INTRODUCCIÓN

Se asegura que *La Dorotea* es la mejor obra de Lope de Vega, culminación de las muchas horas dedicadas a la literatura y que fructificaron en una de las obras literarias más sobresalientes de nuestro patrimonio lingüístico y cultural. Con razón, una buena porción de notables críticos ha visto en *La Dorotea* ese gran libro que merecía quien, con tanto ingenio como soltura, creó la comedia española del siglo de oro, escribió los más sentidos versos —endecasílabos y octosílabos— de aquella época brillante y trasladó de su imaginación a los pliegos de papel acciones, reacciones, sentimientos, pasiones, tristezas y alegrías. En *La Dorotea*, Lope de Vega, rompiendo sus propios esquemas genéricos, y superando con mucho los límites de lo establecido en materia literaria —cosa harto frecuente en él por otra parte—, crea esa gran obra en la que todo Lope de Vega, con los setenta años de su edad, queda reflejado en su integridad de amador incansable, lector múltiple, polémico vituperador de enemigos, independiente en su genio y liberal en su inspiración. Una obra como *La Dorotea* sólo puede ser producto de la alta edad, de la senectud[1], y no porque tal

1. Se ha hablado en la poesía de Lope de Vega de un ciclo «de senectute», integrado por las poesías escritas por el Fénix en sus últimos años, especialmente las églogas «Amarilis» y «Filis». Entre estas composiciones habría que incluir

etapa de la vida necesariamente haya de ser de decadencia, sino porque sólo la experiencia vital y literaria de una existencia tan nutrida de pasiones y emociones puede llegar a culminar en obra tan valiosa como *La Dorotea*, libro que corona y supera una trayectoria única en nuestras letras, la de nuestro Fénix de los Ingenios.

Cuando Lope de Vega, en 1632, lleva a la aprobación su obra recién terminada en mayo de ese año, el poeta aún no ha cumplido los setenta años, pero acaba de atravesar una de las etapas más tristes de su vejez y aun de toda su vida, porque tan sólo unas semanas antes ha perdido a su último y gran amor, tras una larga enfermedad en la que se juntaron los padecimientos psíquicos con los físicos. De todos los acontecimientos de su vida, desde los más recientes a los más remotos, *La Dorotea* se hará eco creando así el clima de sinceridad y de devoción que ha hecho de este libro una gran novela lírica, cuya condición poética tanto se ha destacado, y no sólo por los poemas en ella introducidos, sino por las muchas páginas escritas con la fuerza de un latente y deformado autobiografismo, construido sobre la base de fragmentos de la realidad compuestos e hilvanados sobre el armazón de un tiempo literario totalmente ficticio. Por ello, no es de extrañar que Castro y Rennert[2] pusieran la obra en relación con el parnasianis-

---

los romances que se refieren, en *La Dorotea*, a la muerte de Marta de Nevares, Entre ellos, los cuatro idilios piscatorios o «barquillas». Para esta poesía, *vid.* Juan Manuel Rozas, *Lope de Vega y Felipe IV en el «ciclo de senectute»*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1982. Para un estudio de la «poesía de senectud» contemporánea, *vid.* Francisco Javier Díez de Revenga, *Poesía de senectud*, Anthropos, Barcelona, 1988. *Vid.* también F. J. Díez de Revenga, «La égloga "Amarilis" de Lope», *Anales de la Universidad de Murcia*, 38, 1979-80, pp. 251-275, también en el libro *Rubén Darío en la métrica española y otros ensayos*, Departamento de Literatura Hispanoamericana, Universidad, Murcia, 1985, pp. 163-190. Y Gonzalo Sobejano, «Argumentos del dolor: La canción "A la muerte de Carlos Félix" de Lope de Vega», *Estudios de Literatura española y francesa, Homenaje a Horst Baader*, Verlag Klaus Dieter Vervuert, Frankfurt, 1984, pp. 65-88.

2. Américo Castro y Hugo A. Rennert, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Anaya, Salamanca, 1967, p. 58. En adelante: *Vida*.

mo y que a Vossler[3] le recordara a *Madame Bovary* y al naturalismo o que a su editor más perfecto, Edwin S. Morby, le resultase «por su calidad de "recherche du temps perdu" una especie de anticipación de Marcel Proust: rebusca, amorosa recreación, iluminación por adquisiciones posteriores, visión del presente a la luz del pasado»[4].

La vida de Lope de Vega y La Dorotea

La vida de Lope de Vega, nacido en Madrid el 25 de noviembre de 1562, ha sido motivo de detenidos ensayos, investigaciones eruditas parciales y algún estudio global que la han esclarecido hasta pormenores sumamente precisos, quizá los más detallistas en la biografía de autor español alguno. La ya clásica obra de Américo Castro y de Hugo A. Rennert —que, como sabemos, es obra sobre todo de Américo Castro— recogió las investigaciones previas más certeras y trazó una biografía que no ha sido superada sino en mínimos detalles, anotados con rigor por Fernando Lázaro Carreter en la edición actual, que podemos considerar definitiva, de libro tan clásico en los estudios lopescos[5]. Interesa, ante la lectura de *La Dorotea*, recordar algunos de los episodios de la vida del Fénix que ayudarán a la comprensión del libro y a descubrir el secreto de su calidad artística o, por lo menos, alguna de las claves que hacen de este libro una de las mejores obras del gran poeta y dramaturgo.

Hubo un momento en cierta etapa de los estudios sobre el Fénix, y cuando se advirtió el denso contenido autobio-

---

3. Karl Vossler, «Carta española a Hugo von Holmnsthal», *Algunos caracteres de la cultura española*, Buenos Aires, 1942, pp. 32 y 37.

4. Edwin S. Morby, «Introducción» a *La Dorotea* de Lope de Vega, 2.ª edición revisada, Castalia, Madrid, 1968, p. 23. En adelante Ed. 1968.

5. Fernando Lázaro Carreter es autor de unas «Adiciones» a la biografía de Castro y Rennert, muy extensas, que ponen al día el libro en su edición de 1967, cit., pp. 515-561.

gráfico de *La Dorotea*, en que se tendió a considerar libro tan excelso como mero documento sobre una vida privada. Y surgieron voces de rechazo como las de Montesinos y Blecua que advirtieron[6] que *La Dorotea* era algo más, mucho más que un mero libro de documentos sobre la vida de Lope. Pero hoy, tras los estudios de Vossler[7] y Leo Spitzer[8], que insistieron en el valor artístico del libro frente a —o además de— su condición de documento, no dejan de tener interés aspectos que pueden alcanzar no ya sólo pasajes de *La Dorotea*, sino también la propia concepción de la obra como gran fantasía de la vida de Lope. Como señala Karl Vossler, en la época de Lope «se literatizaba la vida y se vivía la literatura»[9], y este principio tan inteligente es básico para entender cómo Lope se autobiografía en *La Dorotea*, pero también cómo Lope, en la gran comedia de la ficción literaria, se disfraza y se esconde detrás de sus personajes, disfraza y esconde a personas que vivieron su vida y crea unas criaturas literarias construidas con elementos de personas con las que convivió, damas a las que amó, etc. Escrita *La Dorotea*, como ya no parece dudarse por nadie, cuando Lope tiene cerca de los setenta años y acaba de perder a su último amor, Marta de Nevares, la obra se constituye en una gran síntesis de toda su vida sentimental, que Lope no quiere decubrir, como si de una declaración judicial se tratase —aunque en su declaración judicial en los pleitos que interpuso el padre de Elena Osorio tampoco fue muy veraz, como quedó probado documentalmente—, su vida, ni quiere dejar que sean los eruditos los que la

6. José Manuel Blecua, edición de *La Dorotea*, Biblioteca de Cultura Básica, Madrid, 1955. *Vid.*, «Introducción». Y José F. Montesinos, *Estudios sobe Lope de Vega*, Anaya, Salamanca, 1967, especialmente el artículo «Lope, figura del donaire», pp. 65-79. En adelante: *Estudios*.

7. Karl Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*, 2.ª edición, Revista de Occidente, Madrid, 1940, p. 201.

8. Leo Spitzer, *Die Literarisierung des Leben in Lope's «Dorotea»*, Kölner Romanische Arbeiten, Rokrschid, Bonn y Colonia, 1932.

9. *Lope de Vega y su tiempo*, cit., p. 210.

descubran, sino que ante todo quiere crear una gran obra de arte. Y así lo advierte el Fénix nada más comenzada *La Dorotea*: «Hay melindrosos Catones que, viendo en las comedias un galán muy tierno, presumen que el poeta imita sus costumbres mismas, censura indigna de hombres cuerdos, que de las cosas naturales hacen milagros.» (I:V.)

Y Montesinos se preguntó si fue por pudor por lo que escribió estas palabras o quiso más bien, celando la verdad, exaltar la poesía. El autor, no cabe duda, tiende a sobreponerse, porque, según el ilustre lopista, «no hay obra verdaderamente artística, de contenido autobiográfico, que no sea, en estricto sentido, una expiación. Lope quiere apartar la curiosidad de los lectores de aquellos pecados que motivaron la expiación. Están confesados todos, están dichos con veracidad insobornable, porque al poeta penitente le interesa demasiado la confesión para que puedan ya importarle las culpas. Culpas que el tiempo y la intención poética tiñen con un suave gris de lejanía»[10].

En el último tercio del siglo XVI vivían en la madrileña calle de Lavapiés los componentes de la familia de Jerónimo Velázquez, representante, actor y director teatral, que mantenía con Lope una cierta relación, ya que el joven autor de comedias había escrito algunas para el tal Velázquez. Componían esta familia su mujer, Inés Osorio, y sus hijos Damián, doctor en leyes, que ocupó importantes cargos en las Indias, y Elena, mujer de singular belleza que estaba casada desde 1576 con el comediante Cristóbal de Calderón, que pronto debió apartarse de su mujer bien por estar de viaje o por otra razón que no se ha podido precisar con exactitud. En 1579 Lope apenas si tiene diecisiete años y se enamora de Elena Osorio, quien no tardó mucho en corresponderle. En *La Dorotea* se lee: «No sé qué estrella propicia a los amantes reinaba entonces que apenas nos vimos y hablamos, cuando quedamos rendidos el uno al otro.» (IV:I.)

---

10. *Estudios*, p. 65.

Lope, más de medio siglo después, aludiría al marido de Dorotea en dos ocasiones, mezclando en esto la realidad del de Elena Osorio con la del marido de otra de sus amantes, Micaela de Luján (Camila Lucinda), que también será en cierta medida representada en *La Dorotea*. Lope elogia a la amada y la recuerda a través de encendidas descripciones tanto en verso como en prosa, ponderando sus bellas prendas, tal como el lector podrá comprobar en su lectura de la obra, y especialmente en la detallada —y tambien apasionada— descripción que figura en la escena I del acto IV. Para Castro y Rennert, «esta descripción de Elena, como luego la de Marta de Nevares, más bien que en damas de la España tradicional, hace pensar en un ideal de cortesana, surgido al contacto de la Italia renacentista»[11].

Hacia 1584, los amantes —y desconocemos por qué causa— rompieron su idilio y Lope comenzó a hablar mal de Velázquez y de su familia y, lo que fue peor, a escribir libelos al parecer bastante ingeniosos contra ellos que fueron pronto conocidos en la villa y corte. Parece ser que Lope, ya antes de la ruptura, había alardeado de sus amores con Elena, lo que quizá pudo disgustar a la dama. Acaso ésta fuera una posible causa de la ruptura, según conjeturan Castro y Rennert: «¿Fue porque a Lope "se le iba la lengua" hablando y escribiendo de los amores en todas partes?»[12]. A tal vicio lopesco parece aludir en *La Dorotea* Julio cuando asegura: «crean las damas que, siéndolo poeta, serán celebradas pero no secretas» (IV:I).

Desde 1901, y gracias al libro de A. Tomillo y C. Pérez Pastor[13], conocemos con detalle el «Proceso de Lope de

11. *Vida*, p. 32, n. 3.
12. *Vida*, p. 33.
13. El proceso fue publicado por Atanasio Tomillo y Cristóbal Pérez Pastor, *El proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Madrid, 1901. Y las poesías correspondientes, editadas por Joaquín de Entrambasaguas, en 1933, *Vid.* Joaquín de Entrambasaguas, «Los famosos libelos contra unos cómicos de Lope de Vega», en *Estudios sobre Lope de Vega*, CSIC, Madrid, 1946. Extracto del proceso en Vida, pp. 391-400.

Vega por libelos contra unos cómicos», cuyo contenido aclaró muchos aspectos de *La Dorotea*, arrojando luz sobre una de las etapas hasta entonces más oscuras de la vida de Lope. Inés Osorio, «deseando un partido, no más lícito, pero sí más ventajoso»[14], consiguió que su hija accediese a los requerimientos de otro caballero, representado en parte en la obra por don Bela, tal como en ella se indica, en la recordada escena en la que Dorotea aparece con los cabellos cortados. Los que le quedan, «de otro quiere que sean; a un indiano me entrega; el oro la ha vencido» (I:V). Lope comienza a escribir romances cuando ya estaba entregada al indiano, aunque éste seguía viéndose con el Fénix, al que llegó a socorrer y favorecer materialmente si hemos de hacer caso a lo que cuenta con absoluto desparpajo en la obra. Al parecer, Dorotea le daba dineros cuando, disfrazado de pobre, acudía a su ventana no siendo identificado por don Bela: «En este sitio me hallaba don Bela algunas noches, y sin hacer caso de mí llamaba seguro y entraba confiado» (V:III).

Después vinieron los libelos. A partir de 1587, tal como, en efecto, fue probado en la causa y proceso, escribió libelos contra todos los miembros de la familia Velázquez. Fue detenido en el Corral de la calle de la Cruz el 29 de diciembre de 1587 y encarcelado, procesado y, finalmente, condenado a diez años de destierro, los dos primeros, del reino —por lo que hubo de trasladarse a Valencia— y los ocho restantes de la corte. Estos últimos los pensaba vivir en Toledo y Alba de Tormes, aunque no llegó a completar la condena porque Velázquez solicitó su perdón y fue indultado en 1595, regresando finalmente a Madrid. Hasta aquí el episodio principal que da origen a la trama de *La Dorotea*.

Pero, como se ha puesto de manifiesto reiteradamente en Dorotea, y, por tanto, en la acción en prosa, no sólo asistimos a la historia de Elena Osorio, sino también al

14. Tomillo y Pérez Pastor, p. 102.

reflejo de la complicada vida sentimental de Lope vista desde la vejez, como aseguran Rennert y Castro, cuando señalan que en la obra actúan los dos móviles que gobernaron la vida del poeta: «la pasión por la mujer y el amor por la literatura»[15]. Dorotea es Filis-Elena Osorio, pero también es Micaela de Luján-Camila Lucinda y Marta de Nevares-Amarilis. Como indican sus biógrafos, si tenemos en cuenta además la presencia de la misteriosa Marfisa, «cuatro aventuras con mujeres casadas se descubren a través de la aventura de *La Dorotea*»[16]. Respecto a Micaela de Luján[17], con quien Lope tuvo hijos, que eran considerados del esposo de la dama, se suele citar como una referencia muy directa los comentarios de Teodora a Gerarda cuando dice aquélla que viene de un parto de una amiga: «Ya parió una muchacha como unas flores, pero no se parece a su padre... Un lunar tenía que se lo he visto yo a un amigo de su marido» (II:IV). También la referencia al esposo de Dorotea, con dos nombres diferentes, en lugares muy distantes de la obra, parece aludir igualmente a Micaela de Luján y a su esposo Diego Díaz, que estaba en Indias y murió en Perú en 1603. Éste parece ser el Ricardo citado en el acto I:VII y el Calidonio, muerto en Lima, al que se hace referencia en el acto V:IX. Para mayor complicación, Ricardo es el nombre que recibe don Roque Hernández, el

15. *Vida*, p. 50: «No es éste un libro de recuerdos, ni tampoco de confesiones: es sencillamente una obra de "vejez", en la que sin propósito ético determinado se funden los más vivos recuerdos de una vida apasionada: sólo para los amores proscritos hay aquí atento recuerdo.»

16. *Vida*, p. 50.

17. Américo Castro, «Alusiones a Micaela Luján en las obras de Lope de Vega», *Revista de Filología Española*, V, 1918, pp. 256-292. También en *Vida*, pp. 401-432: «La resultante artística de tanto erotismo se nos brinda en una obra pulida y acabada en la vejez de Lope, *La Dorotea*, en torno a la imagen de aquélla se agrupa el recuerdo de las otras amadas. Ninguna logró despertar en el poeta una emoción honda y preferente ni hizo que él mismo se representase por una de esas pasiones que orientan la vida y el arte. No creó Lope en su fantasía un tipo eterno de mujer, como Beatriz, Laura o Margarita; y es que el erotismo en nuestro poeta presenta un valor absoluto ligado a cada momento y a la realidad del ambiente» (p. 430).

marido de Marta de Nevares, en la égloga «Amarilis», como ya tuvimos ocasión de comentar[18].

Respecto a Marfisa, Castro y Rennert señalan con cierta desolación: «No sabemos quién fue la desgraciada Marfisa»[19], y citan la frase que, más que una pista para el descubrimiento de la dama, es referencia harto desorientadora: «Criámonos juntos Marfisa y yo, como otras veces habéis oído, y aunque es verdad que fue el primer sujeto de mi amor en la primavera de mis años, su malogrado casamiento y la hermosura de Dorotea me olvidaron a un tiempo de sus méritos como si jamás la hubieran visto mis ojos» (V:III). Entrambasaguas intentó identificarla como doña María de Aragón[20], pero tal atribución está hoy muy descartada, así como otras posibles. Mas lo que llama la atención es que el papel de Marfisa ha permanecido en todas las versiones de la historia. Truebold resume bien la cuestión cuando avisa de su condición de elemento permanente de la elaboración artística: «In concluding, one must mention an area significant to the artistic elaboration of the experience on wich the materials under discussion are silent: the second femenine figure, called Marfisa in *La Dorotea*, the hero's former mistress who remains true and comes to his aid despite his disaffection. Morby has noted[21] how persistent her role is in different versions of the affair. Her absence from the historical record is sacarcely surprising since there is not place in it for a rival to the heroine. Attemps to connect her with known figures in hope's life, such as his first wife, Isabel de Urbina, are unconvincing»[22].

18. *Vid.* F. J. Díez de Revenga, «La égloga "Amarilis" de Lope», cit., p. 183 ss.

19. *Vida*, p. 56.

20. Joaquín de Entrambasaguas, «Un amor desconocido de Lope de Vega: Marfisa», Universidad, Murcia, 1935. Y en *Fénix. Revista del Tricentenario de Lope de Vega*, Madrid, 1935, pp. 453-499.

21. E. S. Morby, «Persistence and Change in the Formation of *La Dorotea*», *Hispanic Review*, XVIII, 1950, p. 202.

22. Alan S. Truebold, *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. The Making of La Dorotea*, Harvard University Press, Cambridge, 1974, p. 45. En adelante: *Experience*.

La vida de Lope siguió su transcurso en sus episodios ya conocidos sin que éstos tuvieran una incidencia en *La Dorotea* que nos permita establecer nuevas relaciones entre este transcurrir vital y los hechos que en la acción en prosa se relatan, por lo menos hasta 1616. Al llegar ese año, poco después de los turbulentos (y sacrílegos los llamaban Castro y Rennert) amores de Lope con Jerónima de Burgos (la Gerarda, en parte, de *La Dorotea*), cuando se inician sus amores con la actriz doña Marta de Nevares Santoyo, cuya presencia en *La Dorotea*, tanto en verso como en prosa, tan importante resulta. Toda la escandalosa historia de los amores Lope-Marta, que tanto preocupó a los eruditos de finales del siglo XIX, que censuraron al incombustible Fénix su depravación moral, fue hecha pública por Francisco Asenjo Barbieri que, quizá por pudor, se ocultó bajo el pintoresco anagrama de José Ibero Ribas y Canfranc, cuando en 1876 publicó su libro *Últimos amores de Lope de Vega*[23]. Los finales y grandes amores de nuestro comediógrafo con la bellísima actriz de los ojos verdes tuvieron extraordinaria trascendencia literaria y su figura está presente en muchas composiciones poéticas, sobre todo en la magnífica égloga «Amarilis», en la que se poetizan los amores, la ceguera, la locura y la muerte de la culta y bella Marcia Leonarda de las novelas[24]. De estos amores, complicados tanto por cuestiones religiosas derivadas de la condición de sacerdote de nuestro autor, así como por la presencia de las extrañas relaciones entre Lope de Vega y el duque de Sessa, dan muy buena cuenta las cartas que el Fénix escribió dirigidas a este noble personaje a partir de 1616[25], documentos muy aclaratorios para comprender la

23. José Ibero Ribas y Canfranc, *Últimos amores de Lope de Vega revelados por él mismo en cuarenta y ocho cartas inéditas y varias poesías*, Imp. Ducazal, Madrid, 1876. *Vid.*, también Lope de Vega, *Cartas sobre Amarilis, último amor*, prólogo de Rafael Alberti, Bajel, Buenos Aires, 1944.

24. F. J. Díez de Revenga, «La égloga "Amarilis" de Lope», pp. 179-180.

25. *Vid.*, ahora Lope de Vega, *Cartas*, edición de Nicolás Marín, Clásicos Castalia, Madrid, 1985, especialmente las cartas 54 y siguientes.

vida de Lope en este tiempo. Del carácter culto e instruido de Marta de Nevares se nutre en parte la figura de la protagonista de la acción en prosa, Dorotea.

En 1620, cuando dedica a Amarilis *La viuda valenciana*, pondera en la actriz sus cualidades de mujer intelectual y cultivada, características que no tenía Elena Osorio ni ninguna de las otras mujeres de Lope y que, sin embargo, habrán de reflejarse en Dorotea: «Si vuesa merced hace versos, se 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 la gravedad y lo grave a la dulzura; si danza parece que con el aire se lleva tras sí los ojos y con los chapines pisa los deseos»[26]. Más adelante se insistirá en la comparación de la protagonista con Laura Terracina y Victoria Colonna.

Pero la presencia más notoria de Marta en *La Dorotea* la encontraremos en los romances intercalados, donde, como más adelante veremos, Lope canta con dolor su pasión y la muerte de la bella Amarilis. Son los romances que en la obra se atribuyen al propio Lope o a «un gentilhombre a quien se ha muerto su dama», entre los que se encuentran sus famosas barquillas. Lope en ellos vuelca su sensibilidad y su intimismo para expresar la tremenda desolación ante la muerte de Marta de Nevares, que tuvo lugar el 7 de abril de 1632, en los mismos días en que Lope está finalizando *La Dorotea*, cuya aprobación se fecha en mayo de aquel año para aparecer, según se deduce de los textos preliminares que figuran en el libro, a partir de septiembre de 1632.

La biografía de Lope continúa, ya en plena vejez, hasta llegar, lentamente y entre nuevas desdichas, a la muerte del

26. *Vida*, p. 227.

poeta el 27 de agosto de 1635. Pero *La Dorotea*, aparecida tan sólo tres años antes, se convirtió en esa obra maestra que llegó a ser depósito de una biografía intensa y transformada literariamente, lo que, desde luego, ha llamado la atención de todos cuantos se han acercado al libro. Ésa es la conclusión a la que llegan Castro y Rennert cuando, en ese sentido, valoran la obra. «Tal vez en ninguna otra corran tan parejas su vida y su arte, ni se encuentren tantas notas típicas de su genio; enorme riqueza de motivos literarios, atisbos de los innumerables dominios a que se extendía su sensibilidad, intuición de los más variados episodios, tesoros de minuciosa experiencia, todo ello ordenado sabia y artísticamente, como en el museo de un delicioso gustador de todas las cosas. No es obra abarcable de una sola vez; reiteradas lecturas van descubriendo nuevos solaces y amenidades, rasgos picarescos henchidos de un humorismo que en vano buscaríamos en las novelas de aquel tema; disquisiciones de academia literaria, críticas oportunas, dichos felices y tal cual muestra de afición visual a los objetos preciosos y a los muebles que nos hacen recordar los primores del parnasianismo»[27].

El lector podrá, a partir de ahora, adentrarse en el mundo de *La Dorotea* y admirar estas y otras cualidades, pero ya no le será imprescindible, como en algún momento se pretendió, obviar lo que de autobiográfico hay en la mejor obra de Lope. Aunque siempre deberá tener en cuenta también cuánto hay de inventado, cuánto de disimulado y confundido. Ya hemos señalado, como probaron los eruditos de finales del siglo XIX y principios del XX, que Lope falseaba la realidad e inventaba y fabulaba hasta en sus propias declaraciones judiciales. Mucho más lo hace, enmascarando hechos, disfrazando personajes de la gran comedia de la vida, en esta gran comedia que fue su «acción en prosa» *La Dorotea*. Interés vital, pero también preven-

27. *Vida*, p. 58. *Vid.*, también *Experience*, especialmente pp. 191-195 y 252-255.

ción ante don Fernando, que es y no es Lope de Vega, ante don Bela, ante el mismo autor del prólogo don Francisco de Aguilar, cuyo texto presentador de la obra está escrito por el mismo Lope. Y, como prueba más contundente de cuanto señalamos, recuérdese el aviso de Montesinos cuando denunciaba «la aberración inconcebible... según la cual la vida real de un poeta condiciona la comprensión de su arte, cuando lo cierto es justamente lo contrario»[28], recordado por Morby[29] a propósito de la declaración autobiográfica de Fernando realizada en la escena I del acto IV: «Yo, señoras, la que habla y la que no habla, nací de padres nobles en este lugar...» Esas palabras, dichas ante Felisa y Dorotea —oculta y silenciosa— contendrán verdades y mentiras y, entre éstas y aquéllas, el elogio de las virtudes intelectuales de Dorotea frente a la hermosura, sobre la que es interrogado por Felisa: «Esto en cuanto al paramento visible; que el talle, el brío, la habla, la voz y el ingenio, el danzar, el cantar, el tañer diversos instrumentos me cuesta dos mil versos...» (IV:I). Los comentarios de Morby, tan justos como acertados, nos valen para cerrar estas reflexiones sobre *La Dorotea* y la vida de Lope: «Esta vez, innegablemente, la obra literaria viene a iluminar los datos biográficos. La fantasía del poeta, si no los hechos reales, aproximan los tipos de Dorotea y Amarilis (Marta de Nevares), hasta en el pequeño pero revelador detalle de comparar a ambas con Laura Terracina. Evidentemente, había un tipo femenino —que no era Isabel de Urbina, la dulce Belisa, ni el de Juana Guardo, no favorecida con nombre poético siquiera—, irresistible para Lope y capaz de cautivarle durante años. Y merece subrayarse que los atractivos físicos no son lo más esencial»[30]. Quizás en ningún otro autor de su siglo, e incluso de toda la literatura

28. *Estudios*, pp. 65-66.

29. Edwin S. Morby, Edición de *La Dorotea* de Lope de Vega, Clásicos Castalia, Madrid, 1980, p. 313, n. 13. En Ed. 1980.

30. Ed. 1980, p. 322, n. 33. *Vid.*, también *Experience*, p. 309.

española, pueda detectarse una relación tan intensa, por deformada que se nos aparezca, entre la vida y la obra. Ya en su poesía, Lope, cuando escribe *La Dorotea*, ha dejado de sí mucho de su espíritu poético, pero también mucho de su propio devenir existencial. *La Dorotea* no es en este sentido sino una noble culminación de procedimientos largamente probados por el poeta y dramaturgo.

Construcción de La Dorotea

La Dorotea, acción de prosa de Lope de Vega, aparece en Madrid en el último cuatrimestre de 1632, en la Imprenta del Reino y a costa de Alonso Pérez, librero del rey y padre del comediógrafo Juan Pérez de Montalbán, luego biógrafo póstumo del Fénix. La obra la tenía Lope acabada en mayo de aquel año, como ya sabemos, pero la suma de tasa y la de privilegio se harían esperar hasta septiembre, como ha señalado cumplidamente Morby[31]. Los ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid de esta edición príncipe, tres en total, ofrecen diferentes variantes, cosa habitual en la época, pues se iban corrigiendo conforme se imprimían. Hubo, todavía en el siglo XVII, dos ediciones más de la obra, de 1654 y 1675, impresas respectivamente en la Imprenta Real y en Melchor Sánchez. Como puede advertirse, la obra tuvo un éxito muy relativo y desde luego inferior a otras del Fénix. Suerte que seguirá en las escasas ediciones posteriores, tanto del siglo XVIII (sólo dos) como del XIX (también dos únicamente) e incluso en la actualidad, ya que sigue siendo, a pesar de las magníficas ediciones de Américo Castro, José Manuel Blecua (hoy inasequibles) y Edwin S. Morby —dos: una crítica, transcripción fiel del texto, y otra modernizada—, obra lopesca de muy escasas ediciones[32].

31. Ed. 1968, p. 34.
32. *Vid.* Bibliografía, relación de ediciones.

Cabe señalarse, como se indicará en la «nota a la presente edición», que el texto de *La Dorotea*, partiendo ya de las variantes de la edición príncipe, no ha dejado de ser problemático, y sólo con la edición crítica de Morby de 1968 pudieron verse resueltos algunos problemas mientras otros quedaron propuestos y planteados para que el lector resuelva a la vista de las posibles soluciones. Hoy día puede asegurarse, sin embargo, un acceso de solvencia probada al texto de *La Dorotea*, teniendo en cuenta sobre todo los esfuerzos de Morby, quien ha conseguido resolver los más variados problemas en torno a la obra y su valor. Para él, la primacía de *La Dorotea* entre toda la ingente producción del Fénix de los Ingenios, es «generalmente reconocida. Una docena —escasa— de sus mejores comedias y hasta un tomo —nutridísimo, por cierto— de sus poesías líricas pueden medirse con la gran acción en prosa, es decir, medirse en calidad estética absoluta»[33].

Entre tales problemas, quizá no hay ninguno tan interesante como el del género literario, uno de los cuatro que Truebold trata en su libro con mayor extensión, junto a la génesis del libro y su construcción a lo largo de toda la vida desde los amores tempranos a la redacción definitiva, así como a la relación entre historia y poesía y al significado del libro, en su condición de autoconfesión o *catarsis* purificadora ética y estética[34]. El del género es un problema que surge de la propia peculiaridad del planteamiento que podríamos llamar físico de la obra: formulación dramática, pero extensión teóricamente irrepresentable. La edición de Américo Castro[35] tiene trescientas páginas —prácticamente carece de anotaciones a pie de página— que en realidad se corresponden con las doscientas setenta y seis de la edición príncipe. El tiempo invertido en una lectura representada superaría con facilidad las diez

33. Ed. 1980, p. 7.
34. *Experience*, pp. 267-323.
35. Biblioteca Renacimiento, Madrid, 1913.

horas de duración. Estamos, pues, ante una realidad física que supera sin dificultad los límites habituales de la comedia lopesca. El antecedente que a todo lector se le sugiere, por muy profano que sea, es el de *La Celestina* y, de hecho, es el propio Lope quien lo recuerda en el prólogo «Al teatro», que atribuye a don Francisco López de Aguilar, a propósito de la imitación de la verdad y después de citar algunos ejemplos latinos y griegos: «y entre las nuestras, más cerca de nuestros tiempos, *La Celestina* castellana y *La Eufrosina* portuguesa». Una obra, pues, que se presenta como «acción» y «en prosa» con clara justificación de este término por el mismo Lope en el prólogo antes citado: «aunque escrita en prosa, porque siendo tan cierta la imitación de la verdad, le pareció que no lo sería hablando las personas en verso como las demás que han escrito»... «porque el asunto fue historia...».

Morby dedicó interesantes reflexiones a los motivos por los que Lope eligió el término de «acción en prosa», explicando con numerosos textos lo que podía significar en su época acción y concluyendo que Lope rotuló su obra con este nombre genérico, dejando ver su intención satírica o cuando menos irónica, «como un primer aviso en la portada de uno de los elementos más fuertes de su *acción en prosa*»[36]. Lope crea, pues, un término y un género nuevos con los que el poeta intenta mostrar nuevas intenciones a la hora de escribir una historia que se aleja necesariamente de los esquemas habituales de la comedia: «ha querido que esta vez su obra sea verdad, no sólo poéticamente, es decir, que no sea *literatura*»[37], aunque para designarla en cierto modo yerre a la hora de llamarla acción, cuando la obra, ha de verlo el lector, es desesperada y gozosamente morosa. «Es menos acción que comentario de acciones», insiste su último editor poniendo de manifiesto su más notoria y distintiva cualidad[38].

---

36. Ed. 1968, p. 15.
37. Ed. 1968, p. 10.
38. Ed. 1968, p. 11.

Como ya hemos adelantado, Truebold también dedica un importante sector de su magna obra sobre *La Dorotea* a la valoración de los aspectos dramáticos y líricos de la forma[39] tras una artículo previo dedicado a espacio y género en la genial obra lopesca[40]. Las conclusiones de unos y otros, y también las aportaciones de algunos más, nos llevan a un terreno bastante avanzado de la literatura moderna[41], del que Lope y su *Dorotea* son antecedentes. Habría que poner, como ya hemos apuntado, la obra y su forma en relación con el concepto y la interpretación española que dieron nuestros novelistas del siglo XX a la idea de novela y que modernamente se ha denominado novela lírica. Ya advertimos que en *La Dorotea* aparecen elementos que pueden ser gérmenes de esta que se nos aparece como novedosa novela contemporánea. Piénsese, por ejemplo, en novelas del estilo de *La Voluntad* de Azorín, en las que las digresiones y el fragmentarismo —*tranches de vie* al estilo de los Goncourt— van creando un tipo de narración de carácter autobiográfico y «lírico». ¿No es *La Dorotea*, con su forma y género nuevos, un precedente de todo ello?

---

39. *Experience*, p. 329 ss.

40. Alan S. Truebold, «Espacio, tiempo y género en *La Dorotea*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI, 1957, pp. 189-193.

41. *Experience*, p. 204 se plantea si *La Dorotea* podría considerarse una versión del siglo XVII de la autobiografía literaria, una especie de *Bildungsroman avant la lettre*: «The insistence that "el asunto fue historia", that the work is grounded in personal history, points the fact that, as in the Bildungsroman, a particular formative experience has been selected out of the part and a crucial stage of development in the life of a protagonist crytallized in it, one that bring him to the threshold of maturity» (p. 205). Francisco Márquez Villanueva, en una reseña publicada en là *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXV, 1976, pp. 419-428, considera que la idea es buena pero que falta la utilización por el protagonista de su propia experiencia como una iluminación de orden moral: «El *Bildungsroman* no es, en una palabra, molde adecuado para *La Dorotea* porque la obra del Fénix ha roto con el neoaristotelismo, sin escándalo ni remordimientos, de un modo radical y resulta así definitivamente más *moderna* (y ni por asomo *romántica*). *Vid.*, también Juan Manuel Rozas, «Lope de Vega: poesías y prosas», en Francisco Rico, *Historia y crítica de la Literatura Española*, Ed. Crítica, Barcelona, 1983, pp. 191-194.

Se ha dicho que *La Dorotea* en este sentido es final de una gran vida literaria y que cierra una insistencia temática sobre la que hablaremos. Pero también podríamos imaginar que si no estuviera escrita a los setenta años podría haber sido el comienzo de una nueva experiencia, el principio de una forma y un estilo literario únicos. Aunque quizá prefiramos seguir considerándola como árbol único, rara especie, en el gran jardín lopesco, en la nutrida vega del Parnaso. Pero lo que no podremos dudar, en todo caso, es que Lope buscó en la nueva forma una solución práctica a lo que eran las exigencias de la inspiración, y entre otras muchas escogió esta forma literaria por múltiples razones, algunas de las cuales ya señaló Morby: «En la forma elegida puede moverse a sus anchas, dando vueltas sin premura a cada situación, según las necesidades, como en la novela, pero en el tiempo presente e inmediato del drama, donde obra y reacciona directamente el personaje»[42].

Establecido el género literario, los especialistas en esta parcela de la creación lopesca se han preguntado cuándo fue ideada y cuándo fue escrita la obra tal como hoy la conocemos. Y ha habido opiniones para todos los gustos, que parten, naturalmente, de las sospechas y dudas provocadas de nuevo por una frase de Lope, esta vez encabezando la dedicatoria del libro: «Escribí *La Dorotea* en mis primeros años y habiendo trocado los estudios por las armas debajo de las banderas del excelentísimo señor duque de Medina Sidonia, abuelo de V. excelencia, se perdió en mi ausencia, como sucede a muchos; pero restituida o despreciada (que así lo suelen ser después de haber gastado lo florido de la edad), la corregí de la lozanía con que se había criado en la tierra mía...» Sin embargo, pronto se ha puesto en duda que esto sea cierto, sobre todo cuando en la *Égloga a Claudio*, obra inmediatamente anterior a *La Dorotea*, se la considera recién hecha:

42. Ed. 1968, p. 11.

Póstuma de mis musas Dorotea,
y por dicha de mí la más querida,
última de mi vida,
pública luz desea.

Pero lo cierto es que despertó sus dudas y, tal como resume Morby[43], hubo opiniones diversas. Alda Croce cree que es obra exclusivamente de vejez[44], mientras que Icaza acepta a la letra lo que Lope dice[45]. Truebold cree que hay una *Dorotea* primitiva, pero no de los años ochenta, sino de 1595[46], en tanto que Menéndez Pelayo opinó que sí existió una primera versión y que ésa no fue otra que la comedia *Belardo el furioso*[47]. Hoy parece enteramente descartado el que hubiera una primera redacción, dado que no existen pruebas concluyentes de que así fuera, salvo, claro está, la frase de la dedicatoria al conde de Niebla. Morby es partidario de no aventurar conjeturas que no pueden ser probadas. «Mientras falten pruebas concluyentes, yo me inclino a creer que nuestra *Dorotea* es una obra de vejez y que la primitiva, si existió, debió de ser muy distinta. Un solo detalle alegaré ahora, el del tono vengativo de las versiones anteriores de la misma materia, tan radicalmente opuesto al indulgente de *La Dorotea*, que ésta, de ser refundición, debe conservar poquísimo del original»[48].

En un artículo primero, Morby advirtió cómo el tema de *La Dorotea* había permanecido antes de llegar a 1632 en la obra de Lope de Vega en un alarde excepcional de lo que

43. Ed. 1968, p. 21.
44. Alda Croce, «*La Dorotea* di Lope de Vega», Bari, 1940, cap. IV.
45. Francisco A. de Icaza, *Lope de Vega, sus amores y sus odios*, Segovia, s. a., pp. 116-120.
46. Alan S. Truebold, «The Case for an Early *Dorotea*», *Publications of the Modern Language Association of America*, LXXI, 1956, pp. 755-798.
47. Marcelino Menéndez Pelayo, estudio preliminar de *Belardo el furioso*, *Obras* de Lope de Vega, Real Academia Española, Madrid, 1890-1913, vol. V.
48. Ed. 1968, p. 21, n. 48.

el estudioso norteamericano llamó persistencia y cambio[49], y es muy cierto advertir que el tema de *La Dorotea*, con múltiples variantes tanto de forma como de motivos, y aun de tono y temperatura, está presente no ya sólo en los sonetos y romances iniciales, sino también en algunas comedias primeras, desde la más antigua que conocemos de Lope, *El verdadero amante*, a la ya citada y señalada por Menéndez Pelayo[50] *Belardo el furioso*. En otro terreno literario, situaciones similares a *La Dorotea* y de evidente contenido autobiográfico se ofrecen en el canto XIX de *La hermosura de Angélica* (1602), en las silvas de *La Filomena* (1621), mientras que en el plano narrativo aparecen en *El peregrino en su patria* (1603) y en la novelita, integrada en *La Circe*, *La prudente venganza* (1624), sólo por citar algunos ejemplos. Y lo más curioso es que la idea y el tema persistirán, aun después de *La Dorotea*, ya que en *La Gatomaquia* (1634) y en ciertas alusiones de las *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, «persisten —en palabras de Morby— detalles aislados como los encontrados en docenas de comedias de diferentes épocas, con sus alusiones pasajeras a los famosos libelos, un bofetón a la amada, el destierro u otro pormenor de la inolvidable aventura. Difícilmente se encontrará en otro autor un ejemplo parecido de la persistencia de un tema»[51]. José Manuel Blecua destacó en la acción en prosa su condición de final de una «tradición temática» dentro de la obra de Lope de Vega, pero también «la sublimación poética de un episodio, aunque esa sublimación tuvo un largo proceso, tan largo que duró toda la vida literaria del gran Lope»[52]. Nótese la insistencia en el cambio de tono a que aluden los distintos especialistas para comprender que Lope se está, como ya hemos advertido, copiando a sí mismo,

49. «Persistence and Change...», cit.
50. *Op. cit.*, p. 45.
51. Ed. 1980, p. 18.
52. José Manuel Blecua, edición cit., p. 32.

pero al mismo tiempo variando la forma de hacerlo. Quizá la vejez, la senectud, un considerable espíritu de tolerancia, son los que modifican la intención y el resultado, otorgando la condición de poética, por personal e intimista, a los resultados de la reflexión. Razón tenía Montesinos cuando ofreció este enfoque para justificar el cambio de tono y también para valorar cómo se produce en *La Dorotea* un constante fluir y refluir de vida y literatura. «Desde la lejanía con sol de su vejez, Lope contempla este espectáculo y a su contemplación debemos *La Dorotea*, cuya realidad es esa extraña mezcla de vida y literatura. Lope no se sitúa ahora dentro del mundo, a un tiempo real y de ficción, que siempre fue el suyo; es a la vez creador y crítico de sus criaturas, y se ve mejor porque su poesía está más cerca de la muerte»[53].

Para confirmar esta idea, en otro terreno, de que *La Dorotea* es síntesis de toda la obra de Lope habría que acudir a los autores citados y a las fuentes utilizadas por Lope para producir los sustanciosos diálogos de sus personajes sobre temas librescos. Puede asegurarse, tras una atenta lectura de toda la obra, en relación con lo escrito anteriormente, que todos los nombres de *autoridades* aducidos por Lope en *La Dorotea* ya han estado presentes en su obra con anterioridad. Y no sólo Aristóteles, Horacio y Ovidio, tan comunes en los «diálogos» cultos de la época, sino otros nombres menos conocidos pero muy familiares a los lectores de Lope como Levino Lemnio y León Suabio[54], Marsilio Ficino en su interpretación de Platón, Juan Textor, Antonio María Spelta y Jeremías Trivero, por sólo recordar algunos de los autores cuyos libros son más utilizados por Lope, no sólo en *La Dorotea*, sino en otras muchas de sus obras[55].

---

53. *Estudios*, p. 67.

54. Edwin S. Morby, «Levinus Lemnius and Leo Suabins in *La Dorotea*», *Hispanic Review*, XX, 1952, pp. 108-122.

55. *Vid.*, los interesados en conocer con detalle todas las fuentes de Lope y su utilización anterior en comedias y otras obras lopescas, las ediciones citadas de Morby, que ofrece profusa y erudita anotación sobre el particular.

Ha sido objeto de reflexión por parte de la crítica que se ha ocupado de *La Dorotea* la multitud de citas que aparecen en la obra y que responden a la cultura misma de la época de Lope. Son constantes las alusiones que unos y otros personajes hacen a autores y a mitos más o menos conocidos para probar, aprobar o desaprobar una determinada reflexión del personaje que se tiene enfrente. La crítica decimonónica de *La Dorotea* censuró el excesivo bagaje cultural aportado en la obra de Lope. Y eso que Lope, en la acción en prosa, no hacía nada que no hubiera hecho ya más o menos extensamente en sus obras precedentes, ya sea en textos que debían tener una mayor profundidad, como lo son la *Arcadia*, *El peregrino en su patria* o la *Jerusalén conquistada* y el *Isidro*. Y otros muchos textos suyos, especialmente los prólogos, suelen ir cuajados de múltiple erudición, aunque como han advertido los exégetas y anotadores críticos de la acción en prosa —y nosotros hemos señalado más arriba— los esquemas se repiten y aun las propias frases. Así era la cultura del barroco, recargada en extremo, reflejo de los gustos múltiples y variados de la intelectualidad culta de la época. Interesa mucho la interpretación que de todo ello ha llevado a cabo Morby[56], quien ha visto en la acumulación de citas un gesto de evidente sentido irónico, como tantos otros en *La Dorotea*, y también importa su relación con la actualidad. Parece como si los personajes de Lope quisiesen demostrar burla o sátira hacia aquellos pedantes e intelectuales de pacotilla que se esmeraban para sorprender al oyente rebuscando en sus bibliotecas las citas más peregrinas y llamativas. Y en el mismo campo hay que valorar el excesivo número de refranes y cada vez más rebuscados que nos ofrece Gerarda y, en algunos momentos, otros personajes. Aunque más adelante volveremos sobre ello, nos interesa ahora como signo también de su arte acumulativo y, siguiendo las sabias indicaciones de Morby, irónico y hasta satírico: «Se-

56. Ed. 1968, p. 26.

mejante alternancia de primores ya populares, ya librescos, está perfectamente calculada, y en aquéllos, no quepa duda, hay la misma dosis de ironía que en éstos. Lo uno sirve de contrapunto y presta relieve a lo otro, con magnífica tensión barroca y espléndido contraste también irónico; una tensión y un contraste de ninguna manera limitados a las ocasiones en que se entretejen al libro dos hilos paralelos al estilo de los dos tiempos o las dos opuestas erudiciones, sino dimensiones esenciales de la acción en prosa entera»[57].

Disgresiones aparte, se destaca en *La Dorotea*, sin embargo, un gran equilibrio en su construcción como obra de extensión superior a la normal. Lope combina con todo acierto su facilidad para ir desarrollando la trama en el conjunto de la acción, de manera que el resultado sea muy equilibrado, a pesar de las inevitables desproporciones internas marcadas por la propia estructura pentapartita de la obra. Los cinco actos no tienen una extensión similar, aunque sí existe una cierta compensación barroca entre ellos, porque mientras el primero, el más breve de todos ellos, tiene unas cuarenta y seis páginas (siguiendo la edición de Américo Castro), el segundo y el quinto son casi iguales, de cincuenta y seis y cincuenta y nueve páginas cada uno. El más extenso es el acto III, con setenta y dos, al que sigue el acto IV, con sesenta y ocho. Como puede advertirse, no hay un criterio equilibrado, sino que es la trama la que marca el signo de los actos. Si observamos la distribución en escenas, advertiremos que los criterios lopescos son aún más arbitrarios: Acto I, 8 escenas. Acto II, 6 escenas. Acto III, 9 escenas. Acto IV, 8 escenas. Acto V, 12 escenas.

Se observa la gran diferencia existente entre actos que podríamos considerar de escaso movimiento, como el segundo, con muy pocas escenas y todas ellas de similar extensión, y actos de una gran dinamicidad. El último sería el extremo más notable, con una muy rápida sucesión de

57. Ed. 1968, p. 26.

escenas a partir de la cuarta, que reflejan y recogen el precipitado final de la obra.

De todos los actos, los dos primeros son los más equilibrados. Las escenas del primero se suceden con una cierta ligereza, ya que en ellas Lope nos está presentando a sus personajes, que se van definiendo por lo que ellos mismos dicen y escasamente por lo que de ellos se dice. Así, en la primera escena estarán Teodora y Gerarda, en la segunda Dorotea y Teodora, y en la tercera Dorotea sola en la más breve escena de todo el acto. Parece como si a Lope le hubiera interesado particularmente ofrecernos en soledad la voz de Dorotea, con lo que el lector puede aproximarse más íntimamente a ella. Para la presentación de los personajes masculinos principales, don Fernando y Julio, «su ayo», Lope sólo utiliza una escena algo más extensa, pero no mucho más que la primera. El punto culminante de este acto estará justo en el centro del mismo, en la escena V, cuando Lope nos ofrece, extensamente, uno de los dos únicos encuentros entre don Fernando y Dorotea. Si llama la atención que en tan sólo dos ocasiones a lo largo de toda la obra se intercambien la palabra los protagonistas cuya historia es el objeto del libro, no puede extrañarnos que ese encuentro se desarrolle ampliamente. Su extensión correspondería a la tercera parte de la duración total del acto primero. El nuevo encuentro de los dos amantes se hará esperar, ya que no tendrá lugar hasta el acto IV, en cuya primera escena, como enseguida comentaremos, se desarrollará la larguísima entrevista de cinco personajes de la obra. Y, en efecto, será la escena más larga de toda la acción en prosa. El acto I, volviendo a él, tendrá aún tres escenas. Una de ellas nos servirá para conocer a Marfisa, con extensión mediana, y las dos finales, muy breves, nos devolverán a casa de Teodora, es decir, al mismo lugar en que comenzó el acto y la acción en prosa. Si observamos cuidadosamente, la intención del acto ha sido presentarnos los personajes y darnos cuenta, en un tiempo presente, de lo sucedido en el tiempo anterior, que nos interesa en cuanto

a estos y otros personajes. Los escenarios han sido mínimos y podemos pensar que las acciones de las escenas I, II y III respecto a la IV son simultáneas. Simultáneas son prácticamente también la VI y la VII, ya que en la VIII vuelven a confluir los dos protagonistas, Dorotea y don Fernando, aunque a este último no se le ve en escena. Es el momento de la partida a Sevilla y del intento de suicidio de Dorotea, con el que el acto se cierra.

El segundo es bastante diferente en cuanto a construcción y estructura. Es el único en el que don Fernando no aparece, ya que se corresponde con su estancia en Sevilla. Será, pues, el que nos permitirá conocer a don Bela, y podemos asegurar su protagonismo a lo largo de casi toda su duración, aunque físicamente no aparece más que en dos escenas. Pero se habla mucho de él, en ausencia de don Fernando. Las escenas son muy equilibradas en su extensión y están formadas por dos o tres personajes. Quizá sobresale algo la escena quinta, que nos volverá a presentar, como en la VI del acto I, un encuentro de gran trascendencia, el de don Bela con Dorotea. Las restantes escenas son más breves y se desarrollan en casa de don Bela; la primera y las restantes en casa de Dorotea. Salvo la primera e, hipotéticamente, la segunda, que pueden ser simultáneas, las demás son de duración sucesiva y continuada. Es un acto, por ello, muy distinto, sin especial relieve ni dificultad estructural, quizá por ser el de la presentación de don Bela. El coro final, denominado «Coro de interés», puede ser representativo del carácter de este acto.

Por todo lo contrario llama la atención el acto III, culminante en la obra y centro de la misma. Si hasta ahora Lope se había dedicado a presentarnos a los personajes y a revelarnos pormenores de su pasado, en este acto los personajes se expresan en presente y se relacionan avanzando en la acción minuto a minuto. El acto, ya lo hemos señalado, es el de duración más extensa y sus doce escenas presentan ciertos desequilibrios. La excepcional escena I, que nos ofrece al melancólico don Fernando recién llegado

de Sevilla, supondrá más de la cuarta parte del acto. En ella se recogen algunas de las poesías más bellas de Lope, y don Fernando hablará de todo ello con Julio. La escena segunda, entre don Bela y su criado, no será tan siquiera un contrapunto a la anterior, sino que servirá para introducir los hechos que ocurren en las siguientes y su más dinámico desarrollo: llegada de Gerarda, en la tercera. La cuarta nos devuelve a casa de don Fernando, que sigue en sus diálogos, ahora con la presencia de su amigo Ludovico. Podemos pensar que I y IV pueden ser simultáneas a II y III, ya que a partir del V toda la acción se desarrollará de noche y en la calle, de forma muy rápida, casi como si de comedia de capa y espada fuese. Todo ocurre con la sucesiva llegada de los diferentes personajes ante la ventana de Dorotea. Se oyen romances y al final se produce el encuentro de todos. Los cuatro hombres en la calle (don Fernando, don Bela, Julio y Laurencia) y las mujeres en la casa. Don Bela celoso, don Fernando agresivo y un «coro de celos» cierra esta acción de golpe.

Muy desequilibrado y muy barroco podemos considerar el acto IV, que comienza por la escena más larga de toda la acción en prosa, constituyendo por sí sola casi la mitad del acto, dado que las escenas subsiguientes serán en casi su totalidad muy breves, excepción hecha de la también bastante extensa escena III, que ocupa una tercera parte de todo el acto. Lope, efectivamente, da una importancia fundamental en la obra a esa escena primera que transcurre en el Prado de San Jerónimo, con la coincidencia en ella de Dorotea, cubierta durante gran parte de la misma, don Fernando, Felipa y Julio. Y antes Marfisa y Clara, que, enseguida, se retiran de la escena. El peso de la misma se produce primero en un largo diálogo entre Felipa, Fernando y Julio, con nuevos romances, para continuar hasta el final de la escena con la intervención de Dorotea e intenso diálogo con don Fernando. A partir de la escena II y hasta la IV, se va a desarrollar un interesante coloquio que tiene mucho de humanístico entre Ludovico y César, con la in-

corporación de Julio y finalmente de don Fernando. Mientras esto ocurre en la casa de Ludovico, la escena quinta nos devuelve a casa de Dorotea, con la presencia de Gerarda y Teodora esperando a sus hijas, que se incorporan enseguida. En las dos últimas escenas volvemos a la calle de don Fernando, con Marfisa y Clara esperando. La última escena, de gran brevedad, las reunirá con Julio y don Fernando. Como se ve, el punto central del acto IV ha sido el encuentro del principio entre los dos amantes, y todo el resto del acto se ha convertido en una serie de encuentros en los que los distintos personajes, en tres grupos, reaccionan ante el encuentro primero entre Dorotea y don Fernando. Sobresale en este acto la digresión supuesta por la conversación «humanística», para hacer tiempo mientras llega don Fernando, entre Ludovico y César, y luego Julio.

El último acto es el más complicado de la obra, debido a que contiene todo el desenlace de la acción en prosa. Tal condición viene puesta de relieve por el alto número de escenas —doce en total— que se desarrollan en un tiempo similar al de cualquiera de los primeros actos. Esta situación determina la brevedad de las escenas y el movimiento de personajes. La acción es escasamente simultánea, lo que concede aún más dinamismo a este final en el que conocemos la muerte de don Bela y de Gerarda. Sin embargo, hay lugar, como en los actos precedentes, para las digresiones, comentarios y romances, aunque en menor escala que en los anteriores. Sólo una escena, equivalente a la tercera parte de la duración de todo el acto, la tercera, superará la medida de las restantes. En ella, don Fernando, César y Julio llevarán a cabo uno de los coloquios más interesantes de toda la obra.

Como puede advertirse, la construcción de *La Dorotea* es muy complicada y su estructura está trazada para sustentar una obra en la que predomina la reflexión sobre la acción, lo que la distingue plenamente del tipo de comedia que Lope practicó. Como advierte Morby, «en *La Dorotea* las cosas se ven al soslayo, en sus consecuencias. Los mo-

tivos, las pasiones, las reacciones, interesan más que los actos. Evidentemente, esta *acción* es menos acción que proceso, menos serie de incidentes que de momentos psicológicos»[58].

La acción y sus personajes

La gran lección de *La Dorotea*, consecuentemente con cuanto llevamos apuntado, reside en su capacidad de superar y sublimar la realidad de la que procede. Lope ha querido construir, ante todo, un libro distinto para el que ha elaborado la creación de una serie de criaturas, personajes de una gran entereza literaria que se alejan notoriamente de la realidad. Ya hemos visto cómo a los críticos especializados de *La Dorotea* ha preocupado sobremanera comprender cómo está la realidad administrada en la obra. Pero ahora nos interesa observar los resultados de esa interpretación y comprobar cuáles son las notas que definen a esas criaturas literarias en tanto que literarias y, por tanto, alejadas de la realidad y convertidas en materia de ficción.

Era de suponer que la estructura de personajes en esta obra de madurez absoluta de Lope fuese una estructura más que perfecta. La pareja principal, Dorotea y don Fernando, cuenta, siguiendo la más clásica tradición *teatral*, con sus respectivos criados: en el caso de ella Celia, y en el de él Julio, que ha de asumir en la «representación» los papeles tradicionales de gracioso, consejero y ayo de su amigo y amo. La misma distribución o estructura se repite en el caso de don Bela, que cuenta también con un criado, Laurencio, y en el de Marfisa, con su criada Clara. Queda, pues, hecha la distribución de estos ocho personajes dentro de los cánones más clásicos y a cada uno de los cuatro ancilares le corresponde un papel muy arquetípico.

En cuanto al resto de las criaturas, se siguen también

58. Ed. 1968, p. 19.

los esquemas habituales. Gerardo y Teodora suponen los dos polos sobre los que recae, por un lado, el interés y la brujería y, por otro, el simple interés o la conveniencia. Continuando el prototipo celestinesco, Gerarda comparecerá con una «hija», a la que le corresponderá un papel importante y en cierto modo extraordinario, pues su diálogo con don Fernando, ante Celia cubierta, será definitivo en la obra, así como las demás intervenciones llevadas a cabo a lo largo de todo el libro. Quedan, finalmente, Ludovico y César, los amigos de don Fernando, que, con Julio, formarán el grupo que en sus reuniones denota un interés y una preocupación intelectuales bastante excepcionales. Son también voces consejeras y, en muchos casos, representan la voz del autor y también la voz de la razón frente al apasionamiento de don Fernando.

La condición artística de este trazado se refleja en las tensiones encontradas entre unos y otros personajes y en su vacilación constante ante las asechanzas de la propia vida, sobre todo representada en las criaturas principales. O como veía Montesinos, «la tensión dramática en que viven estos personajes nace de que la vida se resiste tenazmente a plegarse a su capricho, de que la vida no es sueño. Hay impulsos rebeldes que rompen los mejores propósitos de estilización de la vida, circunstancias que se imponen a la conciencia y perturban o desvanecen las más cultivadas ilusiones»[59]. Todo el entramado de *La Dorotea* consigue un gran logro artístico al ser capaz de sustentar los comportamientos irregulares en su mayor parte —e inmorales en muchos casos— de casi todos los personajes. Montesinos veía en todo esto un cruce de fuerzas entre lo que es humano y lo que no lo es, una especie de triángulo que para él «contiene la ley estructural de *La Dorotea*: entre el impulso y la exaltación inhumana, una milagrosa voz de humanidad, que sólo por serlo nos parece pura norma entre deformidades»[60].

---

59. *Estudios*, p. 68.
60. *Estudios*, p. 68.

Es Dorotea un personaje de una gran intensidad y carácter múltiple y voluble cuya personalidad ya llamó la atención de Montesinos, quien destacó su afán de durar y de ser inmortal entre la familiaridad de gestos y de frases cotidianos. Para Montesinos, sobresale ante todo la configuración de esta compleja criatura lopesca: «¡Con qué maravilloso arte está lograda esta figura, que se expresa a sí misma de la manera más contradictoria, que vemos reflejada en cuanto llena su ambiente: en las malignidades de Julio, en las ironías de Gerarda, en el rendimiento de los dos galanes, en la descripción de Clara, en los celos de Marfisa!»[61]. Dorotea, según se ha dicho, es una creación lopesca llena de múltiples perspectivas, pero, sobre todo, en ella confluyen las personalidades de Elena Osorio, de quien quizá hereda su carácter voluble, su apasionamiento, la vehemencia e inseguridad de sus reacciones, y de Marta de Nevares, de cuyo carácter parece proceder la afición literaria de la protagonista, que vendría a ser, así, un trasunto muy complejo y subjetivo del alfa y la omega del amor lopesco, de Filis y Amarilis.

Dorotea es aficionada a las letras o por lo menos lo ha sido por fuerza del trato de don Fernando, quien no duda en compararla con reputadas escritoras italianas, como Laura Terracina o Vittoria Colonna, muy admiradas por Lope y citadas por él en diferentes ocasiones. Interesa mucho esta faceta literaria de *La Dorotea* como muestra de un espíritu, pero también de una relación que Lope quiso representar con complejidad a la hora de fijar el alma femenina, en especial el alma de Dorotea. Una prueba de todo ello y quizá también de las lindezas del estilo de Dorotea, de su bella prosa, sensibilidad, pasión y sentimiento, la da Lope cuando reproduce la bella carta que lee don Fernando (I:V), quien la noche anterior al día en que ésta fuera escrita había propinado un bofetón a Dorotea al sentirse celoso de la admiración de la dama —gesto de su

61. *Estudios*, p. 69.

pasión pero también de su cultura— por Alejandro Magno. Montesinos asegura que la carta es «aquel sentido lamento que ocasiona la celosa sevicia de don Fernando, la más pura y verdadera palabra de mujer que haya obtenido jamás la poesía»[62]. Y es muy cierto que prosa, delicadeza, rendimiento, amor y feminidad, todo lo conjunta y lo conjura Lope en esta hermosa página cuyos conceptos, en su retorcimiento barroco, no pierden, sin embargo, su gracia y galanura: «El agravio consiste en ser por celos, que por amor no importara. Pero dirás tú que del nacieron ellos, y estaríamos bien al creerlo, a mí y al rostro (...). Pero puedo asegurarte que cuando del golpe del rostro sonó el eco en el alma, dijo ella humilde: "Sufre, Dorotea, que el mismo que te ha ofendido te ha vengado; pues mayor que tu dolor será tu sentimiento".» (I:V). Estamos, pues, ante una página sobresaliente que no nos interesaría tanto si no fuese porque en cierto modo toda ella es un síntoma de una actitud total que llevará a los amantes a su final, inseguro e inconstante. Montesinos ha advertido que «el amor está expresado en ella con la diáfana evidencia de lo vital; está en ella como un impulso primario, erotismo emanado de entrañables ansias maternales, que se distraen y adormecen en la posesión de don Fernando, amante filial»[63].

Dorotea habla con gusto literario y, desde el principio, hay referencias al exquisito gusto con que lo hace, refinado quizá por la influencia de don Fernando, o por lo menos así lo parece a la exigente madre, que afea los vicios literarios de Dorotea. A su frase «no te desvanezcas en su alabanza, que todas esas gracias tienen diversos sentidos; y si no son ironías, no se han de entender literalmente», responde Teodora con aquello de que «la bachillera ya comienza a hablar en el lenguaje de su galán: aprovechada está de *parola*», es decir, de charla sin sentido. Para luego seguir: «De *ironías* quedará rica *literalmente*, ¿sacólas de los sone-

62. *Estudios*, p. 68.
63. *Estudios*, p. 69.

tos?» (I:II). Teodora afeará igualmente la pobreza de don Fernando y con ella sus finezas literarias, que trastornan a la joven, e insistirá: «Estarás muy desvanecida con que te llamen la divina Dorotea. Yo visitaré tus escritorios, yo te quemaré los papeles en que idolatras y esas locuras en que estudias vocablos que no nacieron contigo.» Parece como si para la madre de Dorotea el empleo de la joven en aventuras literarias que, por medio de su amante, le estaban atrayendo, fuese cosa contra natura e impropio de una joven dama.

Más adelante, en la escena sexta, cuando Marfisa y Clara estén criticando a Dorotea y minusvalorando sus cualidades, irónicamente, la criada aludirá al «zaceo, con que guarnece de oro cuanto dice, como si no bastara de las perlas de los dientes», burlándose del lenguaje literario que utilizaban los galanes y, en concreto, don Fernando, como enseguida se advertirá, porque, ante las protestas de Marfisa («¿Qué más hiciera don Fernando en sus versos?»), contesta Clara: «De ello lo he sabido más que de mis ojos» (I:VI).

Dorotea es ante todo la protagonista más que de una historia, de una historia de amor, la divina enamorada que quiere sentirse inmortalizada en las bellas palabras de su amado, pero también que se siente atraída por las dádivas generosas de don Bela que, por más que vengan revestidas de fermosa cobertura —el cupido con el lema «Amor omnia vincit»—, no dejan de ser dádivas generosas traídas por mano de tercera y materiales en su contextura y su sentido. Dorotea, en fin, criatura contradictoria como la historia misma que protagoniza.

Don Fernando es un galán llorón y quizá, por ello, un antihéroe, pero es la superficie esta faceta lacrimosa de una interioridad hasta cierto punto abyecta. Engaña, burla, se aprovecha de las damas y su nobleza es extremadamente dudosa. No es extraño que, para Montesinos, sea «la figura del donaire»[64] como figura antihéroe, que a Lope le

64. *Estudios*, p. 65 y ss.

correspondió también representar en vida muchas veces como criado de menesteres no precisamente muy dignos.

Llama mucho la atención la capacidad de don Fernando para derramar lágrimas por cualquier motivo, y los estudiosos de *La Dorotea* no han pasado por alto el detalle. Ya en la escena III del acto II, Marfisa se extraña cuando Dorotea le explica que «una amiga» ha sido engañada por su galán «con amores, con caricias, con idolatrías, con papeles discretos, con amanecer a su puerta, con celos, con lágrimas», a lo que la dama visitante pregunta: «¿Lloran los hombres?» Dorotea no tardará en dar una explicación extraña en la que mucho tiene que ver su afición a las metamorfosis. En este caso es el amado en la amada transformado: «Éste era tan lisonjero que decía que él ya no era hombre; porque transformado en su dama había perdido el ser y podía tener con disculpa esta condición; que en las mujeres la tiene, en quien las lágrimas son piedad, hermosura y consuelo con mayorazgo de su imperfección.» Morby[65], en su anotación a este pasaje, trae unos interesantes versos de *El castigo sin venganza*, II,196, que son variación y glosa de las palabras dichas por Dorotea:

Detén, Federico ylustre,
las lágrimas; que no ha dado
el cielo el llanto a los ombres,
sino el ánimo gallardo.
Naturaleza el llorar
vínculo por mayorazgo
a las mugeres, a quien,
aunque ay balor, faltan manos;
no en los hombres, que vna vez
sólo pueden, y es en caso
de haber perdido el honor,
mientras vengan el agravio.

65. Ed. 1980, p. 159, n. 49.

En Lope hay otros muchos pasajes en que los galanes lloran y sus lágrimas llaman la atención de las damas. Morby los ha señalado en *La Arcadia*, *Allá darás rayo*, *La traición bien acertada*, *La mal casada*, *Los celos de Rodamonte* y *La Gatomaquia*. Al parecer, en algunos casos, las lágrimas en los hombres son eco de Ovidio[66]. Pero en *La Dorotea*, qué duda cabe, son síntoma de la inestabilidad emocional de don Fernando, que las reitera en numerosas ocasiones. Así, en la escena I del acto III, don Fernando se sentirá muy emocionado y lacrimoso cuando haya oído la barquilla «¡Ay, soledades tristes!», que —según dice el propio personaje— «me ha traído las lágrimas a los ojos». Las referencias a las lágrimas de don Fernando serán una constante en *La Dorotea*. Así, en V:I, cuando está contando su vida y sus relaciones con Marfisa («El día que el referido juramento la llevó de su casa hice la salva a su boca, porque no la matase el veneno que llevaba en ella con el disgusto de la violencia, y lloramos detrás de una puerta, mezclando las palabras con las lágrimas; tanto que apenas supiera quien nos miraba cuáles eran las lágrimas y cuáles las palabras»), o más adelante, en la misma escena («Yo le confieso, y que vi mil veces con tal vergüenza y lástima, que no pudiendo cubrir aquellas lacrimosas manos, las bañaba en lágrimas, que ella tenía por mejores piedras para sortijas que las había vendido y despreciado»). Otras veces, como en IV:VII es Dorotea quien las recuerda («Yo vi lágrimas en Fernando cuando más desconfiaba de su memoria»), aunque Gerarda las critica y desprecia viendo en ellas el engaño que tan bien cuadra a don Fernando, como ocurre en V:IV: «No por cierto, niña, sino mirado a partes. Sino que a vosotras la invención os engaña, el embeleco y la elevación, las lágrimas mujeriles, los suspiros, a medio puchero como muchacho acabado de azotar, que ha perdido el habla». Lo que Dorotea parece valorar como parte de sus engaños: «mientras un hombre no tiene boca, no le

66. Ed. 1968, p. 148, n. 49.

están más las lágrimas, que los hombres no lloran descompuestos, sino con dulce embuste».

Gerarda, un poco como Celestina, se ve retratada por sí sola, por lo que dice y cómo lo dice. Su presencia, recién comenzada la acción en prosa, la va definiendo en su forma de hablar. Pero también interesa lo que de ella dicen los otros. Al principio de *La Dorotea*, cuando ya Gerarda se ha ido y se produce la escena de la discusión entre madre e hija, Teodora habla, engañada, a favor de Gerarda, pero en sus palabras se percibe la fina ironía con que Lope maneja el lenguaje: «¿Qué día se fue a comer Gerarda sin haber visitado todas las devociones de la corte? ¿En qué jubileo no la hallarán devota? ¿Qué sábado no fue descalza a Atocha? ¿Qué doncella no ha casado?», etc. (I:II). La relación es más larga y acumulativa, y cuando Dorotea quiera hacer la réplica, «añade las hierbas que conoce, las habas que ejercita; y en vez de las bendiciones, los conjuros que sabe» (I:II). Gerarda está ya, para el lector, una vez comenzada la obra, muy bien definida.

Para que el lector tenga una idea clara de cómo es Gerarda, y de la afirmación de su personalidad peculiar frente a su antecedente Celestina, juega un importante papel lo que sucede en la escena primera del acto segundo, en la que aparecen Gerarda, don Bela y Laurencio. Se trata de una muy bien compuesta situación, parecida a alguna similar de *La Celestina*, pero en muchos aspectos distinta. En *La Dorotea*, la vieja alcahueta solicita hábilmente ciertas dádivas al rico enamorado, a don Bela, quien alucinado por la palabrería de la Celestina lopesca, va concediendo sin tasa. Pero con los apartes de Laurencio, el criado que sirve —y por suerte para nosotros no calla—, los que van aludiendo a las prendas y cualidades de Gerarda. Según lo que va diciendo el criado, sabemos que es bellaca («Qué presto dejará en cueros a mi amo esta bellaca»), que es aficionada al vino («Coca y Mona son los lugares que caen juntos como Manzanares y Membrilla»), que es bruja («¿No lo digo yo? Me quemen si no andan los conjuros»), que es

ambiciosa, pues repetidas veces se alude a su afición al oro, que es hechicera, como, en efecto, es denominada en dos ocasiones y, sobre todo, denuncia su palabrería por más que ésta es absolutamente moderna: «¡Oh vieja futura! ¡Qué parla mete!» Mucho ha hablado el criado, hasta el punto de atreverse a aconsejar directamente a su amo, pero don Bela, más pendiente de su aventura que de su hacienda, engañado por la vieja, responde con frase contundente, que despide la escena: «Ya es tarde para persuadirme. Sirve y calla, Laurencio, que no te traje para consejero sino para criado.»

En el acto II, escena II, cuando se lleve a cabo la larga entrevista entre Gerarda y Dorotea para hacerle entrega del búcaro obsequio de don Bela, sabremos nuevas cosas de la vieja tercera. Ha practicado la hechicería clavando unas tijeras en unos chapines con el correspondiente conjuro y tenemos ocasión de asistir a un curioso cuasi inventario de los papeles que lleva en su manga, con la excusa de buscar unos versos. Así sabemos que, por lo menos, en su bolsa llevaba una «receta para dar sueño a un marido fantástico», un «jarabe famoso para desopilar a una preñada dentro de nueve meses sin que lo entiendan en su casa» o «una oración para la noche de San Juan» y un «Arancel con que ha de andar un caballero en la corte», con lo que Lope ofrece una idea muy clara de la actividad profesional de esta mujer, que, al final de esta extracción de papeles, será puesta en relación con la lechuza, ladrona de aceite, en una interesante alusión de Celia: «Buena estaba tu lámpara cuando soñaste aceite». Morby ha comentado este pasaje así: «Explica Covarrubias que "*lechuza*... es tanto como si dixessemos ave azeitera, por cuanto acude a comerse el azeite de las lámparas... Es símbolo... de las ardides y estratagemas ocultos en causas de guerra".» Pero no sólo es ave, de mal agüero además, y *ladrón de noche* en germanía, sino forma que adoptan las brujas. Obsérvese que más adelante Celia llama a Felipa «pollo de esta lechuza»[67].

67. Ed. 1980, p. 174, n. 86.

Muy interesante como creación literaria es también don Bela, en quien los estudiosos no sólo han visto un reflejo del personaje real del que es trasunto (don Francisco de Perrenot, sobrino del cardenal Granvela), sino también —como el desdoblamiento de la personalidad de Dorotea— del propio Lope de Vega, en su lado más sensible, ya que, como advirtió Montesinos, Lope practicó la gran generosidad «de haber puesto sus propios sentimientos en la boca de su personaje»[68]. Pero no debemos engañarnos, a pesar de que don Bela llegara a recitar versos de Lope en el acto V, cuando éste nos lo muestre enamorado y trasunto de sí mismo. Antes su comportamiento —y la intención de Lope— fueron muy diferentes. En la escena quinta del acto segundo, don Bela ha dejado muy clara su personalidad y la calidad de sus prendas de indiano colmando de regalos no sólo a Dorotea, sino también a Gerarda y al resto de los concurrentes. Lo suyo, queda patente, es lo material, lo que se puede obtener con la riqueza, cosa que supone un notorio contrapunto con don Fernando, cuyas prendas son, sobre todo, espirituales y, en una buena parte, literarias. Por eso, los juicios de don Bela, tras escuchar dos bellas canciones sobre materia literaria, han de distanciarse de la habitual actividad de don Fernando. Y así, destacan las palabras de don Bela, que prefiere los romances de moros a los de pastores, «porque esto de pastores, todo es arroyuelos y márgenes, y siempre cantan ellos o sus pastoras. Deseo ver un día a un pastor que esté asentado en banco. Y no siempre en una peña o junto a una fuente». Más que, como señala Morby, de «otra crítica de los convencionalismos literarios, dirigida no sólo al romance pastoril, a cuya boga tanto había contribuido Lope desde su juventud»[69], quizá se trate de un claro intento por parte de Lope de mostrar la falta de sensibilidad literaria y la superficialidad estética de su personaje don Bela, trasunto

68. *Estudios*, p. 72.
69. Ed. 1980, p. 198.

en esto también, posiblemente, del modelo real. A buen seguro, el comentario, irónico, qué duda cabe, que sigue de Gerarda, nos confirma nuestra idea: «¿No te lo dije yo, niña? ¡Mira, qué sabiduría con aquel talle! Entendimiento tiene que podía ser feo.» Es decir, Gerarda pondera su inteligencia en términos próximos al ridículo más patente.

La Dorotea, *síntesis de la obra lopesca*

El lector tiene en sus manos una gran obra literaria, quizá la mejor de Lope de Vega. Y a ello contribuye decididamente cuanto llevamos apuntado en torno a su calidad, así como otras muchas condiciones que completarían esta visión hasta situarnos la acción en prosa como una auténtica síntesis de toda la obra de Lope. En este sentido, el lector puede prestar especial atención a otros componentes de la obra, como son las numerosas digresiones e intromisiones, que otros críticos han puesto de relieve como culminación de su calidad artística.

Entre ellos hay que citar las conversaciones y coloquios de carácter filosófico con amplias referencias al neoplatonismo, muy en boga en la época, aunque también la filosofía de Aristóteles tiene gran importancia en la obra; la presencia de multitud de refranes, que, generalmente, en boca de Gerarda —aunque también de otros personajes— pone Lope de Vega, queriendo con ello llevar a un extremo hiperbólico la exaltación de la sabiduría popular, heredada por la tradición y también inventada, porque no son pocos los refranes de nuevo cuño que en la acción en prosa se recogen, producto quizá del magín de Lope de Vega; las cartas y monólogos de Dorotea enamorada, que tanto han recordado a los críticos los lamentos de la mítica Dido abandonada por Eneas; las reflexiones de crítica literaria, y muy especialmente el irónico comentario del soneto culterano que entretiene una espera de los personajes y recoge una feliz y divertida interpretación del estilo culto; y, por

último, la poesía, la importante serie de obras maestras que se reúnen en la Dorotea y hacen de ella obra de especial valor literario.

Ya Lope avisa en el prólogo de don Francisco López de Aguilar que se incluyen los versos en la obra «porque descanse quien leyere en ello de la continuación de la prosa y porque no le falte a *La Dorotea* la variedad con el deseo de que salga hermosa, aunque esto pocas veces se vea en las griegas, latinas y toscanas». Las poesías, como ya advirtió Blecua, no aluden a Elena Osorio, sino a Amarilis, es decir a Marta de Nevares[70], y visto en su conjunto, extraído de la obra, se nos ofrece como un magnífico sector, compuesto, según la clasificación de Blecua, por:

— los cinco coros
— los romances cantados por varios personajes y atribuidos a Lope o «a un gentilhombre» a quien se le mató su dama.
— los romances escritos para Marta de Nevares («Zagala, Dios te guarde» y «Unas doradas chinelas»).
— los sonetos.

El grupo más valioso lo constituye el de los romances tras la muerte de Marta de Nevares, que, como sabemos, Lope hubo de componer entre abril y mayo de 1632. Son solamente cinco, pero hemos de considerarlos las obras maestras del gran Lope, poeta de senectud: el romance *A mis soledades voy* y las cuatro «barquillas», elegías en forma de idilios piscatorios, que Morby estudió en un artículo ya clásico en los estudios lopescos[71] (*Ay, soledades tristes*, *Para que no te vayas*, *Pobre barquilla mía* y *Gigante cristalino*). Para Blecua, «frente a los romances juveniles, tan llenos de frescura y bizarría, éstos acentúan su perfección formal, pero también se da en ellos el paso de la anécdota a la introspección. Predomina en ellos la nota

70. José Manuel Blecua, ed. cit., p. 82.
71. Edwin S. Morby, «A Footnote on Lope de Vega's *barquillas*», *Romance Philology*, VI, 1952-1953, pp. 289-293.

íntima y melancólica y no la narrativa. El primero, *A mis soledades voy*, es quizás el más conocido y divulgado y también el romance sentencioso más bello de toda nuestra literatura. Lope, que "por venir de sí mismo" no puede venir de más lejos, que es "todo alma", va dando un censo sentencioso, con cierto aire popular y sin pedantería»[72]. Los poemas en cuestión, objeto de abundante bibliografía[73], contienen la extraordinaria dificultad, en la época de Lope, de expresar con finura y sencillez sentimientos muy profundos. Como dijimos en otro lugar, «la delicadeza y armonía de imágenes y metáforas, el simbolismo impreso en la *Pobre barquilla* y, sobre todo, la hondura y sinceridad de los sentimientos hacen de este poema una de las mejores composiciones de nuestra lírica. El recuerdo de Amarilis, de Marta de Nevares, preside todos estos poemas y su evocación llena las horas de soledad del poeta *(A mis soledades vengo, Ay, soledades tristes)*. La amada de los tiempos felices, la Marta de los ojos verdes como la esmeralda y belleza elegante, queda en estos romances retratada e inmortalizada con rasgos de extraordinaria sensibilidad»[74].

Lope de Vega, en su avanzada y alta senectud, creó una obra singular y dejó en ella mucho de sí mismo y de los episodios más notables de su vida sentimental, pero también creó ese gran libro que no sólo es síntesis, sino también coronación de toda su amplia y valiosa obra literaria.

FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA

Torre de la Horadada,
agosto, 1989.

---

72. José Mauel Blecua, edición de *Poesía lírica*, Ebro, Zaragoza, 7.ª edición, 1969, p. 11. También, José Manuel Blecua, edición de *Lírica* de Lope de Vega, Clásicos Castalia, Madrid, 1981, p. 45.

73. *Vid.*, bibliografía recogida por Antonio Carreño en su edición de *Poesía selecta* de Lope de Vega, Cátedra, Madrid, 1984, pp. 404, 409 y 413.

74. Francisco Javier Díez de Revenga, Edición de *Poesías* de Lope de Vega, Bruguera, Barcelona, 1981, p. XXXVI. Reedición en Ediciones B, Barcelona, 1990.