

ENTRE TEATRO Y NOVELA: HONOR Y VENGANZA EN LOPE DE VEGA
(*EL TOLEDANO VENGADO Y LA PRUDENTE VENGANZA*)¹

M^a del Valle Ojeda Calvo
(Universidad Ca' Foscari, Venecia)

Fuera quien fuera, Alonso Fernández de Avellaneda define en 1614 las *Novelas ejemplares* de Cervantes como “comedias en prosa”, su propio *Quijote* como “casi comedia” y se refiere a él más adelante como “la presente comedia”². Curiosamente, años después, Lope de Vega viene a coincidir con Avellaneda en el prólogo de *La desdicha por la honra* (1624), una de las cuatro novelas que escribió para su amada Marta de Nevares (Marcia Leonarda). En este prólogo Lope declara que “tienen las

¹ Este artículo y el de Augusto Guarino (“*La ingratitud vengada*” de Lope de Vega ¿Un modelo de comedia?”), que aparece también en este mismo número de *Etiópicas*, permanecen en prensa desde 2002 en el volumen *Generi e registri nella letteratura del Siglo de Oro. Atti de La Casa di Lope (1996-2002). In memoria di Stefano Arata*, preparado por Mimma di Salvo y editado por el Dipartimento di Studi Romanzi (Facoltà di Scienze Umanistiche, Università degli Studi di Roma I “La Sapienza”).

² Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, p. 199, 195 y 197, respectivamente. Para el problema de la autoría, véase la introducción de L. Gómez Canseco, pp. 29-69.

novelas los mismos preceptos que las comedias”³. Y a esa afinidad entre ambos géneros, aún no declarada de forma explícita, se debió que pronto las nuevas producciones teatrales en vulgar hubieran echado mano de las novelas para crear comedias e incluso tragedias⁴. Lope de Vega, quien también las había utilizado como cantera para algunas de sus piezas teatrales, llega a cultivar el género novelístico en su madurez impulsado por su amada y amante Marta de Nevares, según manifiesta en el prólogo de *Las fortunas de Diana*, la primera de las *Novelas a Marcia Leonarda*:

No he dejado de obedecer a vuestra merced por ingratitud, sino por temor de no acertar a servirla; porque mandarme que escriba una novela ha sido novedad para mí, que aunque es verdad que en el *Arcadia* y *Peregrino* hay alguna parte deste género y estilo, más usado de italianos y franceses que de españoles, con todo eso, es grande la diferencia y más humilde el modo.⁵

³ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2002, p. 183.

⁴ Ejemplos de comedias sacadas de *novelle* los tenemos en Lope de Rueda, Alonso de la Vega, Shakespeare o en la misma compañía de Ganassa. En el ms. atribuible a Abagaro Francesco Baldi, alias Stefanelo Botarga, se encuentran *canovacci* sacados de las *Novelle* de Bandello como [*Il re Artaxerse*] o [*Tarquino*]. Véase . M^a del Valle Ojeda Calvo, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Roma, Bulzoni (“La commedia dell’arte. Storia. Testi. Documenti”), 2007 [en prensa]. Casos de tragedias basadas en *novelle* los encontramos en A. Rey de Artieda o G. B. Giraldi Cinzio. Véanse, por ejemplo, Othón Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la Comedia Española*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 290-302 y Nino Borsellino (“Novella e commedia nel Cinquecento”, *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola 1988*, Roma, Salerno, 1989, 2 vols., vol. I, pp. 469-482.

⁵ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, *op. cit.*, p. 103.

Excusa literaria o no, lo cierto es que Lope, sabedor de su supremacía dramática, marcada incluso por su enemigo Cervantes, ve este género⁶ de corta trayectoria en España⁷ a la luz, o mejor a la sombra del teatro. Esta idea de proyectar los preceptos dramáticos sobre la *novella* no era en absoluto novedad en Europa. Ya Francesco Bonciani en una lección para la academia florentina de los *Alterati* —*Lezione sopra il comporre delle novelle* (1573)— expone su concepción de la *novella*, estableciendo una relación estrecha con la comedia extraída de las reflexiones aristotélicas acerca de las diferencias y semejanzas entre tragedia y épica⁸.

⁶ Para la concepción del género, véase principalmente Jean-Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier, Éditions du Castillet, 1987 y “La novela corta: hacia una definición” en *La invención de la novela. Seminario hispano-francés organizado por la Casa de Velázquez (noviembre 1992-junio 1993)*, ed. Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1999, pp. 307-317; Isabel Colón Calderón, *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Arcadia de las letras, 2001. A este tipo de relato corto de ficción lo llamaré indistintamente *novella* o, en español, novela, según se usaba en la época.

⁷ Así decía en *Las fortunas de Diana* que era “más usado de italianos y franceses que de españoles” (Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, op. cit., p. 103). Por ello Cervantes afirmaba haber sido el primero en hacerlas originales: “Yo soy el primero que he novelado en lengua castellana que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas” (Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, Madrid, Castalia, 1985, 3 vols., vol. I, p. 63). En efecto, de las prensas españolas habían salido traducciones de colecciones de relatos italianos tan conocidos como el *Decamerone* de Boccaccio (traducido ya en el s. XV con el título de *Ciento novelas que compuso Juan Boccaccio florentino, poeta elocuente*, y que vuelve a ser impreso en el siglo XVI —Medina del Campo, Pedro Castro, 1543—), *Le piacevoli notti* de Straparola, las *Novelle* de M. Bandello, a través de la versión francesa de Belleforest y Bouistan (*Historias trágicas exemplares*, Salamanca, Millis, 1589 y Valladolid, Lorenzo de Ayala, 1603) o parte de las *Hecatomithi* de G. B. Giraldi (*La primera parte de las Cien Novelas*, Toledo, 1590).

⁸ “La teoría de la *novella* de Bonciani predica del par *novella*-comedia muchas de las relaciones que Aristóteles predica del par épica-tragedia, aunque omitiendo los juicios de valor o relativos a la jerarquía de los géneros. Aristóteles había afirmado que la tragedia se ce constreñido por la escena, que determina su

La novedad presentada por Avellaneda y Lope se encuentra, a mi modo de ver, en los principios teatrales defendidos y en hacer extensiva la comparación con el teatro en general, pues así hay que entender el término “comedia” utilizado por ambos autores⁹. En el célebre *Arte Nuevo* el dramaturgo madrileño había partido de Aristóteles (la poesía como imitación de la naturaleza) para socarronamente ir contra él, defendiendo su modelo teatral por la variedad y por el gusto que el público encontraba en ella. Las mismas ideas aparecen en el prólogo de *La desdicha por la honra*:

[...] en este género de escritura ha de haber una oficina de cuanto se viniere a la pluma sin disgusto de los oídos, aunque sea de los preceptos. Porque ya de cosas altas, ya de humildes, ya de episodios y paréntesis, ya de historias, ya de fábulas, ya de reprensiones y ejemplos, ya de versos y

duración, su delimitación espacial y su menor capacidad para la integración de episodios. Según Bonciani, la libertad del modo narrativo frente al dramático en la imitación de los mejores tiene su paralelo en la imitación de los peores, esto es, en la relación *novella*-comedia. Del mismo modo que la épica es convertible en tragedia (o de ella pueden extraerse una o varias fábulas trágicas), la *novella* puede convertirse en comedia, si bien con la precaución de que no todo lo narrado puede ser representado en escena: la acción debe cortarse para restringirla al nudo y al desenlace (para respetar la restricción del ‘giro solar’) y planteamiento debe ofrecerse sintéticamente en la intervención del prólogo. La simetría del sistema cuatripartito de Bonciani se cierra, por tanto, con la transferencia de las relaciones tragedia-épica al par comedia- *novella*” (M^a José Vega Ramos, *La teoría de la “novella” en el siglo XVI. La poética neoaristotélica ante el “Decamerón”*, Salamanca, Johannes Cromberger, 1993, pp. 90 y 92). Recuérdese que ésta es una de las tres tesis principales de la poética neoaristotélica para situar la *novella* dentro del sistema genérico. Las otras dos defienden bien la *novella* como variante de la épica (Antonio Sebastiano Minturno, *Arte poetica thoscana*, 1564) o bien como género mixto (Orazio Ariosto, *Difese dell’Orlando Furioso dell’Ariosto*, 1585).

⁹ Lo habitual en el teatro del siglo de Oro es emplear el término *comedia* como macrogénero. El uso que hace Bonciani es diferente, pues no olvidemos que él elabora su teoría de la *novella* partiendo de la *Poética* de Aristóteles y, por tanto, la frontera entre tragedia y comedia es neta.

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.

Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado a su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte; y esto, aunque va dicho al descuido, fue opinión de Aristóteles¹⁰.

Variedad y deleite son, pues, las premisas del arte de Lope de Vega que ahora aplica también a la novela. Y de esa variedad y deleite se deduce la libertad creadora. Lope no sigue los rígidos preceptos marcados por los clasicistas para la obra literaria, como deja claro al definir su modelo teatral de tragicómico (*Arte Nuevo*, vv. 174-180) y como queda explícito en el fragmento citado arriba: “sin disgustos de los oídos, aunque sea de los preceptos”; “aunque se ahorque el arte”¹¹. De tal modo que, no habiendo tenido ningún empacho en apartarse de los autores clásicos a la hora de escribir sus comedias¹², menos empacho tendrá aún en apartarse en un arte que nunca estuvo establecido por ellos. Y al ser nuevo, sobre todo para él, lo afianza a la sombra del teatro, marcando la similitud entre los dos géneros, aunque el modo de imitación sea diferente (imitativo/mixto). En la práctica esta similitud no había pasado desapercibida a los dramaturgos, que habían utilizado novelas para sus

¹⁰ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, *op. cit.*, pp. 183-184. En esas palabras finales, Lope se refiere al deleite que defienden todos los aristotélicos como fin de la obra literaria y al que él se acoge para justificar, paradójicamente, su apartamiento del canon clasicista.

¹¹ No será sólo Lope el que predique una mezcla de los géneros aristotélicos sino también otros como Orazio Ariosto o G. B. Guarino. Véanse Vega Ramos, *La teoría de la “novella” en el siglo XVI*, *op. cit.*, pp. 34-43 y Marzia Pieri, “Il Pastor Fido e i comici dell’Arte”, *Biblioteca Teatrale*, 17 (1991), pp. 1-15.

¹² En el *Arte Nuevo*, Lope dice burlonamente que, al componerlas, saca a Plauto y Terencio de su estudio para que no den voces (vv. 40-49).

piezas teatrales. El mismo Lope de Vega se había nutrido de la obra de Boccaccio, Bandello o Giraldi para comedias y tragedias. Ahora, sin embargo, al enfrentarse a la escritura novelística, Lope hará al revés: partirá del teatro y de su magisterio dramático para llegar a la *novella*.

Este recorrido literario lo puede ilustrar *La prudente venganza* (1624), una de las *Novelas a Marcia Leonarda*, que tiene una trama muy parecida a *El toledano vengado* (1596-1603), pieza teatral temprana atribuida a Lope de Vega.¹³ A su vez, ambas obras mantienen ciertas concomitancias con la *novella* I, XI de Matteo Bandello (“Un senatore trovando la moglie in adulterio, fa l’adultero fuggire e salva il suo onore insieme con quello della moglie”), exceptuando el final que, curiosamente, en el novelista italiano no es trágico, al no haber venganza. Por ello, se puede considerar la novela bandelliana como la fuente última de las dos obras españolas.

La trama de *El toledano vengado* es la siguiente: una mujer casada, Dorotea, es requerida de amores por Marcelo, joven de principios nada nobles. La criada de la dama, Petronila, le aconseja prudencia al ser una mujer casada, pero Dorotea no le hace caso y urde una intriga para gozar de los favores de Marcelo. Dorotea hace creer a su criada y a su marido, Constante, que Marcelo pretende a Petronila. Al final, un desaire de Marcelo hacia Justino, su confidente, provoca que el marido sea informado y empiece a fraguar la prudente venganza. Primero hace que el

¹³ Para S. G. Morley y C. Bruerton esta pieza es muy temprana (1596-1603) y de dudosa o incierta autenticidad (*Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 566-67). Hay que añadir que esta obra se conserva en un único testimonio manuscrito que presenta un texto muy deturpado, lo que hace muy difícil aclarar el problema de la autoría.

adúltero salga de la casa sin ser visto, luego hace ver al delator que no hay nadie en casa, para después estrangular a la mujer sin dejar sospecha, haciendo creer que ha muerto por haberse desplomado el techo de la estancia. Por último, espera algunos días para asesinar al otro adúltero sin levantar sospecha: lo ahoga en el río mientras se baña. La obra termina con la muerte de los amantes y con el casamiento, poco habitual en el teatro español, del marido vengador con la criada, a la que de esta manera se premia por la prudencia y honestidad.

La historia contada en *La prudente venganza* es muy similar: Lisardo, joven noble sevillano, se enamora de Laura, pero, antes que puedan conducirse a buen fin sus amores, se ve obligado a huir a América, ya que ha matado a un hombre en una reyerta por socorrer a su amigo Octavio. Al volver a Sevilla después de algunos años, encuentra a su amada casada. Intenta hacer resurgir los amores en ella y, al final, consigue que acceda a convertirse en su amante. El desenlace trágico se debe a que el criado de Lisardo, despechado contra su amo, lo delata a Marcelo, el marido de Laura. Marcelo fríamente maquina una venganza igual o más “prudente” que la anterior de *El toledano*, pues no deja vivo ningún testigo del adulterio: hace que un criado mate a Laura y él mata a ese criado, al delator, a la criada de Laura por cómplice y, finalmente, al amante adúltero. La muerte de éste último la lleva a cabo del mismo modo que Constante, pues Marcelo ahoga a Lisardo en el agua mientras se baña.

Ambas obras están, con probabilidad, inspiradas en la *novella* I, XI de Bandello mencionada antes¹⁴. El mecanismo de la intriga es el mismo

¹⁴ El primer número se refiere a la parte y el segundo al número de la *novella*. He utilizado la edición italiana, ya que en la traducción española consultada

en las tres obras: una mujer casada tiene amores con un joven galán, un criado los delata, el marido los sorprende en adulterio y, para salvar la honra, hace que el amante salga de la casa sin ser visto. La diferencia, como antes adelantaba, radica en que la obra italiana está exenta de la venganza final.¹⁵ Esta venganza final aparece, primero cronológicamente

(Valladolid, 1603), no aparece esta novela. Pierre Heugas ha intentado rastrear la fuente de la novela lopesca, pero creo que ninguna de las marcadas por este estudioso se puede considerar como tal. En primer lugar, apunta como posibilidad una de las historias de *Cents nouvelles* (1432), donde un marido ultrajado se venga de su mujer ahogándola en el río de manera indirecta, pues durante ocho días alimenta su mula sólo con sal, para después llevarla al río, de tal modo que la mula se arroja corriendo al agua. La mujer, que iba en su grupa, perece en el río. Cien años después este relato es retomado por Bonaventure des Périers y posteriormente, con más modificaciones, por Margarita de Navarra. E incluso confiesa que “la tentation de voir la source de *La prudente vengeance* dans la XII nouvelle de Bandello était grande. On retiendra que la servante est étranglée alors que la femme coupable meurt étouffée. Mais cette vengeance expédiée en deux lignes par Bandello ne correspond pas cependant au massacre de tous les complices de la trahison de Laura. A ce jeu-là il faudrait dire aussi que la noyade de Lisardo, l'autre coupable de la nouvelle de Lope, renverrait alors aux *Cents nouvelles nouvelles*. Il faudrait se demander par quelle voie elle est parvenue à Lope, peut-être une tradition, peut-être aussi le produit de son imagination. De toute façon une source existe qui nous ramène à Bandello quand il disait de cette vengeance qu'il avait lue dans un livre qui appartenait à son bisaïeul” (“Variation sur une nouvelle de Lope de Vega, *La prudente vengeance*”, *Bulletin Hispanique*, 95 (1993), pp. 286-287). Para concluir más adelante: “On croira difficilement que Lope connaissait les deux nouvelles françaises qui relataient la vengeance d'un vieux mari qui fit noyer sa femme adultère dans un fleuve. Connaissait-il une tradition orale qui illustre la vengeance du vieux mari? C'est probablement moins possible, encore que la mort de Lisardo par noyade rappelle celle de la femme adultère des nouvelles françaises. Il n'en reste pas moins que, dans ce dénouement, ce qu'il a illustré dans cette nouvelle est encore la façon de la raconter mais aussi de l'enrichir” (*Ibidem*, p. 293).

¹⁵ La venganza o el fin trágico está en otras novelas de Bandello, pero el procedimiento no es igual al de estas dos piezas. La fuente más cercana que se ha venido señalando es la novella I, XII de Bandello (“Un senese truova la moglie in adulterio e la mena fuori e l'ammazza”), pero un punto importante que diferencia esta novela de *La prudente vengeance* y, por consiguiente, de *El toledano* es que la venganza no es *prudente*, sino a la vista de todos. Lo mismo ocurre con otras novelas de adulterio que terminan trágicamente como la Novella II, XX (“Uno

en *El toledano* y después en *La prudente venganza*, por lo que, sea de Lope o no esa pieza teatral, se puede pensar que Lope la utilizó como fuente para escribir su novela, así como otras veces se había servido de novelas para sus comedias.

Pero no sólo esta novela lopesca comparte la trama con una pieza dramática, sino que también responde a la misma concepción del modelo teatral de la comedia nueva. Así, *La prudente venganza* es una pieza híbrida (tragicómica), donde el tono trágico de la fábula no impide que hallemos paréntesis cómicos en el plano narrador-narratario. El mismo Lope anuncia desde el prólogo ese tono trágico imperante:

Advirtiéndolo 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 a quien tiene como yo tan cerca a Júpiter. Pero, pues en lo que se hace por el gusto propio se merece menos que en forzalle, oblíguese más vuestra merced al agradecimiento, y oiga la poca dicha en una mujer casada en tiempo menos riguroso, pues Dios la puso en estado que no tiene que temer cuando tuviera condición por tales peligros.¹⁶

Esta perspectiva trágica se alivia con las intervenciones humorísticas, las más veces irónicas, del narrador. Lope, galante escritor de las novelas para su amada Marcia, anima constantemente su relato con

truova la moglie con un prete e quella ammazza e fa che il prete da se medesimo si castra”), la II, LVI (“Infelicissimo amore di due dame reali e di dui giovani cavalieri che miseramente furono morti”), la I, XLIV (“Il marchese Niccolò terzo da Este trovato il figliuolo con la matrigna in adulterio, a tutti dui in un medesimo giorno fa tagliar il capo in Ferrara”), fuente del *Castigo sin venganza de Lope*, o la III, LIX (“Il conte Filippo trova la moglie in adulterio e quella fa morire insieme con l’adultero ed una camerera”).

¹⁶ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, op. cit., p. 236.

comentarios al hilo, para sacar, al menos, una sonrisa a su lectora. Así, se burla de convenciones literarias, como las de los libros de pastores:

Ya se llegaba la hora del comer y ponían las mesas —para que sepa vuestra merced que no es esta novela libro de pastores, sino que han de comer y cenar todas las veces que se ofreciere la ocasión— [...].¹⁷

Cuestiona las prácticas retóricas de su época:

Creyó Fenisa lo severo del rostro; creyó lo lacónico de las palabras. (Y advierta vuestra merced que quiere decir “lo breve”, porque eran muy enemigos los lacedemonios del hablar largo; creo que si alcanzaran esta edad, se cayeran muertos.¹⁸

Bromea con la actitud del enamorado Lisardo, que no come por melancolía, pero que, cuando su amada le envía comida, no deja ni las migas por proceder el alimento de ella:

Hízolo así Fenisa, y tomando un capón y dos perdices, con alguna fruta y pan blanco, de que es tan fértil Sevilla, lo llevó al referido y le dijo:

—Bien lo puede comer Lisardo con gusto, que Laura se lo envía.

Túvole de manera este caballero, agradecidísimo a tanto favor, que ya se desesperaban los criados y se atrevieron a decirle:

—Si así come vuestra merced, ¿qué ha de quedar para nosotros?

—No sois —replicó Lisardo— dignos vosotros de los favores de Laura; tanto, que, si algo queda, se me ha de guardar para la tarde.

¹⁷ *Ibidem*, p. 241.

¹⁸ *Ibidem*, p. 240.

Crueldad le habrá parecido a vuestra merced la de Lisardo, aunque no sé si me ha de responder: “No me parece sino hambre”.¹⁹

Ironiza sobre las diferencias tópicas de galanes y criados:

Avisó en estos medios un criado de Lisardo a Fenisa, que lo era de Laura, de que estaba allí su dueño. Estos dos se habían mirado con más libertad, como su honor era menos, y la advirtió de que habían venido sin prevención alguna de sustento, porque Lisardo sólo le tenía de los ojos de Laura (que los criados disimulan menos las necesidades de la naturaleza, que sufren con tanta prudencia los hombres nobles).²⁰

E incluso comenta, no sin cinismo y al hilo de un refrán, el trágico final de la novela:

[...] y porque se vea cuán verdadero salió el adagio de que los ofendidos escriben en mármol y en agua los que ofenden, pues Marcelo tenía en el corazón la ofensa, mármol en dureza, dos largos años, y Lisardo tan escrita en el agua, que murió en ella.²¹

A esta mezcla tragicómica hay que unirle, además, otros recursos que contribuyen a conseguir la deseada variedad lopesca. Entre éstos hay que destacar, sin duda, la diversidad de registros, de lenguajes y de estilos, sin olvidar las constantes interrupciones de la narración, bien debidas a las

¹⁹ *Ibidem*, p. 242.

²⁰ *Ibidem*, p. 240.

²¹ *Ibidem*, p. 284.

digresiones del narrador²² o bien debidas a la inclusión de composiciones poéticas o cartas que intercambian los enamorados. Esta variedad se corresponde al uso de la polimetría, a la mezcla de registros (altos y bajos de acuerdo con el personaje y la situación), a la combinación de personajes, etc., tan característicos del teatro formulado por Lope y que tenían como defensa más enérgica el dar gusto y no cansar al auditorio, al igual que expone para la novela en el prólogo de *La desdicha por la honra* anteriormente citado²³.

Por otra parte, los personajes de la novela se pueden identificar con los tipos propios del teatro del Siglo de Oro. De este modo, la pareja de enamorados protagonistas (Laura/Lisardo) responde a los tipos de dama/galán de la comedia. Esta pareja tiene su réplica en la de los criados (Fenisa/Antandro), que se presentan como *alter ego* de sus señores. Asimismo hay también una pareja secundaria de enamorados

²² Jean-Michel Laspéras ha subrayado la original renovación de la novela que realizó Lope por medio de las digresiones retóricas; con esas digresiones y la conversación con su narrataria Marcia Leonarda transforma de manera ingeniosa el maraco narrativo de las novelas y lo sustituye por una serie de intercolumnios (Cfr. “Un “Art nouveau de faire des nouvelles””, en Jean-Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne au Siècle d’Or*, cit., pp. 177-83). Véanse, además, Lía Schwartz, “La retórica de la cita en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega”, *Edad de Oro*, XIX (2000), pp. 265-285 y la introducción de Maria Grazia Profeti a Lope de Vega, *Novelle per Marzia Leonarda*, trad. Paola Ambrosi, Venecia, Marsilio, 1991, pp. 9-55, además de la de Antonio Carreño a Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, cit., pp. 11-59, especialmente pp. 36-44.

²³ Esta mezcla no rompe la unidad, de ahí, que la crítica también haya llamado la atención sobre la coherencia de esta novela e incluso se la haya analizado a la luz de Aristóteles (Cfr. Francisco Rico, “Prólogo”, en Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Alianza, 1968, pp. 13 y 14). Carmen Rabell, sin embargo, opina que en las *Novelas a Marcia Leonarda* la ruptura del principio de unidad aristotélico es evidente, sobre todo por la construcción episódica de la fábula, que se estructura en tres episodios con tres peripecias y tres soluciones (cfr. *El “Arte nuevo” de hacer comedias*, Londres, Tamesis Books, 1992).

(Octavio/Dorotea)²⁴ y dos viejos (padre y marido: Menandro y Marcelo), que se alzan como baluartes del honor²⁵.

Respecto a la estructura, la historia narrada en *La prudente venganza* se presenta articulada en ocho secuencias:

0. Introducción: presentación del lugar y de los protagonistas (Lisardo y Laura).
1. Huerta del Guadalquivir:
 - 1.1. Primer encuentro de los enamorados.
 - 1.2. Diálogo de Laura y Fenisa sobre Lisardo
 - 1.3. Envío de comida de Laura para Lisardo, con las consecuentes esperanzas de sus amores por parte del enamorado Lisardo.
2. Músicos de Lisardo en casa de Laura:
 - 2.1. Primer obstáculo: malentendido de Laura.
 - 2.2. Primer acopio de valor por parte de Laura: primera carta.
 - 2.3. Superación del obstáculo: Lisardo en otra carta deshace el malentendido.
3. Amores de Octavio por Dorotea, cortesana:
 - 3.1. Dorotea abandona a Octavio por un perulero.
 - 3.2. Reyerta de Octavio y Lisardo con el perulero: perulero y Octavio mueren.

²⁴ Profeti escribe al respecto: “Come in una commedia di cappa e spada che si rispetti, la funzione di disturbo è affidata ad una seconda coppia” (“Introduzione”, en Lope de Vega, *Novelle per Marzia Leonarda*, op. cit., p. 33.

²⁵ Véase Juana de José Prades Prades, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963.

- 3.3. Lisardo se ve obligado a huir a América.
4. Matrimonio de Laura con Marcelo (dos años después):
 - 4.1. Menandro da una carta falsa a su hija con la noticia del casamiento de Lisardo en Méjico.
 - 4.2. Laura accede a casarse con Marcelo.
5. Llegada de Lisardo a Sevilla:
 - 5.1. Conocimiento del matrimonio de Laura.
 - 5.2. Acopio de valor por parte de Lisardo: Carta.
 - 5.3. Intercambios de cartas y resurgimiento de los amores entre Laura y Lisardo.
6. Lisardo y Laura amantes:
 - 6.1. Negativa de Laura al adulterio.
 - 6.2. Marcha de Lisardo a Madrid.
 - 6.3. Laura accede a las pretensiones de Lisardo.
7. Antandro delata a los adúlteros:
 - 7.1. Riña de Lisardo con Antandro por los amores con su sobrina.
 - 7.2. Antandro revela a Marcelo el adulterio.
 - 7.3. Marcelo planea la venganza.
8. La prudente venganza de Marcelo:
 - 8.1. Marcelo levanta el odio de un criado, Zulema, contra Laura y hace que la mate.
 - 8.2. Marcelo mata a Zulema por haber asesinado a su mujer.
 - 8.3. Marcelo mata a Antandro y a Fenisa, sin dejar huella.
 - 8.4. Marcelo ahoga en el río a Lisardo dos años después.

Estas secuencias se pueden agrupar en tres bloques nucleares, que tienen gran coherencia temporal:

I) 1-3: amores de Lisardo y Laura. Huida de Lisardo.

II) 4-6: vuelta de Lisardo y amores adúlteros.

III) 7-8: descubrimiento del adulterio y venganza del marido.

La estructuración en tres grandes apartados es la recomendada por Lope en el *Arte Nuevo* (vv. 211-212) y la asumida por el teatro áureo, pues las piezas se presentan divididas en tres jornadas o actos²⁶. De este modo, la novela se puede ver como la traza de una comedia con la inserción de algunos diálogos, acompañados de constantes comentarios del narrador, tras el cual se encuentra por supuesto su autor, que está, podríamos decir, detrás de la cortina para mostrarnos los entresijos de la obra y de la literatura en general, a la vez que anima con su conversación el relato²⁷.

Desde el punto de vista genérico, esta novela se corresponde con la llamada tragedia urbana o drama de hechos particulares²⁸. La novela está

²⁶ Antonio Carreño expone ideas parecidas en “El relato como representación”, en Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, cit., pp. 44-49, especialmente p. 45.

²⁷ En cierto sentido, quizás, para Lope no era una práctica desconocida, pues él había escrito guiones en prosa para elaborar sus comedias, práctica que, por otra parte, recomendaba en el *Arte Nuevo* (“El sujeto elegido, escriba en prosa/ y en tres actos de tiempo le reparta”, vv. 211-212). Sobre este aspecto, véase Stefano Arata y Deborah Vaccari, “Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI”, *Rivista di filologia e letteratura ispaniche*, 5 (2002) y la bibliografía de referencia.

²⁸ Llamo tragedia urbana a aquella pieza teatral en la que impera la perspectiva trágica, está protagonizada por caballeros particulares y ambientada en ciudades cercanas al auditorio desde el punto de vista espacial y/o temporal.

ambientada en un espacio y tiempo cercano al lector (la Sevilla contemporánea), y protagonizada por caballeros particulares (así, el triángulo amoroso formado por Lisardo, Laura y Marcelo). Igual ocurre con *El toledano*, cuya fábula se desarrolla en el Toledo contemporáneo, sucediendo la tragedia entre caballeros particulares. Así, el triángulo amoroso formado por Marcelo, Dorotea y Constante. La temática central es una de las habituales en estas tragedias: la deshonra causada por el adulterio de la mujer casada. La solución también es la usual en estos conflictos: la muerte de los adúlteros²⁹. El modo de llevarla a cabo es similar en el *El toledano vengado* y en *La prudente venganza*. No obstante, estas piezas presentan ciertas diferencias dignas de tener en cuenta. Veámoslo.

En *El toledano*, se nos presenta a una mujer casada, Dorotea, que, por ligereza y gusto, atenta contra su honor y, por consiguiente, contra el de su marido, a pesar de las advertencias de su criada. Desde el principio,

Para una taxonomía de la Comedia como macrogénero, véase Marc Vitse (*Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, PUM, 1988) e Ignacio Arellano, quien recoge básicamente la categorización de Vitse (“Los géneros: hacia una taxonomía del teatro aurisecular”, en I. Arellano, *Historia del teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 129-39). Juan Oleza prefiere llamar a este tipo de piezas dramas de hechos particulares (cfr. J. Oleza, “El primer Lope: un haz de diferencias”, *Ínsula*, 658, 2001, p. 14. Véanse también del mismo autor “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, en *Teatro y prácticas escénicas. II: La comedia*, ed. J. Oleza, Londres, Tamesis Books, 1986, pp. 251-308; “Del primer Lope al “Arte Nuevo””, estudio preliminar a *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. Donald McGrady, Barcelona, Crítica, 1997, pp. IX-LV).

²⁹ Un caso excepcional, quizás, es el presentado por *Las ferias de Madrid*, comedia de Lope de Vega, donde el marido ultrajado es muerto por el padre de la mujer adúltera. La justificación de esta muerte está en el comportamiento del marido, ya que no es un marido ejemplar y, por tanto, se merece el castigo del mismo modo que la mujer se merece el perdón, pues se salva y sale impune del adulterio.

Dorotea se retrata en las tablas como engañadora y maquinadora del enredo. Burla a su marido cuando lo encuentra por la calle para que no sospeche de su ligereza. Y, en definitiva, ella escribe la comedia de intriga de sus amores con Marcelo, de tal modo que éste no hace más que actuar según la pauta marcada por Dorotea. En este sentido, se comporta como otras protagonistas femeninas de comedias lopescas. Baste recordar cómo la Belisa de *El acero de Madrid* encierra la trama de toda la pieza en la nota escondida en el guante dado al criado de su galán al comienzo de la jornada primera.

Constante, sin embargo, se presenta como un amante marido, recto y noble en todo momento. No sólo custodia la honra de su mujer, sino la de toda su casa, como se demuestra en el asunto de los amores de la criada. Por ello, la obra no puede terminar de otra manera que con el castigo de los culpables. Y la culpable principal de esta tragedia atribuida a Lope es, sin duda, Dorotea. Ella es, como señalaba antes, la que ha planeado toda la intriga. El marido no tiene, por tanto, más remedio que tomar carta en el asunto para salvar su honra, ya que corre el peligro de que el adulterio comience a ser público, al saberlo el cómplice de Marcelo, quien se lo ha revelado. Este planteamiento es afín al de *Los comendadores de Córdoba*, tragedia del primer Lope. En esta pieza, un caballero veinticuatro conoce por un anillo que su mujer le engaña con don Jorge, su primo y Comendador de Córdoba. Su sobrina, doña Ana, es cómplice, ya que tiene amores con el hermano de don Jorge, don Fernando, también comendador de esa ciudad. Para cerciorarse del adulterio, el veinticuatro finge irse de cacería con el fin de dejar así actuar libremente a los amantes. Al volver de forma inesperada, sorprende a los adúlteros en el lecho. La obra termina con el asesinato de todos los de la

casa, incluido un pobre papagayo, pues para el vengador veinticuatro es asimismo cómplice del adulterio ya que, sabiendo hablar, calló. Al final, el rey don Fernando recibe esta terrible venganza como justa y premia al caballero por haber sabido guardar su honor. La culpable de la historia es también la mujer adúltera que engaña al marido. El gesto simbólico de la traición es la entrega de un anillo al Comendador. El anillo en cuestión lo acababa de entregar el veinticuatro a su mujer como símbolo de “lealtad, fe, honor, hacienda, sangre y vida”,³⁰ anillo que, a su vez, el rey de Castilla le había dado a él como premio de su lealtad y valor. El marido es, como Constante, un héroe de su honor, ya que es un caballero sin mancha al que no le queda otra salida que la del castigo-venganza, es decir la de dar muerte a los adúlteros. La diferencia de esta tragedia con *El toledano* radica en el modo de llevar a cabo la venganza: pública una, privada otra.

En *La prudente venganza*, teniendo prácticamente el mismo conflicto, la mirada a la hora de presentarnos el adulterio es diferente. Laura no es un personaje negativo como lo es la Dorotea de *El toledano* o la Beatriz de *Los Comendadores*. Laura es una mujer enamorada que se ve abocada al adulterio por amor; no es engañadora, sino engañada (recuérdese que se casa con quien no quiere despechada por la falsa carta presentada por su propio padre). Tanto Laura como Lisardo cuentan con el perdón del narrador. La actitud tolerante hacia los adúlteros se observa, por ejemplo, cuando no quiere juzgar el comportamiento de Laura:

³⁰ *Los comendadores de Córdoba*, en Lope Félix de Vega Carpio, *Obras selectas*, ed. Federico Carlos Sáinz de Robles, México, Aguilar, 1991, 3 vols., vol. III, p. 1246.

Durmió mal aquella noche, y el día siguiente la afligió tanto aquel pensamiento, que se vino a resolver en escribirle. Vuestra merced juzgue si esta dama era cuerda, que yo nunca me he puesto a corregir a quien ama.³¹

o el de Lisardo:

Vuestra merced juzgue cuál destos dos [tipos de amor] tiene ahora en el pensamiento, y perdone a los pocos años de Lisardo el no platonizar con la Señora Laura.³²

Ambos enamorados son retratados positivamente desde el principio de la novela. Lisardo es joven, discreto, bien parecido, noble, rico, liberal y leal. Laura es joven, bella, noble y honesta. El único pecado cometido por los jóvenes amantes reside en dejarse llevar por el amor, ceder al “gusto” y no pensar en lo “justo”. Éste es un caso más de los expuestos por Lope en su teatro, donde ambos polos “gusto”/“justo”, o lo que es lo mismo “querer”/“deber”, no pueden estar en equilibrio. Y, al optar los protagonistas por el polo equivocado, según el sistema ideológico imperante, la solución no puede ser más que trágica. La pareja de enamorados no logra la deseable armonía entre “gusto”/“justo”, como, en otras ocasiones, logran los enamorados de las comedias.³³ Desde este punto de vista, padre, primero, y marido, después, son los obstáculos que los protagonistas encuentran en su aventura amorosa. Ni Menandro ni Marcelo terminan de ser retratados como personajes positivos; representan la *avaritia* paterna y, por tanto, son claros oponentes de la *generositas* filial encarnada por Lisardo³⁴. El primero, Menandro, engaña a su hija

³¹ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, op. cit., p. 247.

³² *Ibidem*, p. 272.

³³ Véase la introducción de Stefano Arata a Lope de Vega, *El acero de Madrid*, ed. S. Arata, Madrid, Castalia, 2000.

³⁴ Para Marc Vitse, la comedia de la modernización (primer cuarto del siglo XVII) refleja la lucha generacional entre padres e hijos, donde se observa cómo el egoísmo paterno intenta imponer su visión del mundo. Para triunfar sobre este egoísmo, los protagonistas de las comedias tendrán que desarrollar una fuerte capacidad imaginativa. Esta oposición también se manifiesta en términos económicos, pues frente a la *avaritia* paterna se alza la *generositas* filial; es decir, los viejos de las comedias lopescas son representantes de un conservadurismo

para que acceda a su pretensión de casarla con Marcelo. El segundo, Marcelo, no es el marido adecuado para Laura por sus años y por no cumplir el papel de amante. En ambos casos el “gusto” cede ante la fuerza de lo “justo”. Pero hasta el propio Lope se permite ironizar sobre los peligros de tal opción en el matrimonio:

Ya los papeles eran estafeta ordinaria, y se iba disponiendo el deseo a poco honestos fines (que Marcelo no era amoroso ni había estudiado el arte de agradar, como algunos que piensan que no importa y que todo se debe al nombre, no considerando que el casado ha de servir dos plazas, la de marido y la de galán, para cumplir con su obligación y tener segura la campaña).

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, y que si tuviera poder instituyera una cátedra de casamiento donde aprendieran los que habían de ser desde muchachos y que, como suelen decir los padres unos a otros: “Este niño estudia para religioso”, “éste para clérigo”, etc., dijeran también “este muchacho estudia para casado”. Y no que venga un ignorante a pensar que aquella mujer es de otra pasta porque es casada, y que no ha menester servirla ni regalarla porque es suya por escritura, como si lo fuese de venta, y que tiene privilegio de la venganza para traerla mil mujeres a los ojos, sin reparar, como sería justo, en que ha puesto en sus manos todo lo mejor que tiene después del alma, como es la honra, la vida, la quietud, y aun con ella, que muchos la habrán perdido por esta causa.³⁵

De estas palabras se deduce que el marido es, en cierta medida, “culpable” de la inclinación de Laura a las estafetas amorosas con Lisardo. Visión del adulterio, pues, diferente de las dos piezas teatrales antes comentadas, *El toledano* y *Los comendadores*, pero cercana a otra obra de madurez de Lope como es *El castigo sin venganza* (1632). En esta tragedia encontramos a Casandra, la esposa del Duque de Ferrara, que se lamenta de su marido ante Lucrecia, su dama de compañía:

económico e ideológico que se enfrenta a la liberalidad económica e ideológica de los jóvenes (Cfr. Marc Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, cit., pp. 462-76; *Historia del Teatro en España, I. Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII*, coord. José María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1990, pp. 551-52).

³⁵ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, cit., pp. 265-266.

CASANDRA No hay altezas con tristeza,
y más si bajezas son.
Mas quisiera, y con razón,
ser una ruda villana
que me hallara la mañana
al lado de un labrador,
que de un desprecio señor,
en oro, purpura y grana.

 ¡Pluguiera a Dios que naciera
bajamente, pues hallara
quien lo que soy estimara
y a mi amor correspondiera!
En aquella humilde esfera,
como en las camas reales,
se gozan contentos tales,
que no los crece el valor,
si los efectos de amor
son en las noches iguales.
[...]

 El Duque debe de ser
de aquellos cuya opinión,
en tomando posesión,
quieren en casa tener
como alhaja la mujer,
para adorno, lustre y gala,
silla, o escritorio en sala;
y es término que condeno,
porque con marido bueno
¿cuándo se vio mujer mala?

La mujer de honesto trato
viene para ser mujer
a su casa, que no a ser
silla, escritorio o retrato.
Basta ser un hombre ingrato,
sin que sea descortés,
y es mejor, si causa es
de algún pensamiento extraño,
no dar ocasión al daño,
que remediarle después.³⁶

Como se puede observar, estas ideas están muy cercanas a las expuestas anteriormente por el narrador de *La prudente venganza*³⁷. Incluso en esta tragedia aparece el mismo perdón por los pecados de amor que señalé antes, pues Casandra, enamorada de Federico, hijo bastardo del duque, declara para auto-justificarse “que si es amor no es traición” (v. 1840, véase también vv. 1980-ss). El amor de Casandra por Federico es un amor a primera vista, que para Lope es igual al amor verdadero.³⁸ Hay, además, en estas obras un “pecado” o defecto del marido que legitima, en cierto sentido, el adulterio³⁹. Así se ve claramente en el caso del Duque de

³⁶ Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, ed. J. M. Díez Borque, Madrid, Espasa Calpe, 1987, pp. 173-177, vv. 996-1073.

³⁷ Juan Pérez de Montalbán es también de este mismo parecer (véase Isabel Colón Calderón, *La novela corta en el siglo XVII*, op. cit., p. 87).

³⁸ Véase Pierre Dupont, “La justification poétique des amours illégitimes dans le théâtre de Lope de Vega”, en *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne*, París, Publications de la Sorbonne, 1985, pp. 341-355.

³⁹ La misma justificación la encontramos en las novelas de Bandello. Por ejemplo, en la *novella* I, XI, que he señalado como fuente última, la mujer, que se presenta como mujer ventanera, busca un amante porque el marido no cumple con sus obligaciones maritales: “Onde volendo proveder a’ casi suoi con quel meglio modo e più secretezza che fosse possibile, pensò che di leggero averebbe

Ferrara, quien en el primer cuadro se presenta como un personaje inmoral reprendido por una prostituta, quedando de tal modo su liviandad enfatizada. El Duque, que al inicio de la obra se presenta como indigno del amor de su mujer Casandra, va a evolucionar hacia una santidad, que justificará el castigo de los adúlteros. El Duque vuelve de la guerra, donde ha luchado a favor del Papa, convertido en buen gobernante, valeroso guerrero, además de amante esposo y padre. Este cambio hará que la solución que adopte, ante el conflicto del adulterio cometido por su mujer con el hijo de él e hijastro de ella, sea la de un nuevo David⁴⁰. Será buen gobernante y será buen padre: castigará a los culpables y no se vengará del hijo. Por ello, y no sin antes debatirse entre el querer y el deber —de nuevo hay que equilibrar “gusto”/“justo”—, elegirá el castigo sin venganza como evidente triunfo de lo justo sobre el gusto y del gobernante sobre el padre: hará que Federico mate a Casandra sin saber que es ella y hará que sus cortesanos maten a Federico por haber asesinado a su madrastra. La justificación de estas muertes es, además y sobre todo, política, pues el Duque teme que Federico llevado por su ciega pasión pueda llegar al parricidio y, lo que es más grave socialmente, al regicidio en este caso. Esta preocupación justificativa la declara en un soliloquio el propio Duque:

la comodità, pur che ritrovasse persona che agradisse; perciò che andando a buon'ora monsignor suo marito in parlamento e tardi a casa ritornando, averebbe in quel tempo agio di sodisfare ai suoi bisogni. Fatta questa considerazione tra sé, si mise a star su la porta ed a la finestra per veder chi andava per la contrada e per far scielta d'uno che più le fosse paruto a suo proposito” (Matteo Bandello, *Novelle*, ed. Gioachino Brognoligo, Bari, Laterza, 1910-1911, 5 vols., vol. I, p. 147).

⁴⁰ Para la figura del Duque de Ferrara como un nuevo David, véase Marc Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, cit., pp. 389-403 e *Historia del Teatro en España, I*, cit. pp. 530-48.

DUQUE

Cielos,

hoy se ha de ver en mi casa
no más que vuestro castigo.
Alzad la divina vara.
No es venganza de mi agravio;
que yo no quiero tomarla
en vuestra ofensa, y de un hijo
ya fuera bárbara hazaña.
Éste ha de ser un castigo
vuestro no más, porque valga
para que perdone el cielo
el rigor por la templanza.
Seré padre y no marido,
dando la justicia santa
a un pecado sin vergüenza
un castigo sin venganza.
Esto disponen las leyes
del honor, y que no haya
publicidad en mi afrenta
con que se doble mi infamia.
Quien en público castiga
dos veces su honor infama,
pues después que le ha perdido,
por el mundo le dilata.
La infame Casandra dejo
de pies y manos atada,

con un tafetán cubierta,
y por no escuchar sus ansias
con una liga en la boca,
porque a decirle la causa,
para cuanto quise hacer
me dio lugar, desmayada.
Esto aun pudiera, ofendida,
sufrir la piedad humana,
pero dar la muerte a un hijo,
¿qué corazón no desmaya?
Solo de pensarlo, ¡ay triste!,
tiembla el cuerpo, expira el alma,
lloran los ojos, la sangre
muere en las venas heladas,
el pecho se desalienta,
el entendimiento falta,
la memoria está corrida
y la voluntad turbada;
como arroyo, que detiene
el hielo de noche larga,
del corazón a la boca
prende el dolor las palabras.
¿Qué quieres, amor? ¿No ves
que Dios a los hijos manda
honrar los padres, y el Conde
su mandamiento quebranta?
Déjame, amor, que castigue

a quien las leyes sagradas
contra su padre desprecia,
pues tengo por cosa clara
que si hoy me quita la honra,
la vida podrá mañana.⁴¹

Vemos, por tanto, en estas piezas de la madurez literaria de Lope una visión más comprensiva hacia el conflicto del adulterio, aunque la solución sea tan rotunda como en los restantes dramas de honor. En *La prudente venganza* se puede decir que, incluso, tiene una mirada amable hacia los adúlteros con guiños no exentos de ironía, como se vislumbra en el narrador al recordar la temeridad de los amantes por guardar los recuerdos de su amor:

Así hablaba Marcelo entre sí mismo, forzando el rostro a la fingida alegría en tan inmensa causa de tristeza. Dio en regalar a Laura, como quien se despedía de la víctima para el sacrificio de su honra; y para justificarle, en estando ella fuera, con llaves contrahechas hizo visita general de sus escritorios. Halló un retrato de Lisardo, algunos papeles, cintas, niñerías, que amor llama favores, y las dos joyas.

Los amantes que esto guardan donde hay peligro, ¿qué esperan, señora Marcia? Pues en llegando a papeles, ¡oh papeles, cuánto mal habéis hecho! ¿Quién no tiembla de escribir una carta? ¿Quién no la lee muchas veces antes de poner la firma? Dos cosas hacen los hombres de gran peligro sin considerarlas: escribir una carta y llevar a su casa un amigo. Que destas dos han surtido a la vida y a la honra desdichados efetos.⁴²

Por otra parte, esta actitud no es de extrañar, pues recuérdese que Lope está escribiendo la novela para su amante Marta de Nevares, con quien ha protagonizado también un episodio de adulterio. Lope conoció a

⁴¹ Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, cit., pp. 271-273, vv. 2834-2891.

⁴² Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, cit., p. 280.

Marta en 1616 cuando ésta tenía veintiséis años y estaba casada con Roque Hernández de Ayala desde los trece. Años después, moría su marido, casi recién declarado nulo el matrimonio, pero ya en 1617 había nacido del adulterio Antonia Clara. De ahí, quizás, que el nombre de la adúltera también cambie, pues ya no se llama Dorotea, como en *El Toledano*, sino Laura. El nombre de Dorotea, que en la producción lopesca está asociado a Elena Osorio, con la que el dramaturgo vivió una turbulenta historia amorosa, está reservado en esta novela para la cortesana amante desdeñosa de Octavio, amigo de Lisardo. Como la crítica ha señalado, el episodio de los amoríos de Octavio y Dorotea tiene una fuerte resonancia biográfica de los amores de Lope con Elena Osorio, pues es también un perulero — Francisco Perrenot de Granvela—, quien se interpone entre la pareja.⁴³

Pero la curiosidad que presenta esta novela se debe a la apostilla final del narrador, donde explica el sentido de la ejemplaridad de la obra:

Sólo faltaba de su castigo al cumplimiento de su venganza el mísero Lisardo, cuya tristeza le tenía tan recogido que era imposible satisfacerla.

Bien pudiera contentarse la honra de este caballero con tres vidas, y si era mancha por las leyes del mundo, ¿qué más bien lavada que con tanta sangre?

Pues, señora Marcia, aunque las leyes por el justo dolor permiten esta licencia a los maridos, no es ejemplo que nadie debe imitar, aunque aquí se escriba para que lo sea a las mujeres que con desordenado apetito aventuran la vida y la honra a tan breve deleite, en grave ofensa de Dios, de sus padres, de sus esposos y de su fama.⁴⁴

⁴³ Los amores de Lope con Elena Osorio quedaron registrados en numerosos poemas y, especialmente, en *La Dorotea*. Véase la “Introducción” de José Manuel Blecua a su edición de *La Dorotea* (Madrid, Cátedra, 1996, pp. 13-80, especialmente las pp. 16-20 y 31-34)

⁴⁴ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, *op. cit.*, pp. 282-283.

Sentido que vuelve a recalcarse al final de la novela:

Ésta fue la prudente venganza, si alguna puede tener este nombre; no escrita, como he dicho, para ejemplo de los agraviados, sino para escarmiento de los que agravian [...].⁴⁵

De estas palabras puede deducirse una diferente recepción entre novela y teatro, ya que se matiza la ejemplaridad de los casos expuestos en las tablas. Pone en solfa el concepto de honra y, por ende, a los héroes del honor privado. A este respecto son esclarecedoras las palabras del narrador cuando nos diserta en torno a la venganza:

Y he sido de parecer siempre que no se lava bien la mancha de la honra del agraviado con la sangre del que le ofendió, porque lo que fue no puede dejar de ser, y es desatino creer que se quita porque se mate al ofensor la ofensa del ofendido; lo que hay en esto es que el agraviado se queda con su agravio y, el otro, muerto, satisfaciendo los deseos de la venganza, pero no las calidades de la honra, que para ser perfecta no ha de ser ofendida. ¿Quién duda que está ya la objeción a este argumento dando voces? Pues, aunque tácita, respondo que no se ha de sufrir ni castigar. Pues ¿qué medio se ha de tener? El que un hombre tiene cuando le ha sucedido otro cualquier género de desdicha: perder la patria, vivir fuera della donde no le conozcan y ofrecer a Dios aquella pena, acordándose que le pudiera haber sucedido lo mismo si en alguno de los agravios que ha hecho a otros le hubieran castigado. Que querer que los que agravio le sufran a él, y él no sufrir a nadie, no está puesto en razón; digo sufrir, dejar de matar

⁴⁵ *Ibidem*, p. 284. La historia cuarta de la traducción española de la versión francesa de las *Novelle* de Bandello también recalca esa ejemplaridad del castigo de los adúlteros: “Y quando estos pobres enamorados pensauan auer llegado a la cumbre de su contento, y gozar a vela tendida de los fauores del amor, queriendo mostrar fortuna, que al vltimo fin de su fiesta da a comer sus amargos xaraues, hizo que les costasse a los dos la vida con vna muerte tan cruel, que si los que hazen profession de semejantes cosas, tomassen exemplo en estos, auria harta menos mugeres disfamadas, y muchos menos maridos engañados” (M. Bandello, “De una dama piamentesa que habiéndola tomado su marido en adulterio la castigó cruelmente”, en *Historias trágicas exemplares*, Valladolid, Lorenzo de Ayala, 1603, f. 99v.).

violentamente, pues por sólo quitarle a él la honra, que es una vanidad del mundo, quiere él quitarles a Dios, si se les pierde el alma⁴⁶.

Como se puede comprobar, Lope no defiende la venganza, sino el perdón de lo adúlteros, que, por otra parte, estaría más en consonancia con la moral cristiana. Lope plantea sutilmente la discordancia entre la doctrina cristiana y la ley del honor sustentada paradójicamente por una sociedad, que, para colmo, se presenta abanderada del catolicismo ortodoxo⁴⁷. Pero no fue Lope el único en preferir el perdón. Ya Bandello en la dedicatoria de la *novella* I, LV (“Il Bandello al magnifico signore, il Signore Giangirolamo Castiglione”) defiende una actitud tolerante a imitación de gentiles ilustres como Julio César y, por supuesto, a imitación de Cristo:

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 283-284.

⁴⁷ La disonancia entre la ley de Dios y la de los hombres también la pone Lope de manifiesto en *La malmaridada* (1588-1595), cuando dos de los personajes de la obra dialogan sobre la diferencia del adulterio cometido por el hombre o por la mujer:

MAURICIO Dios podrá ser ofendido
 del hombre y de la mujer,
 pero en el mundo ha de ser
 siempre el hombre preferido.

CIPIÓN Luego, ¿la ley de la tierra
 difiere de la del cielo?

MAURICIO Como de ese cielo al suelo.

CIPIÓN Pues yerra en todo.

MAURICIO Sí, yerra
 pero, di, ¿el cielo no manda
 que a quien me da un bofetón
 otro le guarde?

CIPIÓN Es razón
 de Dios, en sus leyes anda.

MAURICIO Pues el mundo es de otra suerte
 y me manda que le mate,
 y cuando de esto no trate
 quedo infame hasta la muerte.

(Lope de Vega, *La malmaridada o la cortesana*, ed. Christian Andrès, Madrid, Castalia-Comunidad de Madrid, 2001, vv. 1662-1677, pp. 94-95).

Voi in questa novella vederete quanti danni vengono dal non sapersi governare e non voler talora porre il freno a la turbulenta, fervida e precipitosa ira quando ci assale. Non nego già che la vendetta negli animi fieri non sia cosa dolce e di grandissima soddisfazione, quando regolarmente si fa; ma dico che io mai vorrei cavarmi un occhio per cacciarne dui di testa al mio nemico piacendomi molto più il generoso animo di Giulio Cesare, perpetuo dittatore che fu il primo che partorì l'imperio romano, il quale mai cosa veruna non si smentiva se non l'ingiurie e molto facile era perdonarle. E veramente se per vendicar la morte del fratello, figliuolo o amico, il morto si potesse ritornare in vita o una ricevuta ingiuria fare che fatta non fosse, io direi che senza rispetto veruno l'uomo dovesse vendicarsi. Ma non seguendo nessuna di queste cose, mi par che prima che si venga a giunger male a male, l'uomo dovrebbe molto ben discorrere il fine che ne può seguire; e tanto più che essendo cristiani e volendo esser degni di sì glorioso nome, dobbiamo esser imitatori di Cristo che il perdonar ai nemici ci comanda.⁴⁸

E insiste en ello al comienzo de la misma *novella* LV (“Un castellano trovata la moglie in adulterio col suo signore gli ammazza ond'egli con molti altri è miserabilmente morto”), quando recomienda la templanza a la hora de actuar :

Egli in effetto è gran cosa che ordinariamente il più dei nostri ragionamenti si veggiano cascare a parlar dei casi amorosi, e massimamente quando il nostro virtuoso Messer Gian Battista Schiaffinato ci è di compagnia, che sempre ha alcuna bella rima amorosa e epigramma o elegia de le sue dotte composizioni da recitare. E perché s'è detto che un innamorato mai non dovrebbe adirarsi, dico che l'adirarsi in ogni cosa sta male, quando il furor de l'ira adombra il lume de la ragione, perché il più de le volte l'uomo che da l'ira è vinto fa strabocchevoli errori che poi così di leggero non si ponno emendare, come in una mia historia che raccontarvi intendo, apertamente vedrete. Si vuole l'uomo adirare ne le cose mal fatte, ma con temperamento, non lasciando trascorrer la colera fuor dei debiti termini. Se mi dirà alcuno che sia cosa più facile a dire che a fare, io lo confesso; ma ben gli ricordo che la virtù consiste circa le cose difficili, e dove ne l'operare è maggior difficoltà quivi è la gloria maggiore⁴⁹.

⁴⁸ Matteo Bandello, *Novelle*, cit., vol. II, pp. 263-4.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 264-5.

Se ve así la venganza como una actitud irracional nacida de la ira. Por ello prefiere otro tipo de castigo más inocuo para las mujeres licenciosas, como el dado en la *novella* I, XXXV, donde la mujer es burlada de forma escatológica⁵⁰. El novelista juzga este tipo de comportamiento de sabio, como se deja ver en las palabras finales del relato:

E veramente egli si portò saggiamente, e non volle quando vide la lettera de la moglie bravar con lei né ammazzarla, ma del modo che avete udito quella castigò. Finito il desinare, partendosi il frate, messer Pancrati lo pregò che ne le sue sante orazioni si ricordase di lui, e per l'avvenire ebbe destramente gli occhi a l'operazioni de la moglie acìò che non gliene facesse un'altra.⁵¹

Desde este punto de vista, se entiende que Bandello califique precisamente de prudente el comportamiento del marido de la novela I, XI, que he marcado como fuente última del relato lopesco, pues no es vengativo. Así aparece en la carta dedicatoria ("Il Bandello al signor Vincenzo Attellano"), donde Bandello recoge las palabras del doctor Francesco Midolla, presunto narrador de la historia:

Signori miei, se mi ascoltate io vi dirò quanto *prudentermente* un senatore di Parigi in simil caso si diportasse⁵².

⁵⁰ El argumento de la novela es el siguiente: El marido conoce que su mujer ama a un sacerdote por los presentes y la carta que le manda con su criada. El marido intercepta la carta y engaña a su mujer: hace que la criada le lleve una carta falsa, finge marcharse de la ciudad para facilitar la cita de los enamorados, se hace dar de un médico unas píldoras para dar de vientre y se hace pasar por el amante. Cuando su mujer está en la cama con él, la llena de toda clase de porquerías: ventosidades, vómitos, excrementos... y, además, la golpea diciéndole que ella lo ha envenenado con sus regalos alimenticios. Al día siguiente, el marido invita al sacerdote a comer para que vea la locura de su mujer. Busca excusas para salir de vez en cuando de la sala y, en esos momentos, la mujer maldice y amenaza al sacerdote, quien, ignorante del asunto, termina creyendo que verdaderamente está loca.

⁵¹ Matteo Bandello, *Novelle*, cit., vol. II, p. 57. Aunque no hay que olvidar que este castigo es, quizás, posible porque el adulterio no es efectivo.

⁵² Matteo Bandello, *Novelle*, cit., vol. I, pp 146. La cursiva me pertenece.

Y la misma opinión positiva aparece al final:

Certamente, se egli sapeva ben consigliar altri, in questo pericolosissimo caso egli consigliò benissimo se stesso, salvando l'onore proprio e quello de la moglie⁵³.

Precisamente el modo “prudente” de resolver el caso es, por un lado, no hacerlo público (mediante la estratagema diseñada por el marido cornudo que hace ver al criado informante que no ha habido tal adulterio) y, por otro lado, evitar así la terrible venganza. La aplicación del calificativo “prudente” no es, por lo tanto, exactamente igual en *Bandello* y en *Lope*. La diferencia se debe, quizás, al público receptor de la obra. En la España del Siglo de Oro, la solución esperable para un conflicto de este tipo es la muerte de los adúlteros. Y esa solución es la que de manera casi sistemática encontramos en las obras teatrales del período. También, como hemos visto, es la solución adoptada por *Lope* en la novela comentada, pero con la diferencia de la digresión final que, como dije antes, matiza e incluso invalida esa misma solución y el mismo concepto del honor. No olvidemos que *Lope* define ahí la honra como vanidad del mundo.

Con la venganza privada *Lope* nos muestra el mejor camino para tapar socialmente la deshonra, pero, al comentar el desenlace, nos hace ver la falla de ese camino: la honra perdida no se puede recuperar, sólo se puede silenciar con la muerte de los causantes y de los testigos. De tal modo que, en el fondo, el único modo “prudente” de actuar sería retirarse de la sociedad que con la ley sangrienta del honor no admite al marido ultrajado. Para el marido deshonorado la sola salida es, pues, la resignación cristiana. Ésta sería, en última instancia, la ejemplaridad de la novela lopesca.⁵⁴

⁵³ *Ibidem*, p. 149.

⁵⁴ Cervantes había propuesto también el perdón para los adúlteros frente a la venganza en *El celoso extremeño*. Laspéras, sin embargo, marca la diferencia entre ambas piezas: “A partir d’une situation narrative identique, où serviteurs et esclaves sont les témoins de l’infortune du mari, il opte dans *La prudente venganza* pour une vengeance impitoyable et sanglante, tandis que Cervantès inclinait au pardon. L’exemple des *Novelas a Marcia Leonarda* révèle ainsi la

Acaso Lope se permite esta reflexión final, porque se sabe frente a un receptor diverso.⁵⁵ Avalor-Arce propone también la diferencia de público como causa de los distintos planteamientos de la novela *El celoso extremeño* y del entremés de *El viejo celoso*, pues mientras que éste va dirigido a “los mosqueteros de los corrales de comedias”, las *Novelas Ejemplares* “están dedicadas a la Grandeza española”⁵⁶. Precisamente, para Laspéras, era la nobleza, que en su mayoría sabía leer, el principal público receptor, al cual se dirigía la novela corta, y de ahí los valores que en ella se defienden.⁵⁷

façon dont la nouvelle choisit d'ignorer ou de refuser les suggestions des *Novelas ejemplares*. Bien que ces ouvertures soient aussitôt réprimées par l'empire du code et du dogme tridentin, elle ne considère finalement comme gage d'exemplarité que le principe d'application instauré et développé par Cervantès, mais dans son sens le plus étroit” (Jean-Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, cit., p. 410).

⁵⁵ No es de extrañar ya que Lope sabía muy bien adecuarse a su público receptor como ha demostrado Teresa Ferrer para el caso de reescritura de *El premio de la hermosura*, creada para una representación cortesana en Lerma y posteriormente refundida para un espectáculo no cortesano: “Es asombroso hasta qué punto Lope distinguía entre un tipo de público y otro, unas circunstancias de producción y otras, al confeccionar sus comedias” (*La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis Books, 1991, p. 181). Para otros casos similares, véase Stefano Arata, “Proyección escenográfica de la Huerta del Duque de Lerma en Madrid”, en *Siglos dorados. Homenaje a Augustin Redondo*, ed. P. Civil, Madrid, Castalia, 2004, 2 vols., vol. I.

⁵⁶ Juan Bautista Avalor-Arce, “Introducción”, en Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, Madrid, Castalia, 1985, 3 vols., vol. II, p. 36. Y antes explica esas diferencias: “[...] el mismo conflicto central que anima *El celoso extremeño* se nos presenta en más apretado haz en el entremés de *El viejo celoso*. [...] Pero en el entremés las notas están dadas en tono menor, de abierta farsa, al punto que se evita ahora el desenlace trágico. Los personajes han descendido unas gradas de su original nivel artístico y actúan en un mundo de motivaciones sencillas —simplificaciones que en parte se pueden atribuir al diverso género literario que la presenta—. Los complejos volitivos que provocan nuestras acciones se desnudan aquí y aparecen con la simplicidad de objetivo propia de la caricatura. Porque Cañizares es eso, el contorno lineal (la visión bufonesca, más bien) de Carrizales. Y al extremar las líneas caricaturescas, Cervantes agudiza también las notas obscenas, que singularizan a este entremés dentro de la producción cervantina” (*Ibidem*, p. 35).

⁵⁷ Laspéras, “La novela corta: hacia una definición”, art. cit., pp. 310 y 316.

En los casos de honor no oscila la novela entre los dos polos narrativos que teóricamente se ofrecen. Privilegia la reparación humanística, que no la restitución del honor por la sangre, aunque seguía vigente el código de las Siete partidas. En realidad, la ideología nobiliaria opta por una solución que realza la imagen que desea imponer.

En consecuencia, repetiré lo que ya escribí, a saber que la novela ejemplar se dirige a un grupo. El respeto escrupuloso de los edictos tridentinos indica el camino a seguir en materia de matrimonio y de reparación de estupro, de errores o de delitos, magnificándose de esta suerte los valores aristocráticos. Al resucitar un pasado que recuerde los fundamentos del estado nobiliario, al ostentar personajes voluntariamente eximidos de faltas graves o infamantes, al reprimir aquéllos sus violentas pasiones, nos propone la novela las claves de su ejemplaridad.⁵⁸

En conclusión, podemos decir que Lope aborda el tema del adulterio en diferentes obras a lo largo de su trayectoria literaria, nos presenta distintos casos con soluciones parecidas, pero con matices diversos que van desde la sangrienta venganza pública y colectiva de *Los comendadores de Córdoba* hasta *El castigo sin venganza*⁵⁹. En las dos obras comentadas de la madurez literaria de Lope (*La prudente venganza* y *El castigo sin venganza*), el escritor madrileño se inclina por no defender la venganza, siendo más explícito en la novela que en la tragedia, ya que la novela le permite, como narrador, intervenir y comentar el caso.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 317.

⁵⁹ Juan Oleza ha hablado del rumor de las diferencias que se deja oír en la ingente producción del Fénix. Por ello, es siempre difícil hacer cualquier tipo de aseveración respecto a su obra, ya que a menudo nos encontramos con “casos “y “contra-casos” (véase Juan Oleza, “Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias”, en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, ed. I. Arellano; V. García Ruiz; M. Vitse, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 235-50).