

Lope, Bandello y las novelas para Marcia Leonarda

Guillermo Carrascón
Università di Torino

Aunque el caso de la agrupación que se ha venido a llamar con algo de mistificación *Novelas a Marcia Leonarda* –tanto como el de las *novelle* de Matteo Bandello– ofrecería un excelente terreno para indagar sobre la sutil frontera que separa la historia de la ficción, ya que ni faltan las fuentes históricas para los acontecimientos narrados¹, ni el estatuto de verdad de los actantes principales, narradores y narratarios internos, está bien definido, yo me voy a acercar a ellas partiendo de la premisa de que su naturaleza de ficción y sus mecanismos de ficcionalización, condiciones de su adscripción genérica, constituyen parte integrante de la apuesta de Lope, quien insiste en ello desde todas las perspectivas posibles, y en concreto muy vistosamente en el discurso metaliterario que entabla en buena parte de los segmentos que conocemos como digresiones. Ese es el punto de partida de mi reflexión, esa característica tan conspicua, que ha llamado la atención de numerosos críticos: los famosos “intercolumnios”, según expresión humorística del mismo Lope, que trufan la prosa y definen lo que se ha llamado recientemente “poética de la interrupción”², y con su presencia recortan en la línea discursiva (sin interrumpirla) un espacio ajeno a la fábula (que sí interrumpen) en el que lo narrado se delimita, se glosa, se relativiza, se valora en su contenido y en su forma, con lo que a la vez se completa y se complica su relación con la realidad extradiegética. Me voy a limitar a una perspectiva más histórica que otra cosa para intentar añadir una pequeña tesela italiana al mosaico de las varias interpretaciones y clasificaciones que ha ofrecido la crítica; un aspecto de la poética y de la construcción del género narrativo breve que aunque ya conocido, porque el mismo Lope lo indica, me parece que no ha sido tenido en la debida consideración, ni valorado como lo que es: una aportación en cierta medida revolucionaria.

Las novelas de Lope, aunque se publiquen juntas y fuera de su contexto original ya en 1648, como ha estudiado González Ramírez³, cuando reciben ese título unitario que de alguna manera las convierte en una obra que Lope no había querido concebir es en 1777: Francisco Cerdá y Rico las titula *Novelas [...] dirigidas a la señora Marcia Leonarda* para publicarlas en el octavo volumen de la *Colección de obras sueltas* de Sancha⁴. Un siglo más tarde, recogidas con el mismo título por Cayetano Rosell ya sin la adición de las otras cuatro novelas de Castillo Solórzano que Cerdá había incluido en su edición pese a dudar que fuesen de Lope, nuestras cuatro recibieron por parte del editor un notable varapalo, que bien representa, por lo que se refiere a las digresiones, una actitud no rara entre los críticos hasta casi nuestros días⁵.

¹ Véase por ejemplo el artículo de M. BATAILLON: “*La desdicha por la honra*: génesis y sentido de una novela de Lope”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* i.1 (1947), pp. 13-42 [En línea: <https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/73/73>. Fecha de consulta: 23/05/2019]. Véanse también, aunque pertenecen a otro orden de argumentos más discutibles, los versos de la *Corona trágica*: “que las malas historias son novelas / y las buenas novelas son historias” (vv. 1203-1204), que hacen el contrapunto a las matizadas protestas de Bandello, bien representadas en esta: “queste mie novelle (se ingannato non sono da chi le recita) non sono favole ma vere istorie”; M. BANDELLO: “Al magnifico e virtuoso messer Emilio degli Emilii”, carta dedicatoria a la novela XI de *La seconda parte delle novelle* (Lucca: Busdrago, 1554) fol. 70v. [En línea: <https://archive.org/details/laprimaquartapar02band/page/n143>. Fecha de consulta: 28/05/2019].

² A. SÁNCHEZ JIMÉNEZ: “La poética de la interrupción en las *Novelas a Marcia Leonarda*, en el proyecto narrativo de Lope de Vega” en J. V. NÚÑEZ RIVERA (ed.): *Ficciones en la ficción: poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*, Bellaterra 2013, pp. 99-114.

³ *Novelas amorosas de los mejores ingenios de España*, Zaragoza 1648, con otras dos reediciones sucesivas en 1649 y 1650. Véase al respecto D. GONZÁLEZ RAMÍREZ: “Lope de Vega y Castillo Solórzano: «Los mejores ingenios de España»”, *Alazet* 19 (2007), pp. 27-54.

⁴ L. de VEGA: *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso*, Tomo VIII, Madrid 1777.

⁵ C. ROSELL: “Introducción” en L. de VEGA: *Obras no dramáticas*, Madrid 1872, pp. XIII-XIV: “Lope nació elegido del cielo para poeta, y no podía acomodarse a la severa y académica estructura de la prosa. Si quería ser natural, degeneraba en vulgar y lánguido; si pretendía levantar el vuelo, daba en el extremo de conceptuoso y amanerado. La falta de propiedad y filosofía trataba de suplirla con sobra de erudición episódica y pedantesca; duro, monótono, acompasado, discurría casi

Los cuatro relatos se volvieron a publicar como *Novelas*, simplemente, en 1881 en la Biblioteca Universal, que en 1899 y en 1908 reestamparon Hernando y sus sucesores; y a partir de ahí la historia es la de las conocidas ediciones del siglo XX, desde la de los Fitz-Gerald hasta la de Presotto, entre las que destacan las ediciones completas de *La filomena* y *La Circe* preparadas por Blecua⁶. Desde muy temprano, por tanto, las cuatro novelitas, que en realidad habían aparecido, la primera en *La Filomena* (Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1621, fols. 58-98v), y las otras tres en *La Circe* (Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1624, fols. 109-149), se publicaron como una más entre las colecciones de narrativa breve que constelaron el siglo XVII, a pesar de que en la concepción del autor formasen parte de un proyecto muy distinto⁷.

Un proyecto, no digo nada nuevo, de promoción personal que se concretaría, como ha llegado hasta nosotros, en los dos libros apenas mencionados, *La Filomena* y *La Circe*, en los que aparecen las cuatro historias, e hipotéticamente o quizá programáticamente, en un tercero, *El laurel de Apolo* (1630), que quizá habría debido contener otras novelas (al menos según lo que anuncia Lope al final de la última, *Guzmán el Bravo*), pero en cambio no las lleva⁸; un proyecto que resumen bien estas palabras de Ruiz Pérez: “En los años veinte las novedosas caracterizaciones de *La Filomena* y *La Circe* [...] desarrollarán un nuevo modelo, en el que Lope concilia dos de sus vertientes literarias (la expresividad lírica y la elevación de estilo e invención, tras su relativo fracaso en la épica culta) y dos de sus aspiraciones sociales (el éxito en el mercado y el medro en la corte)”⁹; Lo ha descrito detenidamente Sánchez Jiménez¹⁰, quien concluye que “tres características conforman la propuesta estética cortesana que Lope adopta [...]: el sutil cultismo de los poemas mitológicos, la poesía «filosófica» de la medianía estoica y la castidad neoplatónica [de las epístolas] y, finalmente, la estética de la interrupción y de la familiaridad” que campea en las novelas. Se trata del Lope que a sus cincuenta y nueve años adopta la pose, no nueva en él ciertamente, de escritor culto al uso, filósofo profundo y a la vez mundano para intentar el último envite en favor de sus pretensiones cortesanas, y concretamente, de sus aspiraciones de cronista real.

Poco cuenta que sus pretensiones se vean muy pronto defraudadas con el nombramiento de Francisco de Rioja para tal posición en septiembre de 1621¹¹ (la aprobación de *La Filomena* es del 10 de agosto del mismo año), pues Lope no va a cejar tan fácilmente. Las dos misceláneas, cuidadosamente concebidas, reúnen los elementos que retratan a su autor en tales términos, docto, erudito y serio, como conviene al historiador, y demuestran su conocimiento de la literatura clásica y su capacidad de adecuarse a los nuevos registros poéticos en composiciones de amplio diseño; pero lo presentan a la vez también “civil conversador”, como debe ser el cortesano; y esta es

siempre por medio de antítesis y metáforas, no dejando traslucir siquiera ninguno de los caracteres que aun en medio de los mayores descuidos señalan al escritor profundo [...].”

⁶ L. DE VEGA: “Novelas a la señora Marcia Leonarda: reproducción der Ausgaben von 1621 und 1624”, ed. de J. D. y L. A. Fitz-Gerald, *Romanischen Forschungen* 34 (1913), pp. 278-469; ID.: *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de M. Presotto, Madrid 2007; ID.: *Obras poéticas*, ed. de J. M. Blecua, Barcelona 1969.

⁷ Véase M. PIQUERAS FLORES y B. SANTOS DE LA MORENA: “*La Circe*, la *Filomena* y las *Novelas a Marcia Leonarda* en el contexto editorial de las colecciones de ficciones y metaficciones”, *eHumanista* 38 (2018), p. 470.

⁸ Es probable que este libro, ya concebido por Lope como parte integrante de su plan de asalto a la corte de los primeros años 20, sufriera numerosas modificaciones y retrasos debido a los muchos acontecimientos trágicos que a partir de 1624 se abatieron sobre el autor ya anciano. Véase A. SÁNCHEZ JIMÉNEZ: *Lope, el verso y la vida*, Madrid 2018, pp. 301, 304, 311 y ss.

⁹ P. RUIZ PÉREZ: “Los pliegos de Lope”, *eHumanista* 24 (2013), p. 166.

¹⁰ A. SÁNCHEZ JIMÉNEZ: *Lope, op. cit.*, p. 287.

¹¹ E. GONANO: “*La Filomena* de Lope de Vega: la metamorfosis del poeta”, comunicación al IX Congreso Internacional Letras del Siglo de Oro español, Mendoza (Argentina) 30 agosto-1 septiembre 2017, Biblioteca Digital Uncuycu [En línea: <http://bdigital.uncu.edu.ar/9864>. Fecha de consulta: 23/05/2019]. De nuevo en 1629 a Lope se le iba a escapar, con agravantes, el ansiado cargo cuando el 3 de diciembre se nombró para él nada menos que a José Pellicer, miembro para más inri de la adversaria facción gongorina, con el que nuestro poeta sostuvo un agrio intercambio de improperios y pullas; F. MARCOS ÁLVAREZ: “Las invectivas del *Laurel de Apolo* de Lope de Vega”, en *Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, Madrid 1986, pp. 247-258.

específicamente la función de las novelas: una en el primer volumen y tres más en el sucesivo que presentan a Lope como un contertulio brillante, un conversador ligero e ingenioso, ameno y versátil, capaz de entretener en sociedad a un auditorio. Y si este público se idealiza en femenino no es solo porque el género novela, falto de preceptiva y considerado culturalmente inferior, sea por tal inferioridad intelectual propio de mujeres (obviamente en la concepción de la época) como señalan Presotto y con matices Barella¹²; y no solo porque en su continuo juego entre ficción y realidad Lope esté verdaderamente ofrendando a Marta de Nevaes el entretenimiento que esta le ha pedido¹³, sino por imperativo de las normas de cortesía al uso según el modelo que Lope, como veremos, adopta.

El cortesano en el que Lope se espeja no está muy lejano del de aquella ideal corte renacentista de Urbino en la que se oían las honestas facecias y en donde “de la cara y amada compañía” se derivaba “la dulzura del vivo ingenio y juicio que a todos se contagiaba” de las dos musas humanas que presidían aquella sociedad, la duquesa Elisabetta Gonzaga y su cuñada Emilia Pia de Carpi. Una corte en la que, entre otros atractivos, “con las señoras se mantenía liberalísimo y honestísimo comercio, que a cada uno le era lícito, hablar, sentarse, reír y bromear con quien le parecía, pues era tanta la reverencia que se ofrecía al valor de la Señora Duquesa, que la misma libertad era grandísimo freno”¹⁴. La Marcia Leonarda destinatario intratextual y explícito de las novelas de Lope está a mi parecer muy cerca de esta interlocutora ideal, cortesana, llena de virtudes y de ingenio con los que brillar en el círculo de los hombres doctos en el que sueña con sentarse su amante. Es con similares modelos con los que Lope se divierte, en un juego amoroso y familiar, a la vez íntimo y social, en identificar a Marta de Nevaes, Marcia Leonarda o Amarilis, quien había aprendido desde la cuna “gentileza y [-justamente-] *cortesía*”¹⁵ de manera que

si hace versos, se le rinden Laura, terracina; Ana Bins, alemana; Safo, griega; Valeria, latina, y Argentaria, española. Si toma en las manos un instrumento, a su divina voz e incomparable destreza el padre de esta música, Vicente Espinel, se suspendiera atónito; si escribe un papel, la lengua castellana compite con la mejor, la pureza del *hablar cortesano* cobra arrogancia, el donaire iguala a la gravedad y lo grave a la dulzura; si danza, parece que con el aire se lleva tras sí los ojos y que con los chapines pisa los deseos¹⁶.

Estas gracias sociales son las que adornan a los habitantes de esa idealizada corte de Guidobaldo de Montefeltro, según se exhibe en el *Cortigiano* de Castiglione que citaba más arriba¹⁷.

Si dirigimos ahora nuestra atención hacia las circunstancias editoriales del momento en el que se publican las dos andanadas promocionales del Fénix, salta a la vista que, tras un periodo de relativa calma, están empezando a menudear las colecciones de novelas: en los años sucesivos al de

¹² M. PRESOTTO: “Introducción”, en L. de VEGA: *Novelas, op. cit.*, p. 10; J. BARELLA: “Introducción”, en L. de VEGA: *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid 2003, p. 28 y con distinto alcance en su “Introducción” en L. de VEGA: *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid 1988, p. 24.

¹³ M. Á. FERNÁNDEZ CIFUENTES: *Tradición e innovación en las Novelas a Marcia Leonarda*, Nueva York 2013, pp. 25-27; F. RICO: “Prólogo”, en L. de VEGA: *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid 1968, p. 8.

¹⁴ B. CASTIGLIONE: *Il cortigiano*, Milano 1890, p. 27. Traducción mía.

¹⁵ L. DE VEGA: *Amarilis: Égloga*, Madrid 1633, fol. 13. Subrayado mío.

¹⁶ Dedicatoria “a la señora Marcia Leonarda” que cito por L. DE VEGA: *La viuda valenciana, comedia famosa*, ed. de T. Ferrer Valls, Alicante 2016. [En línea: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-viuda-valenciana--comedia-famosa/html/cd87d691-77e3-4724-8178-035b2f68144a_2.html#I_0, consulta 25/05/2019]. Subrayado mío.

¹⁷ Quizá sea coincidencia del lugar común, pero en la reformulación del viejo *topos humilitatis* con la que Lope empieza su primera novela, *Las fortunas de Diana*, manifestándose sorprendido de un encargo tan inusitado para él (“No he dejado de obedecer a vuestra merced por ingratitud, sino por temor de no acertar a servirla; porque mandarme que escriba una novela ha sido novedad para mí. [...] 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...” L. DE VEGA: *La Filomena, op. cit.*, fols. 58, 59) es fácil percibir un eco del principio del libro del mantovano, que también se presenta como una epístola con interlocutor explícito, Alfonso Ariosto: “Mucho he dudado, micer Alfonso, cuál de dos cosas más difícil me había de ser, si negar lo que con tanta insistencia me habíais pedido, o hacerlo: porque si por una parte me parecía durísimo negar algo, y más aún algo tan loable, a persona a la que amo sumamente [...], por la otra sin embargo emprender tarea que no estuviere seguro de poder llevar a cabo me parecía poco conveniente para quien estimase las justas reprehensiones”. B. CASTIGLIONE: *Il Cortigiano, op. cit.*, p. 23. Traducción mía.

publicación de las *ejemplares* cervantinas van apareciendo en España, primero tímidamente, algunas colecciones como *Las clavellinas de recreación* de Ambrosio de Salazar en 1614, la *Corrección de vicios* de Alonso de Salas Barbadillo en 1615, los *Discursos morales* de Juan Cortés de Tolosa en 1617 o los *Días de jardín* de Alonso Cano y Urrueta en 1619, cuando de repente, en 1620, quizá incentivados por el interés crematístico, como sugiere Montero¹⁸, de quien en parte tomo estos datos, arrecian en menudeo nada menos que el *Lazarillo de Manzanares con otras cinco novelas* (Cortés de Tolosa), las *Novelas morales* (Ágreda y Vargas), la *Casa del placer honesto* (Salas Barbadillo) y la *Guía y aviso de forasteros* (Liñán y Verdugo) cuya edición y estudio debemos a David González Ramírez. Y entre 1622 y 1624, inmediatamente después de *La Filomena* y antes de *La Circe*, las colecciones de Lugo y Dávila (*Teatro popular*), Matías de los Reyes (*El Menandro*), Faria y Sousa (*Noches claras*), Céspedes y Meneses (*Historias peregrinas y ejemplares*), Montalbán (*Sucesos y prodigios de amor*), Juan de Piña (*Novelas ejemplares y prodigiosas*), de nuevo Matías de los Reyes (*El curial del parnaso*), y a partir de ahí a un ritmo de dos por año, con casi siempre, cada año, una de Castillo Solórzano; y suma y sigue, porque después de 1624 las colecciones novelísticas (José de Camerino, Baltasar Mateo Velázquez, María de Zayas, Alcalá y Herrera, Cristóbal Lozano y los que me esté olvidando) no paran hasta mediado el siglo¹⁹. Pues bien, la original estrategia editorial de Lope se apoya también en su voluntad de distinguirse de esta marea de noveladores de última hora, un sentido que parece estar implícito en las palabras con las que presenta el argumento de la novela al principio de la primera de ellas.

Respecto a la producción narrativa, de hecho, en estas famosas palabras del incipit de *Las fortunas de Diana* Lope dispone dos claves en las que sí que creo que podemos creer sin temor a que el poeta nos engañe:

También hay libros de novelas, dellas traducidas de italianos, y dellas propias, en que no faltó gracia y estilo a Miguel Cervantes. Confieso que son libros de grande entretenimiento y que podrían ser ejemplares, como algunas de las *Historias trágicas* del Bandello, pero habían de escribirlos hombres científicos, o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos²⁰.

Si no cabe ninguna duda de que las puyas están dirigidas en primer lugar contra Cervantes, pues se le menciona expresamente en esos famosos términos tan engañosamente benévolos, las últimas palabras, “habían de escribirlos hombres científicos o por lo menos grandes cortesanos”, con su implícito “y no los que los escriben”, hay que entenderlas también y en muy gran medida referidas a esa plétora de novelistas que están inundando el mercado de “libros de novelas”. Lope, con su operación editorial doble, se está autoalineando muy por encima de los numerosos productores de mercadería vendible, en la escogida élite de los grandes cortesanos, hombres científicos, en la que aspira a situarse. De modo que la elección muy meditada de –pese a las solicitudes reales o literarias, históricas o ficticias, de la señora Marcia Leonarda y del público lector que representa– no dar a las prensas otra colección más de novelitas sino sus misceláneas es la forma elegida por Lope para distinguirse “conformando un nuevo tipo de libro, que, por una parte, avanza en un cierto carácter unitario (tal como refleja el título) y, por otra, aprovecha la variedad para engarzar una diversidad de modos líricos, no exentos de posibilidades de encadenamiento (con el ejemplo señero de las novelas enderezadas a Marcia Leonarda en la prosa)”²¹ y de calificarse así como poeta superior, cortesano, distinto y distante de la rica cosecha de poetas del siglo, mientras a la vez vuelve a dar dignidad a un género menor de puro entretenimiento como ya había hecho con la comedia y con el género de literatura de cordel. Como concluyen Piqueras Flores y Santos de la Morena, “Lope configura *La*

¹⁸ J. MONTERO REGUERA: “El nacimiento de la novela corta en España. (La perspectiva de los editores)”, *Lectura y signo* 1 (2006), pp. 165-175.

¹⁹ Véase al respecto el razonamiento, próximo al mío, de M. PIQUERAS FLORES y B. SANTOS DE LA MORENA: “*La Circe*”, *op. cit.*, pp. 468-469.

²⁰ L. DE VEGA: *La Filomena*, *op. cit.*, fols. 58v-59.

²¹ P. RUIZ PÉREZ: “Pliegos”, *op. cit.*, p. 166.

Filomena y *La Circe* como colecciones no tan diferentes de las de sus contemporáneos, pero con mayores pretensiones puesto que habían de ser, entre otras cosas, el hábitat para su propuesta de novelas cortas, un hábitat en el que pudiera mostrar que él era un hombre científico o, por lo menos, un gran cortesano”²².

Pero como acabo de decir, me parece que no es esta la única clave significativa que se encuentra en estas páginas. Si la cita de Miguel de Cervantes, con la concesión “a boca chica”, como decía Profeti²³, de su gracia y estilo, sirve a Lope para colocarse por encima del mejor de todos los novelistas españoles, la mención entre todos del único novelliere italiano que aparece aquí, Bandello, creo que merece ser considerada con algo más de detenimiento de lo que se ha hecho. La historia entre Lope y Bandello es larga: se remonta, como es bien sabido, al principio de la última década del XVI, cuando Lope, quizá en la biblioteca de la familia Barroso de Ribera, como secretario del futuro Marqués de Malpica, entró en contacto directo con un ejemplar de la colección de *Novelle* del italiano, como testimonia su fiel adaptación de la v historia de la cuarta parte en la comedia *El perseguido*, firmada por el dramaturgo en Toledo el 2 de noviembre de 1590²⁴. A partir de esa fecha Lope se sirve copiosamente de los textos de Bandello como de los de Boccaccio (como ha estudiado magistralmente Juan Ramón Muñoz) y de Giraldi Cinzio (de algunas de cuyas relaciones con Lope se ha ocupado en cambio David González Ramírez²⁵) como punto de partida para la redacción de sus obras dramáticas. Pero como ya he señalado en otras ocasiones, Bandello, si no es con certeza –aunque yo diría que sí– el primer *novelliere* adaptado a las tablas por Lope, es sin duda alguna el último, y no sólo, sino que a partir precisamente de la época de la que nos estamos ocupando, alrededor de los primeros años 20 del XVII, las novelas del dominico de Castelnuovo Scrvia se convertirán en las únicas italianas en servir de hipotexto a los seis dramas lopianos del periodo con origen novelístico, incluido *El castigo sin venganza* de 1631. Es decir que, de alguna manera Lope, que desde la época de la crisis religiosa que culmina con su ordenación se había alejado del escandaloso Boccaccio, en sus últimos quince años abandona también a Cinzio y si excava la mina de la narrativa breve italiana para encontrar inspiración a sus tramas teatrales es exclusivamente en los cuatro tomos que contienen las 214 novelas del fraile lombardo donde va a buscar. Los motivos de esta preferencia son difíciles de determinar. Bandello no era, en realidad, menos lascivo o sicalíptico que su declarado modelo toscano, pero sin duda sus obras no sufrieron la misma persecución inquisitorial que las de Boccaccio, quizá debido, simple y paradójicamente al escaso prestigio del que gozaba como *novelliere* en su país natal y a que su fama española, asociada al pequeño volumen, editado cuatro veces entre finales del XVI y

²² M. PIQUERAS FLORES y B. SANTOS DE LA MORENA, “*La Circe*”, *op. cit.*, p. 471.

²³ M. G. PROFETI: “Introduzione” en L. DE VEGA: *Novelle per Marzia Leonarda*, a c. di M. G. Profeti, trad. de Paola Ambrosi, Venezia 1991, p. 14.

²⁴ Véase G. CARRASCÓN: “Bandello en el taller dramático de Lope” en F. DEL BARRIO DE LA ROSA, A. BOGNOLO, M. V. OJEDA CALVO, D. PINI y A. ZINATO (eds.), *Serenísima palabra. Actas del X congreso de la Aiso*, Venecia 2017, p. 450.

²⁵ G. CARRASCÓN: “Otra vez sobre Lope y Bandello (I)”, en L. FUNES (coord.): *Hispanismos del mundo. Diálogos en (y desde) el Sur*, Buenos Aires 2016, Anexo digital, pp. 46-56; ID.: “Bandello en el taller dramático de Lope”, *op. cit.*; ID.: “Lope de Vega y las *Historias trágicas exemplares* de Matteo Bandello”, *Archivio Novellistico Italiano* 2 (2017), pp. 2-17; ID.: “Lope y Bandello, entre libertad y censura”, en M. ROSSO *et al.* (eds.): *Trayectorias literarias hispánicas: redes, irradiaciones y confluencias*, Roma 2018, pp. 255-272. J. R. MUÑOZ SÁNCHEZ: “«Escribía / después de haber los libros consultado»: a propósito de Lope y los Novellieri, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio), parte I”, *Anuario Lope de Vega* 17 (2011), pp. 85-106; ID.: “«Escribía / después de haber los libros consultado»: a propósito de Lope y los Novellieri, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio), parte II”, *Anuario Lope de Vega* 19 (2013), pp. 116-49; ID.: “«Yo he pensado que tienen las comedias los mismos preceptos que las novelas»: de Boccaccio a Lope de Vega”, en I. COLÓN CALDERÓN, D. GONZÁLEZ RAMÍREZ (eds.): *Estelas del Decamerón en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*, Málaga 2011, pp. 163-86; ID.: “La recepción literaria en el Siglo de Oro: hacia el *Decamerón* de Lope de Vega” en G. CARRASCÓN y Ch. SIMBOLOTTI (eds.): *I novellieri europei e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinaccimentali*, Turín 2015, pp. 539-555. D. GONZÁLEZ RAMÍREZ e I. RESTA: “Lope de Vega, reescritor de Giraldi Cinzio: la construcción dramática de una *novella* de los *Hecatommithi*” en G. CARRASCÓN y D. CAPRA (eds.): ‘*Deste artife*’. *Estudios dedicados a Aldo Ruffinatto*, Alessandria 2014, pp. 157-172.

principios del XVII, de *Historias trágicas exemplares*, no era seguramente la de un escritor moralmente dudoso como podía serlo la de Boccaccio. Al contrario, el traductor de la pequeña colección de catorce novelas, Vicente de Millis Godínez, presentaba al dominico como “autor grave” que se ocupaba de acontecimientos históricos y no de ficciones mentirosas “con toda llaneza y fidelidad, sin procurar afeites ni colores retóricos que nos encubran la verdad de los successos”²⁶.

Pero además de una fama española más o menos presentable, puede haber otros motivos específicos que orienten la elección de Lope hacia el modelo italiano por él elegido. Como es bien sabido, y ha estudiado entre otros Rubio Árquez²⁷, la cuestión del marco narrativo con el que se dota a las colecciones de novelas, tanto italianas como españolas, constituye un terreno de adscripción poética de algún interés. Resumiendo mucho, hay un modelo *Decamerón*²⁸, en el que las novelas se integran en una situación marco, que imita la reclusión de unos jóvenes en una villa de los alrededores de Florencia para huir de la peste, situación que justifica la presentación de los relatos que constituyen las partes de la colección (jornadas en el caso del original de Boccaccio, saraos, tertulias o veladas en algunos de sus émulo españoles) como una forma de entretenimiento o pasatiempo. El cuento oralmente enunciado en el mundo de ficción representado en el marco aparece en primer lugar como un elemento de la sociabilidad humana con cuya fruición se aprende, se ocupa el ocio con una actividad positiva, lenitiva –en el *Decamerón* explícitamente– para el espíritu de los refugiados, aislados a causa de la epidemia y necesitados de una distracción que alivie sus angustias. Este modelo, que tendrá sus seguidores en España, de Eslava a Liñán y Verdugo o Lugo y Dávila, es modificado por Cervantes, que ignora absolutamente en sus *Ejemplares*, carentes de otro marco que el prólogo, la particular disposición telescópica de la *commedia umana* boccachesca y en cierto modo se podría considerar que parodiza, invirtiéndola en su *Casamiento engañoso y coloquio de los perros*, la fórmula del *novelliere* que aquí me interesa, Bandello²⁹.

En efecto, este, si hay que dar crédito a lo que sumariamente relata en la presentación del primer volumen de sus *novelle*, empezó “a escribir algunas novelas, empujado por las ordenes de la siempre fresca y honrada memoria, la señora Ippolita Sforza, consorte del señor Alessandro Bentivoglio, que Dios tenga en su gloria. Y mientras ella vivió, aunque algunas de ellas fuesen a otros dedicadas, todas, sin embargo, se las presentaba a ella”³⁰. Estas novelas, nacidas esporádicamente por deseo de una interlocutora privilegiada, Ippolita Sforza, situación que *mutatis mutandis* la de Lope con Marcia Leonarda parece emular, se dedicaban ya a uno ya a otro de los muchos conocidos de Bandello, al que se le enviaban manuscritas con una carta de acompañamiento en la que a menudo se rememoraban las circunstancias, en muchos casos exquisitamente ficticias, en las que el autor decía haber escuchado a alguien contar la novela en cuestión, novela que sucesivamente por indicación de Ippolita o de otros, él habría pasado al papel, incorporando un narrador que bien podría ser el cortesano de la ocasión evocada en la carta dedicatoria. La *cornice* o marco de Boccaccio se modificaba de esta manera radicalmente: la situación de convivencia era ahora la de los salones de la buena sociedad de Milán que Bandello frecuentaba asiduamente, y las novelas relatadas por alguno de los contertulios allí presentes, se convertían en piezas de esa civil conversación que florecía en un ambiente que por muchos motivos reflejaba y tenía como modelo la corte urbinata descrita por Baldassarre Castiglione. Solo mucho más tarde, por exhortación continua de “algunos amigos que desean verlas”, como nos

²⁶ V. DE MILLIS GODÍNEZ: “Dedicatoria a Don Martín de Ydiáquez”, en M. BANDELLO: *Historias trágicas exemplares*, Salamanca 1589, ff. 3v-4.

²⁷ M. RUBIO ÁRQUEZ: “La *cornice boccacciana* en las adaptaciones de las *novelle* en la literatura áurea castellana”, “*Umana cosa è aver compassione degli afflitti*”: *Raccontare, consolare, curare nella narrativa europea da Boccaccio al Seicento*, *Levia Gravia* 15-16 (2013-2014), pp. 477-486.

²⁸ Lo ha estudiado recientemente J.R. MUÑOZ SÁNCHEZ: “Del gentil conversador al discreto lector: Apuntes sobre una cuestión cardinal de la novela (corta) de Boccaccio a Cervantes”, *eHumanista* 38 (2018), pp. 847-872.

²⁹ Véase G. CARRASCÓN: “Apuntes para un estudio de la presencia de Bandello en la novela corta del siglo XVII”, *Edad de Oro* 33 (2014), p. 63.

³⁰ M. BANDELLO: “Il Bandello ai candidi e umani lettori”, *Le novelle. Parte I*, in *Tutte le opere*, I, ed. de F. Flora, Milano 1952, p. 3

indica Bandello en su ya citado prólogo, se resolvió el autor a darlas a la imprenta en los tres primeros volúmenes en los que las novelas por tanto aparecían ensartadas “sin ningún orden” (p. 3), pero siempre precedidas cada una por la carta dedicatoria para la persona a la que en su día la dirigiera Bandello. Todo el *novelliere*, por tanto, incluso el cuarto volumen póstumo, observa esta estructura en la que el marco está sustituido por una serie de cartas dedicatorias que forman dípticos con las respectivas novelas, presentando a menudo la circunstancia precisa en la que fueron contadas y la persona de la que Bandello las escuchó y cuya performance de narrativa oral el escritor emula con su estilo llano y desenfadado.

Estas tertulias de la aristocracia milanesa a las que Bandello concurría como confidente, embajador, medianero o correveidile de los diversos señores a los que servía para traer y llevar negocios, ajustar matrimonios y otras cosas por el estilo, eran en definitiva pequeñas cortes en miniatura en las que damas y caballeros conversaban y convivían en un ambiente social distendido, como ya refleja bien la primera carta dedicatoria de Bandello a la señora Sforza:

Se encontraron en los días pasados en vuestra casa de Milán muchos gentilhombres, los cuales según su loable costumbre todo el día pasan allí por distracción, de manera que siempre en la pandilla que se reúne hay algún bello y deleitoso discurrir de los acontecimientos que en el día acaecen. [...] Estaba en compañía entre otros el muy amable micer Ludovico Alemanni, embajador de Florencia, el cual [...] narró un accidente terrible precedentemente sucedido en Florencia. [...] Así que yo, pareciéndome el caso digno de compasión y de memoria, exactamente como había sido contado por Alemanni, lo escribí³¹.

Sobre este esquema, con variaciones y adornos, se desarrolla lo que constituye el marco de las *Novelle* de Bandello, que Lope tenía en la uña desde muy temprano como hipotexto y modelo de sus haceres literarios. Y si como hemos dicho Bandello podía constituir una autoridad respetable y un ejemplo presentable a la hora de pensar en el género en ciernes de la novela corta, a la situación de comunicación que proponía en su *novelliere* le sobraban virtudes para erigirse en modelo de la que Lope mismo llevaba al papel con la representación literaria de su narrador-personaje extradiegético y comentarista impenitente de sus propios discursos, dirigiéndose a la dama que le había pedido novelas (“spinto dai comandamenti de la virtuosa signora”, había dicho el italiano). Y a la situación en la que Bandello presentaba la génesis de sus novelas tampoco le faltaban coincidencias con una situación cortesana como aquella en la que Lope habría querido poder brillar como cortesano narrador.

Por otra parte, Lope se encontraba en una disyuntiva compositiva que no le dejaba muchas vías de salida, puesto que si Cervantes, del que pretendía como novelista tomar las distancias, había optado por esa serie de novelas ensartadas como disciplinantes, que diría el Mercedario, sin marco alguno más allá de sus consideraciones del prólogo, él tenía que dotar a sus pruebas de narración breve de una forma de marco. Pero ¿qué forma de marco ha de haber más adecuada para una única novela solitaria, como se presenta *Las fortunas de Diana* en el seno de la miscelánea en la que aparece, que una carta dedicatoria al estilo de las de Bandello en la que se celebre la ocasión y la ocasionadora? Parece claro que un único relato no puede tener mejor marco que el que en circunstancias similares había elegido el dominico italiano. Por todo ello no me parece muy arriesgado afirmar que al adoptar su peculiar forma de presentación de las novelas dirigidas a Marcia Leonarda Lope no estaba haciendo más que aplicar, adecuada a su circunstancia y necesidad, la fórmula del *Novelliere* de Bandello, al que por lo demás invoca como modelo explícito en la primera de esas interlocuciones con su destinataria intradiscursiva.

³¹ M. BANDELLO: *Le novelle*, *op. cit.*, p. 5. En mi traducción he usado ‘pandilla’ por *brigata*, término que usa también Boccaccio para su grupo de jóvenes y Bandello recoge significativamente aquí. Para la conversión de la *brigata* Boccacciana en una corte de las evocadas por Castiglione, véase también J. R. MUÑOZ SÁNCHEZ: “Del gentil conversador”, *op. cit.*, pp. 852 y ss.; y C. CÁMARA OUTES: “La influencia de Bandello en la narrativa española del siglo XVII” en A. BUENO GARCÍA y R. LOZANO MIRALLES (eds.): *La traducción en la orden de predicadores*, I, Granada 2018, pp. 47-67.

El vastísimo universo de las cartas dedicatorias bandellianas, elemento indispensable de los dípticos carta-novella, completa y complementa con todos sus matices el sentido de las novelas mismas, de manera que incluso los traductores, primero franceses (Boistuau y Belleforest) y luego español (Millis), se dan cuenta de que la simple eliminación supone una mutilación importante de la materia novelística global, por lo que al suprimir las cartas introductorias las sustituyen con prohemios a menudo cargados de fuerte moralina para dirigir y explicitar, justamente, la correcta lección de la historia que se sigue. En efecto, las novelas de Bandello se presentan como captura escrita, cristalización en papel y letra muerta, de un vivaz momento social determinado. Nacen por tanto a partir de una situación de comunicación que en la ficción literaria se quiere contingente y circunstanciada; y esa característica típica de la naturaleza de la oralidad lleva consigo, cuando esta se traslada a la escritura, como pretende haber hecho el fraile, la necesidad de una explicación que de esa contingencia y de esa situación de comunicación oral dé debida cuenta, para que quien ya no está presente físicamente en aquella precisa conversación se pueda orientar y comprender adecuadamente su pertinencia comunicativa, sus coordenadas situacionales, sus ejes axiológicos, su ocasión y oportunidad intelectual o cognitiva. Esa es, precisamente, la función que cumplen los comentarios en los que Bandello, en la carta de presentación inicial de cada novela, reflexiona sobre la historia, comenta sus relaciones con la realidad del momento y saca conclusiones de índole moral, práctica y a menudo, incluso, pragmática o narratológica.

Lope, con un sentido de la modernidad del género (que debe ser –el mismo Cervantes convenía en ello en el prólogo de sus ejemplares– de grande entretenimiento) mucho más agudo que los traductores de Bandello o que Bandello mismo, no solo enriquece y multiplica sus comentarios introductorios, sino que los entrelaza con el propio discurso de la fábula, en la voz de su metomentado narrador. En efecto, a lo que asistimos en las novelas de Lope es a una especie de fusión entre el texto de la novela y el de la epístola con la que el narrador empieza a hablar a Marcia Leonarda, un texto que se salta la línea de delimitación que en Bandello estaba muy clara, y se introduce a retazos, como un verdadero metatexto, entre las frases y los párrafos de la novela que van representando su materia diegética. Pero el efecto de esta transformación del paratexto en metatexto entrelazado es el de manifestar y realzar la presencia constante de ese narrador, un tipo de presencia que a mi juicio se puede entender como eficaz representación literaria de la presencia física de un narrador oral cuya voz, en la pragmática de una comunicación en presencia, nos puede llevar muy bien por los cerros de Úbeda, o desviarse en críticas de la poética al uso sin que, gracias justamente a esa su materialidad tan palpable lleguemos a perder el hilo de la historia.

Así que en efecto Lope no se limita a aplicar la fórmula de marco de Bandello, sino que la adecua al plan de promoción cortesana al que me refería poco antes. Como he indicado, en el variado sucederse de estilos y géneros que constituye la innovadora característica de *La Filomena* y *La Circe*, el papel de las novelas es presentar a Lope como un brillante cortesano, como uno de esos gentilhombres que coincidían con Bandello en los salones y jardines de los Fregoso, los Bentivoglio, los Sanseverino, los Sforza, capaz de entretener a su auditorio con novelas divertidas o ejemplares, o hasta trágicas si fuese necesario, contadas con el ingenio, la ligereza y la soltura requeridos por la “civil conversación”. Si bien se considera, las digresiones de Lope, con la continua referencia que en ellas se encuentra a los dos interlocutores presentes, emisor y destinatario, Lope-narrador y Marcia Leonarda, con comentarios que tan pronto dirigen la actitud que se espera de ella, como disminuyen, relativizan o comentan el contenido de las precedentes palabras de él, tan pronto moralizan en los planos altos, como encuentran hilarantes paralelismos prácticos en los pisos de abajo, no son más que una –a mi juicio conseguidísima– reducción a la escritura de la pragmática de la oralidad, en forma de monólogo, sí, pero, valga la paradoja, un monólogo polifónico, para superar de forma muy original, elaborando el ejemplo brindado por las cartas dedicatorias de Bandello, lo que en otras colecciones de novelas se reducía, cuando no a la simple sucesión de cuentos, a un juego de narración monológica inserta en la ficción dialógica de un marco, más o menos modificado, pero prestado al fin de Boccaccio o de Cinzio.

La que Sánchez Jiménez ha llamado poética de la familiaridad y la interrupción, dos características del coloquio oral, que destaca en las narraciones que han venido a agruparse como *Novelas a Marcia Leonarda* en base a la técnica de la digresión narrativa³², se podría por tanto perfilar y matizar, a mi juicio, como una poética de la oralidad, reelaborada a partir del rechazo de las colecciones de novelas a imitación de las de Cervantes que proliferaban en exceso; concebida a tenor de la propuesta, eminentemente cortesana, del tipo de marco epistolar del *novelliere* de un Bandello, autor grave, ostentosamente enarbolado; y perfeccionada sobre la falsilla de la experiencia polifónica que madura Lope con la comedia nueva para elevar un género humilde y no menos nuevo, como era la novela breve, a la categoría de práctica cortesana e integrarlo, con sus cuatro muestras de novelas dirigidas a Marcia Leonarda, en la panoplia literaria desplegada por el poeta madrileño en favor de sus cortesánisimas aspiraciones sociales.

³² Véanse al respecto las agudas reflexiones de Cámara Outes (“La influencia de Bandello”, *op. cit.*, p. 55) sobre las teorías de Shklovski, que pueden iluminar, aunque no podrá ser en esta ocasión, esta poética de la interrupción como el más fecundo rasgo de modernidad de Lope en sus novelas.