

Invención y diseño del receptor femenino en las Novelas a Marcia Leonarda de Lope de Vega

ASUNCIÓN RALLO GRUSS

En la sociedad española del siglo XVII la mujer parece tener claramente reservado el ámbito de la casa, donde dedicada a las labores propias del espacio privado¹, se ha erigido en conservadora. Si sus problemas fundamentales derivan entonces del logro de este espacio doméstico, con todas las consecuentes pautas y normas de vida mientras sea doncella, luego como casada, y a menudo como viuda², lo cierto es que en la clase medianamente acomodada la mujer dispone a la vez que hila, cose o labra paños, o por las tardes, de un tiempo que puede invertir en ocio; y muchas veces ese ocio se ocupa con lecturas:

«Acaba de comer la doncella, recogida el día sagrado; no ha de salir de casa aquella tarde, no ha de coger la calle ni aún por la ventana, y to-

1. Sobre la configuración del papel de la mujer en el Renacimiento, la vinculación de la mujer a la casa, cfr. mi artículo «Los *Coloquios matrimoniales* de Pedro de Luján (Mujer y espacio privado en el siglo XVI)», en I *Col-loqui d'Historia de la dona* (Barcelona: en prensa).

2. Algunos de los tratados del siglo XVI reparten la materia de acuerdo con estas situaciones; así, respecto a la mujer lo hace, por ejemplo, Pedro de Luján: *Coloquios matrimoniales*, que dedica un diálogo a la doncella, otro a la casada, y otro a la madre. O antes, desde la perspectiva del varón, Francisco de Osuna en *Norte de los estados* divide su obra en los diálogos de Villaseñor y su tío sacerdote en soltero, casado o viudo, tratando en cada parte de los problemas inherentes a dicha situación. Actualmente, para el estudio de esta problemática, también M. Vigil prefiere una organización en relación con la doncella, la casada, la viuda y la monja, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII* (Madrid: 1986). Lástima que este trabajo no tenga en cuenta la cronología de los abundantes textos utilizados y generalice, a veces, en conclusiones poco matizadas.

ma un libro para entretenerse» (...) «Acaba de comer el día de fiesta el hombre casado, vasa a holgar y deja a su mujer en casa, aún más sola que el día de trabajo, porque en éste la labor la acompaña. No puede trabajar, y quiere divertirse: toma un libro de narraciones amatorias (a esto llaman novelas), éntrase en un balcón, que es aposento de celosías, siéntase con las espaldas a la calle y abre el libro. Empieza a leer, vuelve de cuando en cuando a la calle los ojos y revócase los la dependencia del cuento, porque en esta lectura el principio hace gana casi incorregible de llegar al fin»³.

La distracción habitual desde la Baja Edad Media por la música o la recitación de versos se había visto incrementada a lo largo del XVI en la vertiente literaria debido al conocido fenómeno de la imprenta⁴, haciéndose accesible a nuevas clases sociales. Hasta tal punto había crecido el interés de la mujer por la lectura, ya colectiva, ya en privado, que apenas hubo moralista o teólogo que en ese siglo no tratase de la cuestión de los libros recomendables y prohibidos para la mujer. Comenzó entonces a dibujarse un modo de mecanismo de control social, a plantearse la posible existencia de una literatura dirigida, al menos apropiada, para un receptor femenino. Y curiosamente la mujer, que había sido objeto de polémica literaria como tema, ligada a los conceptos del amor cortés, en el siglo XV, se convertía en sujeto de preocupación como lectora. J. L. Vives o F. de Osuna, por ejemplo, entre otros, denunciaban lo pernicioso de la literatura profana para la mujer:

«Y no dejo de mucho maravillarme, asimismo, de los padres cuerdos, los maridos, cómo permiten que sus hijas y mujeres lean tales libros, y de cómo todos a una disimulan y no quieren mirar en la vida, orden y constitución de los pueblos, y dejan que las mujeres, de donde cuelga toda nuestra vida, aprendan a ser malas leyendo malos libros»⁵.

Suponiendo que pese a los pocos datos existió en mayor o menor grado esta afición de la mujer por la lectura, y que fue creciendo en número y en variedad con el paso de los años⁶, surge entonces con evidentes conno-

3. Cfr. J. de Zabaleta: *El día de fiesta por la tarde*, ed. J. M. Díez Borque (Madrid: 1977), p. 107 y 109 respectivamente.

4. Sobre este punto y en líneas generales cfr. M. Chevalier: *Lectura y lectores en los siglos XVI y XVII* (Madrid: 1976) y en especial pp. 68-85.

5. J. L. Vives: *Instrucción de la mujer cristiana* (Madrid: 1936), p. 31. Los libros perjudiciales vienen enumerados a continuación: «Libros vanos como son en España Amadís, Florisando, Tirante, Tristán de Leonis, Celestina alcahueta madre de maldades; en Francia: Lanzarote del lago, Paris y Viana, Ponto y Sidonia, Pedro Provenzal y Magalona, Melosina; y en Flandes: Flores y Blancaflor, Leonella y Canomor, Curias y Floreta, Píramo y Tisbe», etc. (pp. 32-33). Cfr. también F. de Osuna: *Norte de los Estados*, o Fr. Luis de León *La perfecta casada*.

6. «Las mujeres a medida que iban aficionándose cada vez más a la lectura, hicieron que el número de lectoras creciese y que los títulos fuesen cada vez más varios». Cfr. F. López Estrada: *Los libros de pastores en la literatura española* (Madrid: 1974), p. 483; quien no añade nada más a la cuestión, ni justifica tal afirmación.

taciones ideológicas el problema de la interrelación entre el receptor femenino y los géneros literarios. Parece evidente que cierto tipo de literatura (novelas y después comedias) era preferido por las mujeres, ya que fue el reiteradamente perseguido y prohibido. Santa Teresa significativamente revelaba cómo su madre y hermanos leían a escondidas del padre los libros de caballerías:

«Era [mi madre] aficionada a los libros de caballerías, y no tan mal tomaba este pasatiempo que yo lo tomé para mí; porque no perdía su labor sino desenvolvíamos para leer en ellos, y por ventura lo hacía para no pensar en grandes trabajos que tenía y ocupar sus hijos, que no anduvieran en otras cosas perdidos. Desto le pesaba tanto a mi padre, que se había de tener aviso a que no lo viese»⁷.

Debía, pues, de ser común ocupar el trabajo manual femenino con la lectura oral de libros que amenizaban por su variedad, complejidad de aventuras o suspense⁸. Sin exagerar tal circunstancia hasta elevar la novela a la categoría de literatura femenina como hizo F. Rodríguez Marín⁹, sí puede afirmarse que gran parte del receptor de tales obras eran mujeres; lo cual parece confirmarse (y en su caso explicaría) el rechazo de humanistas y profesionales de las letras de tal narrativa. Si misoginia y erudición vinieron a veces vinculadas en la práctica literaria de los siglos XVI y XVII, con posibles consecuencias ideológicas aún no clarificadas, Gracián resumiría en este sentido la postura humanista que rechaza la obra liviana, de pasatiempo, como sólo apta para mujeres y jóvenes:

«Topáronle al primero no sé qué libros y algunos muy metidos en los senos. Leyeron los títulos y dijeron ser todos prohibidos por el Juicio, contra las premáticas de la prudente gravedad, pues eran de novelas y comedias. Condenáronle a la reforma de los que sueñan despiertos, y los libros mandaron se los quitasen a hombres que lo son y se relegasen a los pajes y doncellas de labor»¹⁰.

Por tanto, existió desde el principio de la imprenta una vinculación entre la literatura de entretenimiento y un público no experto, entre el cual se ubicaba, con rarisimas excepciones (como la de L. Sigea), a la mujer. Ella representaba ese receptor no profesional de las letras aunque interesado en las obras puestas al alcance de un extenso público (cortesano, burgués) en el nuevo mercado. Los escritores cultos, latinistas, manifesta-

7. Santa Teresa de Jesús: *Libro de la vida*, ed. D. Chicharro (Madrid: 1979), pp. 123-4.

8. Cfr. sobre la práctica de la lectura oral todavía en el siglo XVII, M. Frenk: «Lectores u oidores. La difusión oral de la literatura en el siglo de oro», en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación internacional de Hispanistas* (Roma: 1982), donde se utilizan precisamente citas de Lope de Vega para evidenciar esta práctica (p. 106, 109, 110 y 121).

9. Cfr. F. Rodríguez Marín: «La lectura de los libros de caballerías» en ed. de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (Madrid: 1949), tomo IX, pp. 59-60.

10. B. Gracián: *El Criticón*, ed. S. Alonso (Madrid: 1980) p. 300 (II, crisis 1).

ban cierto despego de la literatura de entretenimiento, mientras los moralistas apuntaban ya las repercusiones sociales de su ahora fácil difusión. El caso del lector femenino será una de las ramas laterales de esta cuestión.

Evidentemente este proceso estaba ya consolidado en el siglo XVII, y aunque la mujer había sido sujeto de obras desde el XV, el problema de los géneros literarios especialmente dirigidos a ella había confluído con consideraciones ideológico-morales relacionadas con el papel asignado a la mujer, con otras de matiz económico (el mercado de libros), y otras de resonancia tradicional que implicaban la utilización de la literatura como medio idóneo de llegar a la mujer, es decir, como instrumento de amor (cortejo a la amada), o como instrumento de adulación (alabanza de una dama socialmente superior).

Mezcladas e inseparables, estas motivaciones parecen conducir a una posibilidad de interrelación entre determinados géneros, en especial la novela, y la mujer como su receptora. De esta interrelación apenas se puede afirmar contundentemente nada, pero sí resulta iluminador más que acudir a referencias de lectoras¹¹, escasas por cierto, analizar las novelas en sí mismas e intentar dilucidar hasta qué punto sus elementos y textura responden a una identificación con el supuesto público femenino. En este sentido son sumamente reveladoras las cuatro novelas que Lope de Vega escribió a requerimiento de Marcia Leonarda, porque fuera o no su amada Marta de Nevarés¹², el tema, el modo de narrar, las digresiones, se pliegan (o deben plegarse) al gusto de la receptora.

Lope, que tanto tuvo en cuenta los gustos del público en sus come-

11. Poco se puede ya añadir en este aspecto a lo aportado por F. Rodríguez Marín en «La lectura...», y examinado por M. Chevalier, *Lectura...* Por otro lado esta vía conlleva múltiples problemas inherentes a los sociólogos. Sobre la posible manipulación y el recto uso de estos materiales considero adecuada la postura de N. Salomon expuesta en «Algunos problemas de sociología de las literaturas de lengua española» en *Creación y público en la literatura española* (Madrid: 1974), pp. 15-32.

12. Convencionalmente se ha identificado a Marcia Leonarda con Marta de Nevarés lo que ha llevado a especular sobre la relación cronológica entre escritura de las novelas y situación biográfica (cfr. F. Ynduráin: «Lope de Vega como novelador» en *Selección de clásicos* (Madrid: 1969), p. 147), y a realizar una semblanza física de la receptora de las novelas (F. Rico, en Prólogo a la *ed.* de la obra (Madrid: 1968), p. 7). Sin embargo, y a pesar de otros apoyos eruditos como el de M. Menéndez Pelayo, o K. Vossler, la identificación no está totalmente probada y para M. S. Brownlee resulta muy dudosa, dado el tono irónico con que la supuesta amante es tratada, por lo que se inclina a suponer a Marcia Leonarda personaje fictivo, lo que amplía además las posibilidades literarias de la creación, cfr. M. S. Brownlee: *The poetic of literary theory. Lope de Vega's «Novelas a Marcia Leonarda» and their cervantine context* (Madrid: 1981), pp. 28-31 y 40-1. A Marcia Leonarda dedica Lope además de las cuatro novelas recogidas en este título dos comedias: *La viuda valenciana* (1620) y *Las mujeres sin hombres* (1621).

días¹³, ofrece en estas novelas, casi al desnudo, el arte de componer relatos de acuerdo no sólo con unas hipotéticas normas del género (hipotéticas en cuanto no codificadas sino subjetivamente extraídas de modelos), sino con la explícita finalidad de contentar a quien le ha pedido su escritura. En una de sus piezas teatrales, *La viuda de Valencia*, también dedicada a Marcia Leonarda, describe una escena bastante aleccionadora de la relación entre mujer y literatura: una viuda, Leonarda, que no quiere volver a casarse y no deja que la cortejen, pasa el día dedicada a la lectura de libros morales (Acto I, esc. I), pero al ver en la calle a un vendedor ambulante le hace subir; éste es uno de sus galanes, disfrazado, quien le ofrece para su compra dos novelas pastoriles (*El pastor de Fílida* y *La Galatea*) y un cancionero (el de Espinel); la venta se transforma en galanteo aprovechando cada título para ponderar el amor que sufre, de tal modo que Leonarda repite una y otra vez «¿Sois galán o sois librero?»; la escena concluye con una manifestación del ofrecimiento de esas obras como cortejo, confundiendo el contenido literario con los sentimientos del amante, de tal manera que aquél funciona únicamente como plasmación de un servicio amoroso, que pasa a ser lo auténtico:

«Otón.- (...) El *Cancionero* está aquí
mas lleno de disparates
Leonarda.- De mal impreso no trates
Otón.- Mejor impreso está en mí.
Leonarda.- ¿El qué?
Otón.- Un eterno servir,
un amar y un padecer
Leonarda.- ¿Es requebrar o vender?
Otón.- No se lo sabre decir»¹⁴

Desde esta constatación de la escritura como plasmación del amor cabe estudiar las *Novelas a Marcia Leonarda*, en cuanto que pensadas para la mujer amada, como cortejo y servicio de amor, como diálogo amoroso y como formación literaria para una experiencia vital.

1. Las cuatro novelas reunidas bajo el título *Novelas a Marcia Leonarda* fueron publicadas en dos veces: «Las fortunas de Diana» incluida en *La Filomena con otras diversas rimas, prosas y versos* (Madrid, Alonso Pérez, 1621), y «La desdicha por la honra», «La prudente venganza» y «Guzmán el Bravo» en *La Circe con otras rimas y prosas* (Madrid, Alonso Pérez, 1624); por ello, existen dos preámbulos donde Lope manifiesta su intención de servicio, de cumplimiento de una demanda que él equipara en una exaltación de su trabajo («mandarme que escriba una novela ha sido novedad para mí») ¹⁵ al paso del mar por Leandro en busca de Ero («apa-

13. Sobre el público de las comedias y el escribir dando «gusto el vulgo» cfr. E. Orozco: *¿Qué es el «Arte nuevo» de Lope de Vega?* (Salamanca: 1978), pp. 22-7.

14. *La viuda valenciana*, ed. J. E. Hartzzenbusch en *Comedias escogidas*, tomo I, BAE, 24 (Madrid: 1946), p. 74 b.

15. Lope de Vega: *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. cit. de F. Rico. Las citas de páginas, colocadas detrás de cada texto corresponden todas a esta edición.

rece, como la luz que guiaba a Leandro, la llama resplandeciente de mi sacrificio, así opuesta al imposible como a las objeciones de tantos», p. 73).

Como el amador que vive en sufrimiento su pasión, sin esperar solución a su sentimiento y anhelando tan solo un reconocimiento de sus pesares por parte de la dama, Lope, en una significativa igualación del esfuerzo narrativo a las fatigas de la conquista amorosa, se resiente ante la posibilidad de no ser compensado («voy con miedo de que vuestra merced no ha de pagarme», p. 73), y como en el cuentecillo del villano y el caballero antes de que la labor le sea hurtada prefiere entregarla como donación gratuita (p. 144)¹⁶. Pero, como el amante Leandro que se arriesga al peligro de la muerte, el novelista que se atreve al fracaso profesional ruega al menos la existencia de esa pequeña luz que le oriente (el agradecimiento):

«Si vuestra merced desea que yo sea su novelador, ya que no puedo ser su festejante, será necesario y aún preciso que me favorezca y que me aliente el agradecimiento (...) pero como yo no tengo de hacer cohecho, así no querría perder derecho, que no es razón que vuestra merced me pague como Eneas a Dido» (p. 143).

Lope revitaliza así un tópico antiguo, utilizado por Banello, para dirigirse a las damas y caballeros en herencia de la estructura boccacciana del *Decameron* en el cual el marco narrativo implicaba este sentido conversacional del relato. Pero aquí Lope «se ha servido de la novela para galantear o como se decía entonces aún (...) para festejar a su dama»¹⁷. Es un salto cualitativo que transfiere un mero recurso en génesis central de la escritura: con las novelas el autor espera recibir al menos el agradecimiento de la amada por un tan importante servicio. Este se mide en dos parámetros que a su vez resultan ser personalización de tópicos:

— En primer lugar, el servicio alcanza su valor al modelarse como respuesta a una previa exigencia («porque mandarme que escriba una no-

16. Así lo relata el propio Lope: «Creo que habemos de ser vuestra merced y yo como el caballero y el villano que refiere Faerno, autor que vuestra merced no habrá oído decir, pero gran ilustrador de las fábulas de Isopo. Dice, pues, que llevando una liebre un rústico apiolada (así llama el castellano a aquella trabazón que hacen los pies asidos) después de muerta, le topó un caballero, que acaso por su gusto había salido al campo en un gentil caballo, y que preguntando al labrador si la vendía, le dijo que sí; y pidiéndole que se la mostrase, le preguntó al mismo tiempo cuánto quería por ella. El villano se la puso en las manos viendo que quería tomarla a peso, y le dijo el precio; pero apenas la tomó el caballero en ellas, cuando poniendo las espuelas al caballo, se la quitó de los ojos. El labrador burlado, haciendo de la necesidad virtud y del agravio amistad, quedó diciendo: "Que le digo, señor, yo se la doy dada, cómasela de balde, cómalala alegremente y acuérdesese que se la he dado de mi voluntad como a mi buen amigo"» (p. 144).

17. F. Ynduráin, pp. 148-49.

vela» p. 27; y «hame salido tan cierto el pensamiento, que me manda escribir un libro de ellas, como si yo pudiese medir mis ocupaciones con su obediencia», p. 73). Ello implica una cercanía al género epistolar, cuyos componentes genéricos resultan de escribir a requerimiento de un auténtico o supuesto corresponsal. «The *novellas* are (...) epistolary (...) in the deeper sense that they are communication with a particular person who is denied the right of immediate comment or communication»¹⁸.

La epístola se había transformado a lo largo del siglo XVI en marco ensayístico (por ejemplo *Las epístolas familiares* de A. de Guevara) y en marco novelístico (por ejemplo *El Lazarillo de Tormes*) dando cabida como género elástico a todo tipo de anécdotas, digresiones o disquisiciones más o menos eruditas. Con el pretexto de estar escrita para un determinado corresponsal que determina el tono y exculpa al autor de la liviandad del texto o de la excentricidad del tema. Este sistema sitúa las novelas escritas para Marcia Leonarda como carta que, como afirma K. Vossler «más que contarle le indica y presenta los curiosos acontecimientos como una especie de inquieta coquetería»²⁰.

Así si la carta se reconoce en cualquier género, y en la mayoría de las épocas, como uno de los vehículos propios de la comunicación de amor, y de hecho Lope incluye en sus novelas, especialmente en la última, bastantes misivas por lo que W. Pabst las ha parangonado con la narración sentimental²¹, el marco compositivo general, adoptando forma de epístola, subraya no sólo la precariedad y subjetividad del contenido al ir adaptado circunstancialmente para una persona, sino también el meritorio servicio que supone. Teniendo en cuenta esta directriz genética de la escritura se comprende que el autor fuerce su propio genio:

«Prometo a vuestra merced que me obliga a escribir en materia que no sé cómo puedo acertar a servirla, que, como cada escritor tiene su genio particular, a que se aplica, el mío no debe ser éste, aunque a muchos se lo parezca» (p. 107-8).

18. Bruce W. Wardropper: «Lope de Vega's Short Stories: Priesthood and Art of Literary Seduction», en *Medieval and Renaissance Studies* (Durham: 1966), pp. 70-1.

19. Cfr. sobre este punto A. Prieto: *La prosa española del siglo XVI* (Madrid: 1986), pp. 59-77 y 197-208.

20. Cita tomada de G. Sobejano: «La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en la poesía epistolar», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, tomo II (Oviedo: 1978), p. 485.

21. W. Pabst: «¿Dónde habían hallado tan galana expresión novelística el intercambio epistolar, delicadamente estilizado, entre dos amantes, las escogidísimas citas de autores antiguos, el pretexto de la narración para un destinatario individual sino en la *Historia de duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini, traducida por vez primera al castellano en 1496?» («La novelística "científica" de Lope de Vega», en *La novela corta en la teoría y en la creación literaria* (Madrid: 1972), p. 267).

Como obediente servidor encarece su esfuerzo por lograr lo que se le ha solicitado, contraviniendo su «estudio de natural inclinación», metamorfoseándose en el obligado acercamiento al receptor.

— El tono del texto viene marcado por el tema: en esa metamorfosis aflora con nitidez la interrelación de la escritura y la mujer receptora. Para ella se elige el tema que pueda interesarle y entretenerle, por ella se desecha el tono erudito por un ligero y resuelto modo conversacional. Así el narrador, por dar gusto, no debe olvidar los detalles que parecen reflejar la visión femenina del mundo como apuntar modas, reseñar trajes, dibujar coches, tratar temas que resulten ser todos ellos alrededor del amor y su problemática, y utilizar cierto tono que podría calificarse de «desaliño»²²; en definitiva, tantea los resortes más atractivos del arte de narrar.

Si como la Leonarda de *La viuda valenciana* toda mujer debe únicamente leer por «entretenerme/ y no por bachillera hacerme/ y de aguda graduarme», porque «basta una buena razón/ y una honrada compostura/(...) en cualquier mujer,/ que si de aguda se precia/ está muy cerca de necia/ y aún de venirse a perder»²³, el escritor amante debe componer para ella un texto que le divierta, de acuerdo con un modo narrativo que parece más cerca de la popular técnica cuentística «como si estuviesen concebidos para el relato en viva voz o como si hubiesen surgido en una sosegada sesión privada entre el novelador y su bella oyente»²⁴. Así, el relator guía a la perdida oyente («aquí doble vuestra merced la hoja», p. 102; o «no se olvide, pues, vuestra merced de Zulema, que así se llamaba, que me importa para adelante que la tenga en la memoria» p. 124), o la alivia de la pesada carga de una situación embarazosa o le hace colaborar en el proceso narrativo obligándole a elegir lo que le interesa («si tiene más deseo de saber las fortunas de Diana que de oír cantar a Fabio, podrá pasar los versos de este romance sin leerlos» p. 42; «y si le parece a vuestra merced que son muchas [cartas] para novela, podrá con facilidad descartar las que fuera servida» p. 149; «Bien sabe vuestra merced que siempre la suplico que, adonde le pareciere que excede de lo justo, quite y ponga lo que fuera servida» p. 153).

22. Así lo define G. Cirot: «(...) un manque de cérémonie, un *desaliño* que pourrait choquer un lecteur habitué aux conventions protocolaires de la littérature sérieuse. Toute fois Lope écrit, ne l'oublions pas, non pour un lecteur (quoi qu'il ait pu prévoir l'éventualité), mais pour une lectrice, sa maîtresse, avec elle, toutes les fantasies lui étaient permises» en «Valeur littéraire des nouvelles de Lope de Vega», en *BHi* (1926), p. 341.

23. *La viuda valenciana*, p. 69 a-b.

24. F. Ynduráin, p. 148, por lo cual llega a afirmar: «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 (...). Para Lope está el *quid* de la novela en el modo de contar, en el decir. ¿Es una reminiscencia populista del cuento oral? No lo afirmaré aunque me lo parece y no desconozca los precedentes librescos que he notado antes» (pp. 158-9).

De ese modo, aún tejiendo la narración sobre referencias a elementos que se dan como propiamente novelescos, se busca una personal expresión que indirectamente genera un ámbito subjetivo de la intercomunicación amante (escritor)-amada (receptor). Y aquél cumple como servidor cuando a sabiendas de que trasgrede toda normativa literaria («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» p. 112) contextualiza en una actualidad de referencia inmediata lo maravilloso y expectante que debe desencadenar el proceso narrativo («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» p. 75)²⁵. La ilusión imaginativa de un escritor enamorado que monta para su dama un juego malabar de artificio para «piquer la curiosité par une suite d'aventures dont l'in vraisemblance importait peu»²⁶, y en el que el narrador puede utilizar cuantos medios y elementos quiera:

«Páreceme que vuestra merced se promete con esta prevención la bajeza del estilo y la copia de cosas fuera de propósito que le esperan; pues hágala a su paciencia desde agora, que en este género de escritura ha de haber una oficina de cuanto viniere a la pluma sin disgusto de los oídos, aunque lo sea de los preceptos. Porque ya de cosas altas, ya de humildes.

25. La referencia al presente es continua hasta tal punto, y conforme a lo que fue en parte génesis del género *novella*, que la historia narrada deviene noticia: Lope hace referencia a que él ha conocido al personaje (p. 178) o a algún familiar (p. 75), o que lo que refiere le han contado testigos de vista (p. 97); cuando un detalle puede parecer inverosímil lo confronta con otro semejante conocido testimonialmente por él (p. 98-9). Refiere los trajes y situaciones de las heroínas de la novela a los propios de la receptora, vinculando indisolublemente ambos mundos gracias al tono de intimidad de la conversación-narración: «Llegó con sus padres Laura; y pensando que de solos los árboles era vista, en solo el faldellín, cubierto de oro, y la pretinilla comenzó a correr por ellos, a la manera que suelen las doncellas el día que el recogimiento de su casa les permite la licencia del campo. 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. 109).

26. G. Cirot, p. 323. Igual opinión demuestra F. Ynduráin: «Bien se habrá advertido cómo se interfieren en esta novela motivos de distinta progenie sin ventajas para ninguno, salvo para el gusto de contar varias invenciones maravillosas» (p. 145).

27. «Mas lo que se consigue en realidad es la impresión de una fracasada combinación entre peripecias fantásticas de estilo cervantino y la realidad de la sociedad cortesana, detalles propios de comedias y un mundo de aventuras típico de la helenidad tardía, gérmenes de sátira literaria en medio de un inmaduro bosquejo de novela de caballerías» (W. Pabst, p. 278). Cfr. también G. Sobejano, p. 49.

ya de episodios y paréntesis, ya de historias, ya de fábulas, ya de reprehensiones y ejemplos, ya de versos y lugares de autores pienso valerme, para que ni sea tan grave el estilo que canse a los que no saben, ni tan descuidado de algún arte que le remitan al polvo los que entienden» (p. 74).

El estilo bajo que le corresponde a la *novela* (que no a la *épica*) encuentra así su justificación en su propia composición peculiar de género abierto a experiencias y sometido tan solo a una regla: entretener al mayor número de lectores, al público con cierta cultura referencial pero no culto, en el cual encaja perfectamente la mujer lectora.

2. Significa, pues, un sistema compositivo que montado sobre la «llaneza de la prosa, que ni es historial ni poética» (p. 96)²⁸, pretende aparentar una narración *in fieri* sobre dos polos continua y manifiestamente presentes: emisor y receptor, tejiéndose la narración en interferencia de ambos hasta conseguir incluso un compromiso del receptor con los avatares, peligros y sentimientos de los personajes, con los que si no se produce identificación sí al menos simpatía:

«Contenta estará vuestra mercé, señora Leonarda, de la mejoría de nuestro cuento, pues ya queda Diana en servicio del Rey Católico, y en pocos días tan privado, que en mil cosas que le ofrecían holgaba de su parecer» (p. 67).

«Creo que no le agrada a vuestra merced esta devoción, con el deseo de saber con qué se concertaron don Felis y Felicia para remediar tanto mal como les amenazaba» (p. 162).

En definitiva, el relato ha de dosificarse, acoplándose a lo que cada suceso va produciendo en la lectora: «todos estos intercolunios han sido, señora Marcia, por aliviar a vuestra merced la tristeza que le habrán dado las lágrimas de Silvia» (p. 97). Se dibuja así un diálogo entre un narrador tan presente que casi fictivamente realiza su autobiografía (o su retrato de escritor)²⁹ y una oidora (más que lectora) que hay que imaginar por las supuestas objeciones, los evidentes gustos, los referidos conocimientos o las manifiestas preocupaciones. Dicho diálogo tiene además la contextura de un diálogo amoroso al constituirse entre dos interlocutores vinculados por el estrecho lazo del cortejo. La motivación amorosa deviene entonces elemento primordial del texto: génesis, motor y finalidad última.

28. En *La dama boba* la culta Nise explica en qué consisten estas dos prosas sugerentemente aplicadas a una «historia amorosa / digna de aplauso y teatro»: «Hay dos prosas diferentes, / poética e historial: / la historia, lisa y leal, / muestra verdades patentes / por frasi y términos claros; / la poética es hermosa, / varia, culta, licenciosa / y oscura en ingenios raros: / tiene mil exornaciones / y retóricas figuras» (Ed. de J. E. Hartzbusch, en *Comedias escogidas*, tomo I, BAE, 24 (Madrid: 1946), p. 298 b).

29. Así lo señala G. Sobejano, p. 486: «La constante interposición del narrador entre lo narrado y la narrataria es un aspecto más de la proyección autobiográfica que caracteriza gran parte de la obra de Lope».

— Las cuatro novelas tratan de otros tantos casos de amor, de tal modo que la narración se pliega a los avatares conducidos por la fortuna hacia el logro o el desastre matrimonial. Esto implica, no sólo la conformación de la obra al modo italiano en sus trazos fundamentales, sino también que cuanto ocurre se remite a la cuestión de amor, dando paso incluso a disquisiciones y digresiones que evidencian la ideología del autor en torno a las relaciones del varón y la mujer. Si amor es «la obra más 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» (p. 118), su dislocación genera precisamente la posibilidad del suceso, caso o historia: cada novela responde así a una *desviación* de la 'normalidad' cotidiana para explorar posibles comportamientos de amantes separados por el azar, la honra o el matrimonio equivocado. Ocurre un tras-tueque del mundo del que es símbolo, por ejemplo, la mujer disfrazada de varón, potenciando enamoramientos lesbianos, y sólo invertible con un dominio difícil, y a menudo dilatado, de la propia fuerza del amor. Mal conducido conlleva el desastre para la doncella («concertáronse los dos con pacto que no había de pasar de la ventana. ¡Oh amor qué de cosas niegas que desees! ¡Bien haya quien te entiende!», p. 33), o la muerte de ambos (*La prudente venganza*); y atrapados en él apenas se puede conducir certeramente la vida, llevando en general la peor parte la mujer:

«Dígame vuestra merced, señora Leonarda: si esto saben hacer y decir los hombres ¿por qué después infaman la honestidad de las mujeres? Hácenlas de cera con sus engaños y quíerenlas de piedra con sus desprecios» (p. 34).

«Que los hombres, en llegando a este punto, a la mujer más principal tenéis en menos porque os parece que, en perdiendo el privilegio de la castidad, somos esclavas vuestras y que se puede atrever a nuestro respeto así vuestra osadía como vuestra lengua» (p. 161).

Lo cual no la exculpa de sus artimañas y engaños (p. 104), aunque paradójicamente ambos sean en definitiva inocentes, ya que el amor todo lo puede («Amor que tiene a los pies/ a cuantos han estudiado»³⁰), y sólo sometién-dose a él se logra la victoria: así las amazonas que resultan vencidas por el amor, en realidad, no hacen sino volver a lo mandado de la naturaleza, devolviendo el mundo al revés que constituían, a su verdadera lógica vital. Lope le advierte a Marcia Leonarda en la dedicatoria de la comedia:

«No le ofrezco su historia [de las amazonas] para que con su ejemplo desee serlo, antes bien para que conozca que la fuerza con que fueron vencidas tiene por disculpa la misma naturaleza»³¹.

30. *La viuda valenciana*, p. 74 a.

31. *Las mujeres sin hombres* «dedicada a la Sra. Marcia Leonarda» por «Su más aficionado servidor, Lope de Vega Carpio», ed. M. Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega*, tomo XIII, BAE, 188 (Madrid: 1965), p. 377.

— Si el amor vertebra, pues, la vida humana, motivando las interrelaciones naturales entre hombre y mujer, la comunicación de dicho tema se conforma lógicamente en diálogo en el que el escritor va adoctrinando en el tema a la amada: como experto muestra varias situaciones y las va adobando con reflexiones (o *intercolunios* como las llama el propio Lope)³²; mientras a la amada se le presupone una actitud abierta por el interés de conocer (que además incita a seguir adelante) y unos mínimos referentes sobre los que ir apoyando el discurso («Nápoles, ciudad que vuestra merced habrá oído encarecer por hermosura y riqueza...» p. 85 o «crueldad le habrá parecido a vuestra merced la de Lisardo, aunque no sé si me ha de responder» p. 112, etc.).

El matrimonio (o lazo amoroso autenticado) se convierte en mutua correspondencia de continua interrelación, al que el varón debe acceder preparado y habiendo cursado estudios para ello: «Si tuviera poder, instituyera una cátedra de casamiento, donde aprendieran los que lo habían de ser desde muchachos (...) y no que venga un ignorante a pensar que aquella mujer es de otra pasta porque es casada, y que no ha menester servirla ni regalarla porque es suya por escritura, como si lo fuese de venta» (p. 128). Y él debe a su vez, y en eso consiste parte del servicio y cortejo continuado, formar en el amor a la amada. Así se plantea, por ejemplo, en *La dama boba* donde a la ignorante Finea nada le transforma sino el amor de Laurencio («No importa; que los maridos/ son los que mejor enseñan» vv. 1.451-52 y «Aprendo ya, / que me enseña amor quizá/ con lecciones de cuidados» vv. 1.458-60) y de tal modo que aprende por entenderle («Por hablarte sé hablar. / Por leer en tus papeles/libros difíciles leo» vv. 2.463 y ss.).

Esa es la maestría en que debe instruirse la mujer, que no en bachilleres ni latines; y es la comunicación amorosa el instrumento para transformar a una necia en refinada y discreta. «Con lo que es el amor la poética misma, el motor que impulsa la escritura, amén de maestro de elegancia, inventor de versos, y creador de la música y la pintura (...). La mujer debe, pues, graduarse en la universidad de los enamorados»³³, siendo su maestro el propio amante, futuro marido.

Cabe entonces preguntarse si las novelas escritas para Marcia Leonarda son lecciones a la amada, que casi conquistada por el servicio no sólo debe corresponder por gratitud, sino por entendimiento, ya que con las historias su inteligencia se ha pulido, y tras la lectura ha surgido modelada como mujer digna de ser amada. En cambio, la erudición adquirida directamente de los libros profesionales que hacen a la mujer bachillera, mere-

32. Sobre la digresión en esta novela cfr. F. Ynduráin, pp. 145-46, y G. Sobejano quien define el término y sus posibles funciones y confronta el arte digresivo en Lope con la práctica del mismo en la picaresca (pp. 469-72 y 492).

33. A. Egido: «La universidad de amor y *La dama boba*», en *BBMP*, LIV (1978), p. 363 y 366.

ce condena incluso entre las amazonas: «Esto es a la costumbre importante/ a la mujer que fuere bachillera, / o inventase vocablos exquisitos / dos doblas; una para nuestras obras, / y otra para quien venga a denuncialle»³⁴. Porque la mujer debe ser discreta y sabia tan solo en lo que corresponde a sus relaciones con el varón sin olvidar su papel social: «¿Quién le mete a una mujer/ con Petrarca y Garcilaso/ siendo su Virgilo y Taso / hilar, labrar y coser?»³⁵; todo lo cual conduce a la paradoja literaria de la necesidad de una previa cultura para que la transferencia dialogal se produzca mientras la mujer debe ser culturalmente obra del amante o marido.

No es extraño que se haya señalado como burla un pasaje en el que el narrador dirigiéndose a Marcia Leonarda le dice: «es persona que conoce a Cicerón, a Ovidio y a otros sabios, y se puede hablar con vuestra merced en materia de difiniciones y etimologías» (p. 164)³⁶, cuando con anterioridad se le ha señalado que «a vuestra merced ¿qué le va ni le viene en que hablen como quisieren de Garcilaso?» (p. 60), y que «sé que, como no ha estudiado retórica» (p. 61). O bien se entiende, como hizo G. Cirot, como muestra de que al final de la lectura de las novelas la receptora a quien por naturaleza nada deben importarle cuestiones poéticas ni problemas retóricos ha salido sin embargo docta, por contaminación erudita del maestro narrador³⁷, o bien es esta casi única referencia a la sabiduría profesional un desliz ponderativo en el uso del necesario conocimiento presupuesto al interlocutor para que exista el diálogo. 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 en literatura a la amada; es el proceso común del género dialogal por el cual el discípulo acaba intelectualmente identificado con el maestro. En este texto la identificación sería una nivelación de la pareja en la experiencia erótica: el escritor de novelas brinda en ellas a la mujer la sabiduría de amor que ella no podría comprobar en su cotidiana vida de encierro, pero sí alcanzar oyendo historias ejemplares mientras mira a través de la ventana el día de descanso o hila el día de labor.

3. La novela, sustituto y paliativo de la experiencia amorosa³⁸, debe ofrecer entretenimiento y ejemplo:

34. *Las mujeres sin hombres*, p. 385 a.

35. En *La mayor vitoria*, ed. J. E. Hartzenbusch, *Comedias escogidas*, tomo III (Madrid: 1946) p. 226 b. Sobre el desprecio a la mujer culta cfr. M.^a G. Profeti: «Función referencial, connotación y emisor en *La culta latiniparla*», en *Edad de Oro III* (Madrid: 1984), p. 146.

36. Así lo afirma M. S. Brownlee, p. 38.

37. G. Cirot, p. 335.

38. La lectura como paliativo del deseo es considerada, por ejemplo, por Leonarda, la protagonista de *La viuda valenciana*, p. 69 b: «Que a quien su buena opi-

«Confieso que son libros de grande entretenimiento y que podrían ser ejemplares (...) pero habían de escribirlos hombres científicos o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos» (p. 28).

Es decir, escritas por profesionales («científicos») o por conocedores del asunto por experiencia («grandes cortesanos») capaces de transmitir en la narración de avatares, peripecias y fortunas una lección de cortesanía. Significativamente se apela en este texto (dedicatoria de la primera novela), como casi único antecedente, a los libros de caballerías, ya que son ellos los que hasta entonces han cumplido con esta finalidad. Parece lógico que a un público femenino cautiven los «hechos grandes de caballeros valerosos» realizadores de increíbles hazañas ofrecidas como cortejo a la dama, y perfectos amadores³⁹. Con este referente literario las narraciones escritas para Marcia Leonarda alcanzan (o deben alcanzar) un nivel de aceptación semejante, porque si Amadís es parangón máximo del galán («es justo saber el nombre de un más que Amadís; de un hombre/ que ama por tal estilo»⁴⁰), los nuevos protagonistas de la realidad novelesca del XVII deben superarle no sólo en hechos de armas y amor sino en su adaptación a un modo más complejo y delicado que exige nueva aplicación del código de amor («Deje vuestra merced esa fidelidad para Amadís de Gaula que su amigo no lo ha de saber para agradecersele» dice la protagonista errada de *Guzmán el Bravo*, p. 148).

Los protagonistas masculinos aplican a su conducta un código de honor resultando atractivos tanto por el físico («era moreno, alto, y bien puesto de bigotes») o «ella conociendo la fiereza de Marte y la blandura de Adonis en aquel mancebo» p. 92), como por su bravura semejante a la de los héroes épicos («habiéndose adargado mal el mancebo Mahamed, le abrió toda la cabeza hasta los hombros, y como al golpe de la segur del labrador cae en la sierra de Cuenca el alto pino, estendiendo los brazos, midió la tierra» p. 170). Configurado así con un «percibir un gesto y trazar en el aire la línea

nión / encierra en silencio tal, / no halla en los libros mal / gustosa conversación. / Es cualquier libro discreto / (Que si cansa, de hablar deja), / es amigo que aconseja / y reprehende en secreto. / Al fin, después que los leo / y trato de devoción, / de alguna imaginación / voy castigando el deseo».

39. No creo que, como afirma F. Rico, la vinculación de su novela a la tradición de los libros de caballerías sea un «error», p. 10. El propio Lope recoge una anécdota sobre la todavía sentida lectura que se hacía de tales obras: «Aquí entra bien aquella transformación de un gran señor de Italia, que, leyendo una noche en *Amadís de Gaula*, sin reparar en la multitud de criados que le miraban, cuando llegó a verle en la Peña Pobre con nombre de Valtenebrós, comenzó a llorar y dando un golpe sobre el libro, dijo: Maledetta sia la dona che tal te a fatto passare» (p. 176). Es posible que con su narración, y por ello la remitiría a tales historias de éxito reconocido, pretendiese una semejante repercusión en el receptor.

40. Son palabras de Leonarda en *La viuda valenciana*, p. 81 b.

quebrada de unas aventuras fulgurantes»⁴¹, tiene su correlativo en la protagonista, también atrevida y también imagen de atracción. Laura (*La prudente venganza*) era «mujer ilustre por su nacimiento, por su dote y por muchos que le dio naturaleza que con estudio particular parece que la hizo», p. 108; mientras Diana y Felicia (de la primera y cuarta novela respectivamente) disfrazadas de varón llegan a los más altos cargos (virrey) como Diana, o acompañan al amado en todas sus hazañas como Felicia. El enmascaramiento de la mujer en hombre, sin duda artificio literario propio de la novela y la comedia, conlleva en estas narraciones una exaltación de la mujer, capaz de ser heroína, logrando los mayores éxitos reservados al varón, y superándose a sí misma en el dominio de sus sentimientos:

«Pienso, y no debo de engañarme, que vuestra merced me tendrá por desalentado escritor de novelas, viendo que tanto tiempo he pintado a Diana sin descubrirse a Celio después de tantos trabajos y desdichas; pero suplico a vuestra merced me diga si Diana se declarara y amor ciego se atreviera a los brazos ¿cómo llegara este gobernador a Sevilla?» (p. 72)⁴².

Pero además el artificio implica la problemática de las relaciones lesbianas: tanto Diana como Felicia son acosadas por mujeres que las creen varones y que de ellas se enamoran. No siendo más que un tópico manifiesto en la novela griega y pastoril («Páreceme que dice vuestra merced que claro estaba eso, y que, si había hija en casa, se había de enamorar del disfrazado mozo», p. 52), debe ser, sin embargo, necesariamente recogido por Lope en cuanto que es un aspecto más del complejo espectro de la problemática amorosa.

Puede afirmarse que sobre el telón de la novelística anterior que el escritor pretende manejar con soltura («científico») y que sirve como contexto referencial a la lectora (a la que se supone avezada en ese tipo de literatura y por tanto deseosa de él) las cuatro novelas constituyen cuatro peripecias de amor en las que o el héroe o la heroína confunden el código vigente, o su aplicación a la realidad, y se ven sometidos a la fortuna,

41. M. Bataillon: «*La desdicha por la honra*: génesis y sentido de una novela de Lope», en *Varia lección de clásicos españoles* (Madrid: 1964), p. 401. G. Cirot hace hincapié en la atrayente presentación física de los personajes: «Mais surtout il y a un personnage, bien vivant et surtout bien musclé, dont la belle vigueur et la physiologie s'imposent à la sympathie du lecteur comme à celle des autres personnages eux-mêmes, sans parler de celle de la pauvre Felicia» (p. 330).

42. M. Baquero Goyanes opina que Lope «recoge el motivo» «con cierta significativa ironía», «ofreciéndonos un dato más sobre el convencionalismo de tales episodios y disfraces». «Lope se burla del tópico, pero habituado a su presencia en tantas y tantas comedias de su época, lo acepta como verosímelmente utilizable, aunque sea a costa de rebajar o escamotear la calidad femenina de un bello rostro de mujer» («Comedia y novela en el siglo XVII», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, tomo II (Madrid: 1983), pp. 25-6).

quien determina en definitiva su destino dibujado en múltiples avatares («¡por qué estraños modos camina la fortuna adversa a sus desdichas!» p. 137). La dinámica del relato del cual debe extraerse ejemplo (o mejor experiencia) se fundamenta así en las dialécticas de 'fortuna/amor' («notable es la fortuna con los mercaderes, terrible con los privados, cruel con los navegantes, desatinada con los jugadores, pero con los amantes notable, terrible, cruel y desatinada» p. 83), 'amor / honra', 'amor / armas', etc.

La lectora inmersa en estos avatares puede sentir y acompañar a los personajes, y desde fuera opinar y contemplar el error ajeno: la situación en la que son subyugados los protagonistas en parte ha sido buscada por ellos mismos y en parte es reversible con su mérito. De los cuatro relatos el primero mide la fuerza del amor frente a la fortuna, el segundo la desgracia que acarrea la deshonra por la sangre que llega a impedir el logro matrimonial, el tercero el deshonor por el adulterio que no tiene más solución que la muerte, y el cuarto el difícil equilibrio de armas y amor; quizá en este último ejemplo, evidente episodio de caballerías, el componente básico del amor quede algo marginado, por lo que al final, y como compensación, se apunta:

«Este, señora Marcia, es el suceso de Guzmán el Bravo. Si a vuestra merced le parecieren pocos amores y muchas armas, téngase por convidada para *El pastor de Galatea*⁴³, novela en que hallará todo lo que puede amor, rey de los humanos efectos» (p. 178).

— El entretenimiento deriva, pues, del propio discurso montado sobre la peripecia y el azar intentando dilatar la trama («para mayor gusto del que escucha en la suspensión de lo que espera», p. 60), y buscando la variedad para no cansar («porque vuestra merced descanse de tan prolija prosa en la diferencia de los versos» p. 174). De ese modo se consigue que la historia ejemplar sea aceptada al ser ofrecida como divertimento y deleite⁴⁴, y se muestra la hábil capacidad inventiva del escritor, que sobre cualquier detalle teje peripecias sin fin, sirviendo de detonante la minucia del gesto, una actitud, un suceso que pasan a ser fundamento dramático:

«Aquí me acuerdo, señora Leonarda, de aquellas primeras palabras de la tragedia famosa de *Celestina*, cuando Calisto le dijo: «En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.» Y ella responde: ¿En qué, Calisto?» Porque decía un gran cortesano que si Melibea no respondiera entonces «¿En qué, Ca-

43. Esta novela no llegó a publicarse, si es que fue escrita. Con su anuncio venía a cubrir Lope la falta de un género, no solo contrapunto del de caballerías, si pensamos como indica M. S. Brownlee que cada narración corresponde a uno: *Las fortunas de Diana* a la novela griega; *La desdicha por la honra* a la morisca; *La prudente venganza* a la italiana-dramática; y *Guzmán el Bravo* a la de caballerías (cfr. *op. cit.* que distribuye el estudio de acuerdo con esta consideración).

44. Sobre este aspecto de las novelas han insistido cuantos las han estudiado: G. Cirot, p. 322; M. Bataillon, p. 394; F. Ynduráin, p. 160; F. Rico, p. 11.

listo?» que ni habría libro de *Celestina*, ni los amores de los dos pasaran adelante. Así, ahora, en estas dos palabras de Celio y nuestra turbada Diana se fundan tantos accidentes, tantos amores y peligros, que quisiera ser un Heliodoro para contarlos» (p. 30).

Es un arte de sugerencia, de trazos rápidos que le acercan al modo teatral de relato como suma de escenas o situaciones, con mucho movimiento y fácil accesibilidad. Como dice Avalle-Arce «hasta la técnica de la mutación es dramática y no novelística, como bien sabe Lope. El personaje novelístico además se ve considerado como actor y no como agonista; su realidad es pura metáfora, o sea, es fundamentalmente pura irrealidad»⁴⁵. Porque el narrador que pretende conseguir una comunicación inmediata («y yo gusto de que vuestra merced no oiga cosas que dude, que esto de novelas no es versos cultos, que es necesario solicitar su inteligencia con mucho estudio» p. 83) parte de la intención de dar contento saltando reglas y preceptos, o mejor, creándolos particulares al caso:

«Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte; y esto aunque va dicho al descuido, fue opinión de Aristóteles» (p. 74).

Así la novela se acerca a la comedia: tanto las tramas, «fácil atificio de maraña»⁴⁶, como su distribución⁴⁷, los resortes («que parece de los disfraces de las comedias» p. 90), o los apartes («a la traza que suelen ser las narraciones de las comedias» p. 61), o al final («el contento de estos amantes, cuando descansaron en los brazos de tantas fortunas, vuestra merced, con su grande entendimiento, le figure (...) que yo me parto a Toledo a pedir albricias a Lisena y Otavio de que ya hicieron fin las fortunas de la hermosa Diana y el firme Celio» p. 72).

— Por alusión a elementos novelescos conocidos, y mediante la pintura saltada de escenas, se mantiene la atención sobre cuatro historias que resultan ser la dilatada narración del encuentro de los amantes cuyo conocimiento con realización sexual se ve deshecho por variadas circunstancias (casuales o intencionadas), hasta alcanzar en auténtico final (matrimonio) o recibir el merecido castigo por su precipitación transgresora. Desde esta perspectiva la novela es ejemplar, es decir, encierra un caso que previene contra los malos caminos del amor: ni dejar el matrimonio

45. J. B. Avalle-Arce: «Lope entre dos mundos», en *Dintorno de una época dorada* (Madrid: 1978), p. 351.

46. «A este arte nuevo de escribir novelas se amolda con singular garbo *La desdicha por la honra* que se parece a una comedia por el fácil artificio de su maraña» (M. Bataillon, p. 375).

47. G. Cirot apunta: «*Historia tripartita* pourrait s'appeler cette nouvelle, composée de trois parties assurément séparables (I. le mariage; II l'adultère; III la vengeance) (...) c'est cette division même en trois actes et j'ai même déjà parlé du troisième acte, comme s'il s'agissait d'une comedia» (p. 328).

al azar (*Las fortunas*), ni preferir el prurito de honra sobre el amor (*La desdicha...*), ni elegir el adulterio para compensar un error cometido (*La prudente...*), ni olvidar el servicio amoroso dedicándose en exclusividad a las armas (*Guzmán*). El comportamiento de los protagonistas se transforma así en el negativo que se debe rechazar:

«No es ejemplo que nadie debe imitar, aunque aquí se escriba para que lo sea a las mujeres que con desordenado apetito aventuran la vida y la honra a tan breve deleite, en grave ofensa de Dios, de sus padres, de sus esposos y de su fama» (p. 141).

Elevándose a categoría ética los consejos apuntados al hilo del relato («si mirasen a estos fines las doncellas nobles no darían tan desordenados principios a sus desdichas» p. 35), previene en la variedad de casos desastrosos de la irresponsabilidad de la entrega amorosa sin respaldo legal y alecciona a las doncellas para realizar con discreción y prudencia el tránsito al matrimonio. Las ya casadas, como la receptora Marcia Leonarda, viuda según se desprende de la dedicatoria a *La viuda valenciana*, encontraron en las novelas el consuelo de su monótona existencia, viviendo a través de la ficción los males que una conducta equivocada (pero extraordinaria) acarrea. Quedan curadas del ansia aventurera, al saturarse de tantas desventuras, pesares y peripecias, comprendiendo lo que de ilusorio tiene un comportamiento ajeno al código social:

«Diga ahora vuestra merced, suplicóselo, que si es esta novela sermonario. No, señora, responderé yo, por cierto, que yo no los estudio en romance, como ya se usa en el mundo, sino que esto me hallé naturalmente, y siempre me pareció justo» (p. 128).

No contienen los relatos especulaciones morales como las de los libros recomendados para las mujeres sino la presentación ajustada de la realidad («el temor que me da el mentir, aunque no sea cosa de importancia, me ha hecho traer estos ejemplos» p. 154, «así me precio del rigor de la verdad, a la ley de buen novelador», p. 164), que implica el goce de la lectura prendido o no del mero ejemplo. Es deleitar aprovechando más que aprovechar deleitando, pues aunque los continuos juicios emitidos por el narrador conduzcan a un entendimiento comprometido con un modo de conducta ideal («Felisardo, atrevido y desatinado mancebo, cuya acción yo no puedo alabar» p. 87, «¡Oh imprudente mujer! ¡Oh mujer...!» p. 136), la narración carecería de sentido si no se engendrara por sí misma en el acopio de cuantos elementos (en su mayoría ya tópicos) pueden constituirse en *novela* (noticia de acontecimiento extraordinario).

Como poemario, y no como sermonario, la lectora va encadenando en su mente los distintos retazos que son escenas, situaciones, o motivaciones superpuestas, para despertar a una experiencia no filosófica sino vital. Es una moralidad por referencia actualizadora, por intento de aplicación al estrecho mundo de la receptora: en definitiva, moralidad como camino por donde el ancho mar de la literatura que tiene que cruzar el escritor

Leandro devenga río conocido, paso trillado, y todas las historias extracotidianas ocurridas en lejanas tierras (Turquía o las Indias) se acerquen a lo conocido por la dama, transformado para ello en lo eterno y repetitivamente humano.

— Lope le va explicando a Marcia Leonarda términos que no puede entender (latinos, italianos y árabes), y le va haciendo vislumbrar otra realidad más allá de las calles madrileñas que transita:

«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» (p. 89).

Pero en el juego de magia literaria esa lejanía que él domina como hombre «científico» resulta ser válida solo proyectada sobre y para su propia vivencia («cortesano») en esta circunstancia compartida con la receptora. Y por ello vuelve sobre el significado profundo (moral) que pueden tener sus invenciones, resumiendo al final de cada relato en apretado significado moral:

«Aquí yace un desdichado, / Que, de sí mismo nacido, / vivió por desconocido, / Murió por desconfiado» (p. 105).

«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» (p. 142).

De este modo pretendía Lope que la *novela* viniera a sustituir a los libros de caballerías: con una amenidad superior, por la mayor variedad de tópicos y recursos, servía para entretener el ocio del público no profesional, mientras, y ésta es su aportación cualitativa, *formaba* a la mujer en los significados del amor aleccionando, no ya en el desfasado 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 escritor-galán había compuesto para ella, intentando hacerla experta en amor, y, por tanto, modélica amante.