FRANCISCO YNDURAIN

LOPE DE VEGA COMO NOVELADOR

PUBLICACIONES
DE LA
UNIVERSIDAD INTERNACIONAL
MENENDEZ PELAYO
17
SANTANDER
1962

LA UNIVERSIDAD INTERNACIONAL MENENDEZ PELAYO

Pregón de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Jaime Delgado.

Posición psicológica y pedagógica de España ante los valores del espíritu, Pedro Font Puig.

Justa retribución del trabajo, Fr. Albino G. Menéndez-Reigada.

Consideraciones en torno de la poesía y de su esencia, Luis Morales Oliver.

Isabel la Católica. Sus retratos, sus vestidos, sus joyas, Diego Angulo Iñiguez.

Isabel y Fernando, Reyes de Castilla, y Menéndez Pelayo, Académico de la Historia, Ciríaco Pérez-Bustamante.

¿Una tercera guerra universal?, Pedro Gómez Aparicio.

Los orígenes de las literaturas románticas a la luz de un descubrimiento reciente, Ramón Menéndez Pidal.

Cantabria romana, Antonio García y Bellido.

Una experiencia cultural en Santander, Francisco Sintes y Obrador.

Presencia de España en el arte moderno y *Problemática del arte contemporáneo,* José Camón Aznar.

Sobre el arte rupestre cantábrico, Luis Pericot García.

LOPE DE VEGA
COMO NOVELADOR

FRANCISCO YNDURAIN

LOPE DE VEGA COMO NOVELADOR

PUBLICACIONES
DE LA
UNIVERSIDAD INTERNACIONAL
MENENDEZ PELAYO

SANTANDER
1962

Depósito legal: M. 8.786-1962

IMPRENTA NACIONAL DEL BOLETIN OFICIAL DEL ESTADO

INDICE

Páginas

Introducción 7

La Arcadia 9

Los pastores de Belén 17

El peregrino en su patria 24

Las novelas:

Las fortunas de Diana 41

Tres novelas más 52

Bibliografía 79

Pocas dudas podían caberme, al recibir el honroso encargo de pronunciar la lección inaugural en la Universidad Internacional MENÉNDEZ PELAYO, sobre el tema que habría de exponer. El cuarto centenario del nacimiento de Lope de Vega, que celebramos este año de 1962, daba ya una primera delimitación. Por otra parte, la ascendencia montañesa de Lope, que nunca dejó él de recordar, vino a imponer definitivamente el que dedicase mi atención y requiriese la vuestra, benévola, a considerar algún aspecto de la obra del más fecundo escritor. Porque, en efecto, Félix Lope de Vega Carpio provenía del pueblo de La Vega, en el valle de Carriedo, donde su padre tuvo solar conocido. Pero yo no me voy a detener ahora a evocar las relaciones de Lope con su tierra de origen en los hermosos valles meridionales de esta provincia, porque ya lo ha hecho, y de mano maestra, José María de Cossío, en ese libro que es un deleite aun para los no montañeses, RUTAS LITERARIAS DE LA MONTAÑA.

Pero la primera aproximación al elegir tema, resulta bien poco precisa cuando ocurre que nos enfrenta con una obra de la amplitud de la lopesca, y con una bibliografía copiosa sobre aquélla. El caso es, sin embargo, que no está todo dicho y que no se ha agotado el campo de la exégesis o de la erudición en torno a esa obra. La cual, por cierto, sigue suscitando y exigiendo una respuesta a las generaciones sucesivas, gracias a su vigorosa y fresca vitalidad. Por mi parte y por varias razones, que no son del momento, he decidido dedicar mi atención y solicitar la vuestra para considerar la obra novelesca de Lope, y ello tratando de hacer compatible un rigor histórico con la interpretación del crítico de hoy. Sabido es que las obras literarias deben estudiarse en su medio y tiempo y buscando la intención artística del autor; pero no es menos legítimo el punto de vista que las considera a varios siglos de plazo y en parangón con toda la experiencia literaria posterior. En esta confrontación general los valores se alteran, en beneficio o detrimento de los un día consagrados, pero toda obra que aspire a la pervivencia ha de pasar por esta prueba (1).

LA ARCADIA

Si incluímos La Arcadia entre las obras novelescas de Lope, es a sabiendas de que cometemos un anacronismo con la licencia que hoy nos da el venir llamando novelas a esa larga progenie de La Arcadia de Sannazaro, que, entre nosotros, adapta Montemayor. La gran elasticidad del término «novela», según el punto de vista moderno, permite esa inclusión que no se le hubiera ocurrido a nadie en el siglo XVI. La obra de Lope es una de las últimas de un género intensamente cultivado en la segunda mitad de ese siglo, y no supone ninguna novedad esencial en la concepción y hechura de la novela. Hay en ella datos de interés para la vida de Lope y de gentes del círculo en torno al duque de Alba, pues se trata, como es sabido, de una novela de clave en la que están retratados con el disfraz pastoril el propio duque, Lope, su primera esposa y otros que no es del caso ahora recordar. La intención de hacer un

libro de clave era habitual en la novela pastoril, y ello supone una suerte de atractivo limitado a contemporáneos y próximos o a los eruditos.

Sería de poca utilidad ahora el seguir el laborioso proceso de los distintos amores tal como se nos presentan en la novela, aunque no sea la de Lope una de las más intrincadas. Por supuesto, la temática amorosa y sus vicisitudes están dentro de la casuística amorosa pastoril, tantas veces cantada en prosa y verso desde la introducción de las formas italianas. Y a la consabida narración de amores en diverso estado de fortuna, se añade en la obra de Lope una generosa y excesiva dosis de erudición, de elementos alegóricos y de complicadas competiciones y exhibiciones deliberadamente nada realistas. Con ello se ha ido olvidando la simplicidad de composición de la obra de Sannazaro para rellenar un tanto excesivamente un marco antes tan claro y armonioso. He ahí un ejemplar más (y no sólo en la obra de Lope) de cómo se interpretó y modificó un género italiano a la manera hispana, que no tolera el encuadre y la proporción renacentistas. Unas veces será en lo novelesco y en las aventuras dentro de lo pastoril (Montemayor, Cervantes); otras, en Lope, la medida ponderada se desborda por la erudición y lujo informativo de saberes curiosos.

De todos modos, no deja de ser extraño que Lope cultivase por aquellos años (la obra se escribió hacia 1595 y se publicó en 1598) un género que ya estaba siendo sometido a la prueba de la parodia burlesca. Bien es verdad que lo pastoril estaba asociado con un sentimiento de la naturaleza, directo o literario, y con un anhelo de evasión hacia un mundo de belleza, lejos de la vulgaridad cotidiana, donde por vía imaginativa pudiera hacerse presente y actual el mito de la edad dorada, una de esas grandes y más constantes objetivaciones de aspiraciones individuales en el subconsciente colectivo, por seguir a Jung. Pues parece indudable que, por bajo de modas literarias que tienen su proceso histórico, hay algo que subyace en los recovecos de la misma naturaleza humana. Desde este punto de vista, perfectamente legítimo, habría de estudiarse la numerosa serie de pasajes en que Lope vuelve a ese mundo de hermosura, pureza y simplicidad primitivas, sea en marco bucólico, sea en el de la rusticidad seudo-realista.

Pero me conviene por el momento fijarme en cómo concibió Lope este género de la novela pastoril; qué pensaba de él. En otra parte ha dicho de su obra que «es historia verdadera, que yo no pude adornar con más fábulas que las poéticas» (SEGUNDA PARTE DE LAS RIMAS, Madrid, 1602, fol. 244). Lo cier-

to es que el exorno es de tal volumen, que la verdad histórica queda remotísima y, sospecho, ajena a la fabulación (véase Rennert y Castro, VIDA, págs. 90 y 91, especialmente la nota 5, para identificación de personajes).

Hay en este tipo de obras una cualidad específica y buscada por los autores, la de su estilo cuidadosamente compuesto, siguiendo con ello una tradición que viene desde los NINFALE del Boccaccio por Sannazaro. Algo de esto sabía Lope cuando para justificar un estilo adornado, cita a este último, aduciendo un pasaje en que trae, «altos y espaciosos árboles, hórridos montes, cultivadas plantas, doctas manos y adornados jardines. De manera que hay tantos epítetos como palabras, porque la amplificación es la más gallarda figura de la retórica y que más majestad causa a la oración culta» (prólogo a RIMAS, de Juan de Arguijo).

Así abre Lope su ARCADIA: «Entre las dulces aguas del caudaloso Erimanto, y el Ladon fértil, famosos y claros ríos de la pastoral Arcadia...» No hay duda —aunque luego no sostenga sin desmayo el tono—, lo que se quiere es una prosa que bien podemos llamar poética, con lo que se ha notado algo esencial a la novela pastoril, su preciosismo de raigambre clasicista. Y no se olvide que la evocación

de formas expresivas clásicas, el hacer resonar en lengua vulgar los primores de los poetas latinos, que sólo podrán percibir los iniciados en la cultura clásica, era uno de los valores supremos buscados por los escritores italianos y, no tanto, por los nuestros (me remito a mi estudio «Relección de La Galatea», *Cuadernos de Insula,* I, Madrid, 1948, para un planteamiento más amplio del tema).

Lope y sus colegas de novela pastoril sabían que había de cuidarse un estilo determinado, y se suponía en los lectores un goce correlativo a esta manera.

Por otra parte, nuestro autor no podía menos de aceptar otras opiniones, y más que ninguna la vieja y acreditada de que la literatura no podía ser un mero pasatiempo, sino que había de unir lo útil a lo agradable, el *prodesse* al *delectari,* según se venía repitiendo desde lo más remoto. Así, por ejemplo, en el comienzo del libro V de La Arcadia, se nos dice que: «Pues no solamente deleitar es oficio del que escribe. Y pues la obligación más justa es de enseñar, a cuyo fin se dirige su principio, advertid ahora de qué suerte puede ser posible que amor, a quien no curan yerbas, la virtud le acabe.» Otra cosa es que Lope pusiera en práctica —que no lo hizo, por cierto— el principio, ni en esta obra ni, en general, en las restantes, pues, como veremos, para el Fénix fué

ley suprema de su arte la de dar gusto. Pero no debía de fiar mucho al gusto que sus lectores pudieran hallar en su prosa refinada, ni en los poemas entreverados, ni en las historias de amor, cuando se sintió obligado a rebutir su libro de noticias raras, copiosas, autoridades y discusiones no siempre pertinentes (por ejemplo, sobre la Gramática, la Lógica, la Aritmética, etc. Parece que ha utilizado con escasa modificación pasajes de la VISIÓN DELECTABLE DE LA FILOSOFÍA Y ARTES LIBERALES, METAFÍSICA Y FILOSOFÍA MORAL, del Bachiller Alfonso de la Torre. Véase LOPE DE VEGA UND DIE ITALIANISCHE DICHTUNG, del doctor Eberhard Müller-Bochat, Wiesbaden, 1957, página 1149). En la edición que de LA ARCADIA se hizo en 1605 (Amberes) hubo de figurar una relación de autores citados, larga nómina de casi sesenta páginas, de que se burló agudamente Cervantes en el prólogo a la primera parte del QUIJOTE. Y me detengo en señalar este prurito de taracear de saber peregrino, y de segunda mano, los libros de entretenimiento, porque rara vez Lope sabrá sustraerse a esta moda, que hoy nos parece tan fría y de mero alarde.

En cuanto a la manera de componer la novela, sigue Lope las huellas de Montemayor y Cervantes en cuanto que cada suceso amoroso suele ser contado por uno de los enamorados, y que éstos nos apa-

recen vagando por selvas y prados, en encuentros fortuitos que llevan la escasa acción como el capricho de un azar que ata y desata los relatos. Pero en Lope no deja de haber una cierta ironía sobre el procedimiento, toda vez que ha tomado el punto de vista de un narrador que maneja los hilos de su trama y, a las veces, la explica o justifica. Así, por ejemplo: «Este es, pastores del dorado Tajo, el teatro de mis historias; que ya sabéis que es obligación del que comienza alguna, la descripción del lugar donde sucede...» Toda la obra, entonces, se presenta como una narración o, mejor, como un cuento, sostenido por los «sabed» y fórmulas semejantes con que el autor se dirige a un supuesto auditorio, no presentado por lo demás.

Los motivos de tipo mitológico pagano saben a erudición y no nos llegan trasmutados o adaptados pese a algunos bellos aciertos pasajeros, pero son dos mundos tan remotos los que aquí están en presencia, tan libresca la transmisión de lo antiguo, tan poco auténtico su empleo, que no dejan de sonar a adorno advenedizo y falso.

Por último, y dejando otras notas que son más bien genéricas de la novela pastoril, quiero hacer notar un tipo de conflicto amoroso de larga descendencia en Lope y sus coetáneos. Me refiero a un ena-

morado rico y necio que compite con otro de condiciones inversas: así, Salicio frente a Anfriso; aquél «era rico como ignorante, y presuntuoso como rico, atrevido como grosero y venturoso como indigno». Todavía volveremos sobre este planteamiento, tópico en la literatura del Siglo de Oro, y a cuenta de la obra novelesca de Lope.

LOS PASTORES DE BELEN

Con este título, precisado con la aclaración «prosas y versos divinos», publicó Lope una obra miscelánea, dedicada a Carlos Félix de Vega, su hijo. La obra apareció en 1612 y lleva una dedicatoria que supone tanto la tierna solicitud hacia el niño como una revisión y hasta arrepentimiento del autor que aspira ahora a compensar pasados errores. Por ello advierte al destinatario: «Será bien que cuando halléis Arcadias de pastores humanos, sepáis que estos divinos escribieron mis desengaños, y aquéllos, mis ignorancias» (cito aquí, y en adelante, por la edición de Sancha OBRAS SUELTAS, t. XVI). Esta palinodia personal sigue, en algún modo, la costumbre de tratar «a lo divino» temas profanos, pastoriles incluso, pues, en efecto, se trata de una como novela pastoril situada en torno a Belén y al nacimiento de Jesús. Ahora bien, lo más desconcertante en el con-

tradictorio Lope es que en una obra que se propone sacralizar el motivo profano de los amores pastoriles para edificación de su hijo se nos empiezan contando cuatro historias de fuerte erotismo y hasta con una complacencia sensual a ratos, que nos resulta extraña a los fines declarados por el autor. No es casual que haya elegido para su libro primero las historias de Dina, forzada por Sichen (con el curiosísimo episodio de la circuncisión colectiva); la de David y Bethsabé, mujer de Urías; la de Amnón y Thamar, en que se explaya sobre los amores incestuosos con el caso de Erisistrato, hijo de Seleuco, enamorado de su madrastra, mal de amores que los antiguos filósofos llamaron «erotes» (2), y termina con la de Susana y los viejos. Pero estas historias son contadas por otros tantos pastores, entre los que encontramos una extraña mezcolanza de nombres bíblicos y paganos: Aminadab —el más importante—, Cloris, Atandra, Pyreno, Ergasto, y muchos más, como es uso en las novelas pastoriles, junto con alguna nota que llamaríamos realista, como la de los «serranos del Carmelo». El artificio de la obra es el mismo de la ARCADIA, salvo que hay el pie forzado de narrar y evocar la historia de Jesús, desde los tiempos proféticos hasta el nacimiento, adoración de pastores y Magos y huída a Egipto, con que se da fin.

Como es de rigor en lo pastoril, alternan los relatos con las composiciones líricas, entre las que han de contarse las puramente bucólicas normales, un bucolismo sacro delicadísimo, especialmente en cantarcillos y varias composiciones de asunto bíblico, traducción o paráfrasis de Salmos, de textos proféticos o de los Trenos de Jeremías (3). La riqueza lírica es muy grande, y no se tienen en cuenta, claro es, algunas extravagancias a que le llevan su virtuosismo de versificador, como la competencia en sonetos de rimas difíciles y raras que se encuentra en el libro III, de los que sólo daremos las de cada uno de los primeros cuartetos: «Euphrasia, Marpesia, Ephesia, Asia»; «Repollo, rallo, gallo, bollo», y «Tapiz, paz, taz, matiz».

En esta obra se intercalan juegos, competencia de habilidades, discusiones nada propias del lugar y personas («¿Mas para qué nosotros, rústicos pastores destos campos, nos entramos en materias tan distintas de nuestra profesión?», se lee después de una discusión sobre los ingenios). O se complica con enigmas y emblemas explicados, o con digresiones de saber nada llano. Todo ello entretejido con las historias de amores y los sucesos del Nacimiento en que vienen a converger el resto de los elementos.

Como modo de composición resulta algo confuso y casi caótico, no ya sólo por la convivencia de Aminadad, Antinoo, Pascual y Llorente entre los pastores, sino por la suma de narración, representaciones, cantos, especulaciones sobre el origen del mundo o de la música y las letras. Hemos de forzar mucho la acepción del término «novela» para asignarlo a tal obra, y, con todo, no puede negarse que hay una estructura básica que sale de la novela pastoril. Por lo demás, y como hemos de ver, la proliferación formal, la desmesura y el lineamiento intrincado es algo buscado sin titubeos como una voluntad de forma que tuvo paralelos bien obvios en las artes figurativas de la época.

Los pastores de la triple procedencia (clásica, bíblica e hispana), «entre los que iban algunos sumamente rústicos y pobres...», responden a esa idealización genérica de los más ignorantes, «de aquellos a quienes Dios revela sus secretos escondidos a los sabios». Motivo popularista que Lope sintió y compartió con los más sencillos.

En el estilo de la obra, Lope se muestra poco original de ordinario, y sigue los módulos descriptivos de rigor. Un comienzo de historia: «Yace la ciudad de Babilonia sobre las orillas del Euphrates, que del alto Niphates, monte de Armenia, grande, profundo

y arrebatado nace, y después, juntado al velocísimo Tigris, divide la Mesopotamia...» (pág. 80). Un momento del día: «No bien había corrido el alba las primeras cortinas al nacimiento del sol, en cuyos velos entre blancos y azules desde lejos reverberaba, quando el valle de la torre de Belén estaba tan cubierto de pastores y zagales, como de flores y árboles» (comienzo del libro II). Es evidente la intención de adorno dentro de una manera acreditada. Pero felizmente —felizmente para nosotros— Lope tiene algunas fugaces pinceladas que nos llegan más momentos de visión auténtica, de notación realista que, acaso, dejó pasar sin mucho entusiasmo entre oleadas de períodos cuidadosamente compuestos. En la boda de Aminadab, por ejemplo, estamos en diciembre y hace un frío crudo, se encienden hogueras, hay un «realismo» de observación que nos sitúa: «los perros, con ladridos fuertes que por todos aquellos valles rimbombaban, despertaban a los pastores, que con los estallidos de las hondas» ahuyentaban a las bestias hambrientas que se acercaban (4). En otra ocasión será la minuciosa y verista descripción del establo en que nace Jesús. O la eficaz economía del final de la obra: la Sagrada Familia ha llegado a Egipto, y «descendió la Virgen (del asno), Joseph sacó la ropa, al niño dieron dátiles, los ángeles hicie-

ron cuerpo de guarda y mis pastores fin a su discurso». O puede ser una nota delicadísima de ternura, como la que nos dice Aminadab refiriéndose a María, que sólo tiene catorce años y tres meses, «y como es tan regalada cosa llamarla niña para significar su pureza, parece que el alma se deleita más con ese nombre».

El caso es que Lope fiaba más de su verso que de su prosa aun para lo descriptivo, y no le faltaba razón. Hay un curioso pasaje en LOS PASTORES DE BELÉN en que describe una pintura de Jesús y Juan, niños..., «mas ¿para qué me canso en pintarla, pudiendo mejor con los versos, pues es, sin duda, que la poesía es pintura de los oídos, como la pintura poesía de los ojos?». Y nos da un soneto sobre la escena, para continuar: «Yo pienso que desta manera habré pintado mejor el lienzo y, por dicha, expresso el concepto del pintor con las palabras, que no le haya dado la hermosura de los colores.» Dejemos, de momento, la cuestión de pintura y poesía como émulas, que nos la hemos de encontrar de nuevo en Lope.

Como documento para la vida de Lope tal vez nos puede servir en esta obra la aparición del pastor Belardo, en figura de rústico humilde, y, además de

lo ya dicho sobre la dedicatoria, el propósito final de volver a tomar el sujeto dignísimo que ha tratado, dejándose de «fábulas vanas, inútiles, copiosas de mentiras y lisonjas... que... han sido luz de mis engaños».

EL PEREGRINO EN SU PATRIA

Esta es la obra novelesca de más empeño entre todas las de Lope, y buena muestra de sus límites como novelador. Se publicó en 1604, aunque estaba ya terminada un año antes, y debió de haberse empezado a escribir en 1599, o muy poco después, si se tiene en cuenta las reiteradas menciones de las fiestas que se hicieron en Valencia con motivo del viaje de Felipe III y la infanta Isabel Clara Eugenia para recibir a sus consortes respectivos, Margarita de Austria y el archiduque Alberto. La acción de la novela gira en torno a Valencia principalmente, y las descripciones más realistas son de la ciudad y sus alrededores. Como sabemos, Lope estuvo en aquella ocasión en Valencia al servicio del marqués de Sarria, y en 1599 publicó en la misma ciudad el poema «Fiestas de Denia a Felipe III».

Si en las obras hasta aquí consideradas Lope ha seguido un modelo admitido, el de la novela pastoril

ya profana, ya a lo divino, en EL PEREGRINO se somete también a una fórmula consagrada, a la de la novela bizantina, la cual gozó de muy alta estimación entre humanistas y moralistas, quienes excluyeron este género de la condenación habitual en que solían comprender Amadises, Dianas, Lerianos y Celestinas.

Es oportuno recordar aquí la recepción de esta clase de novela entre nosotros. A principios del siglo XVI tradujo el humanista Francisco de Vergara la HISTORIA ETIÓPICA DE LOS AMORES DE TEAGENES Y CARICLEA, de Heliodoro, versión que no se nos ha conservado. Poco después, en 1554, se publica en Amberes una traducción anónima, desde la francesa de Aymot; y todavía en 1587 Fernando de Mena, toledano, publica una nueva traducción de la misma historia, hecha sobre texto latino. Otra antigua novela bizantina, EROTIKA, o CLITOFON Y LEUCIPE, de Aquiles Tacio (siglo V), se divulgó por Occidente gracias a una refundición de Ludovico Dolce en sus AMOROSI RAGIONAMENTI (1546). Muy pronto un escritor español, Alonso Núñez de Reinoso, escribe una imitación de la novela de Tacio con el título HISTORIA DE LOS AMORES DE CLAREO Y FLORISEA (1552), a la que sigue LA SELVA DE AVENTURAS, de Jerónimo de Contreras (1565), en que hay una perfecta asimilación del nuevo modo de novelar (5).

Este nuevo género de relato novelesco va a tener una vida no muy dilatada, ya que el PERSILES, de Cervantes, puede considerarse como su último brote, pero prolonga su influencia en la manera de montar el relato algo más allá, en EL CRITICÓN, por ejemplo. Por lo que hace a Lope, sintió una positiva atracción hacia el artificio narrativo, que utilizó más de una vez, aparte de habernos dejado reiterada constancia de su admiración por Heliodoro, «griego poeta divino» (LA DAMA BOBA, act. 1.°, esc. 4.ª).

Dos elementos fundamentales integran la novela bizantina: por una parte, como elemento dinámico, aventuras entre reales y maravillosas, que se suceden en peripecias sorprendentes y peligrosas para los protagonistas; por otra, en el orden de los afectos, se nos presenta un amor puro, apasionado y sometido a dilaciones y alejamiento que impone la aventura o a la continencia que exige la amada, hasta el matrimonio, en las contadas ocasiones de respiro que concede su asendereado peregrinar. El autor se complace en reunir a los amantes en situaciones propicias, pero no más tiempo del necesario para mostrar su entereza, para inmediatamente separarlos por la violencia de un rapto, de un naufragio, de una persecución. De esta alterna fortuna, con predominio de la adversa, se llega al final, tanto más feliz cuanto

mayores han sido los trabajos pasados. Si a esto añadimos que los protagonistas nos los presentan como jóvenes adornados de todas las cualidades atractivas, ya se comprende cómo sus vicisitudes han de llegar más vivamente al lector. Curiosidad y compasión son los dos resortes que mueve esta clase de novelas, y, por supuesto, siguen tan eficaces hoy como entonces y no llevan trazas de dejar de serlo por muy audaces innovaciones en el arte de novelar. Claro que con esos elementos pueden obtenerse resultados de la más varia y aun opuesta calidad literaria. Tendremos, pues, que ver más de cerca el artificio.

Es un rasgo característico de la novela bizantina el de empezar el relato *in medias res* (por aplicar el término horaciano) con una súbita aparición de un personaje en trance peligroso para luego, poco a poco, entreverando el progreso de la acción con saltos atrás, irnos dando la historia completa por medio de narraciones retrospectivas. A diferencia de la novela de caballerías y picaresca, cuya marcha es progresiva desde una infancia y en secuencia cronológica normal, aquí se rompe esa continuidad, suspendiendo la marcha de los acontecimientos ya por una digresión en pos de otro personaje, ya porque nos cuentan unos antecedentes desde una altura temporal poste-

rior: es un recurso hábil para suscitar, mantener tensa y despierta la curiosidad del lector (6).

En la obra de Contreras SELVA DE AVENTURAS, a todas estas complejidades de la fábula se suman otros motivos ya no de naturaleza tan novelesca, como son los poemas intercalados, algunos de asunto y ambiente pastoriles, y el relleno de acertijos y diversa suerte de «invenciones». Todo ello es más ornamental que activo y sigue la misma tendencia a la complejidad que puede observarse en las novelas pastoriles si se comparan con el modelo común: LA ARCADIA italiana.

Lope, en EL PEREGRINO, ha seguido más bien a Contreras que a Heliodoro o Aquiles Tacio, y recargando la dosis en lo novelesco y en lo ornamental: la selva de aventuras es mucho más enmarañada, y las digresiones líricas, dramáticas, eruditas o piadosas dan al libro una fisonomía muy peculiar de abigarramiento y confusión. Algo semejante hará su discípulo, y un tiempo amigo y admirador, Tirso de Molina, con la novela italianizante en el conglomerado de LOS CIGARRALES. Pero tratemos de ver entre la maraña de EL PEREGRINO. Su principio nos pone ante un náufrago que ha sido recogido en la playa de Barcelona y que cuenta su vida a los que le han atendido (no a nosotros, que estamos ignorantes d:

todo). El comienzo puede recordar el de TEÁGENES, con alguien solitario a la orilla del mar, sendero innumerable. Lope ha sentido la infinita sugestión de aventura que hay en el mar y, por otra parte, ha acercado el escenario de la novela bizantina desde las costas del mar heleno hasta las españolas. El náufrago va a ser el personaje central, el héroe de la historia, aunque sólo muy lentamente vamos a darnos cuenta de su importancia. Como era obligado, el Peregrino tiene amores y está alejado de su amada, de la que no sabe nada por el momento. Apenas repuesto y entregado al sueño reparador de sus trabajos, le despierta el canto nocturno de no sabemos quién, aunque «bien conoció el Peregrino en la voz y en los versos que algún pescador de aquella playa se quejaba del desdén de alguna labradora de las cercanas aldeas...» (pág. 7, ed. Sancha) (7). Esta es una de las situaciones tópicas del mundo pastoril, que se incorpora a nuestra novela: la noche o la soledad están resonando siempre con los cantos de amantes desdichados, y apenas uno escucha los lamentos de otro cuando se apresura a buscarlo y ambos se cuentan mutuamente su respectiva historia. A partir de este momento cada personaje que incida en el campo narrativo nos llevará tras la fugitiva línea de su aventura particular, y con ello la historia

central prolifera, se desfleca en multitud de relatos marginales. Ahora bien: Lope tiene un sentido de la composición marcadamente dramático y no deja fácilmente un hilo suelto, pues a la larga, tras no pocas peripecias, la historia que nos ha contado cada uno de estos advenedizos viene a insertarse de alguna manera con la de los protagonistas, si no tenía que ver, y mucho, con ellos de antemano, en una fase que nos era desconocida. La pura digresión, la historia extravagante es muy rara, como lo es la historia que cuenta al Peregrino y sus acompañantes un monje de Montserrat, que lamenta los cinco años de servicio amoroso que gastó de sus veinte primeros. Lo notable de esta historia —creo que la única que no enlaza con la ficción general— es que se trata, a no dudarlo, de los amores de Lope con Elena Osorio, que tan honda huella dejaron en su vida y en su obra, y puede considerarse este pasaje como un esbozo muy rudimentario de la parte que en La Dorotea tienen ésta y Marfisa, mientras Fernando soporta un amor compartido con su rival. Con cinismo, impropio del monje, pero muy del Lope mozo, nos cuenta cómo hubo de hacer pasar una cruda noche al galán que había suplantado cerca de la dama, y su tolerancia de un disfrute alterno, «que siempre que ella y otra le hicieran aquel partido sufriría de buena

gana una mala noche por tantas buenas». Después, la que en EL PEREGRINO está por Elena, Aurelia quiere volver al amor de su galán, que ha buscado consuelo y desquite en Menandra (la Marfisa de LA DOROTEA), y acaba con «lágrimas y ruegos», mal recurso, pues «ayudó a mi olvido el verla rendida..., que mejor se escapa del lazo de tales mujeres un hombre con desengaño de que es amado que con certidumbre de que es aborrecido» (pág. 129). Por fin, reconciliados, pasan a Italia, se ven a punto de naufragar y hacen voto de entrar en religión, y ambos profesan. He aquí un curioso remedio de Lope a la vieja herida amorosa, que cura imaginariamente con un triunfo personal compensatorio. Y un ejemplo de reacción amorosa en la lucha de los amantes, que aplicará cien veces en novela y comedias sobre todo.

Volviendo de nuestra digresión al modo como se enlazan las historias dentro de la trama en EL PEREGRINO, digamos, para no seguir la prolija textura, que la novela se articula en torno a dos parejas de enamorados, Pánfilo y Nise (aquél, el Peregrino) y Celio y Finea, que tienen relación entre sí, además, por ser Nise y Celio hermanos, y los dos galanes, amigos primero en Toledo. Las andanzas de unos y otros son incontables y se alargan, como las de otros per-

sonajes, hasta Constantinopla y norte de Africa, aunque de esos países remotos y exóticos sólo tenemos noticia por relatos de sucesos contados, no por presencia actual de los héroes, los cuales se mueven entre Toledo, Zaragoza, Barcelona, Valencia y Perpiñán (8). El Peregrino, no menos que su dama y los restantes personajes, siguen la alterna suerte de los héroes bizantinos, sin momento de reposo y llevados por un azar infatigable. Un ejemplo: apenas se ha visto libre de caer en manos de moros que han dado salto a la costa «quando de un árbol que cerca de él estaba oyó una voz que decía: "¡Ah, caballero, socorredme!"...». El Peregrino acude en ayuda del que estaba siendo atacado, lo salva, y a la mañana siguiente, con las primeras luces, descubre que es Everardo, un caballero con quien antes había estado preso en Barcelona. En cada momento es de esperar lo sorprendente, el suceso que dé un giro nuevo a la acción. Los recursos de presentar una dama disfrazada de varón —tan usado en novela y teatro—, de hacer pasar, a la inversa, un galán por dama, de que el caballero pase por criado o de tenerlos a ambos en un hospital de locos como tales, son repetidos sin reparos de verosimilitud, pues aunque se justifique el autor con algunos argumentos especiosos, lo cierto es que se quiere lo inverosímil porque sí, no de otra

manera que, pese a teorizaciones tan poco convincentes como las de Lope, Cervantes quiso en el PERSILES «la inverosimilitud como tal inverosimilitud» (9). El caso era crear situaciones poco frecuentes y picantes, como la muy extraña de que Pánfilo llegue a tener celos de sí mismo cuando, disfrazado de criado en casa de su amada, advierte que ésta, sin conocerle, le distingue con más amable trato. Ni se escatiman las situaciones extremas, como la de estar condenado a muerte, y aun ser llevado un personaje al suplicio, para salvarlo en última instancia y por modo insospechado. Por mucha variedad e inventiva que se tengan en el manejo de tales recursos, y Lope las tuvo, el procedimiento termina por hacerse mecánico y hasta monótono. Por ello el autor siente la necesidad de aliviarlo con alguna consideración irónica sobre el artificio.

Ya muy avanzada la historia, y a cuento de uno de los momentos en que Pánfilo ha estado a punto de ser infiel a Nisse, requerido de Flérida, considera el autor si sería oportuno romper el hilo y variar el destino del héroe, pero abandona «esta digresión, que siendo larga es contra las leyes de la buena retórica, pues en la poética misma divierten los episodios» (página 471), y vuelve al cauce de los amores entre la pareja central. Es curiosa y digna de examen la

intrusión del autor en el cuerpo de la novela, guiando y orientando la narración unas veces, discutiendo otras el procedimiento seguido, como acabamos de ver. En el relato de Nise (pág. 334) se engaña a Finea (aunque nosotros ya estamos en el secreto), y subraya el autor: «Esto añadió Nise a la verdad por engañar a Finea, pues del primero libro sabéis que Nise y Pánfilo salieron medio muertos a la playa.» Luego, después de las interminables andanzas de Pánfilo entre Barcelona y Valencia, en que sale de una aventura para incidir en otra, surge esta reflexión: «Caso digno de ponderación en cualquiera entendimiento discreto que un hombre no pudiesse ni acertasse a salir de tantas desdichas desde Barcelona a Valencia y desde Valencia a Barcelona... con más sucesos que Eneas, Ulises...» (pág. 335). Y antes ha dado otra explicación: «¿Quién creerá que en el espacio de una tarde y la distancia de una noche tantas desdichas pudiesen suceder a un hombre si no llevase advertido que las cosas se escriben por notables y que jamás los males vienen solos?» Claro, si no es de cosas «notables», ¿para qué se va a escribir? Huelga que apliquemos un criterio de probabilismo o verosimilitud a escala de lo que acaece a diario. En los comienzos del libro IV dedica un largo pasaje a considerar cuáles han de ser los argumentos para

el poeta histórico, y aduce la autoridad de Torcuato Tasso en su abono (10). Pero Lope es mal teorizador y será mejor que seguirle en sus argumentos —confusos y nada probatorios— quedarnos con lo que dice sin aparato doctrinal, pero con el claro sentido del escritor que pone el fin de su historia en «mover con los trabajos deste hombre» (pág. 300). Y, si lo juzga oportuno, nos contagia con su impresionabilidad, tratando de llevarnos a la experiencia emotiva de la lectura: «No me excuso —escribe en la página 394— todas las veces que llego a las desdichas de este hombre de admirarme de nuevo y advertir a quien me escucha que si como a mí le mueven, apenas puedo reprimir las lágrimas.» Bien claro está que Lope nos quiere llevar a un terreno emocional y que aspira a conmover sobre todo. Lo que nos confirma otro pasaje anterior sobre la verdad o verosimilitud de la historia, que son las que pueden hacer que vaya «suspenso el que escucha, temeroso, atrevido, triste, alegre, con esperanza o desconfiado». Creemos que es una proclamación bien taxativa de los fines del arte, al menos del arte de la novela, aunque no sean los únicos.

Los héroes de la fábula novelesca tienen la misma psicología que galanes y damas de la comedia, y ha de notarse que falta en el cuerpo de la novela el

contrapunto cómico de la figura del donaire. El amor, tan súbito y poderoso, o mudable en otros casos, es el único móvil y finalidad de esas vidas. De la filografía bizantina Lope ha tomado para estas parejas la continencia sostenida en todas las pruebas. Nise accede a seguir a Pánfilo a condición del juramento solemne de respetarla hasta haberse casado (pág. 216), y él acepta y cumple, como no es usual en la comedia. Lo que se remacha más adelante: «Alábese Nise desta virtud, de su honrada y casta resistencia, que Pánfilo, al fin hombre, muchas veces se hubiera rendido a su apetito si ella no gobernara con su modestia el freno de aquella furia» (pág. 303). (Y de nuevo al comenzar el libro V, en unas disquisiciones sobre el amor platónico, el que ha seguido Nise, aunque Finea lo haya mudado...: «pero como a mí no me toca disculparla, sino la prosecución de la narración propuesta...», el autor reaparece en el hacerse de la novela.) La temática amorosa tiene su expresión más feliz en las poesías intercaladas, de las que podría sacarse una bella antología.

Entre los muchos episodios hay dos que se salen de lo trillado, y son el hallazgo del moribundo por Pánfilo, su traslado de noche hasta la puerta de un monasterio, donde se le muere en los brazos y ello da ocasión a que le prendan por homicida, en un

ambiente misterioso y tétrico muy convincente (página 404 y ss.). El otro, más imaginativo, es un verdadero cuento de trasgos y aparecidos, llevado con tensa inventiva. El género no es muy frecuente en nuestras letras. Lástima que Lope se sienta obligado a justificar sus aparecidos: «Muchos que ignoran la calidad de los espíritus... tendrán esta historia mía por fábula, y assí es bien que adviertan que hay algunos de quien se entiende que cayeron del ínfimo coro de los ángeles» (pág. 418). Y lo peor es que luego se despache con un copioso y erudito alarde de información sobre la materia a golpe de citas peregrinas: DE BELLO DAEMONUM, de Guillermo Totani, y otras autoridades como Cassiano, Miguel Psello, Hieronimo Menchi (11).

El repertorio de motivos ambientales, en lugar y tiempo, es muy reducido y más bien amanerado, aunque con amaneramiento adrede. Ya se ha dicho que el área actualizada en las historias se reduce a una pequeña parte de España, de la que apenas si hay observación concreta como no sea de Valencia (12), Sagunto y, acaso, Montserrat y Zaragoza. Contrasta con esto la descripción tópica de otras ciudades, como Barcelona o Toledo, de la que se admira «su concertada república, adornada Iglesia..., sus ilustres edificios, gallardos caballeros, hermosas da-

mas y milagrosos ingenios» (pág. 189). Nada, en suma, después de tantos epítetos.

La naturaleza tampoco está vista como no sea a lo pastoril. Pero alguna vez, muy rara, Lope ha olvidado los manierismos expresivos y brota la visión jugosa, irrepetible: los moros que han desembarcado en la costa de Valencia son sorprendidos y se precipitan a sus naves: «no de otra suerte que las parleras ranas al ruido del caminante saltan de los juncos de las márgenes a las quietas aguas de las lagunas, se arrojaron al mar hasta tomar la barca, en que con ligera velocidad pasaron a la galeota» (pág. 141). O en este encuentro por sorpresa de dos hermanos que se paran inmóviles, «de la manera que suelen la perdiz simple y el ventor diestro».

El tiempo en la narración apenas si se tiene en cuenta. Como antes hemos visto al tratar de la novela pastoril, también aquí se reduce la notación temporal a darnos la sucesión de los días por la única referencia al amanecer y al anochecer, y casi como ejercicio de estilo: «cuando la fresca Aurora, como Júpiter en lluvia de oro, transformada en aljófar enriquecía el regazo de la tierra...». O esta otra muestra: «Cuando la vespertina estrella de la Diosa Acidalia venía con el aviso de que llegaba la noche...»

Notas de ambiente de época apenas las hay, como no sean las ya indicadas a las bodas reales en Valencia, y la aparición de unos viajeros «flamencos o alemanes», que vienen peregrinando a Santiago y cuentan las persecuciones religiosas en Flandes e Inglaterra, alabando la Inquisición, que mantiene la pureza de la fe en España. Bien es cierto que los extranjeros acaban de competir en conocimientos sobre los amores de Tereo, Progne y Filomena, con nuestro peregrino de amor, al oír junto a una fuente en que el azar los ha unido el canto de los ruiseñores.

El episodio de las andanzas de la pareja principal, que tiene lugar en Marruecos (contado por Nise, retrospectivamente, a Finea), no parece sino uno de tantos cuentos de cautivos, sin que falte el lujo descriptivo de galas, el enamoramiento de damas moras principales y su huída con los cautivos cristianos a donde puedan bautizarse. Aquí el final en matrimonio era imposible, pues uno de los galanes era Nise en traje de hombre y el otro su fiel Pánfilo. Probablemente Lope conocía LOS TRATOS DE ARGEL, de Cervantes, y quizá, LOS BAÑOS DE ARGEL también.

Por último, no debe olvidarse el considerable caudal de materia religiosa que hay en el libro, las peregrinaciones a los santuarios marianos más devotos, que forman parte esencial de las andanzas del Pe-

regrino, lo que da ocasión a Lope para lucir su vasta información sobre leyendas y tradiciones piadosas, mariales y hagiográficas. Montserrat y sus monjes dan lugar a un extenso episodio, en que alterna lo moral y las ciencias profanas.

LAS «NOVELAS»

Las fortunas de Diana

Hasta 1621 Lope no vuelve a publicar nada en el género novelesco, y entonces nos ofrece una nueva modalidad, de reciente incorporación a nuestras letras. Aparece en ese año, y en un volumen misceláneo, Las fortunas de Diana, que ni siquiera viene anunciada en el título general del libro (13). En la introducción que precede a esta su primera «novela» nos explica la ocasión y motivo con que ha sido escrita, además de algunas de sus ideas acerca de este género literario. La «novela» ha sido escrita a ruegos y para su amada, la señora Marcia Leonarda, la Amarilis de otras ocasiones, Marta de Nevares Santoyo en suma, último, apasionado y torturado amor de Lope, todavía en su fase más feliz, a los cinco años de iniciado y a punto de entrar en una de sus dolorosas alternativas. Luego veremos cómo esta dedicación a la dama conforma el modo del relato.

Por lo que hace a las ideas de Lope sobre el género, vale la pena recogerlas para, sumadas a las que hemos espigado y espigaremos después, reconstruir hasta donde sea dado la particular concepción que Lope tuvo de la novela en sus distintas especies. Recuerda que antes ha escrito La Arcadia y El peregrino, «donde hay alguna parte deste género y estilo [el novelesco], más usado de italianos y franceses que de españoles» (afirmación a medias exacta), aunque la diferencia entre aquellas obras y la que ahora emprende es grande y en ésta «más humilde el modo». Es decir, que en la novela no se exige un estilo tan levantado, o si se quiere poético, como en lo pastoril y en lo bizantino. En esta nueva especie, en la llamada entonces con rigor novela, Lope no se siente muy seguro y expone a su dama su temor de «no acertar a servirla». Que esto no es una mera fórmula nos lo confirmarán textos análogos de Lope.

¿En qué consistía la nueva novela? La primera vez que se ha empleado este término en España, aplicado a obra determinada, parece haber sido en una traducción del Decamerón, de que se conserva manuscrito en El Escorial y se publicó en Zaragoza (1494) (Ciento novelas que conpuso Juan Bocaçio) (14). Este italianismo se incorpora luego para designar un cuento, como se ve en El patrañuelo,

de Timoneda, donde se lee el insulso chiste de la «Epístola al amantísimo lector»: «Semejantes marañas (antes las ha llamado patrañas) las intitula mi lengua natural valenciana *Rondalles* y la toscana *Novelas,* que quiere decir: «Tú, trabajador, pues no velas, yo te desvelaré con algunos graciosos y asesados cuentos...» Desde esta obra (primera edición, 1567, véase la edición de F. Ruiz Morcuende en Clásicos Castellanos) el nombre de novela se aplicará a relatos imaginarios de varia temática, generalmente de imitación italiana y, por supuesto, a las traducciones de los *novellieri* que se publicaron en el XVI. Nunca se aplicó este nombre a una obra pastoril, de caballerías, picaresca, bizantina, morisca o sentimental, aunque ya hemos visto que Lope reconocía el parentesco. Luego vendrá Cervantes con sus NOVELAS EJEMPLARES (1613) y deja ya establecido sin duda el alcance del vocablo, él, que tiene toda la razón al atribuirse la prioridad en el cultivo de la «novela» entre nosotros. Prescindo de otros textos en que aparece la palabra, como en los de Juan de Padilla y Juan de la Cueva, citados por Schevill y Bonilla en su edición de las NOVELAS de Cervantes. Tampoco interesan ahora otros textos en que aparece, como cuando Mena llama al rey don Juan «César

novelo» (LABERINTO), ni siquiera el más cercano a nuestro sentido, de la COMEDIETA DE PONZA:

Fablaban novelas e plazientes cuentos
e non olvidaban las antiguas gestas.

(Estr. 45.)

(Véase la edición de NBAE, CANCIONERO DEL S. XV, II, pág. 466.)

El fuerte latinismo de Mena y el no menos marcado italianismo de Santillana explican una y otra formas, con sus respectivas acepciones, y el escaso eco que ambas tuvieron. De modo que ya en el primer tercio del siglo XVII aparece aclimatada la voz novela sin el menor asomo de italianismo, y sigue designando durante todo el siglo, por lo menos, el género que hoy llamaríamos cuento o novela corta, dentro de la no rigurosa precisión de la terminología de los géneros literarios. Lo que sí estaba claro para Lope, Cervantes o Alemán era que ni LA ARCADIA, ni el QUIJOTE o el PERSILES, ni el GUZMÁN DE ALFARACHE pertenecían a la especie de la novela.

Para terminar, Lope dice en el preámbulo arriba mencionado algo bien claro: «En tiempo menos discreto que el de ahora, aunque de hombres más sabios, llamaban a las novelas cuentos. Estos se sabían

de memoria, y nunca, que yo me acuerde, los vi escritos.» Y más adelante: «En España... también hay libros de novelas, dellas traducidas de italianos, y dellas propias, en que no faltó gracia y estilo a Miguel Cervantes.»

Encuentra que estas novelas son libros de grande entretenimiento y «que podrían ser ejemplares, como algunas historias trágicas del Vandelo». Es decir, y nos interesa recoger por ahora, que Lope está en la fórmula de un arte que sume la ejemplaridad al gusto, y con extraña adecuación a ese principio propone el arte de Bandello (luego veremos el conocimiento que tuvo del novelista italiano y que justifica ese juicio).

Lo más difícil de admitir de lo que Lope escribe en su introducción es la identificación de los cuentos viejos, no escritos y transmitidos oralmente con «una manera de libros que parecían historias y se llamaban en lenguaje puro castellano *caballerías,* como si dijésemos: *Hechos grandes de caballeros valerosos*». Y cita seguidamente los ESPLANDIANES, FEBOS, PALMERINES, LISUARTES... y «el celebrado AMADÍS». Aunque ve agudamente que «el Boyardo, el Ariosto y otros siguieron este género, si bien en verso», lo que supone una inteligente aproximación de dos formas

literarias muy similares en la concepción, temática y composición, de que es síntesis sublimada el QUIJOTE.

En fin, de nuevo se excusa con lo forzoso de la obediencia al gusto de Marta, no habiendo pensado nunca él que el novelar entrara en su pensamiento. Pero vengamos ya a LAS FORTUNAS DE DIANA. La novela comienza con el antiquísimo y repetido recurso de situar la acción: «En la insigne ciudad de Toledo...» y presentar los protagonistas, un caballero y una dama, ambos dotados de prendas sobre toda ponderación. El caballero, Celio, «de grandes virtudes y gracias naturales; pienso que con esto he dicho que era pobre y no muy estimado de los ricos». Pero este planteamiento no se desarrolla luego. Es un tópico de la literatura del Siglo de Oro este de la oposición de bienes de naturaleza y de fortuna, que no se dan sino aisladamente en un sujeto. Creo que se trata de una manera simple de apelar al sentimiento popular de justicia distributiva, que no tolera el exceso de bienes en un individuo, y de hacer más atractivo al héroe de comedia o novela con la falta de riquezas o calidad social cuando por sus virtudes, talentos y gracias merece todo bien y fortuna. Un caso eminente, por los muchos que podrían citarse, el de las bodas de Camacho, el rico, y la industria de Basilio, el pobre. Pero Lope no ha seguido, como se ha

dicho, el planteamiento inicial si no es para explicarnos el secreto con que Celio ama a Diana, hermana de su gran amigo, a quien parece inferior en riquezas.

El narrador se introduce ya desde las primeras líneas en el cuerpo del relato —y lo hará con frecuencia— para crear un tipo de interés mistificando verdad e invención: «Aquí tomaré licencia de disfrazar sus nombres [de los personajes principales], porque no será justo ofender algún respeto con los sucesos y accidentes de su fortuna.»

Retengamos, que es del caso, esta estrategia del novelador, más bien cuentista, que de vez en cuando aparece comentando las vicisitudes de la fábula, dirigiéndose amable, irónico o solícito a la bella destinataria. Parece como si Lope hubiese contado de viva voz la novela a la señora Marcia: tantas y tan personales son las apostillas que acotan el cuento. 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 (15).

La novela, iniciada con ese planteamiento realis-

ta, se va a dirigir muy pronto por otros rumbos. Por de pronto, galán y dama se comportan a la manera de sus semejantes en la comedia, aunque ha de notarse que Lope no ha utilizado en la novela —ni en ésta ni en las restantes— la figura del donaire. El amor de los héroes llega a consumación, pero los respetos sociales obligan a que tengan que huir para casarse y legitimar el hijo que esperan. Con la huída, que resulta muy diferente de como la habían proyectado, Lope puede hacer peregrinar a sus personajes y pasar por extrañas aventuras, y es lo que hace. Por momentos la obra tiene de lo pastoril, y lo comenta: «Pacéreme que le va pareciendo a vuestra merced este discurso más libro de pastores que novela, pues cierto que he pensado que no por eso perderá el gusto al suceso.» Las andanzas de los amantes, separados, obliga a tratar del uno, dejando al otro en tierras remotas y, además, en grave peligro, recurso de novela bizantina que Lope se encarga de señalar: «Ruego sepa vuestra merced que muchas veces hace esto mismo Heliodoro con Teágenes y otras con Cariclea, para mayor gusto del que escucha con la suspensión de lo que espera» (recuérdese lo dicho al tratar de EL PEREGRINO). Hace que Diana se disfrace de hombre en su vagar —viejo recurso novelesco y teatral— y que se enamore de ella la hija de

la casa donde ha sido acogida, como sucede, invariablemente, en novelas y comedias, y Lope de nuevo al paño: «Paréceme que dice vuestra merced que claro estaba eso, y que si había hija en casa se había de enamorar del disfrazado mozo. Yo no sé que haya sido ello verdad, pero por cumplir con la obligación del cuento vuestra merced tenga paciencia, y sepa que...» La prosa narrativa se interrumpe con versos acomodados a las situaciones, pero con algo de digresivo que interrumpe el proceso del relato y tal vez impacienta a la lectora, y Lope: «Si tiene vuestra merced más deseos de saber las fortunas de Diana que de oír cantar a Fabio [un pastor con quien se encuentra la andariega dama] podrá pasar los versos deste romance sin leerlos, o si estuviese más despacio su entendimiento, saber qué dicen estos pensamientos quejosos...»

Bien se habrá advertido cómo se interfieren en esta novela motivos de distinta progenie, sin ventaja para ninguno, salvo para el gusto de contar invenciones maravillosas. Como la de que Diana, en su disfraz masculino, llegue a ser nombrada gobernador de Indias y llegue a tiempo y lugar precisos para salvar de la muerte a su prometido, al que se trae de vuelta a España sin ser conocida de él, aunque le regalaba y trataba a diario. Y otra vez Lope a Marta:

«Pienso, y no debo de engañarme, que vuestra merced me tendrá por desatentado escritor de novelas, viendo que tanto tiempo he pintado a Diana sin descubrirse a Celio...» La justificación es una salida chistosa, pues no se trata de explicar lo inverosímil de la situación, sino la resistencia de Diana y su demora en llegar a los brazos (ya se sabe lo que quiere decir Lope con este eufemismo), porque, en tal caso, «¿cómo llegará este gobernador a Sevilla?».

Con este margen de ilusión todo cabe en la novela. Hasta un anacronismo tan grueso como que los amantes proyecten huir a las Indias y Celio vaya allá de hecho, aunque ha perdido la flota que sale de Sevilla y llegue a Cartagena, mientras (¿o antes?) que Diana, de varón, va con su amo, el duque, a unirse con las tropas que andan reuniendo los Reyes Católicos para conquistar Granada. En la Corte, que parece la de Madrid o Valladolid en el XVII, Diana logra el favor del rey y el nombramiento de virrey, capitán general o gobernador (los tres títulos le da Lope).

De las novelas anteriores (pastoriles o bizantina) se sigue utilizando el recurso de hacer que los personajes se cuenten sus historias al encontrarse, con lo que se obtienen revelaciones estupendas y una ligazón de cabos sueltos muy efectista. Así en el relato

que el piloto hace a Celio de cómo no acudió Diana a la cita para la fuga. Ahora Lope aprovecha para censurar un truco similar de las comedias («que hay poeta cómico que se lleva de un aliento tres pliegos de un romance»), donde tiene menos justificación el procedimiento narrativo, ya que se espera acción directa, representada.

En la novela suele ir el acontecer narrado, apoyado en reflexiones de carácter moral en el más lato sentido, como exprimiendo una sabiduría práctica del sucederse de los hechos. Valga por otros muchos ejemplos que excuso, éste: «En este viaje se acreditó mucho Diana y le mostró mayor amor el duque; que los caminos y las cárceles hacen notables amistades y descubren más los entendimientos.» Este *que,* entre causal e ilativo, viene a ser una constante en la andadura del período. Es como si escuchásemos una voz de tono más grave que pone un poco de buen sentido en el disparatado arrebato de la aventura. Una vez más está presente el narrador, ahora sentencioso.

A diferencia de sus novelas anteriores, en ésta Lope ha aliviado considerablemente su prosa del aparato erudito: ya no hay farragosas digresiones sobre puntos curiosos o raros, y una moderada referencia a autoridades y lugares levanta el tono sin enfadar.

TRES NOVELAS MAS

En otro volumen misceláneo, La Circe, con otras rimas y prosas (Madrid, 1624), recogió Lope tres novelas más, también dedicadas y escritas a requerimiento de Marcia Leonarda. ¿Estaba ya ciega la amada cuando escribió estas tres novelas? De los sabrosos comentarios que el autor hace para su lectora u oyente nada se deduce, y parece que debiera haberse advertido algo. En 1624, y cuando se publican las novelas, ya Marta de Nevares estaba ciega, y lo estuvo hasta 1628. Suponemos que Lope las escribió en años más felices y sin sombras, antes de que amenazase la terrible enfermedad. En sus cartas al duque de Sessa nada se dice de las novelas, y por esas cartas y otros datos podemos calcular que hacia 1622 la ceguera venía inevitable (16).

Si algo vale, aventuro la hipótesis, basada en mera conjetura, de que las novelas se escribieron en momentos de plenitud, de felicidad sin reservas, en el

tono desenfadado y seguro (aunque no tan cínico) con que se escribe la dedicatoria de LA VIUDA VALENCIANA (publicada en 1620, aunque escrita la comedia mucho antes) y con el exultante regusto del retrato que nos ha dejado de la bella en esa dedicatoria. Después de ponderar sus talentos de versificadora, de música, de prosista, con más entusiasmo que originalidad, surge la evocación milagrosa en tres rasgos: «Si danza, parece que con el aire se lleva tras sí los ojos; con la disposición, las almas, y que con los chapines pisa los deseos.» Ni se advierte entre líneas una rendición amorosa tan entregada como en las primeras noticias que nos han llegado en su epistolario con el de Sessa. Más bien parece que la pasión se ha templado en una deliciosa galantería de hombre mayor que su dama, a la que trata —en los comentarios de las novelas— con graciosa y amable superioridad, entre complacida y risueña, nada, desde luego, que deje adivinar una tragedia latente, o Lope ha tenido la dificilísima habilidad de dominarse hasta el punto de fingir esa tonalidad, de intrascendente y gustoso parloteo. Porque, como se ha dicho, sigue el novelador entrándose por entre los episodios de la fábula y la sigue con ágiles apostillas dirigidas a la señora Marcia. Sigue, pues, con la técnica del cuento en las tres nuevas novelas, como si estuviesen concebidas

para el relato de viva voz o como si hubiesen surgido en una sosegada sesión privada entre el novelador y su bella oyente. La variedad de incisos, la nota de tierna condescendencia en los parlamentos y la agudeza con que quiebra las dificultades son una muestra más de aquella cualidad sobresaliente en Lope, de su inimitable encanto personal que brilla aun en sus páginas más apagadas. De cualquier forma, en la lectura guardan las intervenciones del autor el fresco y vivaz gracejo insinuante de una conversación, parece que oímos aún la voz, o la imaginación presta, inevitablemente, el cuerpo sonoro que piden las palabras. ¿No es el soberano talento de un dramaturgo de naturaleza y de profesión? 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 —autor que Lope frecuentó— 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 DELL'AUGELLO GRIFFONE). Análogo procedimiento se halla en el AMADÍS, en LAS SERGAS DE ESPLANDIÁN (17), por citar libros que Lope conoció. Pero no conozco 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 o, como se decía entonces aún —Lope informa—, para festejar a su amada. Esta es la diferencia y en ello reside la causa de que un viejo y frío recurso se haya revitalizado primorosamente.

En la explicación que Lope nos da de cómo estas tres novelas han sido escritas a ruegos de su dama se muestra nuevamente poco seguro de su capacidad de novelador, de modo que escribe «con desconfianza y fuerza que hago —dice— a mi inclinación, que halla mayor deleite en mayores estudios» (en esto coincide o sigue la estimativa general de la novela en su tiempo). Y vuelve más adelante a que «es diferente estudio el de mi inclinación, y más en esta novela [LA MÁS PRUDENTE VENGANZA], que tengo que ser trágico»; porque «como cada escritor tiene su genio particular..., el mío no debe de ser éste [el de novelador], aunque a muchos se lo parezca». Es mucha insistencia para que pensemos que se trata de mero trámite de *captatio benevolentiae,* y no parece improbable que Lope tuviera positiva sospecha de que no era en la novela donde podía dar sus mejores frutos. De lo cual no hay razón para disentir, aunque sean muy estimables las escritas para Marcia.

Hemos visto antes algunas de las ideas que Lope ha ido vertiendo sobre este género literario. Las completaremos ahora, al encontrarnos de nuevo con sus observaciones sobre el tema, precisamente en la primera de las novelas que nos quedan por examinar, en EL DESDICHADO POR LA HONRA. Aquí nos encontramos con dos principios del arte de novelar muy dignos de ser tenidos en cuenta. El primero atañe a la finalidad de la obra y de sus normas: «He pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte, y esto, aunque va dicho al descuido, fué opinión de Aristóteles» (BAE, XXXVIII, pág. 14 *b*, como todas las citas de las novelas). Pero en lugar de aducir el texto aristotélico, sale del paso con una broma. El otro principio, también confesadamente al margen «de los preceptos» y basado en el gusto, se refiere a los temas y la composición de la novela, en la que está dispuesto a poner «cuanto se viniere a la pluma..., porque ya de cosas altas, ya de humildes, ya de episodios y paréntesis, ya de historias, ya de fábulas, ya de reprehensiones y ejemplos, ya de versos y lugares de autores pienso valerme para que ni sea tan grave el estilo que canse a los que no saben, ni tan desnudo de algún arte que le remitan al polvo

los que entienden» (pág. 14 *a*). En este programa de arte novelesco realmente cabe todo, aunque Lope, como vamos a continuar viendo, no se salió mucho de los caminos trillados ni tuvo en la novela la audacia y el poder innovadores que en el teatro.

Es EL DESDICHADO POR LA HONRA un caballero español; sirviendo en Italia a una dama y siendo protegido del virrey, huye a Constantinopla. Tan súbita mutación se explica por ser el caballero de sangre de los abencerrajes y haberse decretado la expulsión de los moriscos, que, por otra parte, no le afectaba. El ir a Constantinopla es, aunque nos parezca extraño, para ganar honra con un hecho famoso y poder volver así al favor de su dama y del virrey, de quienes no lo había perdido. Fuera de dar un sesgo inesperado a la acción, lo que el autor ha buscado es un escenario distante y exótico donde seguir su fábula. En efecto, abundan las descripciones de la vida turca, de trajes, costumbres, historias de la corte y anécdotas de ese mundo literario que habían puesto de moda el VIAJE A TURQUÍA, del doctor Laguna, LA GRAN SULTANA, de Cervantes, y que venía a ser una continuación del pintoresquismo morisco. Hay descripciones prolijas de aquel mundo tan lejano, y Lope se excusa con su dama, a la que tal vez ha cansado: «Pues sepa vuestra merced que las

descripciones son muy importantes a la inteligencia de las historias.» El caso es que Lope se demora describiendo lo lejano y pasa como sobre ascuas por encima de lo próximo: ejemplo bien patente de cómo más que de realismo en esta obra habría de hablarse de formalismo. La novela se desdibuja y pierde autenticidad, pese a las intrusiones con que anima Lope el cuento, por el afán de dar noticias peregrinas, lo que obliga a digresiones que el novelista llama «intercolunios». Por otra parte, la acción de la novela pierde interés en obsequio a la presentación de una Constantinopla y unos turcos que suenan a convencionales. La historia de la cristiana cautiva que llega a sultana, como la de la comedia citada de Cervantes, está contada sin brío. En suma, se trata de una *turquerie,* por emplear el acertado juicio de Cirot (18).

La obra se resiente de una composición descuidada, como se advierte en el estilo, a ratos difuso y farragoso, en ocasiones —las menos— excesivamente cuidado, o, mejor, de tono inadecuado por solemne, que se nos hace difícil de aceptar después de la familiar llaneza con que interviene el narrador. Parece como si se hubiese tomado el hilo después de larga interrupción y no se hubiese seguido en la clave anterior, o faltase al autor el sentido de la prosa. Un ejemplo que puede valer por su brevedad es el

de este asalto de una nave: «No suele descender milano, las pardas alas extendidas, el pico prevenido y las manos abiertas, con más velocidad y furia a los miserables pollos que se alojaron al calor de las plumas de su madre, como la capitana de Felisardo a la tartana de Silvia.» De este ampuloso período con la típica comparación homérica se vuelve inmediatamente al estilo llano y aun al conversacional.

Menos convencional nos parece LA MÁS PRUDENTE VENGANZA, aunque haya que descontar la refinada manera de reparar su honra el ofendido. La historia, de amor por descontado, pasa en Sevilla; pero no es el ambiente lo que constituye su foco de atención, sino un caso de honra y su vindicta. Luego resultará que lo más atractivo de la novela, y aun lo que ha llevado la mejor y mayor parte del relato, es la aventura amorosa, según se dirá. El caso de honra se cuenta apresuradamente en el ajuste de cuentas final, y tiene el incitante planteamiento y ejecución de que el ofendido vaya matando a cuantos han intervenido o han sabido de la ofensa para que el secreto deje ileso el honor y la venganza cumplida. Cierto que, como ya sabíamos, el sentido del honor no solía tener las mismas exigencias en la comedia que en la novela, donde podía haber mayor lenidad; pero en esta ocasión Lope ha procedido con el máximo rigor.

¿No indica el título que nuestro autor ha buscado precisamente un ingenioso procedimiento para acabar con los adúlteros y sus fautores sin que se suscite la menor sospecha? Si se pasa el grave anacronismo diría que lo querido en la trama de la novela fué una fábula detectivesca al revés: conocemos al homicida, vamos a seguir sus crímenes sin que los demás lo sospechen siquiera.

Pero, como decía, es la historia de unos amores lo que sostiene esta novela, la historia y las definiciones de amor, a que tan dado fué Lope, en prosa y verso. (Bien pudo jactarse en la EGLOGA A CLAUDIO de que se le debieran más que a otro tantas

De celos y de amor definiciones.

Un amante favorecido ha de huir, y su amada, pasando el tiempo y engañada sobre la fidelidad que le guarda el ausente, casa con otro. Regresa el primero y poco a poco el viejo amor va ganando, hasta saltar por encima de la fe conyugal. Esto, que podría haberse contado en dos palabras, se hace novela morosa y finamente desarrollada merced a un cambio de cartas, muy oportunas para irnos desvelando el estado de ánimo de los dos amantes. Pocas veces encontramos en la apresurada literatura de la época

—en teatro y novela— un tan cuidado análisis del corazón de los personajes. Todavía Lope acumula su saber con teorías sobre el amor, sin pedantería ni un juego mecánico de alternativas en la pasión. En la filografía de Lope —que espera desde Petrov una revisión (19)— esta novela ha de ser inexcusable.

Dejando para otro lugar el análisis de la teoría amorosa en Lope, llamaré la atención sobre un punto. Los enamorados de esta novela son de condición semejante, nada hay que se oponga al logro de sus deseos, dentro de los usos y normas imperantes en la sociedad de que forman parte. Bastaría con que el galán pidiese en matrimonio a la dama para que todo quedase resuelto. Aquí, y en cientos de novelas y comedias del Siglo de Oro, empezando por LA CELESTINA. También Lope se da cuenta de esto y, lo que es más, se lo plantea y resuelve: «Tengo por sin duda que si luego pidiera Lisardo a Laura, Menandro [el padre de ella] lo hubiera tenido a dicha; pero el querer primero cada uno conquistar la voluntad del otro, a lo menos asegurarse della, dió causa a que la dilación trujese varios accidentes, como suele en todas las cosas» (pág. 27 *a*). He ahí proclamada la primacía de la pasión sobre todo otro respecto, y agudamente visto que en la pasión amorosa hay, o puede haber, junto con el impulso erótico, el «que-

rer... conquistar la voluntad del otro». (Curioso texto que nos lleva a la teoría de Adler.)

Los criados juegan un papel en esta novela análogo al que suelen en la comedia, salvo que no son figuras cómicas. Sirven de terceros y median entre los señores. Pero no se da por supuesta su psicología genérica, sino que se nos explica y justifica. El galán y la dama se miran a hurto, en la fase primera del lenguaje de los ojos, y los criados (ya se entiende que a la manera de la comedia el galán tiene criado y criada la dama) «se habían mirado con más libertad, como su honor era menos». En un pasaje de la novela es hora de comer (Lope advierte a Marcia que «no es libro de pastores» y que se ha de comer y beber cuando ocurra), y es la criada quien nota la necesidad del galán: «que los criados disimulan menos las necesidades de la naturaleza, que sufren con tanta prudencia los hombres nobles» (pág. 25 *a)*. Nunca se ha dicho tan clara la oposición de dos líneas de conducta como consecuencia de dos normas: la ancilar y la señorial. Es una estilización literaria a que nos tiene habituados la novela y el teatro de la época, y es, también, un ideal, que por ser recibido suponía una común participación en ese sistema de valores.

En contraste con esta deformación —no se entienda a mala parte— la realidad próxima aparece notada leve, pero eficazmente, en no pocos rasgos: cuando Fenisa sale en busca de Lisardo se pone «su manto y aquel sombrero que con tanta bizarría se ponen las sevillanas» (pág. 29 *b)*. El galán ve comer a su rival, ya marido de Laura, y se le acrecientan los celos, «que el comer aseadamente y con despejo se cuenta entre las cosas a que está obligado un bien nacido», y por esa pulcritud supone calidad en el competidor afortunado. Más adelante Lisardo acude a un recurso tópico para vencer la resistencia de Laura, la ausencia (el otro acreditado recurso era el cambio de amor, o de *empleo,* en término de época), pues la privación es causa de apetito, según ha dicho cien veces Lope; pero lo que en otros lugares es trámite aquí se actualiza y se nos hace presenciar la escena de Lisardo «pasando en postas por la calle de Laura, que al ruido de la corneta y el rebato del alma, dejando la labor, se puso a una reja, donde estuvo sin color hasta que le perdió de vista (página 32 *a)*.

Una acción secundaria y tratada muy a la ligera es un recuerdo más que sumar a los muchos que en Lope hallamos de su amor con Elena Osorio y el conflicto con un rival: aquí es el episodio de Octa-

vio, amigo de Lisardo, la cortesana Dorotea y un perulero rico. Los dos competidores mueren en desafío por causa de Elena-Dorotea. Otro motivo personal, éste más grato, es el de su huertecillo, el que le daba flores y «concetos»: «Hame acontecido reparar en unas yerbas que tengo en un pequeño huerto, que con la furia del sol de los caniculares se desmayan de forma que tendidas por la tierra juzgo por imposible que se levanten, y echándoles agua aquella noche, las hallo por la mañana como pudieran estar en abril después de amorosa lluvia» (pág. 27 *b)*. Lo que aplica a la insaciable codicia de las cortesanas por oro y plata, con cuyo don se refresca su amor.

Con GUZMÁN EL BRAVO acaban, desgraciadamente, las novelas que nos han llegado. Escribió otras para Marcia Leonarda, por lo menos la anunciada al final de ésta para el libro EL LAUREL DE APOLO, PASTOR DE GALATEA, en que trataba de celos y amores. Don Félix de Guzmán centra toda la atención de la obra, y no es un galán al uso ni como tantos otros, sino que tiene una acusada personalidad en que se juntaban «la blandura mercurial del entendimiento con la fuerza marcial de la osadía» (pág. 35 *a)*, y de sus prendas, a las de nobleza superior unía —¿cómo no?— las de gallardía, pero con un matiz de fina observación: «tenía más de agradable que

de hermoso». Finalmente, don Félix tenía unas fuerzas descomunales, sobrehumanas, que Lope cuenta no sin humor, advirtiendo a Marcia: «Bien sabe vuestra merced que siempre le suplico que adonde le pareciere que excedo de lo justo quite y ponga lo que fuere servida.»

No nos interesa mucho que por esta novela haya buscado Lope un modo de halagar al conde-duque de Olivares, con la digresión sobre la batalla naval de Lepanto y su propia comedia La Santa Liga, ni las noticias sobre forzudos famosos, en que no está muy feliz. Lo que prometía por los comienzos ser una novela centrada en el héroe, presentado en forma tan sugestiva, se convierte en uno de tantos cuentos de cautivos en tierra de moros, con el enamoramiento consiguiente de una rica y bellísima heredera judía, los alardes descriptivos de trajes y galas. Tampoco es novedad que la judía ponga sus ojos en el cristiano, sólo que Lope nos hace pasar con gracia el truco: «Aquí claro está que vuestra merced dice que puso los ojos en don Félix; pues engañóse, que era más lindo Mendocica», es decir, el que se pasa por criado y no era sino Felicia, una dama enamorada de don Félix desde largo tiempo y que le seguía sin ser conocida. Vuelven a tierra española, y don Félix, que ha respetado, al parecer, a Felicia como

un héroe de novela bizantina, la casa con un hidalgo. No era especie que pudiera ser admitida tan sin reservas, por lo que Lope se siente en la obligación de explicar: «Grandes dudas le quedarán a vuestra merced del amor de Felicia y los desdenes de Guzmán el Bravo, porque parece que en tierra de moros, con tanta privación y soledad, y habiendo sido la compañía de su cautiverio y el consuelo de sus trabajos, no fuera menos que ingratitud no corresponder a su voluntad» (pág. 43 *a*). «Prometo a vuestra merced que no lo sé», termina Lope, citando luego, rara cita, el pasaje dantesco de los amores entre Paolo y Francesca:

> *Y leyendo nosotros por deleite*
> *de Lanzarote la amorosa historia,*
> *encendidos de amor, nos declaramos* (20).

repetido en el Petrarca:

> *Y los dos de Arimino que van juntos*
> *haciendo un triste y doloroso llanto* (21).

Parece que Lope se burla del amor a la manera de la novela bizantina; no tenía la sensibilidad romántica de Cervantes. Al encontrarse con el galán, ya de vuelta de sus andanzas, en su patria, el novelista provee apresuradamente al desenlace esperado,

para lo cual ha de habilitar una dama con su correspondiente hermano que haga dificultoso lo que era sencillo, aunque no se veía propicia la voluntad de ella. Bastará que el hermano la recluya en un convento para ponerla a salvo del caballero, cuando la antes indiferente, ahora contrariada, apetezca lo que se le niega. Las bodas se imponen, pero hay que estorbar el final sencillo, y Lope prolonga inhábilmente con dos «suspensiones» tan inmotivadas como atropelladas. Apenas hay nada en la novela que esté visto o concebido de primera mano. Todo suena a formulismo de géneros muy conocidos, que ni el rasgo chistoso salva. Cuando se nos describe a don Félix con las galas del vestido moro, Lope quiere hacer una finta al tópico: «Si está vuestra merced diciendo que de cuál de los moros del romancero le he sacado, no tiene razón, porque los otros estaban en Madrid o Granada, y éste en medio de Túnez con una lanza de veinticinco palmos, que aquí no hay que quitar nada» (pág. 42 *a*).

Gracias a estas intervenciones del autor, a la jugosa andadura del cuento y a las sabrosas anécdotas con que esmalta el relato aplicándolas a diversos casos, salva Lope los momentos menos afortunados de sus novelas. Si exceptuamos LA MÁS PRUDENTE VENGANZA (menos la venganza), estas novelas tienen mucho

de formulario. La invención está más que en el asunto o el motivo, en la manera de contar, y su gracia reside en la segunda de las dos maneras de cuentos chistosos que señaló Cicerón: «Duo enim sunt genera facetiarum, quorum alterum re tractatur, alterum dicto» (De oratore, l. II), y que repite Cervantes: «... los cuentos, unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos, otros en el modo de contarlos» (Cipión, en el Coloquio de los perros). Para Lope está el quid de la novela en el modo de contar, en el decir. ¿Es una reminiscencia popularista del cuento oral? No lo afirmaré, aunque me lo parece, y no desconozca los precedentes librescos, que he notado antes. Lástima que no haya tenido para esos cuentos populares la atención y la receptividad, el gusto y la recreación que para tantos otros motivos tradicionales. Cuando los recuerda es para justificar una clase de comedias: «Porque la más de las comedias, así de reyes como de otras personas graves, no se deben censurar con el rigor de las historias, donde la verdad es su objetivo, sino a la traza de aquellos antiguos cuentos de Castilla que comienzan: «Erase un Rey y una Reina...» (dedicatoria de El serafín humano, vol. IV, editorial R. A. E., pág. 269).

* * *

A lo largo de estas reflexiones se ha podido ver cómo Lope teorizó sobre la novela. Y, por cierto, con poco o ningún sistema, como era de esperar en él y en su tiempo. A la poca atención, más bien ninguna, que le dedicaron los humanistas y preceptistas, que no encontraban dónde situar un género del que no había preceptos, puede sumarse la falta de una crítica literaria con entidad y sistema. Por eso los juicios de Lope son los que se admitían entre los cultos, y si alaba, imita y menciona a Heliodoro o a Tacio, no hace sino seguir el juicio de un Alonso López Pinciano, quien trae a Heliodoro a cuento de la peripecia trágica del reconocimiento o en parangón con los modos del narrar épico (véase su PHILOSOPHIA ANTIGUA POÉTICA, ed. A. Carballo-Picazo, Madrid, 3 vols., 1953, *passim*). En cambio, sabe notar los artificios narrativos de la novela bizantina, que aprovecha con asiduidad. Le hemos visto justificando la narración pastoril por razones de estilo, digamos en términos modernos, por ser la de este género literario una prosa poética. No es sorprendente que le parezca humilde el estilo de las «novelas», prisionero de la vieja clasificación clasicista del estilo en «sublime, medio y humilde».

El principio de que la literatura debe llevar enseñanza y deleite, es más un lugar común recibido que

practicado, al menos en las «novelas» a Marcia, puro *divertimento,* pese a superfluas notas de erudición, todavía muy moderadas en comparación con las de el PEREGRINO, o la acción en prosa, LA DOROTEA. Lope buscaba más el lucimiento y la justificación que compensara su heterodoxa posición de comediógrafo ante los graves seguidores de una tradición clásica que no se ve por ninguna parte. Pero el prejuicio de que el gusto no es bastante, sino que debe ir acompañado de doctrina, se impone en todo momento, como hemos visto, o, todavía, en este pasaje sobre las novelas de caballerías: «Ríense muchos de los libros de caballerías... y tiene razón si lo consideran por lo exterior de la superficie..., pero penetrando los corazones de aquella corteza, se hallan todas las partes de la filosofía, es a saber, natural, racional y moral. La más común acción de los caballeros andantes, como Amadís, el Febo, Esplandián y otros es defender a cualquier dama por obligación de caballería» (en la dedicatoria de EL DESCONFIADO, *Trecena parte,* Madrid, 1620, fol. 106). El sentido tropológico, viejo modo de interpretación literaria, pervive en Lope, acomodado un tantico violentamente.

Lo más extraño hoy resulta la acumulación de elementos que integran una novela, las digresiones con piezas teatrales (las cuatro de EL PEREGRINO), jue-

gos, festejos, poesías no siempre a tiempo y sazón ingeridas, u otros pasajes extravagantes —a veces en los dos sentidos— que hacen del curso de la fábula novelesca un continuo Guadiana. Pero esto era algo buscado, sin duda, incluso en las obras más recortadas, como en las «novelas». Al recapitular sus escritos, en la EGLOGA A CLAUDIO, hace mención:

de las novelas, donde
se alternan verso y prosa.

A su ejemplo, Tirso, amigo y discípulo, escribió ese abigarrado cuerpo de novelas que son LOS CIGARRALES, para donde Lope escribió una poesía liminar, más bien de circunstancias. Tirso se propone seguir con «recibimientos, fiestas, novelas, juegos, invenciones y comedias» en una segunda parte prometida.

El formulismo de la composición y del estilo están ya indicados más arriba: presentación de personajes, escasa variedad de éstos, que son tipos y no individuos, aventuras repetidas con escasa variedad, aunque quieren ser maravillosas y sorprendentes, conflictos amorosos de planteamiento y desarrollo estereotipado, temporalización esquemática y sin verismo, estos y otros manierismos resultan más marcados si se miran desde nuestra lejanía (¿Qué parecerá nuestra novela

a los que la lean dentro de tres siglos? Desde ahora se le advierten formalismos bien rígidos.) Es la servidumbre del escritor a los modos de su tiempo y país; pero Lope supo moverse dentro de ellos con agilidad, inventiva y variedad. Y, sobre todo, tenía un sentido tan literario, que ve sin fallo el lado mítico de cualquier situación y la potencia al plano de la fábula. En los comienzos de LAS FORTUNAS DE DIANA, el que va a resultar galán, ve un momento a la que será su dama y apenas pueden cambiar una frase de pasada. Basta para que el incendio amoroso prenda. ¿Con tan poco basta? Aquí se acuerda Lope de otra situación semejante, del primer diálogo entre Calixto y Melibea, punto de arranque de la trágica historia, porque «decía un gran cortesano que si Melibea no respondiera entonces... ni había libro, ni los amores pasaran adelante» (pág. 2 *a*). A vueltas de la ironía, recordemos que en otra ocasión ha dicho que sólo los casos maravillosos son dignos de ser contados: he ahí la maravilla, aunque se repita mil veces, de un amor que surge ineluctable en un instante. Qué nos importa si ocurre así o no en la realidad; Lope escribe no lo que es, sino lo que debe ser, con arreglo a esa oposición entre verdad histórica y verdad poética. Su novela nada tiene que ver con un realismo de copia, ni tal sentido del arte estaba en su

horizonte mental, ni debemos tratar de buscarlo si no queremos caer en el más disparatado anacronismo. Lope vive muy pegado a su época, y en la novela se muestra particularmente conservador y observante de usos y valores. Las «novelas» son, en parte, una imitación de las EJEMPLARES de Cervantes, aunque le ha imitado en lo menos nuevo y prometedor para un futuro, que hoy vemos fácilmente y ya cumplido. No se dió cuenta —¿quién se la dió entonces?— de que en sus días se estaba cumpliendo la maduración de lo más nuevo en la historia literaria desde siglos, la novela moderna. No se lo podemos reprochar.

Es una buena lección de limitaciones impuestas por gustos de época y de prestigios admitidos —¿y cuándo no hay esas limitaciones?— el ver que Lope posee una prosa, al margen de la que él considera digna de empleo literario, tan directa, gráfica y eficaz como la de sus cartas, cuando se allana a la confianza; esa prosa nos parece un instrumento lamentablemente desdeñado y considerado indigno de servir para menester literario. Allí, y en tal otro pasaje en que se abandona, Lope se nos ofrece como un potencial novelador actual, intemporal, por encima de limitaciones transitorias. La servidumbre a modos de época se redime muchas veces por esa gracia, como tal indefinible, y por una posesión de la lengua cas-

tellana, que adquiere en Lope la más dúctil y menos violenta maleabilidad, aunque en la prosa no tenga las prodigiosas calidades que en el verso. Como antes he dicho, le faltó dar con un estilo propiamente novelesco, incierto entre solicitaciones de diversos módulos, desde el coloquial que emplea para dirigirse a Marcia o para contar tal cual cuentecillo hasta el más peinado de la tradición solemne en clave mayor.

Sabemos, es verdad, que Lope nunca buscó la naturalidad, pese a tantas invocaciones de la naturaleza como superior al arte. Lo dijo repitiendo un tópico que corría con fortuna en aquellos tiempos, y amparado en autoridad tan indiscutible como Cicerón, cuyo texto se citaba hasta la saciedad. Una cosa es lo que decía, otra lo que hacía. No sé qué pueda tener de natural su estilo (¿hay estilo natural?) ni que haya manera de ver más antinatural, artística quiero decir, que la de Lope. Si oye unos pájaros cantar, le recuerdan los tonos de Juan Blas de Castro, su amigo íntimo; si ve un paisaje, le «parece un agradable lienzo de artificiosa pintura»; si Dorotea se desmaya, mármoles y lienzos del Buonarota o del Tiziano acuden a perfeccionar la vista de la hermosa... Lo natural llegaba a Lope a través de la estilización del arte: para cada gesto, para cada situación para cada suceso, tenía a punto el modelo literario

o artístico congruente que conformase la impresión y su paso a expresión.

Un ejemplo notable de estilización es la temática amorosa en novela y teatro, Lo que tiene de convencional supera siempre a su naturalidad, y por fortuna. Lo que hemos de tener en cuenta es que todo arte es antinatural —si vale la perogrullada— y que el ilusionismo que requiere para comunicarse, suele variar con los tiempos y con las escuelas.

Lope, sus novelas, exigen un esfuerzo de acomodación al sistema de convenciones ilusionistas de su tiempo. Esa acomodación que, sin advertirlo, tenemos y prestamos a la literatura de hoy, que no será la de mañana. Salvada esa mínima distancia, el mundo novelesco de Lope compensa en deleite de arte puro el esfuerzo que se haga por llegar hasta él. No es, ciertamente, un creador poderoso; ninguna de sus novelas puede sostener parangón con los grandes de su tiempo, pero, como sucede en tantas de sus obras, nunca falta el momento feliz, y como han visto Cirot y Fitzgerald y puede comprobar cualquier lector, Lope divierte y encanta.

Quiero dedicar un leve comento a otro lado de lo novelesco en Lope, al que hay en la comedia. Porque hay una comedia novelesca, y no me refiero a la

que resulta de haber tomado argumentos de los *novellieri* italianos, Boccaccio, Bandello y Giraldi (todos ellos inventariados en lo externo) (22), sino a otra cualidad, que puede ser independiente de la oriundez de tales argumentos. Hay una afinidad entre novela y cierto tipo de comedias del Siglo de Oro que algunos no dejaron de notar. Tirso, en AMAR POR SEÑAS, termina la obra:

Invencionero ingenioso
es amor: esta novela
senado ilustre lo diga

Y antes se había ponderado la complicación de la intriga comparándola con «novelas marañosas». En BELLACO SOIS, GÓMEZ, Tirso vuelve a traer a cuento de la obra teatral el término de «novela» (23). Bien se echa de ver que en estos pasajes —podría aducir más— se indica una afinidad que nada tiene que ver, por supuesto, con la estructura de las obras, sino que nota la semejanza del procedimiento de mover una fábula, sea dramática, sea novelesca, por medio de una intriga fecunda en peripecias externas: me refiero al disfraz de la dama en caballero, confusiones, nocturnidad, puertas múltiples, fugas, apariciones inesperadas, en fin, toda la gama de la comedia, sea o no imitada precisamente de una novela. Ya se sabe

que nuestra comedia del Siglo de Oro, y de ello Lope es máximo responsable, no se ocupaba tanto de conflictos interiores como de los movimientos externos: a eso llama Tirso «novela», y podemos aceptar provisionalmente que tal tipo de intriga procedía en su mayor parte de novelas. Entre otros menos citados, Dilthey vió este carácter de nuestra comedia, y más aún, de nuestra literatura: «Como la fábula está compuesta de caracteres y acciones o sucesos, se presentan dos formas básicas de su estructura. Formulamos la proposición: La estructura de la fábula tiene el centro de su efecto estético, y por tanto de su articulación, ya sea en el proceso interior del alma del héroe o en el mecanismo exterior de acción y reacción. Tanto en el drama como en la novela, los pueblos románicos desarrollaron especialmente la segunda forma. La primera está representada preferentemente por los germanos (POÉTICA, ed. Losada, Buenos Aires, 1945, pág. 191).

Puede rechazarse la oposición, aun con sus atenuaciones, en las literaturas de pueblos románicos y germánicos, pues son demasiadas las excepciones que se ofrecen; pero si admitimos esa doble (hay más, desde luego) estructura, nuestra comedia y la novela de Lope y sus contemporáneos tiene ese mecanismo exterior. Cuando una comedia opere principal o ex-

clusivamente con los recursos externos, podríamos llamarla novelesca. Claro que también podría hablarse del elemento dramático de muchas novelas. No quisiera caer en una logomaquia, y dejo por ahora el tema en la confrontación de dos géneros literarios estrechamente emparentados. Sobre sus relaciones formales no tenemos estudios serios (24), y ello nos hace lamentar tanto más que don Marcelino Menéndez Pelayo nos hubiera dejado inconcluso el laborioso estudio sobre el teatro de Lope de Vega, precisamente a la altura del grupo X de Comedias, las novelescas, dentro de su clasificación. Sean para el gran maestro de la crítica literaria, competidor en su línea de la fecundidad de Lope, nuestras últimas palabras y recuerdo.

NOTAS

(1) La Bibliografía sobre la novela de Lope no es escasa y tampoco es definitiva, ni mucho menos. Se citan a continuación las obras que se han tenido en cuenta, aun cuando no se haya seguido sus puntos de vista. Si no se citan en el cuerpo de este discurso, se trata de coincidencias de criterio.

Walter Pabts, NOVELLENTHEORIE UND NOVELLENDICHTUNG, Hamburg, 1953 (254 págs.). Sitúa la teoría de Lope sobre la novela en la tradición italiana, francesa y española, pero no analiza lo bastante el modo de concebir y hacer la novela por nuestro autor. Se ocupa esencialmente de las «novelas» a Marcia Leonarda.

Georges Cirot, «Valeur littéraire des nouvelles de Lope de Vega», *Bull. Hisp.*, 1926, XXVIII, págs. 321-355. Util y sensato estudio.

Edición de las cuatro novelas a Marcia, por Fitzgerald, en *Romanische Forschungen*, XXXIV Band, Erlangen, 1915. Las consideran obras de pura diversión.

E. Carles Blat, «Las novelas ejemplares de Lope de Vega», en FÉNIX, Revista del Tricentenario de Lope de Vega, 1935, págs. 551 y ss.

Alfonso Reyes, *El Peregrino en su patria*, de LOPE DE VEGA, en CUATRO INGENIOS, Buenos Aires, 1950.

T. F. Crane, *Lope de Vega's* EL PEREGRINO, en TIMES, 18-IX-1919. No lo he podido consultar. Ni H. C. Lancaster, *Lope's* PEREGRINO, *Hardy, Rotrou and Beys.*

Farinelli anunció, y no sé que se haya publicado, un estudio «Peregrinos de amores en la patria de Lope de Vega» (1935?).

Gertrude Belle Cain, THE PROSE FICTION OF LOPE DE VEGA, Berkeley, 1915 (tesis). No lo he podido haber.

No se mencionan aquí los libros de conjunto sobre Lope, que oportunamente se han utilizado y van citados en su lugar: Menéndez

Pelayo, Schevill, Rennert y Castro, Entrambasaguas, Montesinos, Vossler, González Amezúa, etc.

(2) En la comedia Los LOCOS DE VALENCIA se cita también este género de amor morboso: «... los antiguos/llamaron este mal de Fedra/erotes...» BAE, t. XXIV, pág. 128 c.

(3) Así «Riberas de los ríos/de Babilonia, a descansar sentados...» (pág. 349); o «Ahora sí que puedo...» (pág. 421), o «Dad gracias al Eterno...» (pág. 442), o «Cómo yace sentada/la ciudad sola, aunque de pueblo llena...» (pág. 446).

(4) La expresiva onomatopeya, «rimbombaban» (más de una vez usada por Lope), aparece también en la ARCADIA de Sannazaro: «Le selve, che al cantare de'duo pastori... aveano dolcissimamente rimbombato, si taceano giá...» (Prosa, X). De nuevo la encontramos en EL PEREGRINO, «el ruido... que había rimbombado en estos bosques» (ed. Sancha, pág. 17).

(5) La más amplia información en Menéndez Pelayo, ORÍGENES DE LA NOVELA, NBAE, t. I. Una buena edición del libro de Heliodoro traducido por Fernando de Mena, con útil estudio preliminar de F. López Estrada, en la *Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles*, de la Real Academia Española, Madrid, 1954.

(6) Véase el artículo de Albibio Martín Gabriel, «Heliodoro y las novelas españolas» en *Cuadernos de Literatura*, Madrid, 1952, fsc. 22-24.

(7) En adelante citaré por esta edición, *Obras sueltas*, Madrid, 1776, t. V.

(8) Ya lo notó Alfonso Reyes en el prólogo al TEATRO de Lope, Calleja, Madrid, 1919. Puede verse reimpreso en CAPÍTULOS DE LITERATURA ESPAÑOLA, México, 1939.

(9) Ortega y Gasset, «Teoría de la inverosimilitud», en PERSONAS, OBRAS, COSAS, Madrid, 1922.

(10) Véase la edición de la JERUSALÉN, de J. de Entrambasaguas, Madrid, 1954, el t. III, donde se estudia la relación entre Lope y Tasso.

(11) Hay edición aparte de este episodio, publicado por A. Reyes, con el título, LAS AVENTURAS DE PÁNFILO, CUENTO DE ESPANTOS, por Lope de Vega, Madrid, s. a. Jiménez Freud.

(12) Como hemos dicho arriba, la época de la novela puede situarse hacia 1599, y los recuerdos del viaje de Lope a Valencia parecen muy frescos. Es digna de nota la insistencia en alabar el hospital de locos de la ciudad, en la comedia LOS LOCOS DE VALENCIA (de hacia 1596, publicada en la PARTE XIII). La primera redacción de LA VIUDA VALENCIANA puede ser de 1595 a 1603.

(13) LA FILOMENA, CON OTRAS DIVERSAS RIMAS, PROSAS Y VERSOS, de Lope de Vega Carpio... en Madrid... a costa de Alonso Pérez, 1621. En la dedicatoria a doña Leonor de Pimentel, dice Lope que, buscando entre sus papeles, «hallé LAS FORTUNAS DE DIANA» con otros escritos, que ahora ofrece. No tenemos datos para precisar cuánto tiempo antes estaba escrita la novela.

(14) Según Edwin B. Place, MANUAL ELEMENTAL DE NOVELÍSTICA ESPAÑOLA, Madrid, 1926.

(15) Véase J. Montesinos, en HOMENAJE a Menéndez Pidal, I, pág. 469, y C. Bravo-Villasante, «El gracioso y la negación de la ficción de la comedia», RFE, XXVIII, 1944, págs. 264 y ss. Podrían aducirse muchos ejemplos más, pues también esto se convirtió en truco.

(16) Véase LA VIDA DE L. DE V., de Rennert y Castro, pág. 253; y LOPE DE VEGA EN SUS CARTAS, ed. de González Amezúa, t. II, págs. 473 y ss.

(17) En las SERGAS DE ESPLANDIÁN, «Pues dice ahora la historia» (c. XXXXIX), «con esto que oístes...» (XIII), etc.

En el AMADÍS es constante el empleo de fórmulas como: «Dejaremos a Uganda ir con su...» (I. 1.º, cap. 2), «Pero porque a la orden de la historia así cumple, ante vos contaremos algo de lo que en aquel comedio acaeció» (2.º, V).

(18) G. Cirot, «Valeur littéraire des nouvelles de L. de V. *Bull. Hisp.*, XXVIII, 1926, págs. 321 a 355.

(19) Me refiero al estudio de D. K. Petrov, del que nos dió una parte Carlos Clavería, en «El amor, sus principios y dialéctica en el teatro de L. de V.», ESCORIAL, 1944, n.º 47, págs. 9 a 41.

(20) El texto italiano: «Noi leggevamo un giorno per diletto», etcétera, no se parece a la supuesta traducción. *(Inferno,* V, 127 y ss.)

(21) Del TRIUNFO DEL AMOR.

(22) Véase la obra citada de E. Müller-Bochet, y su cap. V, «Die novellistische Comedia A. Novela und Comedia Novelesca». En la pág. 143 recoge la bibliografía sobre la materia.

(23) El autor del QUIJOTE apócrifo, por el contrario, llama a las «novelas» de Cervantes «comedias en prosa, que eso son las más de sus novelas» (Prólogo).

(24) Las relaciones entre la comedia de Lope y los *novellieri* italianos pueden seguirse en varios estudios publicados. Así en el de C. Bourland, «Boccaccio and the Decameron in Castilian and Catalan Literature», *Rev. Hispanique,* 1905, XII. O en el de A. Gasparetti, «Giraldi e Lope», *Bulletin Hispanique,* 1930, XXXII. El profesor Kohler ha dedicado dos trabajos a este asunto: «L'art dramatique de Lope de Vega, VII: les drames novellistiques» *(Revue de Cours et Conferénces,* 15, VI, 1937) y «Lope et Bandello», en *Hommage a E. Martinenche,* París, s. a. En general, y salvo el primero de los trabajos citados del profesor E. Kohler, lo buscado y hallado ha sido la influencia de novela en comedia siguiendo la semejanza argumental. El carácter novelesco de la comedia ha sido menos atendido.

De los tres *novellieri* italianos, Bandello es el más frecuentado por Lope (unas catorce comedias muestran clara huella argumental del italiano), y la época de esta mayor influencia puede situarse desde fines del siglo XVI hasta 1620, aproximadamente. Pudo haberlo leído en italiano, pero es muy probable que manejase la edición de *Historias trágicas exemplares sacadas de las obras del Bandello Veronés,* Salamanca, 1589, en que se ha acomodado una pequeña parte de la obra del italiano al fin moral que se explica en el prólogo.

INDICE

Páginas

Introducción 7

La Arcadia 9

Los pastores de Belén 17

El peregrino en su patria 24

Las novelas:

Las fortunas de Diana 41

Tres novelas más 52

Bibliografía 79

La unidad de la lengua en los pueblos hispánicos, Julio Casares.

Misterium doloris, Pedro Laín Entralgo.

La Historia y el Presente, José Antonio Maravall.

Vigencia actual de Menéndez Pelayo, José Corts Grau.

Menéndez Pelayo en el Santander de su tiempo, José María de Cossío.

La canción mozárabe, Francisco Cantera.

Autenticidad y formalismo en la labor docente, Carlos Jiménez Díaz. (Agotado.)

La arquitectura española en la época de Carlos V, Modesto López Otero.

La lengua española en la época de Carlos V, Manuel García Blanco.

Los caminos escabrosos de la Europa posbélica, Camilo Barcia Trelles.

La revolución científica, Gregorio Millán Barbany.

Velázquez o la salvación de la circunstancia, Enrique Lafuente Ferrari.

Nuevo escorzo de Góngora, Gerardo Diego.

El Museo del Prado, Francisco Javier Sánchez-Cantón.

Lope de Vega como novelador, Francisco Yndurain.

DISTRIBUIDORA:
Sociedad General Española de Librería. Evaristo San

Princeton University