

El dramaturgo como novelador: La prudente venganza de Lope de Vega

MARÍA ÁNGELES FERNÁNDEZ CIFUENTES
Universidad de Tejas (Austin)

«La culpa la tuvo Marta de Nevares», afirma Antonio Carreño ante la decisión de Lope de Vega de escribir cuatro novelas cortas y dedicarlas a Marcia Leonarda, *alter ego* de Marta de Nevares Santoyo. Rondaba Lope los cincuenta y cuatro años cuando conoce a Marta, veintiocho años menor, en una fiesta poética presidida por ella. La relación amorosa se prolonga durante más de una década, tomando un rumbo trágico en sus últimos años: la *Amarilis* de sus poemas enferma y pierde la vista en 1623, alternando momentos de lucidez con accesos de locura hasta su prematura muerte en 1632¹.

Las *Novelas a Marcia Leonarda* se enmarcan en el contexto de una ofrenda amorosa. El narrador, según él mismo declara, escribe las novelas a petición de su lectora Marcia: «Yo, que nunca pensé que el novelar entrara en mi pensamiento, me veo embarazado entre su gusto de vuestra merced y mi obediencia; pero por no faltar a la obligación y porque no parezca negligencia ... serviré a vuestra merced con ésta» (*Las fortunas de Diana* 106-107). Con frecuencia, el narrador se dirige a Marcia para discrepar, comentar, enmendar o añadir al hilo narrativo. El relato parece modificarse constantemente ante las reacciones de una lectora-oyente presente en el momento en el que se articulan los cuatro relatos, dando la sensación de un texto que se va haciendo conforme se narra a la interlocutora, incorporando sus preferencias, reticencias y objeciones. Lope somete así la escritura de sus relatos a la contingencia de una conversación entre dos, y crea la ilusión de una comunicación presencial. No en vano afirma Sobejano que en las *Novelas a Marcia Leonarda* «[e]l narrador lleva el excursu a un arte de conversación tan hábil que,

1. Rennert y Castro (1968).

oyéndole sólo a él, parece que oímos lo pensado, sentido y objetado por su destinataria. La práctica de Lope en sus *Novelas a Marcia Leonarda* llega a una sazón de desenvoltura sólo comparable al arte de Alemán y de Cervantes» (1978: 492).

El narrador de los cuatro relatos alude explícitamente a la afinidad entre *novella* y comedia [«Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte» (*La desdicha por la honra* 183)] y su autorrepresentación ficcional incide repetidamente en su faceta de exitoso autor dramático, legitimando de esta forma su incursión en el nuevo género: «... por no faltar a la obligación y porque no parezca negligencia, habiendo hallado tantas invenciones para mil comedias, con su buena licencia de los que las escriben, serviré a vuestra merced con ésta ...» (*Las fortunas de Diana* 107).

De las cuatro novelitas del ciclo dedicado a Marcia Leonarda, es en *La prudente venganza*, la cuarta de la colección, donde las relaciones entre el género dramático y la novela corta se revelan más fecundas, y donde Lope experimenta más radicalmente con las posibilidades que la «corporeidad» del espacio escénico brinda al nuevo género narrativo. Las intervenciones directas de los personajes a través del diálogo, la abundante correspondencia epistolar entre los amantes, el monólogo, los incisos líricos o el discurso indirecto libre tienen un peso abrumador en el relato, hasta el punto de amenazar potencialmente los principios formales de la novela corta y desintegrar el discurso narrativo.

Examinaremos someramente las relaciones intergenéricas entre el teatro y la novela corta en *La prudente venganza*, atendiendo a la naturaleza dramática del relato, sustentada en el recurso retórico de la *enargia* o *evidentia* y en las intervenciones del narrador como reflexión metaficcional, contrapunto irónico, diálogo amoroso con su lectora, orquestadoras de un espectáculo dirigido a «oyentes, no lectores» (Vossler 1933: 176). La novelita se articula en torno a la reproducción directa de lo visto y de lo hablado por los protagonistas, sin mediación inicial por parte del narrador, quien evita participar en las intervenciones de los personajes para comentar y valorar posteriormente lo representado a los ojos del espectador. La capacidad de evocar la «física» inherente al género dramático se encuentra íntimamente ligada al recurso retórico de la *enargia*, descripción viva y detallada que presenta al espectador lo relatado como si estuviera sucediendo delante de sus propios ojos (*sub oculos subiectio*), y de la cual afirma Quintiliano que «has quisquis bene conceperit, is erit in affectibus potentissimus» (*Institutio Oratoria* 6.2.29-30)². El propósito último de la instancia narrativa –el *festejo* de la lectora– se vincula estrechamente con los efectos de la *enargeia* sobre el espectador: el narrador establece una relación particular con lo representado, guiando la participación perceptiva, emocional y cognitiva del público (Lunde 2004: 74). «*Enargeia* –observa Lunde (2004: 50)– amounts to visual clarity, immediacy and strong emotional appeal, whilst what is represented verbally acquires, as it were, «its own reality» (becomes self-evident) in the minds of both speaker and audience».

La trama central de *La prudente venganza* discurre en Sevilla. Lisardo, enamorado de Laura, debe exiliarse tras una desafortunada pendencia callejera. La dama le guarda

2. Para una breve arqueología del término en los manuales retóricos medievales, ver Lunde (2004) y Lausberg (1966).

la ausencia hasta que, desengañada por las falsas nuevas de que Lisardo se ha desposado en Méjico, se casa con otro pretendiente «no de tan gallarda persona pero de más juicio, años y opinión constante, rico y lustroso de familia» (257). El galán vuelve y retoma las conversaciones con Laura, a pesar de su condición de casada. Al enterarse el marido de la infidelidad, planea cuidadosamente una «venganza muda:» su esposa muere asesinada a manos de un esclavo pagado por él mismo y ahoga a Lisardo dos años más tarde, mientras se encontraba nadando en el río.

A pesar de que el título de la novela anuncia la imantación de la trama hacia un final trágico, como observa la propia instancia narrativa: «Advirtiéndome primero que no sirvo sin gusto a vuestra merced en esto, sino que es diferente estudio de mi natural inclinación, y más en esta novela, que tengo de ser por fuerza trágico, cosa más adversa en quien tiene como yo tan cerca a Júpiter» (236), la novelita se recrea lozanamente en el proceso amoroso entre los dos amantes bajo el feliz «signo de Júpiter,» dilatándose con morosidad en la contemplación *voyeur* de la amada, el enamoramiento de oídas de Laura, los intercambios entre el galán y la dama (el cruce de miradas, misivas, poemas), el lenguaje gestual de los protagonistas, etc. Ynduráin (1962: 60-61) observa cómo «[p]ocas veces encontramos en la apresurada literatura de la época –en teatro y novela– tan cuidado análisis del corazón de los personajes». Efectivamente, en *La prudente venganza* se nos ofrece un vívido retrato del proceso amoroso en sus diferentes fases e «isotopías:» enamoramientos a primera vista o de oídas, celos, desengaños, ausencia... Los diálogos y las intervenciones directas de los personajes aparecen vinculados a la trama amorosa, la mayoría de las veces sin mayores implicaciones en el desarrollo de la narración, pincelando de modo magistral el análisis introspectivo de los amantes. En las páginas que siguen, examinaremos con atención el desarrollo de la trama amorosa y los recursos que el Lope dramaturgo despliega para apelar a la imaginación de la lectora y representar el enredo amoroso delante de los ojos de Marcia: descripción vívida de lo observado por los personajes (discurso indirecto libre) y del lenguaje gestual de los protagonistas, inclusión de diálogos, cartas y poemas, etc.

Inclusive en la descripción de las escenas, el narrador desaparece merced al discurso de sus personajes, limitándose a describir lo contemplado por ellos y asumiendo el punto de vista de sus criaturas (en este sentido, podemos hablar de «contaminación» del discurso de los personajes en el del narrador). La identificación del narrador con el personaje no se explica únicamente como un mero recurso retórico para estimular la imaginación de Marcia, sino que la instancia narrativa se iguala al personaje en virtud de la trama paralela del diálogo con la amada. En los prolegómenos de la relación amorosa, el galán, «ocupando lo más escondido de la huerta» (238), sorprende a Laura refrescándose en el río: «Llegó con sus padres Laura y pensando que de solos los árboles era vista, en solo el faldellín cubierto de oro y la pretinilla, comenzó a correr por ellos a la manera que suelen las doncellas el día que el recogimiento de su casa les permite la licencia del campo ...» (238). Tras describir la escena presenciada por el protagonista desde su «refugio» de *voyeur*, el narrador se vuelve inmediatamente a Marcia para hacerla reparar en el guiño dirigido exclusivamente a su lectora: «Caerá vuestra merced fácilmente en este traje que, si no me engaño, la vi en él un día tan descuidada como Laura, pero no menos hermosa» (238). La complacencia del protagonista en la contemplación del objeto de afecto se tras-

lada, en una suerte de *mise en abyme*, a la relación del lector real con el texto: la intimidad desconcertante entre la instancia narrativa y Marcia nos recuerda, una vez más, que las novelas se articulan en el marco comunicativo de una conversación entre amantes, en la que nosotros mismos, lectores reales, asumimos la distancia del *voyeur*.

El talante dramático que Lope imprime a sus diálogos en prosa es una de las mayores contribuciones al desarrollo del nuevo género, en su capacidad de sugerir, evocar gestos y actitudes, generar significados latentes (subtextos) y de incluir virtualmente los elementos paralingüísticos que acompañarían al diálogo escrito en su representación oral (gestos, actitudes, tono, ritmo, etc.)³. El siguiente diálogo entre dama y criada nos da cuenta del enamoramiento de Laura, la cual vacila entre su recato de doncella y las ansias por saber del galán, quien –según le ha advertido Fenisa– ha venido a la huerta sólo por verla. Esta circunstancia da pie a un forcejeo verbal con la criada, preñado de significados latentes, diferentes a los sugeridos por la formulación del enunciado:

- ¿Cómo tuvo ese caballero tanto atrevimiento que viniese a esta huerta, sabiendo que no podían faltar de aquí mis padres?
- ¿Cómo ha dos años que os quiere?, respondió Fenisa.
- ¿Dos años? –dijo Laura–. ¿Tanto ha que es loco?
- No lo parece Lisardo –replicó la esclava–, porque tal cordura, tal prudencia, tal modestia en tan pocos años, yo no la he visto en hombre. (241)

Las réplicas entre Fenisa y Laura son cortas, rápidas, sin mediación alguna por parte del narrador, quien se limita a demarcar el discurso con verbos de lengua («dijo,»«respondió,» etc.) La abundancia de pronombres deícticos, el tono coloquial y la suspensión de la fórmula de tratamiento habitual (dama y criada oscilan entre el «tú» y el «vos») imprimen a la escena el dinamismo y la viveza del diálogo teatral:

- ¿De qué le conoces tú? –dijo Laura.
- De lo mismo que tú –respondió Fenisa.
- Pues ¿mírate a tí? –prosiguió la enamorada doncella.
- No, señora –replicó la maliciosa esclava–, que a la cuenta vos sola en Sevilla merecís el desatinado amor con que os adora. (241)

Los personajes se mueven en una suerte de «espacio escénico», donde cada gesto, cada detalle, incluso el color en el vestir constituyen una red de significantes susceptibles de ser interpretados dentro del código amoroso de los amantes. Los protagonistas ponderan y descifran cuidadosamente lo oído o lo observado: Lisardo, recién llegado de las Indias, contempla desde la calle a Laura mientras cena con su marido y sus padres: «Vio la ostentación de la plata y familia con que se servían, el contento que mostraban y los platos y regalos que Marcelo hacía a Laura tan amorosamente» (262). En ocasiones, las percepciones de la dama y el galán son erróneas, debido a los efectos de la pasión amorosa: cegado por los celos, Lisardo tiene una impresión idealizada de su rival Marcelo: «Reparaba en su rostro, en su vestido y en el buen aire con que cenaba ... y le parecía

3. Bobes Naves (1987: 101-102).

que en su vida había visto hombre más hermoso» (262); el luto de Lisardo, que pretende expresar dolor por el casamiento de su dama, es interpretado literalmente por ésta, quien sospecha que ha enviudado en las Indias: «Aquí pensó rematar el juicio Lisardo, viendo que el luto que se había puesto para obligarla con el sentimiento le había resultado en mayor daño» (265).

La instancia narrativa se detiene en describir meticulosamente las reacciones de los personajes ante lo visto u oído, concediendo al lenguaje gestual y corporal una importancia vital como revelador de sus intenciones y sentimientos más íntimos. El narrador dirige su mirada a la reacción de Laura cuando su criada Fenisa le advierte de la presencia de Lisardo en la huerta y de la razón de su visita: «Felisa lo dijo a Laura, que encendiéndose de honesta vergüenza como pura rosa, se le alteró la sangre, porque de la continuación de los ojos de Lisardo había tenido que sosegar en el alma con la honra y en el deseo con el entendimiento» (240). El intercambio de misivas se adereza con gestos, abrazos, lágrimas: «Con una blanda risa, más en los ojos que en la boca, dobló el papel Lisardo» (249); «Laura, que ya sabía que había venido [Lisardo], con poca alteración y mucha curiosidad le abrió severa y leyó así» (263).

Las acciones de los personajes se sitúan en unas coordenadas espacio-temporales muy concretas, enraizadas en el *aquí-ahora* de la lectora. El espacio se dramatiza: la iglesia, la huerta, la calle se imantan de un significado simbólico en la biografía amorosa de los protagonistas: «en la iglesia se miraban, en la calle se hacían amorosas cortesías y en el campo se hablaban, y algunas veces por las rejas, mientras Marcelo dormía y otras que estaba más advertido, Fabio y su amigo en el mayor silencio de la noche cantaban así...» (267)

No sólo imprime Lope un carácter dramático a la narración e incorpora recursos teatrales al discurso novelístico, sino que forja el relato dentro de las convenciones y los códigos de la *Comedia nueva*: la estructura tripartita del relato, que se corresponde con la exposición-nudo-desenlace del teatro lopesco; el tema del honor, la presencia de espacios vinculados a la escenificación teatral de la comedia de capa y espada (iglesia, calle, palacio); el intercambio epistolar entre los amantes; la inclusión de canciones o poemas; la combinación del enredo amoroso del galán y la dama con la trama secundaria de los criados...

Florence Yudin (1968: 182) ha realizado un estudio comparativo entre la primera novela de la colección (*Las fortunas de Diana*) y la fórmula dramática de la *Comedia nueva*, y muchos de los paralelos formales y estructurales que observa son aplicables a *La prudente venganza*; por ejemplo, el enredo amoroso entre los protagonistas, de origen noble, se modela conforme a los cánones de la *Comedia nueva*: «discretion, declaration, passion; seduction, separation, despair; faithfulness, reunion, bliss». Asimismo, la inclusión de composiciones líricas constituye un denominador común a las cuatro novelas y un elemento clave en la configuración del relato. Yudin (1968: 184) ha resaltado su función como «structural marker,» concretando y reiterando los motivos más relevantes del relato. El mismo Lope incide en la importancia de los pasajes líricos cuando se refiere a sus *Novelas* como una sucesión de verso y prosa en la *Égloga a Claudio*: «De versos que la música amorosa / esparce a voces, cuando el dueño esconde / de las *Novelas*, donde / se alternan verso y prosa» (253-256). Los recesos líricos suspenden el hilo del relato y

operan como intensificadores de los afectos de los personajes y de la misma instancia narrativa hacia la lectora: la trama del relato y el diálogo amoroso, que discurren paralelos, convergen en esos pasajes climáticos. El lenguaje poético potencia la presencia de lo relatado, la comunicación con la lectora y su consecuente implicación afectiva.

Hemos mencionado las posibilidades dramáticas que Lope explota en la prosa del nuevo género, en un intento de lograr una respuesta emocional de su lectora, y cómo la *enargia* constituye un concepto retórico muy útil para entender las interrelaciones del género teatral en la novela corta. No obstante, la instancia narrativa no se limita a presentar «a los ojos de la lectora» lo narrado sin mediación ninguna, sino que comenta las incidencias del relato para lograr una comunicación total con la lectora Marcia y sumergirla en lo «contemplado.» Los incisivos y el diálogo mudo con la lectora son equiparables a los recursos utilizados en el discurso homilético: a propósito del comentario de varios textos sagrados de un autor eslavo del medioevo (Kirill de Turov), Ingunn Lunde (2004: 74) afirma que:

[E]nargia amounts to making present «in words» what is absent «in reality,» but more than that; its endeavours are aimed not at faithful reproduction, but at a different kind of authenticity and truth, conveying a deeper understanding of what is represented. This is done by establishing a particular relation to the represented speech (event) and thereby guiding the audience's perceptual, emotional and cognitive involvement.

El análisis de los sentimientos amorosos en los *intercolumnios* o incisivos autoriales, junto a la intención deliberada de categorizar comportamientos parecen cumplir con esa intención didáctica de facilitar «a deeper understanding of what is represented» (Lunde 2004: 74). Las acciones y los sentimientos de los personajes, pues, se inscriben dentro de pautas de comportamiento más generales; el procedimiento se manifiesta formalmente a través de marcas retóricas en el texto, tales como sintagmas adverbiales de modo («a la manera que,» «a la traza,» «como,» «como + verbo frecuentativo») (la cursiva es mía): «a la manera que suelen las doncellas el día que el recogimiento de su casa les permite la licencia del campo» (238); «a la traza de los niños, que se suelen enojar de lo que ellos mismos hacen» (245); «dio causa a que la dilación trajese varios accidentes, como suele en todas las cosas, donde se acude con la ejecución después del maduro acuerdo, como sintió Salustio» (252), etc. La frecuencia de estas construcciones en el texto actúa como elemento estructurante y demarcativo del relato, facilitando a la lectora la comprensión de lo narrado y posibilitando el contacto continuo del narrador con ella.

Recordemos la objeción de Lope a las novelitas cervantinas al comienzo de *Las fortunas de Diana*: «Confieso que son libros de grande entretenimiento y que podrían ser ejemplares, pero habían de escribirlos hombres científicos, o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos» (106). La instancia narrativa, pues, se erige como orquestador de lo narrado, guiando el ánimo del espectador-lector e introduciéndolo en el mundo ficticio de sus relatos⁴. Trueblood

4. Carmen Rabell (1992: 49) también ha señalado las similitudes de las *Novelas a Marcia Leonarda* con los recursos de la oratoria para persuadir al público, afirmando que dicho contexto comunicativo «se ficcionaliza hasta el punto de que el narrador y el narratario parecen alcanzar la categoría de personajes».

(1974) ha señalado este rasgo como característico del quehacer literario y del temperamento lírico lopesco: «An unusual capacity for esthetic detachment in the midst of emotional involvement had been a feature of Lope's *poiesis* from the start Later [in his literary career] there are signs of a capacity to stand aside and observe in its totality, as if Lope were an outsider, a situation in which he has a vital part (Trueblod, 1974: 16-17).

En este sentido, es interesante el epistolario de Lope con el Duque de Sessa; dada la naturaleza de buena parte de la correspondencia, en la que Lope hacía las veces de secretario, tercero y confesor de las correrías amorosas de Sessa, este proceso de distanciamiento y examen de lo vivido y experimentado se formulariza. Lope aconseja al duque en materia amorosa, arguyendo experiencias propias, dichos, sentencias, etc. Ensayo sistemáticamente esa capacidad de reflexionar sobre la vivencia y extraer una enseñanza general para instruir, reconfortar, guiar al destinatario de la carta. Creemos fundamental la lectura del *Epistolario* a Sessa para una cabal comprensión del proceso de configuración de las *Novelas a Marcia Leonarda*, puesto que ambos textos obedecen a una dinámica interna común: ambos se dirigen a un destinatario específico, que determina el desarrollo del discurso; asimismo, la naturaleza del texto privilegia la inmediatez y la oralidad como elementos orgánicos constituyentes. Predomina, pues, la función conativa, el uso de las digresiones, las constantes llamadas al lector, las exhortaciones... Las fórmulas discursivas de transición que regulan el intercambio comunicativo con el «ausente» se repiten en las *Novelas a Marcia* y en el *Epistolario* con frecuencia. Es una fuente valiosísima para el estudio de las novelitas lopescas, y merecen mayor atención de la que podemos prestarle en estas páginas⁵.

La contaminación de lo teatral en lo narrativo constituye uno de los hallazgos más extraordinarios de Lope en la novela corta. El temperamento dramático del Fénix le confiere un sesgo muy personal a su fórmula de novelar. La relación entre el narrador y la lectora se concibe en el espacio del corral de comedias, donde la interacción entre el autor, el actor y el espectador condiciona lo representado, y el *feedback* del interlocutor ocurre en el momento mismo de la representación. Lope dialoga con Marcia a través de las intrusiones de la instancia narrativa y negocia con ella la conformación del relato. Estos incisos del narrador sostienen una relación orgánica entre el marco narrativo y los cuatro relatos, los cuales constituyen el reflejo especular del diálogo entre el narrador y la lectora, de la relación amorosa entre los interlocutores, del retrato de la personalidad de la lectora: «[E]s posible razonar la ordenación de las novelas –afirma Jenaro Talens (1977: 149)– como una lúcida estructura cuyo desarrollo nos narra lo que de hecho es la historia principal: la de la conversación narrador-Marcia Leonarda».

5. Cito sólo algunos de los numerosos ejemplos que encontramos en el epistolario y en *La prudente venganza*: «Parece sermón éste: pues cierto que no lo es, sino cuidado» (*Epistolario* III, 246); «Diga ahora vuestra merced, suplicóselo, que si es esta novela sermón. No, señora, responderé yo, por cierto, que yo no los estudio en romance» (*La prudente venganza* 266); «Paréceme que dice Vuestra merced: «¡Oh, lo que os deben las mujeres! Pues le prometo que aquí me lleva más la razón que la inclinación» (*La prudente venganza* 265). «Paréceme que dice Vex.º: «Bueno anda este Padre; échasele de ver que trata en estas niñerías», pues paréceme que vienen fuera de propósito, que en papel y en conversación es el más cansado estilo» (*Epistolario* III, 264).

Los recursos dramáticos de la novela buscan estimular emocionalmente a la lectora y posibilitan la lectura oral de la novelita, que parece haber sido escrita para ser leída en voz alta a una Marta de Nevares probablemente ya ciega y enferma.

Bibliografía

- BOBES NAVES, María del Carmen (1987): *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín (1941): *Epistolario de Lope de Vega*. Madrid: Real Academia Española.
- LAUSBERG, Heinrich (1966): *Manual de retórica literaria: Fundamentos de una ciencia de una literatura*, trad. José Pérez Riesco. Madrid: Gredos.
- LUNDE, Ingunn (2004): «Rhetorical Enargeia and Linguistic Pragmatics.» *Journal of Historical Pragmatics* 5.1, pp. 49-80.
- QUINTILIANO (1921-1922): *Institutio Oratoria*, trad. H.E. Butler. New York: G.P. Putnam's Sons.
- RABELL, Carmen (1992): *El Arte nuevo de hacer «novellas»*. Londres: Tamesis Books.
- RENNERT, Hugo; CASTRO, Américo (1968): *Vida de Lope de Vega*. New York: Las Américas Public.Co.
- SOBEJANO, Gonzalo (1978): «La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar,» *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 474-494.
- TRUEBLOOD, Alan (1974): *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega: The Making of La Dorotea*. Cambridge: Massachusetts, Harvard University Press.
- VEGA, Lope de (2002): *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Antonio Carreño. Madrid: Cátedra.
- (2003): *Obras completas, Poesía IV*, ed. Antonio Carreño. Madrid: Biblioteca Castro.
- VOSSLER, Karl (1933): *Lope de Vega y su tiempo*. Madrid: Revista de Occidente, 1933.
- YNDURÁIN, Francisco (1962): *Lope de Vega, como novelador*. Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1962.
- YUDIN, Florence L. (1968): «The Novela Corta as Comedia: Lope's Las Fortunas De Diana.» *Bulletin of Hispanic Studies* 45.3, pp.181-188.