

El arte de la digresión y la voz del narrador en las «Novelas a Marcia Leonarda»

POR

M. DEL CARMEN HERNANDEZ VALCARCEL

Las *Novelas a Marcia Leonarda* han sido casi siempre postergadas por la crítica y apenas han merecido más que una rápida nota para explicar su argumento y señalar su escaso valor (1). El olvido de esta faceta insólita de Lope de Vega se debe a muy variadas razones: por una parte, las novelas de Lope experimentan los mismos problemas de toda la novela cortesana, nacida en un momento de geniales creaciones literarias que la han oscurecido excesivamente. En el caso de Lope, sus novelas se encuentran bajo la sombra gigantesca de las cervantinas, a las que él mismo alude con una ligereza reveladora de la enconada rivalidad existente entre ambos artistas. Esta sombra se oscurece más con la que proyecta sobre estas cuatro novelitas la ingente y genial producción dramática de su autor; Lope queda configurado tradicionalmente como un dramaturgo

(1) Muy pocos estudios se han dedicado exclusivamente a las *Novelas a Marcia Leonarda*; los más importantes son: GEORGES CIROT, «Valeur littéraire des Nouvelles de Lope de Vega» (Bulletin Hispanique, XXVIII, 1926); FRANCISCO YNDURÁIN, *Lope de Vega como novelador* (Univ. Int. Menéndez Pelayo, Santander, 1962); MARCEL BATAILLON, «La desdicha por la honra: génesis y sentido de una novela de Lope», en *Varia lección de clásicos españoles* (Gredos, Madrid, 1964); CARLES BLAT, «Las novelas ejemplares de Lope de Vega» (Fénix, revista del tricentenario de Lope de Vega, Madrid, 1935); WALTER PABST, «La novelística científica de Lope de Vega», en *La novela corta en la teoría y en la creación literaria* (Gredos, Madrid, 1972). YUDIN, F. L. "The "novela corta" as "comedia" Lope's "Lais fortunes de Diana". Bulletin of Hispanic Studies. Liverpool. XLV, 1968.

que fracasó con sus incursiones en la novela corta, y aun en la larga. Por otra parte, el propio autor, con sus repetidas protestas en dedicatorias y prólogos encareciendo sus escasas dotes de novelador, fomenta este olvido. Pero, si bien estas cuatro novelas de Lope son, naturalmente, inferiores a las *Ejemplares* de Cervantes y aun a las de otros escritores del XVII, con menos renombre pero con más dotes para la novela corta que el Fénix (Castillo Solórzano o María de Zayas, por ejemplo), lo cierto es que su lectura sorprende agradablemente a quien llega a ellas con la prevención de todos estos juicios críticos adversos.

El encanto de las *Novelas* lopescas no reside en los argumentos, que siguen paso a paso los tópicos usuales de un género tan artificioso y reiterativo como la novela cortesana. El asunto de *Las fortunas de Diana*, por ejemplo, es en esencia el mismo que diez o quince años después recoge doña María de Zayas con el título de *El juez de su causa*. El único tema que escapa algo de la novela cortesana se vincula con los asuntos y desarrollos de un drama de honor, hasta tal punto que Cirot considera *La más prudente venganza* como «une comedia de plus que Lope a écrite là», señalando su división en tres «actos» y sus semejanzas con *A secreto agravio, secreta venganza* de Calderón (2). Tampoco la expresión estilística justifica ni da valor a las novelas de Lope, faltas de un criterio uniforme, como ha señalado Cirot en su magnífico estudio.

Las *Novelas a Marcia Leonarda* agradan sobre todo por su técnica narrativa, y especialmente por el tratamiento que Lope da a un recurso del que no disponía en sus comedias: su propia voz como hilo conductor de un relato. A la voz del narrador imprime una serie de innovaciones que llenan sus narraciones de vida auténtica, logrando aproximar al lector no sólo sus personajes, sino también, y sobre todo, su propia figura y la de Marta de Nevaes, a quien debemos la redacción de estas cuatro novelitas. Walter Pabst considera a Marta como una expresión del «topos» de la escritura por orden de otro (3), pero es indudable que se trata de un «topos» encantador, lleno de vida y tan lejos de la aridez frecuente en los tópicos que no se ve en él una convención.

R. Bourneuf y R. Ouellet advierten que en la novela «si bien el narrador camufla a menudo su presencia o no se preocupa por establecer una relación visible con él, en ciertas épocas —en el siglo XVII y sobre todo en el XVIII, momento en que la novela intentaba convertirse en un género importante—, pretende destacar su papel con un énfasis especial al justificar el contenido o el alcance de su narración o al hacernos

(2) *Op. cit.*, págs. 325-328.

(3) *Op. cit.*, pág. 256.

penetrar en su gabinete de trabajo» (4). Esto y mucho más hace Lope a comienzos del siglo XVII. Emplea como técnica narrativa una especie de «marco» constituido por Marcia Leonarda y él mismo, semejante al del *Decamerón* y al que abunda en las novelas cortesananas. Sin embargo, Lope no sigue fielmente el recurso; en lugar de crear unos personajes que relatan los cuentos, es su propia voz la que se oye dialogar con su dama, cuya presencia se percibe continuamente, aunque en ningún momento aparece como personaje concreto (5). Pabst señala que, como Boccaccio dedicó su *Decamerón* a las mujeres, Lope dedica sus novelas a una lectora individual; añade dicho crítico que el Fénix plantea conscientemente la presencia del narrador, que es el autor, y que «finge» la presencia de una lectora creando un «diálogo» cuya originalidad consiste en la «mudez activa» de la oyente. Esto constituye, según Pabst, un marco, aunque su pobreza de acción no le permite ser un marco narrativo claro, una verdadera narración secundaria (6). A este juicio habría que añadir algunas consideraciones que prefiguran las características de la digresión y de la voz del narrador.

En primer lugar, Boccaccio se dirige a sus lectoras al final de su obra como el dramaturgo se dirigía al público al terminar la comedia para pedir indulgencia, y se desentiende de ellas en el resto del libro, al menos de modo explícito. Lope, en cambio, tiene presente a su lectora a cada momento a lo largo de su narración, y esto determina directamente la naturaleza de la misma y los recursos narrativos. Por otra parte, los múltiples narradores boccaccescos y los variados oyentes quedan reducidos a un narrador-autor que se siente ligado por lazos de familiaridad, confianza y amor a una interlocutora cuya presencia silenciosa pero «activa» es de tal modo tangible que en ningún momento parece «fingida», sino tan real que actúa indirectamente sobre la acción y la voz del narrador.

La necesidad de interlocutor se remonta en Lope muchos años atrás de 1621, fecha de la primera novela. En *La Arcadia*, el narrador apela con cierta frecuencia a un auditorio que, por tratarse de una novela-clave, tal vez fuese tan real como Marta de Nevares; los pastores del Tajo y del Manzanares son como los «destinatarios» reales de un suceso

(4) *La novela*, Ed. Ariel, Barcelona, 1975, pág. 91.

(5) «Lope necesita imperiosamente del diálogo para crear, para mover conflictos y acciones, para lanzar a la aventura a sus personajes. El diálogo es para Lope el único o, al menos, el preferente y más adecuado vehículo narrativo» (MARIANO BAQUERO GOYANES, «Narración y diálogo en Lope de Vega», en *La Es-tafeta Literaria*, núm. 241, mayo 1962). El «diálogo» entablado con Marcia puede suplir en cierta medida la ausencia de diálogo teatral.

(6) *Op. cit.*, págs. 251-252.

real que el autor se dedica a comunicarles. Pero incluso en *El Peregrino en su patria*, donde el suceso es totalmente inventado y el lector u oyente es un ser sin entidad concreta, Lope no evita alguna alusión directa al sentimiento de este lector, precedente de las digresiones de las *Novelas*, incluso en ese atisbo de ironía que descubre: «no le pese al que escucha, que esto no fue mudanza del amor de Nise, sino agradecimiento de la voluntad de Flérída» (7). Esta tendencia, que tanto se intensifica en las *Novelas a Marcia*, tal vez procede de la costumbre y la necesidad que el dramaturgo siente de la presencia del público, del contacto directo con él. Tras tantos años de concebir comedias destinadas a un público concreto y estructuradas a partir de sus gustos, Lope necesita escribir sus novelas pensando en Marta como receptor visible de los lectores desconocidos.

En cuanto al «marco», no es claro ni de tipo tradicional, porque en lugar de envolver la narración central, la invade multitud de veces en ingerencias de la más varia índole, radicando en ello su extrema originalidad. La narración de las cuatro novelas se puede estructurar, siguiendo el esquema de las categorías novelescas construido por Oscar Tacca (8) de la siguiente manera: el relato central está en tercera persona y se refiere a un suceso ficticio (inspirado, no obstante, en algunos hechos reales), aunque Lope se esfuerza, como muchos de sus contemporáneos, en crear una sensación de verdad auténtica. En torno a este relato central e insertándose en él nacen esporádicamente digresiones en primera persona que corresponden a la voz del autor. Este autor es objetivo cuando emplea la tercera persona, pero cuando toma la primera añade notas subjetivas hasta el punto de introducirse él mismo en la historia ficticia (9). Por otra parte, el receptor o destinatario de la narración, Marcia Leonarda, es un receptor interno, incluido dentro del relato, y, a su vez, suscita una segunda persona, ese «vuestra merced» que nos asalta a cada paso, muy frecuente también en la novela picaresca.

Este juego de las tres personas combinadas y la introducción de autor y destinatario en la narración suscita muy variadas cuestiones. La más importante de ellas es la naturaleza de ese destinatario interno que tienen las cuatro novelas y que constituye su recurso más poderoso de

(7) *El Peregrino en su patria*, Clásicos Castalia, Madrid, 1973, pág. 439.

(8) «La voz del narrador en la estructura narrativa», en *Historia y estructura de la obra literaria*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1971.

(9) En *La desdicha por la honra* la participación de Lope en la acción novelesca es muy abundante: «y yo participé en su conversación y compañía algunas horas», «yo vi carta de su embajador», etc.

individualización con respecto a la narrativa de la época. La figura de Marcia Leonarda preside e infunde vida a las novelas de Lope, hasta el punto de convertirse casi siempre en un centro de atención más intenso que el de cualquier otro personaje de la obra. Se trata de una mujer real, descrita en multitud de ocasiones por Lope con entusiasmo y cariño; su persona, sus gustos, sus costumbres, su cultura son objeto frecuente de estas digresiones, prestándoles una gracia y una alegría juvenil admirable pese a los casi sesenta años del Fénix.

La fuerza y el encanto que de estas alusiones se desprende ha motivado el que estas cuatro novelas se consideren *novelas epistolares*. Zamora Vicente compara el comienzo de cada una de ellas, y su repetida alusión al mandato de Marta, con el encabezamiento de una carta, y los vocativos a Marcia en los finales con la despedida donde se promete escribir otra carta (10). Algo tienen estas novelas de estilo y técnica epistolar, y en abono de esta opinión se puede aducir algunas frases de la correspondencia dirigida por Lope al duque de Sesa, donde juega a adivinar las reacciones que la carta suscitará en su destinatario: «Páreceme dice V. ex.^a», «No se ría V. ex.^a» o «No sé si tenga celos. ¿Qué me aconseja V. ex.^a? Páreceme que dice que sí» (11). Indudablemente las cartas escritas a Marta de Nevarés estarían sapicadas de fórmulas idénticas a las que nos asaltan en las novelas, aunque su contenido sólo coincidiría con las digresiones de tipo personal y no con las de naturaleza técnica que, como veremos, son mucho más abundantes.

Sin descartar la faceta epistolar de las *Novelas*, también las digresiones pueden enlazar con la técnica habitual en los prólogos y dedicatorias de la época (12). En la dedicatoria a Marcia Leonarda de la comedia *La viuda valenciana*, emplea Lope uno de los artificios más usuales de sus novelas, la suposición de que a su dama no le interesa lo que está diciendo. «Pero pues a vuestra merced no se le da nada de él [Herrera], ni de sus prólogos, ni de mí, ni de esta comedia, volvamos al consejo» (13). En la otra dedicatoria a Marcia, la de *Las mujeres sin hombres*, Lope acude a prevenir la desconfianza de su lectora igual que en las novelas; habla de trescientas mil mujeres, y añade: «no le parez-

(10) ZAMORA VICENTE, *Lope de Vega. Su vida y su obra*, Ed. Gredos, Madrid, 1969. Esta despedida prometiendo una nueva novela es también recurso de algunos cuentos populares, que emplean una fórmula del tipo: «Y el que contó este cuento contará otro», o bien recomienzan el mismo cuento que se acaba de narrar. (Cita tomada de los *Cuentos populares españoles*, recogidos por Espinosa: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1946, pág. 150.)

(11) Biblioteca de Autores Españoles, núm. 262, págs. 185-190-202.

(12) Pabst señala el profundo conocimiento que Lope tenía de los tópicos habituales en los prohemios (*op. cit.*, págs. 255-256).

(13) Biblioteca de Autores Españoles, núm. 24, pág. 67.

can a vuestra merced muchas, pues ha visto en la corte un día del Angel» (14). Muchos prólogos de la época coinciden con este tono de coloquio con el lector, pero tal vez es Quevedo quien más se aproxima a Lope; en el prólogo a *Los Sueños* trata a los lectores de «vuesa merced» y dialoga con ellos parodiando los diálogos con el lector tan de moda en el siglo XVII: «Sin propósito aparecerá a vuesa merced este cuento, y será, o por no saberme yo bien explicar, o por no quererme vuesa merced entender» (15).

Esta comparación con Quevedo plantea una segunda cuestión: ¿Era Marta de Nevares la única destinataria de estas digresiones, o desempeña alguna otra función en el texto? Podríamos considerar que Marcia Leonarda, sin dejar de ser Marta de Nevares, desempeña un papel de testaferra de todos los lectores posibles de la obra. El diálogo de Lope con Marta —un diálogo del que no se percibe más que una voz, la del novelista— da la impresión de que es una charla real entre un caballero y su dama, pero a la vez sirve de comunicación del autor con los futuros lectores y tiene unas intenciones precisas que más adelante notaremos.

La comunicación entre el narrador y el destinatario se produce en todas las épocas y en todos los medios. Es un recurso muy frecuente en el cuento tradicional, que en ocasiones exige incluso la participación del oyente en lo narrado, igual que la exige Lope de Marcia Leonarda (16). Ynduráin considera al Fénix como «cuentista, que de vez en cuando aparece comentando las vicisitudes de la fábula... Parece como si Lope hubiese contado de viva voz la novela a la señora Marcia» (17). Cabe preguntarse, sin embargo, si Lope tiene conciencia de que el recurso que emplea es tradicional. También Ynduráin se plantea esta cuestión a propósito del estilo de las novelas: «Para Lope está el quid de la no-

(14) Biblioteca de Autores Españoles, núm. 188, pág. 377.

(15) Prólogo de la edición en Pamplona de 1631, *Clásicos Castellanos*, número 31, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1961, pág. 17 (nota).

(16) Recuérdese el célebre cuento de Sancho Panza, de indudable estirpe popular, que exige la participación de Don Quijote, y a él se pueden añadir otros muchos todavía narrados hoy que precisan de la intervención del oyente. Algunos hablan directamente a los que escuchan, como éste recogido por Espinosa: «¿Y Comequeso? ¿Saben ustéas lo que le pasó a Comequeso? Pue que se comió er queso» (*op. cit.*, pág. 95). También Lope pregunta a Marcia e incluso se divierte buscando una solución distinta a la que ella supone: «puso los ojos... Aquí claro está que vuestra merced dice "en D. Félix". Pues engañóse, que era más lindo Mendocica» (pág. 156).

(17) A continuación añade: «Pero no tiene menos importancia para el novelador este recurso, pues así sostiene la vivacidad del cuento y puede poner el comentario irónico a los motivos novelescos menos verosímiles. Parece este modo de comentar la fábula novelesca al que tiene encomendado en la comedia el gracioso cuando subraya una situación tópica o cualquier manierismo» (*op. cit.*, pág. 47). Esta circunstancia apenas señalada por Ynduráin es esencial en las novelas, como muy pronto veremos.

vela en el modo de contar, en el decir. ¿Es una reminiscencia popularrista de cuento oral? No lo afirmaré, aunque me lo parece» (18). Pese a esta respuesta afirmativa y aunque el propio Lope se refiere a los cuentos tradicionales en el prólogo de la primera novela («En tiempo menos discreto que el de agora... llamaban a las novelas "cuentos". Estos se sabían de memoria y nunca, que yo me acuerde, los vi escritos»), es mucho más evidente la vinculación de algunas técnicas narrativas de Cervantes que las de Lope, el cual se inclina más a la modalidad de Mateo Bandello (19).

Estas reminiscencias estrictamente populares son muy escasas en las *Novelas a Marcia Leonarda*. No todos los recursos orales que se incluyen en ellas proceden directamente de la narración oral. Desde sus orígenes, la literatura narrativa adoptó fórmulas orales; las fórmulas juglarescas del tipo «como ahora oiréis» o las de transición del tipo «dejemos a...», «tornemos a...», pasan a las novelas de caballerías y de ahí a todas las novelas de los Siglos de Oro, hasta la cortesana del siglo XVII. En este último caso los recursos orales se acentúan considerablemente, porque la novela cortesana tiene su origen más remoto en las colecciones de cuentos o narraciones contadas por un personaje-marco. El artificio de la reunión social en la que se cuentan historias facilita todos estos recursos orales, perfectamente justificados por la inserción del narrador como personaje del libro. Boccaccio, el más antiguo antecedente de esta novelística, inicia esporádicamente el artificio que tan importante vendrá a ser en Lope de Vega (20).

Lope, como en tantas otras ocasiones, recoge un tópico y con su extraordinaria gracia lo remoja hasta infundir vida en un recurso que se arrastraba exhausto desde los albores de la literatura romance. Aunque el tópico está en toda la novelística anterior, contemporánea y posterior al Fénix, sólo Céspedes y Meneses en sus *Historias peregrinas y ejemplares* muestra algunas conexiones con el tratamiento que Lope imprime a este recurso. Lo indudable es que, como apunta Ynduráin,

(18) *Op. cit.*, pág. 68.

(19) El recurso más próximo a la narración popular se produce al final de *Las fortunas de Diana*: «Que yo parto a Toledo a pedir albricias a Lisena y Octavio». Se trata del mismo artificio de muchos cuentos orales: «Y ellos se quedaron allí y a mí me enviaron aquí para que te lo contase a ti» (Espinosa, página 352).

(20) Boccaccio termina su *Decamerón* dirigiéndose directamente, como ya hemos señalado, a las mujeres, aunque de forma colectiva y no individual, como Lope, y en algunos cuentos el personaje narrador se dirige a los que le escuchan: «Quiénes eran Calandrino, Bruno y Buffalmacco no es necesario que lo aclare, pues lo habéis oído ya. Y, por tanto, pasando adelante, os diré que...», «¿Qué puede decirse a esto, caros amigos? ¿Creéis que...» (Ediciones 29, 1972, págs. 425, 525).

no existe «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 ha servido de la novela para galantear... Esta es la diferencia y en ello reside la causa de que un viejo y frío recurso se haya revitalizado primorosamente» (21).

Con todo, la voz del narrador, aunque parece limitarse a galantear a Marta de Nevares, tiene muchas más implicaciones ocultas tras sus piropos, cortesías y burlas risueñas. Aunque da la impresión de que las novelas de Lope son «puro divertimento», como afirma Ynduráin (22), lo cierto es que el Fénix se plantea muy seriamente la cuestión de la novela corta. Es evidente que, si no imita decididamente a Cervantes, Lope inserta sus novelas en la tradición narrativa de su época y muestra una preocupación constante por su técnica, a través de algunos incisivos destinados aparentemente a Marcia pero encaminados a los posibles lectores cultos de su obra.

Podríamos distinguir tres tipos de intervenciones del autor en el relato. De un lado, existe una faceta estrictamente personal, de alusiones a los menores detalles de la intimidad entre Lope y Marta; por otra parte, está la abigarrada multitud de citas, cuentos, burlas y máximas que a cada momento gusta de intercalar en sus narraciones, y en tercer lugar, las reflexiones técnicas sobre la literatura, la lengua y la novela, donde entre burlas y veras Lope defiende su obra de posibles ataques y manifiesta sus opiniones sobre el mundo de la literatura.

Las digresiones personales de Lope tienen varias intenciones. Algunas se recrean amorosamente en la propia figura de Marta, hasta el punto de describir a una de las protagonistas con las mismas ropas que ella usó: «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. Ya con esto voy seguro que no le desagrada a vuestra merced la novela porque... no hay lisonja para las mujeres como llamarlas hermosas; bien es verdad que en las que lo son, es menos; pero si no se les dijese, y muchas veces, pensarían que no lo son, y deberían más al espejo que a nuestra cortesía» (23).

Del simple requiebro amoroso pasa Lope a las apelaciones a la experiencia real de Marta: «... cuyos botes yo no pinto, pues ya vuestra merced ha visto un caballero de Orán los días de toros en la plaza» (pág. 165), y a los rasgos de carácter, a veces unidos a una invitación

(21) *Op. cit.*, págs. 54-55.

(22) Pág. 70.

(23) *Novelas a Marcia Leonarda*, Alianza Editorial, Madrid, 1968, pág. 109. En adelante citaremos siempre por esta edición.

a su lectora para participar en los sucesos de la historia: «¿por qué no tengo yo de pensar que vuestra merced es belicosa y que si se hallara al lado de Felisardo... no se holgara de ayudarle?» (págs. 81-82), incluso dejando en sus manos la tarea del narrador subjetivo de opinar sobre la actitud de los personajes, frecuente en la literatura de la época, y reservando Lope para sí una actitud ecléctica: «Vuestra merced juzgue si esta dama era cuerda, que yo nunca me he puesto a corregir a quien ama» (pág. 116); este eclecticismo, sin embargo, es más aparente que real, porque obliga a Marcia a sacar de la narración una enseñanza moral en contra de la actitud de la dama protagonista, pero atenuada con la benevolencia de Lope. La participación de Marcia en la narración llega incluso a ser «oral», pues Lope adivina sus comentarios a propósito de determinados sucesos, siempre matizados de ironía: «Crueldad le habrá parecido a vuestra merced la de Lisardo, aunque no sé si me ha de responder: "No me parece sino hambre". Y cierto que tendrá razón...» (pág. 112). Otras veces, las digresiones van encaminadas a distraer a su lectora de la tristeza que puede ocasionarle un suceso adverso de la narración: «No pienso que le habrá sido a vuestra merced gustoso el episodio, en razón de la poca inclinación que tiene al señor Himeneo de los atenienses; pero por lo menos le desvié la imaginación del agravio injusto...» (pág. 223).

Muy interesantes resultan los incisos en que Lope alude a la cultura de Marta de Nevaes. Para él, a Marta le basta con ser hermosa y no tiene por qué saber: «Es genio, por si vuestra merced no lo sabe, que no está obligada a saberlo» (pág. 107). La ignorancia de la dama, natural en las mujeres de su tiempo, como nota Cirot, permite a Lope toda una serie de digresiones, a veces llenas de graciosa ironía, que se reparte entre la propia dama y algún tema propicio a la sátira: «Le quiero preguntar a vuestra merced si acaso lo sabe, pues es persona que conoce a Cicerón, a Ovidio y a otros sabios, y se puede hablar con vuestra merced en materia de definiciones y etimologías, ¿por qué dijo el castellano *mojicón*?, que a mí me ha costado algún estudio, como a hombre que no se ha despreciado de su lengua, que bien sé yo que un culto le llamará "afirmación de puño clauso en faz opósita con irascible superbia"» (pág. 164). Muchas son las sugerencias del pasaje: en lo referente a Marcia, parece excesivo extraer de este texto, como hace Cirot, el que Lope haya dado a su dama el barniz de cultura que posee; más bien parece que Lope se burla de la vanidad de Marta, que debía presumir de una cultura superficial pero insólita en una mujer del XVII. Por otra parte, entre burlas se muestra a su vez ufano de sus conocimientos

etimológicos y simultáneamente afirma su amor a la lengua y su repulsa a los cultos que la desfiguraban. No obstante, Lope se constituye en guía cultural de Marta, a veces congratulándose de su desconocimiento del latín por razones morales: «Marcial, un poeta latino, por quien a vuestra merced le está mejor no saber su lengua» (pág. 80), o instruyéndola en las ideas de Aristóteles: «Y así, cuando vuestra merced oiga decir a alguno, cosa que no le puede suceder, pero por si le sucede, que la quiere más que a sí, dígale que Aristóteles no lo sintió de esa suerte; y que a vuestra merced le consta que ese filósofo era más hombre de bien que Plinio y que trataba más verdad en sus cosas» (pág. 83); la ironía es evidente al proporcionar argumentos filosóficos, en lenguaje coloquial, a una mujer para resolver problemas amorosos, y parece traslucir una velada burla de Lope contra sí mismo, pues tal vez sea el desconocido que asegura a Marta quererla más que a sí. Puede advertirse también con cuánta soltura funde Lope las alusiones más íntimas a su amor por Marta con las digresiones cultas.

Esta densidad de contenidos en incisos aparentemente ligeros y despreocupados es muy frecuente en las *Novelas*; Lope casi siempre persigue un fin más serio que el piropo o la burla, aunque no prescinde del chiste como envoltura en muchos casos. Al comienzo de *Guzmán el Bravo* revela indirectamente la razón de la mayoría de sus incisos: «claro está que, fiando de vuestra merced estas novelas, me las corre..., y yo me dejo engañar porque lo entiendo» (pág. 144). Lope de Vega no escribe sólo para Marta de Nevares; sabe, y ello no le disgusta, que sus novelas corren de mano en mano, por lo cual se decidirá a publicarlas muy poco después. Por ello, las digresiones van en muchos casos encaminadas, no a Marcia, a la cual poco podía importarle la técnica novelesca «ortodoxa», siempre que el resultado final fuera de su agrado, sino a aquellos eventuales lectores cultos que sí podían reprochar a Lope incorrecciones de estilo o de estructura.

El mosaico de digresiones cultas que Lope incluye en sus *Novelas* es realmente abrumador. Cada dos líneas nos asalta una nota acerca de las costumbres de la época, como el uso de bigotes y golas (págs. 80 y 147), reflexiones sobre los más variados asuntos (amor, fortuna, celos, honor, amistad, muerte, vida en palacio, etc.), juicios sobre música, baile y esgrima nunca exentos de una aguda sátira (pág. 81). Todo esto va arropado convenientemente con multitud de citas clásicas, de las que muy pocos autores escapan, distribuidas del modo más anárquico e irregular y convocadas a propósito de las cuestiones más peregrinas; no obstante, tampoco los clásicos se libran de las ironías de Lope, que,

una vez más, se incluye a sí mismo en la burla con desenfado: «Y en esta parte no puedo dejar de reír de la definición que da Aristóteles de la fortuna; no le faltaba más a este buen hombre sino que en las novelas hubiese quien se riese de él. Dice, pues, que la buena fortuna es cuando sucede alguna cosa buena, y la mala, cuando mala. Mire vuestra merced si tengo razón, pues en verdad que lo dijo en el segundo de los *Físicos*, que yo no se lo levanto» (pág. 95).

Complemento de este confuso mosaico es una considerable cantidad de cuentecillos diseminados por la narración, que contribuyen a acentuar su gracia espontánea: alguno de origen popular, como el del labrador que debía aprender el credo en su vejez y pagaba a los niños de la escuela para que se lo recitasen y excusarse así de la vergüenza de confesar su ignorancia; otros de procedencia literaria que Lope cuida de precisar: un librito de burlas y aforismos (pág. 89), una fábula de Faerno (pág. 144), el mito de Himeneo (pág. 122) o una comedia portuguesa (pág. 105). Pero mucho más frecuentemente Lope se refiere a sucesos que se esfuerza en mostrar actuales; varios son protagonizados por personajes próximos, «un gentilhomme de este lugar» (pág. 98) o «un hidalgo, amigo mío» (pág. 123) que protagoniza el cuento tradicional del hombre casado con una dama subida en enormes chapines.

Las digresiones «especializadas» son de muy diversa índole, y se pueden agrupar, según la materia que tratan, en un apartado dedicado a la literatura y la crítica literaria, otro referente a la lengua y un tercero consagrado a la técnica novelesca propiamente dicha.

Se refiere Lope muy frecuentemente a las vicisitudes de la literatura de su época, a los géneros de moda, a las polémicas del momento. En *Las fortunas de Diana* aboga en favor de Garcilaso en la cuestión que se planteó a propósito de los vocablos vulgares que empleaba en su obra. En *La desdicha por la honra* son los poetas quienes reciben las pullas de Lope con tono similar a las de Cervantes: «No le será difícil a vuestra merced creer que era poeta este mancebo en este fertilísimo siglo de este género de legumbres, que ya dicen que los pronósticos y almanaques ponen entre garbanzos, lentejas, cebada, trigo y espárragos: "Habrá tales y tales poetas"» (pág. 76); también satiriza las novelas pastoriles donde los protagonistas no comen ni beben, y en *Guzmán el Bravo* alude a la poesía de Herrera, ofreciendo una de sus comedias para aclarar la canción de éste dedicada a la batalla de Lepanto. Por ser comediógrafo, no podía faltar la burla y la crítica de las comedias, que casi se torna, una vez más, en autocrítica: «que hay poeta cómico que se lleva de un aliento tres pliegos de un romance» (pág. 61), «Fenisa, final-

mente, creyó a Laura, que parece principio de relación de comedia» (pág. 111); incluso aparece una ligera alusión a los niños crecidos en la comedia, ya criticados por Cervantes: «criando aquella desdichada prenda suya, que si creciere, como en las comedias, tendrá vuestra merced la segunda parte» (pág. 105). Pero tal vez la polémica que más formulación tiene en las novelas de Lope es la que éste sostuvo largo tiempo contra el culteranismo: «esto de las novelas no es versos cultos, que es necesario solicitar su inteligencia con mucho estudio, y después de haberlo entendido, es lo mismo que se pudiera haber dicho con menos y mejores palabras» (pág. 83); semejantes afirmaciones encontramos a cada paso en las novelas e incluso alguna vez llega Lope a la parodia burlesca más divertida: «en esta, pues, ocasión (como dicen que ha de decir nuestra lengua)» (pág. 152).

Lo que en estas digresiones hay de juicio crítico y sátira, en las referentes a la lengua se trueca a veces en cierta disculpa del eclecticismo que adopta en sus novelas respecto a este tema. Manifiesta su perplejidad por las novedades léxicas introducidas en sus últimos años por los cultos: «Confieso a vuestra merced ingenuamente que hallo nueva la lengua de tiempos a esta parte, que no me atrevo a decir aumentada ni enriquecida; y tan embarazado con no saberla...» (pág. 74). Juega con una cuestión tan debatida como los neologismos italianizantes, con sus puntas de socarronería a la hora de justificarlos en su novela: «le dio dos giros (pienso que en español se llaman “vueltas”: perdone vuestra merced la voz, que pasa esta novela en Italia)» (página 79). En ocasiones parece defender el italiano con energía y su propósito de enmienda es burlesco y no muy firme: «Creo que aquí vuestra merced me maldice, pues... no habría necesidad de hablar tan bajamente la lengua toscana. Pues no tiene razón vuestra merced, que esta lengua es muy dulce y copiosa y digna de toda estimación... Pero yo le doy palabra a vuestra merced de que pocas veces suceda, si no es que se me olvida, porque soy flaco de memoria» (pág. 80). Lope no podía afirmar con este desenfado su despreocupación por los italianismos a no ser que lo justificara un «diálogo» coloquial con Marta. Desde luego, su memoria flaqueó, aunque para clamar contra la invasión extranjera en nuestra lengua; tras emplear la palabra *afratelarse* comenta: «esta voz, señora Marcia, es italiana; no se altere vuestra merced, que ya hay quien dice que están bien en nuestra lengua cuantas peregrinidades tiene el universo, de suerte que aunque venga huyendo una oración bárbara de la griega, latina, francesa o garmanta, se puede acoger a nuestro idioma, que se ha hecho casa de embajador, valiéndose

de que no se ha de hablar común, porque es vulgar bajeza» (pág. 147). Lope clama con toda razón contra los excesos perniciosos, aunque él mismo admita y justifique determinados vocablos extranjeros en su obra.

No se detiene Lope en los italianismos, sino que hace incursiones incluso en el árabe, siempre justificándose por adelantado de su incorrección lingüística: «Y advierta vuestra merced que no repito otra vez este nombre porque me güelgo de hablar arábigo, sino por no exceder de las palabras de esta ocasión: así me precio del rigor de la verdad, a ley de buen novelador» (pág. 164). Por otra parte, también entra Lope en la polémica renacentista del idioma clásico y el materno; de Aristóteles advierte a Marcia: «Y por si vuestra merced no supiere quién este hombre, desde hoy quede advertida de que no supo latín porque habló la lengua que le enseñaron sus padres, y pienso que era en Grecia» (págs. 74-75).

Las digresiones de Lope que más interesan son aquellas que se refieren a la novela. Walter Pabst destaca que desde 1617 empezó a preocuparse por las cuestiones teóricas que plantea la literatura y por la necesidad de un plan concreto, unas reglas esenciales para el escritor, aunque más adelante sospecha que su «poesía científica» tal vez no es más que una «concesión aparente y ficticia» a las modas gongorinas (24). Las digresiones de Lope tienen como fin primordial un intento evidente de justificación, de autodefensa previa a las posibles censuras que su difusión o su publicación futura pudiesen despertar, aunque siempre están envueltas en un tono burlesco que admite la sátira ajena y la autocrítica desenfadada que tantas veces ha quedado ya manifiesta en estas páginas. Pretende ir explicando paso a paso la génesis de la novela, paliar exageraciones impuestas por los hábitos narrativos de la época, criticar excesos de moda en la novela cortesana, justificar detalles, dar verosimilitud a la trama más inverosímil y sacar débiles conclusiones prácticas o morales que a veces parecen también impuestas por las costumbres novelísticas. De este modo, entre sonrisas y burlas, podemos seguir el pensamiento medio desenfadado y medio preocupado de un hombre que no se siente cómodo en el género, que intenta defenderse antes del ataque (como experto ya largos años en la amargura de la polémica literaria feroz) y al mismo tiempo prodiga, a su vez, las sátiras contra un género extremadamente artificioso que admitía cualquier censura.

En varias ocasiones, curándose en salud, protesta el Fénix de sus

(24) *Op. cit.*, págs. 253-254.

escasas dotes de novelador: «Prometo a vuestra merced —dice al comienzo de *La más prudente venganza*— que me obliga a escribir en materia que no sé cómo pueda 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» (pág. 107). Tiene razón al decir que su genio particular no es el de la novela, pero más parece ésta una protesta de circunstancias, por «hacerse de rogar», que algo realmente sentido; la oración concesiva última tiene bastante de coquetería literaria, y lo cierto es que Lope no tardó mucho en publicar las novelas. Sin embargo, estas protestas de impericia en el oficio le sirven para fundamentar las disculpas que ensarta cuando cree que ha violado los cánones de la novela.

Entre los procedimientos para explicar los posibles defectos de sus novelas, se vale Lope del antiguo recurso que considera la obra como un libro abierto susceptible de modificación por parte del lector. Si el Arcipreste de Hita, el más antiguo cultivador de dicho recurso, invitaba a sus lectores a interpretar su obra libremente, Lope anima a Marta de Nevares, y con ella al lector, a prescindir de aquello que le canse o le disguste: que se salte un romance de *Las fortunas de Diana* (pág. 25), que no crea un número si le parece excesivo en *La desdicha por la honra* (págs. 101-102), o que «descarte» algunas cartas de *Guzmán el Bravo* si cree que hay demasiadas (pág. 149). La justificación de estas posibilidades de cambios en su obra aparece en esta última novela muy clara: «Bien sabe vuestra merced que siempre la suplico que, adonde le pareciere que excedo de lo justo, quite y ponga lo que fuere servida. Pesadas son estas armas, pero no por eso las ha de llevar el lector a cuestras; y ésta no es historia, sino una cierta mezcla de cosas que pudieron ser, aunque a mí me certificaron que eran muy ciertas». (pág. 153) (25).

Con este aspecto enlaza íntimamente la cuestión de la verosimilitud, en la que Lope insiste una y otra vez, aunque en ocasiones está tan cerca de los tópicos de la época que la parodia destaca claramente. Son *La desdicha por la honra* y *Guzmán el Bravo* las novelas donde más se alude a la realidad de los hechos. En la primera se debe a la base histórica sobre la que se construyó el relato, un libro de Octavio Sapiencia donde se narra una historia similar a la que construye Lope; por esta razón el autor confiesa que ignora algún detalle o algún nombre que,

(25) Al final de la novela, Lope, siguiendo un tópico de la época, manifiesta haber conocido a su protagonista, «si bien en sus mayores años» (pág. 178). Estas contradicciones involuntarias recuerdan el pasaje del *Quijote* en que Sancho dice conocer al personaje de su cuento y al fin reconoce que no lo ha visto, pero lo sabe por alguien que le ofrece toda garantía de credibilidad (I, cap. 22).

efectivamente, no figura en la fuente: «Resolvióse Fátima, si a vuestra merced le parece que se llame así, porque yo no sé su nombre» (pág. 99). No obstante, Lope no se limita a constatar su desconocimiento, sino que decide desenvueltamente «bautizar» al personaje, aunque contando con la venia tácita de su lectora. Otras veces, para acentuar la verosimilitud de aquellos pasajes inventados por él, Lope declara que habló con el «héroe» de su novela, que vio sus cartas y que un testigo fidedigno le relató su encuentro con Silvia. En esta novela los tópicos de verosimilitud parecen usados con toda seriedad, pero en *Guzmán el Bravo* es donde más salvedades irónicas hace Lope a la verosimilitud novelesca: «Grandes dudas le quedarán a vuestra merced del amor de Felicia y los desdenes de Guzmán el Bravo, porque parece que... no fuera menos que ingratitud no corresponder a su voluntad. Prometo a vuestra merced que no lo sé, y que en esta parte sólo puedo decir que el trato ha juntado en amistad animales de géneros diferentes, a despecho de la naturaleza, y que ningún hombre debe fiarse de sí mismo» (pág. 172). Así pues, en busca de verosimilitud, Lope pone en duda incluso su propia narración cuando ésta resulta dura de creer. Por otra parte, el Fénix emplea los artificios de la verosimilitud desde antiguo: ya en *La Arcadia* aseguraba en el prólogo que había sido testigo de los sucesos, lo cual puede ser cierto si se tiene en cuenta que se trata de una novela-clave, pero en *El Peregrino en su patria*, de argumento extraordinariamente inverosímil, Lope se ve forzado a romper una lanza tras otra en favor de la verosimilitud de su obra: «¿A quién parecerá creíble el [argumento] que yo sigo? Tanto más obligado a que sea cierto cuanta diferencia tiene la licencia de la poesía a la verdad de la historia... Pues a ninguno parezca nuestro Peregrino fabuloso, pues en esta pintura no hay caballo con alas... que desdichas de un peregrino no sólo son verosímiles, pero forzosamente verdaderas» (págs. 335-336).

Las cuestiones técnicas de la novela a las que Lope alude son de naturaleza variadísima. Gusta de justificar la convención más o menos ficticia que sirve de base para el inicio del argumento. En *La prudente venganza* conviene en que, si Lisardo hubiera pedido inmediatamente a Laura, el desenlace trágico no se hubiera producido, pero explica la tardanza con el deseo de ambos de conocerse mejor, insólito en aquellos tiempos. En *Las fortunas de Diana*, acude a una justificación literaria de innegable prestigio; el amor entre Celio y Diana arranca de una desenvuelta contestación que ella dirige a las primeras palabras del galán, y Lope añade que si Melibea no hubiese respondido «¿En qué, Calixto?» no existiría *La Celestina*.

El desarrollo o progreso del argumento también va jalonándose de explicaciones y justificaciones. La importancia de unos sucesos fuerzan a posponer la aparición de un personaje: «Por no impedir el curso de este amor habemos llegado aquí sin tomar en la boca a Alejandro, caballero insigne de esta ciudad, que voy encubriendo» (pág. 78). Pero cuando no existe el temor de interrumpir la narración, Lope intercala versos en busca de variedad: «porque vuestra merced descansa de tan prolija prosa en la diferencia de los versos» (pág. 174). También acude a paliar en lo posible los defectos argumentales más notorios: «Pienso, y no debo engañarme, que vuestra merced me tendrá por desalentado escritor de novelas, viendo que tanto tiempo he pintado a Diana sin descubrirse» (pág. 72); a continuación expone la necesidad de que esta vicisitud del argumento se desarrolle así por exigencias del desenlace, pero apunta otra posibilidad, a título de rumor, con una técnica semejante a los desenlaces múltiples de algunas novelas modernas.

Con respecto a los personajes, en multitud de ocasiones el narrador toma partido u obliga a su lectora a tomarlo (26). Esto se realiza mediante procedimientos variados: unas veces el autor-narrador toma partido y censura abiertamente a su personaje, lo cual produce un distanciamiento del escritor y su personaje y dota a éste de vida independiente; este recurso abunda en *La desdicha por la honra*: «Turco, pues, era Felisardo: no lo apruebo» (pág. 90). No obstante, también hace su aparición el humor en estos casos, a propósito de la objetividad o subjetividad del escritor: «Realmente, señora Marcia, que... me falta el aliento para proseguir lo que queda... Pero... Si a Laura no se le da nada del deshonor y del peligro, ¿para qué se fatiga el que sólo tiene obligación de contar lo que pasó? Que aunque parece novela, debe ser historia» (pág. 136).

Otras veces, Lope deja a su lectora, como ya apuntamos, que emita su juicio, confesando que él no desea o no se siente capaz de juzgar al personaje, pero exige indirectamente un juicio favorable o adverso: «Dígame vuestra merced, señora Leonarda: ... ¿Qué había de hacer Diana en este atrevimiento? ¿Era Troya Diana, era Cartago o Numancia?» (pág. 34). No es ésta la única apelación a la participación directa del lector, facilitada por la persona familiar de Marcia como intermediaria entre ese lector desconocido y el autor. Lope supone sentimientos en su lectora que en seguida acude a paliar. «Pues no se desconsuele vuestra merced, que ya don Felis está convaleciente» (pág. 176). Esta apelación

(26) Este recurso también se remonta a *La Arcadia*, donde increpa a Bel'sarda por su matrimonio (pág. 113).

al lector no es sólo de sentimiento, sino de atención y memoria; convenientemente repartidas por las novelas hay observaciones como las siguientes: «Si vuestra merced tiene en la suya [memoria] la ocasión con que se amohinaron estos dos amantes...» (pág. 80), «Si vuestra merced se acuerda que le dije que era una pequeña barca» (pág. 99); también suele destacar un hecho o un personaje importante para la trama posterior: «aquí doble vuestra merced la hoja» (pág. 102), «No se olvide, pues, vuestra merced de Zulema, ... que me importa para adelante que le tenga en la memoria» (pág. 124).

Por lo demás, Lope cae en muchos tópicos de la novela cortesana, aunque continúa alternando burlas y veras: no prescinde de los clichés de comienzo de la narración, con la consabida alusión a la ciudad escenario de los sucesos; finge ocultar los nombres verídicos de los personajes para evitar suspicacias, e incluso los de alguna ciudad que luego entre remilgos y fingimientos descubre: «¿Dije ya la ciudad? No importa, que aunque la novela se funda en la honra no vendrá por esto a menos aunque fuese conocida la persona; y yo gusto de que vuestra merced no oiga cosas que dude» (pág. 83); destaca también las transiciones de personajes y escenarios, tan frecuentes en la novela de la época: «Deme vuestra merced licencia para dejar este muerto yirme con el famoso Guzmán... por esos mundo adelante» (pág. 150), y se vale asimismo de las moralejas finales: «no escrita, como he dicho, para ejemplo de los agraviados, sino para escarmiento de los que agravian» (pág. 142). No obstante, también satiriza y se burla de estos ya manidos tópicos narrativos, sea de los encarecimientos extremados (pág. 46), sea del obligado amor que el protagonista va suscitando por donde pasa: «Paréceme que dice vuestra merced que claro estaba eso, y que si había hija en esa casa, se había de enamorar del disfrazado mozo. Yo no sé que ello haya sido verdad, pero por cumplir con la obligación del cuento, vuestra merced tenga paciencia...» (pág. 52). Aquí parece que Lope decide plegarse a las exigencias tópicas del género reclamando a su lectora resignación con las conveniencias en uso, pero en la última novela quiebra en parte el tópico con una nueva pirueta: «porque puso los ojos... Aquí claro está que vuestra merced dice: "en don Felis". Pues engañóse, que era más lindo Mendocica» (pág. 156).

También clama Lope contra el gusto excesivo por los temas antiguos; después de uno de sus arranques de verosimilitud, añade: «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» (pág. 75).

Con referencia a las digresiones propiamente dichas, Lope es perfectamente consciente del efecto negativo que podían ejercer en sus novelas pero, incapaz de eliminarlas o reducirlas, trata de justificarlas, tendencia que se aprecia ya en *El Peregrino* (pág. 439). En *Guzmán el Bravo* la justificación de muchas de ellas procede de la inmensa gratitud que el Fénix siente hacia los Guzmanes, la cual le impulsa a cantar sus alabanzas en cuanto tiene ocasión, pero esto no es frecuente. La ignorancia de Marta da libertad a su «novelador» para prodigar sus incisos: «Atrévome —dice— 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 reprehenden las digresiones largas» (pág. 61); es una excusa encubierta de su atentado a la retórica, un intento de ganar la benevolencia del posible lector culto en atención a la ignorancia de la destinataria directa de la obra.

Una última cuestión técnica tratada en las digresiones es la del estilo de la novela, planteada en varios lugares de *La desdicha por la honra*. La bajeza del estilo de la novela corta es un supuesto incuestionable para Lope, «prisionero de la vieja clasificación clasicista del estilo sublime medio y humilde», según Ynduráin (27). A veces, la prosa se le queda corta a Lope para encarecer algo porque «Aquí, señora Marcia, ni aun los hipérbolos de los versos serían bastantes, cuanto más la llaneza de la prosa, que ni es historial ni poética» (pág. 96). Pero es al comienzo de la novela cuando expone en pocas palabras su concepto de novela y sus ideas sobre el estilo, en una especie de diminuta preceptiva, no muy ortodoxa y ordenada, que sirve también para las comedias y que coincide en algunos aspectos con el *Arte nuevo de hacer comedias*: «Páreceme que vuestra merced se prometa con esta prevención la bajeza del estilo y la copia de cosas fuera de propósito que le esperan; pues hágala a su paciencia desde agora, que en este género de escritura ha de haber una oficina de cuanto se viniere a la pluma sin disgusto de los oídos, aunque lo sea de los preceptos. Porque ya de cosas altas; ya de humildes, ya de episodios y paréntesis, ya de historia, 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 desusado de algún arte que le remitan al polvo los que entienden. 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

(27) *Op. cit.*, pág. 69.

pueblo, aunque se ahorque el arte; y esto, aunque va dicho al descuido, fue opinión de Aristóteles» (pág. 74). De esta larga cita se desprende lo más esencial de la preceptiva novelística de Lope: variedad de asuntos y recursos; estilo asequible a todos, con atención aparente a los gustos del «pueblo» pero enormemente preocupado por «los que entienden»; búsqueda de testimonios cultos donde apoyar sus asertos en contra de los preceptos; y, sobre todo, un gusto extremado por la digresión como fuente de variedad.

De los novelistas del Siglo de Oro solamente Céspedes y Meneses, en algunos momentos de sus *Historias peregrinas y ejemplares*, añade a las digresiones habituales referentes a las transiciones de personajes y situaciones otras que pretenden justificar los incisos con las vicisitudes de la narración: «No sin particulares fines he dispuesto tan nueva digresión... El progreso de tan larga jornada viene a ser piedra fundamental de nuestra historia, y así, aunque moralizados, fueron inexcusables sus principios y causas» (28); ni que decir tiene que eran perfectamente excusables las frases moralizantes que inician la novela. También en algunos momentos parece conversar de modo muy tímido con el lector, introduciéndolo en la narración, igual que Lope hace con Marcia Leonarda: «Pero antes que a él le demos esta alegre nueva y que el lector se despene de ella...» (29), «Bien presumo que muchos, oyendo entonces dureza semejante... disculparán sus yerros y aún culparán en su dama tantas ingratitudes, y no me admiraré» (30).

En resumen, la abundancia de digresiones «c'était là une manie de l'époque» (31), pero nadie las emplea con tanta lozanía, tan «pleines de sel» como Lope. Ningún otro novelista recurre a un ser querido como receptor explícito de su obra, ni se permite tantas bromas y burlas irónicas en torno a la propia creación novelesca, ni manifiesta dentro de la novela su preocupación por los problemas que la narración plantea. Lope es en esto, como en tantas otras cosas, enormemente original, espontáneo y fecundo, y en esa abrumadora fecundidad y esa espontaneidad increíble radica el encanto y la gracia de sus *Novelas a Marcia Leonarda*.

(28) Ed. Clásicos Castalia, Madrid, 1970, pág. 284.

(29) *Ibid.*, pág. 187.

(30) *Ibid.*, pág. 207.

(31) CIROT, *op. cit.*, pág. 33.