe* no serían sino el mismo diálogo que Lope gusta de mantener con su amada, si bien más extenso

presentarle los emocionantes sucesos» (Vossler, p. 82). Un poco más adelante, amparándose en el juicio de G. Giroit («Valeur littéraire des nouvelles de Lope de Vega», en *Bulletin Hispanique*, XXVIII, Toulouse: 1926, pp. 321-355), escribe: «Los modelos literarios de esta novela fueron, además de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, las *Epístolas familiares* de fray Antonio de Guevara» (Vossler, p. 175).

que el que se filtra como marco del autor en cada uno de los relatos, pero que igualmente suponen una suspensión en un contexto más amplio.

Idealmente, la presencia de Lope en la obra no es más que una variante de las ingenieras para dejar su impronta en la totalidad de su creación. Si en la elaboración de sus piezas teatrales, como en la composición de sus sonetos, parte de un argumento externo recuperado de la tradición histórica, literaria o mitológica que enriquece y personaliza mediante la inclusión de su propia circunstancia vital, de manera que puede hacer suyo el argumento, sentirlo y por ello transmitirlo a unos receptores con una frescura y, al tiempo, una honda intimidad que distingue su creación de la de cualquier otro dramaturgo, en sus *Novelas a Marcia Leonarda*, su biografía y el testimonio de su sentimiento quedan impresos, nuclearmente, en las breves pero continuas conversaciones mantenidas con la amada y, globalmente, en la misma escritura de una obra concebida como prueba de profundo afecto hacia Marta de Nevares.

Universidad Complutense