



«BUSQUÉ POR LOS PAPELES DE LOS PASADOS
AÑOS ALGUNAS FLORES»:
SEDUCCIÓN METATEXTUAL EN LAS POESÍAS
DE LAS *NOVELAS A MARCIA LEONARDA*

Carlos BRITO DÍAZ

Universidad de La Laguna (España)

cbridiaz@ull.edu.es

Recibido: 10 de diciembre de 2020

Aceptado: 11 de enero de 2021

<https://doi.org/10.14603/8H2021>

RESUMEN:

Este artículo pretende mostrar la función de las poesías incluidas en las novelas cortas de Lope de Vega publicadas en *La Filomena* y *La Circe* en conjunción con la metaliteratura de la fase *de senectute*, que se inicia tempranamente con las *Novelas a Marcia Leonarda*, donde Lope de Vega se permitió audacias experimentales al modo cervantino aportando una novedad técnica frente a los relatos de los *novellieri* italianos y al referente de las *Novelas Ejemplares*. En sus novelas cortas Lope de Vega desliza composiciones líricas en continuidad con las poesías de los libros en los que se insertan y cuya naturaleza epistolar dialoga con los poemas externos a las narraciones donde este subgénero lírico es uno de los más representados.

PALABRAS CLAVE:

Lope de Vega; *Novelas a Marcia Leonarda*; metaliteratura; epistolaridad; poesías insertas en la narración.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 8 (2021) / ISSN: 2297-2692

unine

UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Institut de langues et
littératures hispaniques

«I LOOKED FOR SOME FLOWERS
THROUGHOUT THE PAPERS OF LAST YEARS»:
METATEXTUAL SEDUCTION
IN THE POEMS FROM THE *NOVELAS A MARCIA LEONARDA*

ABSTRACT:

This article tries to show the function of the poetry included in the short novels by Lope de Vega, published in *La Filomena* and *La Circe*, in conjunction with the metaliterature of *de senectute* cycle, which begins early with the *Novelas a Marcia Leonarda*, where Lope de Vega allowed experimental audacities in the Cervantes way, providing a technical novelty compared to the stories of the Italian *novellieri* and to the reference of the *Exemplary Novels*. In his short novels Lope de Vega slides lyrical compositions in continuity with the poems of the books in which they are inserted and whose epistolary nature dialogues with the poems external to the narratives where this lyrical subgenre is one of the most represented.

KEYWORDS:

Lope de Vega; *Novelas a Marcia Leonarda*; Metaliterature; Epistolary Nature; Poems Inserted in the Narrative.



La tendencia de Lope a la autocita y a desvelarse en su propio palimpsesto se precipita a partir de las *Novelas a Marcia Leonarda* en un disparadero autorreflexivo de una de sus constantes más reconocibles del ciclo *de senectute*: la literatura de la literatura, aspecto este que ya fue advertido en su día por Juan Manuel Rozas (1990: 75, 3n) en sus conocidos *Estudios sobre Lope de Vega*. En esta etapa de progresión meta (y auto) referencial se inscriben dos libros poéticos que el Fénix compuso con la ambición de acreditarse como poeta culto y no cultista y en correspondencia de la amistad que le profesaban los interlocutores de las epístolas que destila entre sus composiciones líricas: *La Filomena* (1621) —la más toledanista de sus obras, según se ha dicho— y *La Circe* (1624) conforman el díptico de la reinención lírica del Fénix como reacción al gongorismo que ya se forjaba en la estela de comentaristas y anotadores. Pero en Lope las decisiones no pueden simplificarse: si el propósito del poeta fue el de exhibirse como autoridad literaria afrontando el reto de dos poemas mitológicos, ¿por qué había de introducir cuatro *novelle* y decantar el tono elevado de la épica mitológica hacia el espíritu de relatos cuyo marco es el de la resuelta intimidad con su narrataria? Lope se anticipa deliberadamente a justificar el carácter misceláneo de ambos libros poéticos por causa del *reciclaje* de textos en reserva, como reconoce en el conocido prólogo de *La Filomena*:

busqué por los papeles de los pasados años algunas flores... Hallé *Las fortunas de Diana* ... y con algunas epístolas familiares y otras diversas rimas escribí las fábulas de *Filomena* y *Andrómeda*, y formado de varias partes un cuerpo, quise que le sirviese de alma mi buen deseo. (Vega Carpio, *Obras poéticas*, pág. 573)

La selva de composiciones en convivencia (poemas mitológicos en octavas a la *maniera épica* y canciones, sonetos, epístolas en tercetos, églogas, etc.) parece descartar un plan cohesionado de conjunto y la ausencia de una unidad general que permitiría incluir novelas cortas en prosa, vinculadas a la identidad lírica dominante por la antología poética de composiciones que se derraman por las grietas de la narración. En apéndice genérico incluye dos comentarios como respuestas o réplicas a los dos papeles «que escribió un señor destos reinos a Lope de Vega en razón de la nueva poesía», añagaza que el Fénix utiliza para dar rienda suelta a sus prevenções contra el gongorismo y donde se ejercita entre autoridades y citas de fuentes al modo de los comentaristas del poeta cordobés. La variedad en este caso es una coartada para la dispersión temática y genérica. Sin embargo, como veremos, entre la mixtura textual se pueden advertir ciertas vinculaciones en la inversión de las

fábulas mitológicas tratadas no «como un relato poético, sino como un suceso novelable, al que quiere prestar verosimilitud e interés psicológico», según apostilló José María de Cossío (citado por Blecua, 1983: 556, en su introducción a *La Filomena*); de igual modo sus novelas cortas vienen a ser concebidas como largos poemas que se comentan desde dentro, cuya tematización se desplaza de la narración al marco que la acoge bajo un protocolo de seducción de quien sabía galantear desde las dedicatorias, al decir de Anne Cayuela. A resultas de estas consideraciones parecen decantarse estos dos libros poéticos, vistas así las cosas, en poemas narrativos y novelas líricas donde Lope quiso ser comento de sí mismo *vía* Marta de Nevares.

La esrilectura amorosa de narrador y narrataria es bien conocida y estudiada: Ynduráin (1962), Wardropper (1966), Díaz Migoyo (1982) y Loureiro (1985), entre otros, describieron la aventura de la escritura en estas novelas cortas de Lope con sus ironías metafictivas (según Fernández Cifuentes, 2013) y sus vaivenes retóricos cuyos *intercolumnios* escondían un lúdico arte nuevo de hacer novellas, al juicio de Carmen Rabell (1992), estrategias de la digresión metatextual que son el aporte más significativo del Fénix al género de la novela corta italiana, según ha advertido Muñoz Medrano (2001):

Son originales las intervenciones de Lope dirigidas a una dama tan cercana y real a él. Se sirve de la novela para galantear y festejar a su amada y este recurso no ha sido tomado de sus fuentes u otros autores. Si comparamos este recurso del cuentista con los precedentes que haya podido tener en cuenta, el resultado es que Lope ha ido mucho más allá en la utilización de posibilidades. Por ejemplo, en *Bandello* es habitual el dirigirse a unos oyentes, damas o caballeros, pero apenas en un rápido inciso vocativo; cuando no enlaza dos momentos con el recordatorio de un "come da me inteso avete o come già vi dissi" -*Le becate del Augello Griffone*-. Análogo procedimiento se halla en el *Amadís*. Pero no se conoce ningún caso en que el autor se dirija a persona tan próxima y querida, pues los demás se dirigen a lectores o lectoras imaginarios. Lope, se decía entonces aún, informa para festejar a su amada, ésta es la diferencia y en ello reside la causa por la que un viejo recurso se haya revitalizado primorosamente.

Lope personaliza la tradición de la novela corta italiana con el recurso de una relación epistolar novelada en el ámbito de su intimidad bajo el disfraz retórico de la escritura por mandato ajeno siguiendo las mañas de *Lazarillo de Tormes*:

No he dejado de obedecer a vuestra merced por ingratitud, sino por temor de no acertar a servirla; porque mandarme que escriba una novela ha sido novedad para

mí, que aunque es verdad que en el Amadís y Peregrino hay alguna parte de este género y estilo, más usado de italianos y franceses que de españoles, con todo eso, es grande la diferencia y más humilde el modo. (Vega Carpio, *Novelas a Marcia Leonarda*, pág. 103¹)

La *captatio benevolentiae* no oculta la verdadera intención del Fénix: conjugar la tradición con un modelo nuevo de narración corta alejado de los cánones y modos de la novela extensa al uso, la pastoril y bizantina, cuyos anteriores logros no habían desafiado los estereotipos genéricos. La comparación con las narraciones mayores no es casual si tenemos en cuenta que Lope ha elegido deliberadamente repartir sus cuatro *novelle* en dos libros poéticos experimentales que ensayan el poema épico-mitológico y el relato corto a la italiana. Asombra la capacidad de reinvención de Lope con su planteamiento de renovar el género de la novela corta siendo consciente del insoslayable precedente cervantino de las *Ejemplares*, cuyo magisterio reconoce frente a su inexperiencia en el relato corto, compensado por su facilidad inventiva y por el conocimiento de las fuentes italianas, principalmente las *novelle* de Mateo Bandello, que se habían publicado en España bajo el título de *Historias trágicas ejemplares* en 1589 y cuya edición Lope maneja; en el prólogo de *Las fortunas de Diana* reconoce que

... aunque en España también se intenta, por no dejar de intentarlo todo, también hay libros de novelas, de ellas traducidas de italianos y de ellas propias en que no le faltó gracia y estilo a Miguel Cervantes. Confieso que son libros de grande entretenimiento y que podrían ser ejemplares, como algunas de las *Historias trágicas* del Bandello ... Yo, que nunca pensé que el novelar entrara en mi pensamiento, me veo embarazado entre su gusto de vuestra merced y mi obediencia; pero por no faltar a la obligación y porque no parezca negligencia, habiendo hallado tantas invenciones para mil comedias ... serviré a vuestra merced con ésta, que por lo menos yo sé que no la ha oído, ni es traducida de otra lengua. (Vega Carpio, *Novelas a Marcia Leonarda*, pág. 107)

Al margen de los tópicos de la retórica clásica que Lope administra con soltura (la incapacidad, la escritura contra la propia voluntad, el escribir por orden de otro, la insignificancia de lo ofrecido o la inconveniencia de entregarse a la escritura en edad madura o avanzada) y que se pueden rastrear en Cicerón, Virgilio, Plinio el Joven, Sidonio, Quintiliano, los autores medievales, entre muchos, como variaciones de la tópica de la falsa modestia y del exordio que estudió Curtius (1984: 1), para

¹ Citaremos siempre por la edición de Antonio Carreño (Madrid, Cátedra, 2002).

los que se ejercitaron en el género de la narrativa breve los modelos italianos habían supuesto el norte temático y técnico, pues los *novellieri* habían tenido difusión en España, no solo Boccaccio a la cabeza de todos y Bandello, fuente visitada repetidamente por el Fénix para la composición de comedias —según había demostrado Gasparetti (1939), y cuyo periodo de mayor influencia sobre el Fénix se establece en las dos primeras décadas del siglo XVII—, sino también Straparola o Cinthio. En la web del Proyecto de Investigación *Pampinea y sus descendientes: novella italiana y española frente a frente* de la Universidad Complutense de Madrid puede encontrarse una bibliografía de Isabel Colón sobre las relaciones entre los *novellieri* y la novela corta española del siglo XVII. Según anota García López (2005: LXV-LXVI), de todos ellos hubo traducciones tempranas: el *Decamerón* fue traducido durante el siglo XVI pero solo autorizado en 1583 por el Catálogo de Quiroga, tras haber sido incluido en el índice de Valdés; *Le piacevoli notti* de Straparola se tradujo y editó en 1583 (reeditada en 1598 y 1612); las *Hore di recreatione* de Guicciardini fueron traducidas y editadas en 1588; la colección de *Historias prodigiosas y maravillosas* de Bovistau, Tesserant y Belleforest fueron traducidas y publicadas en 1586; se dieron a conocer las *Historias trágicas ejemplares* de Matteo Bandello a través de una traducción francesa en 1589, luego reeditadas en 1603, y los *Hecatommithi* de Giraldo Cinthio lo hicieron en 1592.

Al respecto recuerda Muñoz Medrano (2001):

De cada uno de ellos se hereda una característica que configura la novela corta española. Cada uno aporta un rasgo peculiar de su estilo: de Boccaccio, la forma breve y concisa; de Bandello, la recreación histórica y costumbrista; de Cinthio, las artimañas de las damas y la corriente moralizante.

Jorge García López (2005: LXVI) en el «Prólogo» a la edición de las *Ejemplares cervantinas* recuerda que en el dominio literario español solo existían habas contadas: obras aisladas, como la *Historia del Abencerraje y de la hermosa Jarifa*, las colecciones de *El Patrañuelo* y las *Noches de invierno* de Antonio de Eslava o reediciones de colecciones antiguas como la de *El conde Lucanor* llevada a cabo por Argote de Molina en 1575; también se da el caso de novelas cortas insertas en obras mayores, como las que enhebró Montemayor en la *Diana* o Alemán en el *Guzmán de Alfarache*, tendencia que cobra rédito en el primer *Quijote*. También deberían citarse las novelas comprendidas en el *Cancionero de poesías varias* del Ms. 2803 de la Biblioteca del Palacio Real (1989), editadas por Labrador Herraiz y DiFranco, atribuidas al licenciado Tamariz y a fray Melchor de la Serna (*El sueño de la viuda*,

la *Novela de un estudiante*, la *Novela de Mathea y su marido*, la *Novela de los bandos* y la conocida *Novela del cangrejo*), así como la colección del capitán Pedro de Salazar.

El precedente cervantino de las *Ejemplares* representaba un antecedente insoslayable pues al autor del *Quijote* se le debe la primicia de configurar un género de identidad propia ya emancipado de los autores italianos. Las deudas del escritor con la tradición de la narrativa mayor son palpables: a la novela de aventuras o bizantina y el relato de celoso «Cervantes abrió la puerta a una amalgama de procedimientos afines a los géneros de ficción más frecuentados en la época» (García López, 2005: LXVII), como la novela picaresca, la narración pastoril renacentista, los tintes caballerescos y las estrategias afines a la comedia de la época. Este sincretismo genérico que roza la heterogeneidad narrativa representa su credencial constituyente y, asimismo, el mayor reparo a su consideración dentro del marco de la novela corta al uso. Pero posiblemente sea esta mixtura la que instale al relato breve cervantino en la hora de la contemporaneidad. Concluye García López (*ibidem*):

Percibimos así el valor esencial de la colección cervantina en su contexto histórico: el camino que conduce de la tradición italiana —cercana al *exemplum* o *fabliau* de resultas de la cortesía— al alba de la narrativa moderna.

Las novelas lopescas tampoco se sustrajeron al influjo italiano a pesar de la personalización intimista entre narrador y narrataria que les da carácter y originalidad y la razón por la que Lope se distancia de las cláusulas del marco narrativo convencional aunque el relato obedezca a sus antecedentes y cuyos rasgos de contacto con los *novellieri* se cifran, a juicio de Muñoz Medrano (2001), en

el realismo de algunas situaciones, el predominio de la aventura sobre la sicología, ciertos paralelismos en los episodios, el imperio mismo del amor sensual, la irreflexión de sus protagonistas, que obran por sentimientos, más que por razón, el cambio frecuente del lugar de la acción, la verosimilitud sacrificada en aras de la fantasía.

Del mismo modo las *Novelas a Marcia Leonarda* se alejan de los estereotipos narrativos del relato breve italiano en lo que Lope aporta de su propia cosecha: si bien adopta la extensión larga y la continuidad argumental de los *novellieri* frente a Boccaccio, el Fénix favorece la irrupción del diálogo, ausente casi en las italianas y la interrupción de la ficción narrativa con el concurso de apelaciones, comentarios,

apostillas, ironías, chistes, digresiones y sentencias interpolados en el cuerpo de la obra —los célebres *intercolumnios*— que alejan al lector (en este caso su narrataria) del núcleo argumental principal, que se convierte en Lope en un pretexto para formular una teoría de la *novella*, desviando la consideración del relato de su flujo narrativo al marco que lo contiene, a la periferia de unos paratextos impertinentes que textualizan el proceso mismo con el que se lee, aprecia y escribe la narración. Esta impronta metatextual contamina la concepción de la novela corta italiana en las *novelle* lopescas de suerte tal que las narraciones mismas son un elemento secundario subordinado a la estrategia de la recepción con una interlocutora disfrazada en una identidad que es la responsable factitiva de las narraciones. Lope va más allá: la especulación acerca del arte de novelar se convierte en la materia de las mismas y bien es cierto que esto se lleva a cabo una vez que ya se ha asentado el modelo narrativo gracias a Cervantes. En este caso Lope ha trascendido el umbral de las *Ejemplares* y *cervantiniza* el género más allá de las previsiones del propio Cervantes: Lope en sus relatos breves aplica a la novela corta el mismo tratamiento que el alcaláino a la novela larga con su *Quijote*.

Se ha ilustrado el proceso de flirteo textual del narrador con su interlocutora que se pone de manifiesto cada vez que la paternidad del relato se hace explícita exponiendo sin ambages su omnisciencia, fuera y dentro del relato, como un acto exhibicionista ante su receptora: las citas, autoridades, reflexiones, comentarios, apostillas, paréntesis ilustradores y digresiones funcionan como los apartes en la comedia, y son la credencial de una impostura narradora que pretende deslumbrar a quien lee o cuenta los pormenores de su arte narrativo.

En las *novelle* lopescas, por otra parte, podemos encontrar muchos de los rasgos argumentales de los *novellieri* que Joaquín del Val (*apud* Muñoz Medrano, 2002) citó para la novela corta, a saber: metafísica amorosa del neoplatonismo renacentista, restos de novela pastoril, indicios de novela erótico-caballeresca, rasgos de novela bizantina, elementos de picaresca y cierto costumbrismo. A ello ha de añadirse la conjunción de prosa y verso, mixtura que también se importó de los italianos y de los que Lope pudo haberlo aprendido, según Muñoz Medrano, pues ya Girolamo Parabosco lo emplea en su colección de relatos *I Diporti*, escritos en la primera mitad del siglo XVI. Sin duda, la práctica de insertar composiciones poéticas no solo le llega a Lope de los italianos o de las *Ejemplares* cervantinas: esta costumbre estaba arraigada en las formas novelescas mayores, de las que el Fénix había practicado la novela pastoril (en versión profana y divina) y la bizantina, si bien los asuntos propios de la morisca y picaresca los había trasladado al tablado en algunas

comedias. Entre las formas narrativas coetáneas restaba aún por tantear el molde de la novela corta y el de la acción en prosa de raíz erudita y celestinesca, fronteriza en el teatro o identificable con él, que llevó a cabo en *La Dorotea*, cuando ya escribía para experimentar y no solo para vivir. Con las *Novelas a Marcia Leonarda* Lope acota las posibilidades narrativas que su tiempo y la tradición le ofrecían. Y aprovechó el concurso del verso en la prosa para alinear las narraciones de sus relatos breves.

En el océano bibliográfico cervantino apenas hay trabajos sobre la función de la poesía en la novela corta: a los trabajos de Alban Forcione (1982), Antonio Prieto (1987) y Monique Joly (1993) se suma un artículo de Alcalá Galán (1999: 33) que analiza el desplazamiento de la poesía citada en la narración y su progresivo dialogismo:

Al convertirse en cita de un texto novelístico la poesía se vuelve dialógica, se contamina de las resonancias del contexto y se rompe la relación de parentesco del texto con la presencia de la voz autorial. En la literatura del siglo XVI y del tiempo de Cervantes la mezcla de géneros era un uso común y la inserción de poemas en textos narrativos no solo constituía una práctica habitual sino que era necesaria en géneros como la novela pastoril. Pero la práctica corriente de intercalar poemas en la prosa narrativa no es causa para que no se aprovecharan deliberadamente las posibilidades y cualidades que la poesía citada ofrecía a la novela.

Si comparamos las poesías insertas en las *Ejemplares* con las de las *Novelas a Marcia Leonarda* la antología poética cervantina «comienza a escasear», según comenta Adrián Sáez (2016: 77) en su introducción a la edición de las *Poesías* de Cervantes, al compararlas con *La Galatea*, el *Persiles* o el *Quijote*, y sufre la misma desproporción que la lopesca: frente a la abundancia en *La gitanilla* o *La ilustre fregona* en las otras la presencia es menor y su intervención en la narración menos intensa; del mismo modo Lope concentra el *furor* poético en *Las fortunas de Diana* en menoscabo de las restantes: la razón no es otra que la naturaleza pastoril de esta *novella* lopesca, ámbito en el que la poesía irrumpe para dar entrada a los cantos eglógicos y a las variaciones filosóficas sobre el amor.

Como anota Carreño en su edición (2002), en *Las fortunas de Diana* domina el romance, forma estrófica idónea para el canto de todos los personajes que los entonan: uno de ellos, «Entre dos álamos verdes», fue musicado por su amigo Juan Blas de Castro, a quien citará en *La prudente venganza*, e incluido en el *Cancionero musical y poético de Claudio de la Sablonara* (compilado entre 1599 y 1633).

En los relatos pastoriles la oralidad que deviene del canto se corresponde con la efusión sentimental pues contar(se) y cantar son una misma esencia: no en vano el origen de la novela fue el cuento. Además Lope añade otros tres romances que forman el ciclo de las selvas amorosas: «Selvas y bosques de amor», «Verdes selvas amorosas» y «Selvas, en mi vida tuve», escritos probablemente antes de la novela, según anota Rico (Carreño, 2002: 164, 179n): como los mansos, las ruinas, la rosa, las barquillas, las soledades, Belardo, Filis o Zaide, Lope acostumbra a organizar series poemáticas sobre un motivo inicial reiterado; el tópico de la selva o silva es imagen del amor desordenado o en desequilibrio asociado a los celos, al dolor, a la ausencia o a la palinodia que dan pie a la *descriptio puellae* en reverso del estado contradictorio de la dama travestida para sostener la usurpación de identidad:

Pero ya, selvas amigas,
 soy por mi bien de otro dueño
 tan hermoso que parece
 de imaginaciones hecho.
 Verdes y pintados son
 sus ojos; mirad, os ruego;
 si esto se llama pintado
 ¿qué será lo verdadero?
 Cuanto los miro me admiro,
 y que es milagro sospecho
 que siendo soles pintados
 despidan rayos de fuego.
 En ellos viven dos niñas,
 no como los ojos bellos
 pintadas, sino pintoras,
 pues me retratan en ellos.
 Este cielo de sus ojos
 permite a dos arcos negros
 por amistad hermosura,
 que no es poco junto a ellos.
 Naturaleza y la diosa
 que vuestros prados amenos
 visten por abril y mayo
 en su boca compitieron.
 Y aunque os dio la primavera
 la rosa en honra de Venus,
 perdió con la de sus labios
 donde yo también me pierdo.
 De dos corales la hizo;

mas las perlas que vi dentro
 su misma risa las diga,
 que yo turbado no acierto.
 Sus manos son de marfil,
 y flechas de amor sus dedos,
 porque a ser de nieve el sol
 hubiera rayos de hielo.
 [...]
 De esta belleza que digo,
 seis años anduve huyendo,
 pero en un hora de amor
 le pago cuanto le debo.

(Vega Carpio, *Novelas a Marcia Leonarda*, págs. 170-171)

Se mantienen aquí las tres características que Montesinos señaló: la extensión, el ritmo en cuartetas y el abandono de la ficción autobiográfica propia de los romances pastoriles y moriscos. Sánchez Jiménez (2018) en su edición de los *Romances de senectud*, a los que pertenecen los de las *Novelas a Marcia Leonarda*, matiza que este romance se distancia de los otros porque canta, no infortunios, sino la dicha amorosa a pesar del fantasma de los celos que se recoge al final de la composición y recuerda que «para Lope el temor de perder el objeto amado es consustancial al amor» (2018: 27). El juego de escisión de las voces poéticas aquí genera un efecto casi sarcástico pues Diana canta este romance en hábito de varón figurando los efectos del enamorado pero con la descripción de sí misma (o, si nos dejamos llevar de la tentación, en trasunto extratextual de la propia Marta de Nevarés, porque «los ojos de la pastora amada son intensamente verdes» como recuerda Sánchez Jiménez [*ibidem*])). También merecen destacarse los juegos conceptistas con los que Lope revitaliza la vieja tradición petrarquista. Sin embargo, el romance es autorreferencial: Diana se descubre a sí misma en el objeto poético que enuncia y esta delación disfrazada congenia con el tono metatextual de las novelas cortas lopescas toda vez que el yo poético se formula en clave simulada, exteriorizado de sí mismo, pero desvelando sus propios sentimientos hacia Celio.

Según anota Carreño, Montesinos recuerda que muchos de estos romances gozaron de vida previa y algunos aparecieron en la compilación *Primavera y flor de los mejores romances*, recogida por Pedro Arias Pérez el mismo año de la publicación de *La Filomena*, que acoge a seis de los que aparecen en las *Novelas a Marcia Leonarda*. También aparecieron en otros romanceros y cancioneros en diferentes versiones y algunos fueron a parar directamente a la antología de Arias Pérez antes

de ser incluidos en las *novelle*. En otras ocasiones Lope, en su alarde intelectual, traduce a versos referencias de la *Eneida*, de las *Epístolas* de Ovidio, a Claudiano, cita al Marqués de Santillana o cierra la última de las novelas con una *recolectio* en décima, con apostilla a su inventor rematando el relato, donde aúna dedicataria, narrador y narrataria bajo disfraces narrativos, dioses y un elogio heroico a la casa de Guzmán. Aunque predomina la forma del romance Lope también hace concurrir en sus *novelle* un diálogo en redondillas, décimas solas, en epitafio o como glosa de un mote que sí está en consonancia con el estado de turbación de Diana, aunque se haya afirmado que la inclusión de algunas composiciones en el relato es arbitraria y que «los personajes cantan aquellos versos como podrían cantar otros cualesquiera» (según apostilla Carreño de Montesinos en su edición): no siempre es así, como la redondilla que da pie a la glosa:

Por entre casos injustos
me han traído mis engaños,
donde los daños son daños,
y los gustos no son gustos.

(Vega Carpio, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 147)

En *La prudente venganza* Fabio y Antandro cantan una glosa sobre un mote lírico que componen un madrigal sobre un tono de Juan Blas de Castro, y le sirve a Lope para deslizar su admiración por el músico. Se ha advertido la oralidad y la naturaleza dialógica de las *Novelas a Marcia Leonarda*: a esa intimidad de fingida expresión amebea entre narrador y narrataria (solo escuchamos a Marta en boca de Lope) contribuyen los paréntesis líricos de las *novelle*, donde el relato se funda en el decir contado y cantado y donde la narración se explica no solo en el intercolumnio sino en la propia expresión lírica anexada a la narración, que la expande y la matiza, como una apostilla crítica más. Las composiciones cantadas aquí, a pesar de su neutralidad por la universalidad de los motivos y reflexiones derramados en romances, glosas, décimas, sextinas aliradas o redondillas toda vez que predomina el tono amoroso o pastoril, se engarzan como apéndices poéticos donde los personajes reflexionan sobre sí mismos o los otros ampliando las dimensiones del relato en el *tempo* lírico que no solo suspende el flujo de la narración sino que la interpreta. La función de la poesía en estas novelas cortas se puede explicar, en parte, por la aguda metaliterariedad del conjunto y por la ironía lúdica —a la *maniera* cervantina— con la que Lope interviene (en) sus relatos. Desde esta perspectiva las poesías insertas en sus narraciones breves no son inocuos suplementos de la trama pues en las

Novelas a Marcia Leonarda la prioridad metatextual ha dislocado la jerarquía del relato: el centro no lo constituye la evolución de la línea argumental de la ficción sino los aditamentos externos que la interrumpen y analizan suspendiendo en todo momento el principio de la representación literaria con comentarios no siempre en continuidad con la anécdota novelesca: aquí la ficción narrativa cede paso a intervenciones foráneas sobre aspectos de la actividad del narrador y del arte de narrar donde Lope gira sobre sí mismo para contemplarse en el espejo de la paternidad literaria, ponderando la condición profesional del escritor con su inventario de exhumaciones críticas y su concurso de autoridades para legitimar su probidad novelesca, a pesar de que no subyace en ellas un verdadero sustrato sistemático de especulación teórica sobre el arte narrativo. Desquiciado el marco de la ficción del centro del relato a la periferia metatextual, Lope subordina todo a la especulación aunque lo disfrace con la petición de su narrataria como causa inductora de la escritura de las *novelle*: como se ha apuntado es el flirteo amoroso, el escribir para alguien concreto (para unos ojos verdes) lo que desvela la voz oculta que regresa sobre su propia letra. Y Lope desemboca en Lope. Por otra parte, la inclusión de estas narraciones cortas en sendos libros poéticos, según se ha comentado, parece deberse a dos razones: la ausencia que Lope les concede como género autónomo (frente a Cervantes), otra disidencia del Fénix a quien no le parecen correctos los patrones cervantinos de la ejemplaridad, y las interferencias tradicionales del verso en la prosa, ya no solo en la identidad de la novela sino en la inclusión de poemas líricos que subrayan el carácter misceláneo de *La Filomena* y *La Circe*. También se advierte, de *Las fortunas de Diana* a *Guzmán el Bravo*, una progresión gradual en los comentarios independientes de la intriga narrativa y un acrecentamiento de los juicios en controversia o de las reflexiones sobre la anécdota del relato, de forma que este aumento de lo paratextual centraliza el interés del narrador y justifica en las *novelle* de *La Circe* menor atención a los interludios líricos. Al respecto Julia Barella (1988: 37) en su introducción a las *Novelas a Marcia Leonarda* recuerda el influjo de Ariosto toda vez que

también nuestro autor busca la medida en la expresión de los estados pasionales, para lo cual gusta de introducir comentarios cultos o citas de autoridades, que distancien al lector y enfríen el discurso del personaje. Lope acierta al utilizar este recurso, pues, como dice Pabst, «cuanto más se acerca la pericia a su punto culminante, tanto más retrocede y se ausenta la ornamentación».

El cantar en el relato es paralelo al contar fuera de él y ambos descubren análogos procedimientos de otro tipo de comunicación: en la ficción las poesías erigen el mundo interior, a menudo atribulado y normalmente expuesto con serena contención, de los personajes; el contar el relato externamente avisa de una familiaridad delatadora entre el contador y su lectora, de forma que el acto mismo de leer o contar el relato se asume como el descubrimiento de un texto entre líneas que descubre no solo el decir sino el querer decir del escritor, según Loureiro, a resultas de lo cual Lope se discute a sí mismo y discute a la tradición de la novela corta al propiciar una enunciación a veces contraria al discurso ficticio: con ello Lope se instala en la narratividad moderna porque el texto narrativo contiene su reverso negador e irónico al modo cervantino. Y esta escisión de la ficción en un discurso que la interviene se genera en parte por los *intermezzi* líricos que no solo despliegan el mundo interior con modos literarios convencionales —vengan o no al caso de la fábula— sino que subrayan la oralidad de las *novelle*, refieren intertextualidades de la propia producción lírica de Lope, tan aficionado como era a la autocita y a la autorreferencialidad, coadyuvan a la suspensión del *tempo* narrativo, y recuerdan la presencia inducida y diferida de la interlocutora, con quien dialoga continuamente el narrador. Las poesías en las *novelle* lopescas constituyen otra de las estrategias de exhibición del escritor, que se sabía un excelente poeta, frente a su lectora. En un género que tanteaba y ensayaba por vez primera, las composiciones poéticas insertadas le otorgaban el aval y la seguridad que despachaba como poeta dramático y lírico. Y para ello introdujo el subterfugio de una lectora que parecía comentar e interferir sobre la acción y cuya presencia tangible queda así justificada. En un género narrativo en el que era novel, la interlocutora no solo ordena la escritura del relato sino que se arroga la licencia de emitir valoraciones sobre él, que parecen enmendar el flujo de la ficción y que siguen al paso de la acción principal. De ahí la implícita epistolaridad de las *novelle*, como reconoció Zamora Vicente (1961, aunque citamos por la reedición de 2002), que mimetiza la estructura de una misiva con encabezamientos («Yo serviré a vuestra merced», «Mandóme vuestra merced escribir una novela») y apelaciones finales como fórmulas de despedida («Éste fue el fin de Felisardo, ésta la desdicha por la honra») con la promesa de escribir un nuevo relato («... y Silvia, criando aquella desdichada prenda suya, que si creciere, como en las comedias, tendrá vuestra merced la segunda parte»): las *novelle* se forjan así como un experimento lírico-narrativo a modo de prolongado billete amoroso del autor a su lectora, con la que constantemente dialoga. Anota Zamora Vicente (2002):

Las cuatro novelas están tan estrechamente concebidas en torno al encargo de Marta de Nevares, que más bien podían llamarse *novelas epistolares*. Con gran frecuencia saltan en los renglones apostillas directamente dirigidas a la lectora: «Atrévome a vuestra merced con lo que se me viene a la pluma, porque sé que como no ha estudiado retórica, no sabrá cuánto en ella se reprenden las digresiones largas». «A vuestra merced, ¿qué le va ni le viene en que hablen como quisieren de Garcilaso?», dice en otra ocasión. En otro momento, al describir el vestido de la heroína, Laura, que corretea por un jardín, descuidada, dice: «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». En el momento cumbre de la novela tercera, el diálogo se entabla directamente: «Realmente, señora Marcia, que cuando llego a esta carta y resolución de Laura, me falta aliento para proseguir lo que queda...». Algo muy parecido ocurre cuando, al llegar a poemas o versos intercalados, dice a Marcia que puede saltarlos sin leerlos, si así le parece. Sí, novelas epistolares, novelas que son, en realidad, como un diálogo mantenido en el papel, obnubilada la mente de Lope por el expreso deseo de Marta, anhelante de hacer de él un novelista. Las cuatro novelitas comienzan igual: con una alusión directa al mandato de Laura, que sirve de introducción al texto de la trama. ¿No equivalen esas palabras, saltando las distancias, al encabezamiento de una carta? Creemos que sí. Las novelitas terminan también de una manera análoga: con un vocativo a Marcia, trayéndola desde la anonimidad del lector al diálogo y a la consideración directa. Estas cuatro llamadas, ¿no equivalen a una despedida de carta, sobre todo si tenemos en cuenta que en ella se invita a la reflexión sobre lo dicho y a esperar la próxima? Sí, no hay duda. Las cuatro *Novelas a Marcia Leonarda* son cartas desmesuradas, cartas también dentro de la increíble hipérbole en que la pasión le hacía vivir. Las constantes intervenciones de tú a tú, que esmaltan el texto, aumentan tal sensación.

Cabría considerar la vinculación de la epistolaridad de las *novelle* con las composiciones poéticas que Lope administró en los libros mayores, *La Filomena* y *La Circe*, en los que el molde de la epístola poética es uno de los géneros líricos más representados y parecen *dialogar* con la envoltura de las *novelle* como billetes amorosos narrativos en conjunción con las epístolas líricas extranovelescas del conjunto.

En este terreno vacilante que suponía para Lope la novela corta mimetiza usos de los géneros narrativos mayores: *Las fortunas de Diana* presenta rasgos de la novela de aventuras o bizantina con trazas pastoriles; *La desdicha por la honra* transparenta visajes de los relatos de cautivos y de la comedia de honor; *La más prudente venganza* es la prosificación de una comedia amorosa y *Guzmán el Bravo*

es una historia de honor y cautividad, de modo que hay un visible cambio de estrategia de Lope desde la primera a la última de sus *novelle* en un territorio narrativo que explora y que no domina: según Barella (1988: 39), el Fénix tenía más presente el modelo cervantino en *Las fortunas de Diana* y se proyectaba en un público más culto, pero en las otras se refugia aún más en su narrataria y en su propia autoevaluación con la voz que indaga *desde dentro* en el relato, previniendo críticas adversas, y en las tres restantes escribe sus historias con la perspectiva que no tenía al ensayar la primera cuando acudía al palimpsesto de los relatos caballerescos y a los cuentos de tradición oral.

Las poesías en las *novelle*, por otra parte, también contribuyen a la técnica de individualización que se percibe en las novelas cortas del Fénix al desplazarse el interés del relato de los personajes de la fábula a la interlocutora externa del marco narrativo: sin embargo, las composiciones líricas que tapizan la narración sí mantienen la tensión poética que se le exige al verso como expresión del sujeto en su radical y aislada singularidad; lo que obran en el paratexto los intercolumnios lo hacen efectivo las poesías en el seno de la ficción novelesca, poemas que, en todo caso, novelizan la exposición del caso personal del yo poético. Y así tenemos poemas líricos novelables en el interior de novelas líricas y epistolares —y fuera de ellas en los poemas mayores que sustentan la identidad épico-mitológica de *La Filomena* y *La Circe*—, que se afirman en el cantar y en el contar, concebidas en la misma dimensión oral que la poesía.

Concluimos: en la oscilación semántica entre los términos y géneros del romance (narración larga) y novela (relato corto), José Manuel Blecua afirmaba que don Quijote es la historia de un hombre que quiso convertir su novela en romance; para nosotros y en sentido inverso Lope, sin embargo, es el narrador que quiso convertir su romance en novela.

OBRAS CITADAS

- ALCALÁ GALÁN, Mercedes, «Teoría de la poesía en Cervantes: poesía citada en la novela», *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 5. 2, 1999, págs. 27-43.
- BARELLA, Julia, «Introducción» a Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Júcar, 1988, págs. 15-39.
- BLECUA, José Manuel, «Introducción» a *La Filomena*, en Lope de Vega, *Obras Poéticas. Rimas / Rimas sacras / La Filomena / La Circe / Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed., introducción y notas de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1983, págs. 553-565.
- Cancionero de poesías varias. Manuscrito 2803 de la Biblioteca Real de Madrid*, ed. de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco y prólogo de Maxime Chevalier, Madrid, Patrimonio Nacional, 1989.
- COLÓN, Isabel, *Bibliografía sobre las relaciones entre los «novellieri» y la novela corta española del XVII*. En Proyecto de Investigación *Pampinea y sus descendientes: novella italiana y española frente a frente*, Universidad Complutense de Madrid [Disponible en: <https://www.ucm.es/pampinea/bibliografia-sobre-las-relaciones-entre-los-novellieri-y-la-novela-corta-espanoladel-xvii> Consulta: 14 septiembre 2020.]
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1984, vol. I.
- DÍAZ MIGOYO, Gonzalo, «Escrilectura amorosa de la novela. *Las novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Quimera. Revista de Literatura*, VI-VII. 21-22, julio-agosto 1982, págs. 54-56.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, María Ángeles, *Tradición e innovación en las «Novelas a Marcia Leonarda» de Lope de Vega*, New York, Peter Lang, 2013.
- FORCIONE, Alban K., *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of Four «Exemplary Novels»*, Princeton, Princeton University Press, 1982.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge, «Prólogo» a Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, ed. de Jorge García López, estudio preliminar de Javier Blasco y presentación de

- Francisco Rico, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2005, págs. XLV-CXVII.
- GASPARETTI, Antonio, *Las «Novelas» de Mateo María Bandello como fuentes del teatro de Lope de Vega Carpio*, Salamanca, Cervantes, 1939.
- JOLY, Monique, «En torno a las antologías poéticas de *La gitanilla* y *La ilustre fregona*», *Cervantes*, XIII, 1993, págs. 5-15.
- LOUREIRO, Ángel G., «La aventura de la escritura en las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Hispanic Journal*, VI. 2, 1985, págs. 123-126.
- MUÑOZ MEDRANO, M^a. Cándida, «Aproximación a las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 18, 2001, s. p. [Disponible en: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero18/marciale.html> Consulta: 10 octubre de 2020.]
- MUÑOZ MEDRANO, María Cándida, «Fuentes italianas para la novela corta del siglo XVII: las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Lemir. Revista de literatura española medieval y del Renacimiento*, 6, 2002, s. p. [Disponible en: <http://parnaseo.uv.es/lemir/revista/revista6/munoz/munoz.htm> Consulta: 3 de septiembre de 2020.]
- PRIETO, Antonio, «Cervantes poeta», en *La poesía española del siglo XVI*, II: *Aquel valor que respetó el olvido*, Madrid, Cátedra, 1987, págs. 723-736.
- RABELL, Carmen R., *Lope de Vega. El arte nuevo de hacer 'novelas'*, London, Tamesis, 1992.
- ROZAS, Juan Manuel, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990.
- SÁEZ, Adrián, «Introducción» a Miguel de Cervantes, *Poesías*, ed. de Adrián Sáez, Madrid, Cátedra, 2016.
- VEGA, Lope de, *La Filomena*, en *Obras poéticas*, edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1983.
- WARDROPPER, Bruce W., «Lope de Vega's Short Stories: Priesthood and Art of Literary Seduction», en *Medieval and Renaissance Studies. Proceedings of the Southeastern Institute of Medieval and Renaissance Studies*, ed. de John L. Lievsay, Durham, Duke University Press, 1968, págs. 57-63.

YNDURÁIN, Francisco, *Lope de Vega como novelador*, Santander, Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, 1962.

ZAMORA VICENTE, Alonso, «*Novelas a Marcia Leonarda*», en *Lope de Vega: su vida y su obra*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, s. p. (1ª. ed.: Madrid, Gredos, 1961). [Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lope-de-vega---su-vida-y-su-obra-0/html/ff6cd9f4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_18.html#I_24 Consulta: 20 septiembre 2020.]