

LA DOROTEA DE LOPE DE VEGA. UNA CARTOGRAFÍA DE LA INACCIÓN

FLORENCIA CALVO

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad de Buenos Aires

Title: Literary Genres in Lope de Vega's *Dorotea*. A Mapping of Inaction.

Abstract: The aim of this paper is to present a reading of *La Dorotea*, one of the latest books of Lope de Vega, leaving apart the biographical approaches and the idea of the text only as a continuation of *Celestina*. Thus, we intend to analyze in these pages another ways of reading by which we can include *La Dorotea* in the canon of the Spanish baroque literature. In this way this work analyses how *La Dorotea* builds its own limits in the tension between traditional literary genres as urban comedies or novellas.

Key words: Lope de Vega. *La Dorotea*. Novel. Spanish baroque literature. Literary genres. Urban comedy

INTRODUCCIÓN

La Dorotea, uno de los últimos textos en prosa de Lope, publicado en 1632, posee la mayoría de las características definidas para este período de la producción del Fénix: desengaño, nostalgia, distanciamiento irónico, lamento por la soledad y por la muerte de Marta de Nevaes y reflexiones sobre su trayectoria como dramaturgo de Lope. La obra, además, se construye con una matriz mixta en varios aspectos: a) en su estructura que se plantea como acción en prosa o como novela dialogada; b) en su ubicación cronológica como obra *de senectute* (Rozas, 1980) o de la época de *el último Lope* (Profeti, 1997) aunque elaborada con una materia de la juventud de Lope y c) en la relación que instala entre prosa y verso, no como narración sino como marco contenedor de piezas líricas ya escritas.

Esto ha permitido que la crítica haya analizado el espacio textual como el territorio de la inacción.¹ Esta inacción se basa en un débil eje

¹Entiendo la inacción como un concepto opuesto a la unidad de acción aristotélica. Por otra parte los mecanismos poéticos mediante los que se consigue esta inacción narrativa están relacionados con la poética de la digresión y de la interrupción que recorre toda la narrativa lopesca, tal como ha demostrado Sánchez Jiménez (2013)

argumental centrado en la materia autobiográfica legitimada por el propio Lope en la dedicatoria al conde de Niebla cuando anuncia que “escribí *La Dorotea* en mis primeros años”, y autoriza con estas palabras la inclusión de la obra dentro del extenso grupo de las que tematizan los amores de Lope con Elena Osorio.

Esto permite pensar, siguiendo a Morby (1950) y a Montero (2008, 2011) en la posibilidad de la “materia Dorotea” como un núcleo temático que informa toda la producción del poeta. *La Dorotea* se construye así en un sistema de equilibrios complejos entre vida y obra, tradición y originalidad, o no acción y acción que avanza a partir de núcleos argumentales contados, relatados, dialogados, escritos y puestos en poesía *ad infinitum*.

Unas pocas escenas son las centrales en la historia y son las mismas a las que la crítica recurre una y otra vez para explicar la obra: el sueño présago de Fernando, la carta de Dorotea recriminando la bofetada recibida tiempo atrás, el análisis del soneto que comienza “Pululando de culto, Claudio amigo” en el marco de una academia literaria, son algunos de los lugares en los que las lecturas se detienen para encontrar allí las claves del texto.

Con *La Dorotea* asistimos entonces a una pieza de lectura no fácil con problemas críticos claramente definidos: su imprecisión genérica; su ubicación en un período *de senectute*; síntesis y emergencia de la producción previa del Fénix; su claro componente paródico; su lugar frente al gongorismo; su deuda con la tradición celestinesca o su relación con el género dramático; todos ellos son los ejes básicos donde podrán encontrarse las claves del texto.²

En toda la obra una lectura atenta deja entrever cómo coordinadas poéticas, filosóficas, lingüísticas e ideológicas están puestas al servicio de una

²La bibliografía sobre esta compleja obra es variada y abundante; gran cantidad de estudiosos la han abordado desde los más diversos aspectos. No tendría sentido enumerar aquí todas estas trayectorias críticas que el lector puede encontrar en la edición del texto realizada en 2011 por Donald McGrady.

época de *senectute*, un desengaño, una mirada irónica, una máscara. Metamorfosis, tal vez, de la materia Osorio en la materia Dorotea que le permite a su autor ofrecer un caleidoscopio de variantes y de posibilidades y que nos permite a nosotros, lectores, desentrañar y reconocer las diferencias pero que nos obliga a no agotarnos en los ejes críticos ya definidos sino a desarrollar nuevos caminos por dónde desentrañar “los rumores de las diferencias” de *La Dorotea*.³

En las líneas que siguen intentaré explicar cómo la obra construye su propia matriz genérica presentando una relación novedosa con los géneros literarios tradicionales para luego analizar de qué manera dialoga específicamente con dos de esos géneros transitados por Lope: la comedia urbana y las *Novelas a Marcia Leonarda*.

LA DOROTEA Y EL GÉNERO

En un clásico trabajo sobre la obra, Alban Forcione (1969) describe el funcionamiento temporal de *La Dorotea* en lo que llama “the broken clock”. El reloj desarticulado es el tiempo roto que se corresponde con un manejo no cronológico de la temporalidad y con la utilización de aparentes fallas temporales que no serían más que un modo de articular el tiempo distinto de las temporalidades narrativas esperables:

The image of the broken clock by which Don Fernando describes his life of imprudence could well be used to describe the entire structure of the *Dorotea*. In playing with the time sequence of his narrative, offering the reader information in an unusual order, and foreshadowing and repeating events in tantalizing fragments of information. Lope veils the experiences of his characters in the impalpable atmosphere of a dream in which precision seems constantly to fade away and in which the categories of cause and effect and time are not operative. If we examine the thematic level of the *Dorotea* we will discover the importance of this peculiar, “anti-temporal” structure and its relationship to the meaning of the work. Forcione (1969, 469)

³Tomo prestada la idea del “rumor de las diferencias” de Joan Oleza (1994) quien recurrió a dicha expresión para encontrar caminos novedosos en la crítica del Lope dramaturgo.

Es también un modo de reafirmar y de llevar a la exageración el abandono programático de la neoaristotélica unidad de tiempo, abandono innovador y constitutivo de la Comedia nueva.

De la misma manera si pensamos en la unidad de acción aristotélica, el concepto de inacción sería el modo de extremar el problema de esta unidad por parte de Lope en el último período de su producción. El reloj roto —emblema de la obra para Forcione— es un modo también de presentar como un problema la ya cuestionada unidad de tiempo. Y ¿por qué no considerar también un funcionamiento similar para la unidad de espacio? Podemos preguntarnos ¿qué pasa con los espacios en *La Dorotea*?, ¿cómo trabaja o presenta el texto la unidad espacial?, ¿los manejos de los espacios, su aparición y desaparición forman parte de ese caleidoscopio que cambia constantemente la forma y la dificultad del libro?

Fernando Copello (2001) indica que la antítesis funciona como principio estructurador de la obra y propone en esa línea un análisis de los espacios presentes en *La Dorotea*:

Una oposición que me parece bastante sustancial en *La Dorotea* es la de lo urbano y lo rural. Lo urbano aparece en el escenario total de la obra, que transcurre en Madrid. El viaje de don Fernando a Sevilla no está representado, lo que explica la ausencia del poeta enamorado en el acto II, pero sabemos que don Fernando está en Sevilla y en Cádiz. (2001, 41-42)

Para Copello, son todos personajes ciudadanos pero con una ambición rural, “o más precisamente bucólica que se opone al universo cortesano” (2001, 42) y así propone además una lectura que tiene en cuenta las coordenadas espaciales y que reconoce la centralidad del espacio y la necesidad de encarar un análisis del texto que le otorgue un papel predominante.

De esta forma, los topónimos presentes en el texto, uno de los pocos anclajes que lo organizan, resultan fundamentales porque no se reducen a meros topónimos (Madrid, Sevilla, Cádiz) sino que amplían su sentido al

evocar muchos de ellos la marca de espacios literarios urbanos y rurales o pastoriles de clara tradición literaria.

Una lectura atenta permitirá comprobar que; además de las menciones a los nombres de las ciudades: los espacios urbanos son, en su mayoría, rejas, calles, paseos al aire libre por el Prado, espacios en los que se deberían producir acciones propias de comedias urbanas o de *novellas*, espacios que deberían reglar y regular de manera ordenada el discurrir del relato. Sin embargo, esta espacialidad funciona del mismo modo descrito por Forcione para la temporalidad, es un espacio roto. Son espacios que se constituyen como índices genéricos en tanto son desbordados constantemente por la materia narrativa. Desborde metatextual en la escena en la que el mar invade Madrid en el sueño agorero de Fernando, central en el Acto I; escena espacial que funciona como cifra de toda la obra y que es descrita por el propio caballero en diálogo con su criado Julio como “una confusión de cosas”:

Fernando. - Maldito seas, bachiller histórico, que así me quieres dar pena, entendiendo por conjeturas la causa por que la tengo. Soñaba, ¡Oh Julio!, que había llegado el mar hasta Madrid desde las Indias.

Julio.- Ahorrase mucho porte desde Sevilla a Madrid. Di adelante

Fernando. - Llegaba furioso hasta la puente [...] en una famosa nave enramada de jarcias y vestida de velas, venía un hombre solo que desde el corredor de popa arrojaba a una barca barras de plata y tejos de oro. (2011, 43)⁴

Este sueño es central dentro de la historia que se intenta contar y es el núcleo narrativo del que parten y sobre el que se detienen gran cantidad de lecturas. Además de su importante funcionalidad argumental, describe una ruptura espacial extrema: el furioso mar que rompe los límites, que aproxima Sevilla a Madrid, pero también Madrid a las Indias, el espacio ausente omnipresente en toda la historia; la centralidad del mar también rompe los

⁴La *Dorotea*, ed. McGrady (2011). Todas las citas del texto se realizan por esta edición.

límites del relato e iguala desde la clara antítesis urbano-pastoril ya planteada por Copello (2001, 41-42), la prosa con el verso en la opción piscatoria de las barquillas. Mar de la violencia que hace naufragar agoreramente las esperanzas amorosas ¿pasadas, presentes o futuras? de Fernando, mar de la violencia que destruye los límites de la prosa y del verso, mar de la violencia en donde naufragan además las barquillas del poeta.

El sueño présago en el que el mar rompe el espacio funciona como la escena emblemática de un texto que también propone una espacialidad rota. Rota en sus convenciones genéricas y rota también en la funcionalidad de sus topónimos, Madrid, Sevilla, Cádiz, o las Indias se presentan como meros rótulos que en su acumulación le otorgarían al texto una serie de límites más que geográficos, una apariencia de organización, una cartografía textual que la obra es incapaz de mostrar por sí misma.

Sin embargo, los topónimos tampoco ordenan, sino que desde sus idas y vueltas orientan el texto hacia la confusión de, por ejemplo, el viaje de Fernando a Sevilla que debería servir como *remedia amoris*, y funciona de manera absolutamente opuesta. O como la íntima relación entre las Indias y don Bela que parece definirlo como el claro personaje del indiano, para después desfigurarse en una mezcla entre poeta y hombre respetado, hasta terminar en la figura de señor llorado por su criado quien debe anunciar su muerte.⁵

Espacialidad que se rompe también, finalmente, en su armado textual, el verso, como el mar, irrumpe constantemente en los diálogos, deteniendo la narración y provocando muchas veces la confusión, tal como cuando llega a Madrid.

Hay entonces que buscar otros límites para una obra que necesita ensanchar su geografía textual, un ordenamiento que no regle las relaciones

⁵¿Por qué no recordar aquí la metamorfosis del personaje de Tello en el final de *El caballero de Olmedo* en el hombre que va a pedir justicia frente al rey por la muerte de su señor?, tal como indica A. Hermenegildo (1989)

entre prosa y verso, que no integre las ciudades como ejes de un recorrido inexistente, mirando por ejemplo a la novela bizantina o la novela a la italiana, sino que defina otros espacios organizadores.

Una posibilidad podría encontrarse en la acumulación de elementos por enumeración como necesidad de abarcar la totalidad. El manejo de la enumeración es un procedimiento constructivo de *La Dorotea*, que le permite dar cuenta de (casi) todo en un momento en el que a su autor le interesa relacionarse con la erudición, bien de manera burlesca, bien para construir en este final de su vida la figura de poeta alejado del autor de exitosas comedias y de cierta poesía.

Un ejemplo de esta manera de organizar el texto en la exhaustividad de la enumeración la vemos al comienzo del acto II, donde el oro desbordado del sueño de Fernando se reformula en boca de don Bela en:

Todo el oro que el sol engendra en las dos Indias me parece poco y aunque se añadieran los diamantes de la China, las perlas del mar del Sur y los rubies de Zeylán. Y a ti, discreta Gerarda, a cuyo entendimiento se debe esta victoria, quiero servir por ahora con estos escudos. (80)

Aquí, el procedimiento de la acumulación coincide con una geografía real, sin embargo también puede verificarse en múltiples ejemplos en donde la enumeración ya no de espacios geográficos es lo único que otorga límites a las acciones o a las no acciones. Un buen ejemplo de esto es la cantidad de modos, irónicos o no, para referirse a Dorotea o a Teodora por parte de otros personajes⁶ o la enumeración de las mujeres de las novelas pastoriles y sus correlatos reales en el Acto II:

La Diana de Montemayor fue una dama natural de Valencia de Don Juan, junto a León. Y Ezla, su río, y ella serán eternos por su pluma. Assí, la Fílida de Montalvo, la Galatea de Cervantes, la Camila de Garcilaso, la Violante del Camoes, la Silvia de Bernaldes, la Filis de Figueroa, la Leonor de Corte Real. (124)

⁶Ger.- Esté en buena hora la honra de las viudas, el exemplo de las madres, la maestra primorosa de las cortesías, la caritativa huésped de las desamparadas, mager con poca dicha, que merecía ser princesa de Transilvania. (71)

El texto encuentra en esta poética de acumulación, sus límites espaciales, sus confines genéricos. Así se pueden incluir dentro de los límites más amplios posibles todos los géneros literarios identificables: narrativos, poéticos y dramáticos.

La geografía acompaña y acomoda la exuberancia de un relato que quiebra sus formas, su espacialidad y que se reconstruye en algo distinto, algo donde confluyen todos los tipos de prosa y gran cantidad de tipos de verso (algunos raros en la obra de Lope como por ejemplo los coros finales de cada acto y sus metros). Necesita extender sus espacios puesto que ya no sirven los espacios de las comedias urbanas ni son suficientes las utopías de la pastoril propias del romancero lopesco, ni el arte nuevo de hacer novelas a la manera de Lope. Así como el mundo en sus Indias ha desbordado los límites conocidos, el texto experimenta el mismo proceso.

La Dorotea recoge todas las posibilidades, despliega todas las maneras de decir una sola cosa y detiene las acciones. El oro es rubí, pero también diamante que también es perlas, y Sevilla es Cádiz o las Indias, porque poco importa qué ocurra en cada lado. Ejemplo de ello es la confusión con el marido de Dorotea que tiene dos nombres y que muere en las Indias en dos ocasiones temporales diferentes.

El espacio textual extiende entonces sus límites, la enumeración lo hace explícito apelando a estos lugares tópicos pero acumulables. En esta acumulación de espacios puede verse el modo de funcionamiento de todos los niveles del texto. Es lo mismo que en el nivel de la narración proponen las diferentes menciones a Lope de Vega como poeta, a Burguillos o a “cierto poeta que se murió su dama”. Todo en el texto parece confluir hacia la superposición, la extensión, el reflejo. La geografía textual acompaña esta búsqueda que puede ser de expresión, genérica o de procedimientos de representación, en un texto que está contenido en los límites más amplios posibles.

La Dorotea, define no solamente una espacialidad propia sino una geografía genérica, una suerte de carta de los géneros que se dan cita en el texto, una topografía textual para utilizar un término con el que Aurora Egido (1995) delimita el lugar de la escritura en la poesía de Lope, especialmente en sus *Rimas* y sus *Rimas Sacras*.

Entiendo que el demostrar esta espacialidad propia de la obra, que la hace funcionar como un género en sí misma, obliga a relevar de qué modo se dan cita en ella los dos géneros que considero fundamentales en su armado y que, más allá de su matriz textual, la hacen oscilar dentro del canon crítico, entre el terreno de lo narrativo y de lo dramático.

LA DOROTEA. COMEDIA URBANA.

Me interesa detenerme en la sencilla y convincente explicación que *La Dorotea* se escribe para ser publicada y su forma de mezcla no responde a otra cosa que a la prohibición de publicar comedias y novelas en Castilla vigente desde 1625, que hace detener en ese año el proyecto editor de un Lope decidido finalmente a dar a la imprenta sus comedias y que ve cómo la obra subtitulada acción en prosa estaría, en un principio y siguiendo a Jaime Moll (1979) burlando dicha prohibición que muy pocas obras logran evadir:⁷

Restricción, con ciertas condiciones, de las licencias para publicar novelas. Suspensión total, como ya hemos dicho, de las licencias para imprimir comedias, excepto un caso, que, seguramente, para el Consejo de Castilla no se ajustaba al concepto que tenía de comedia como obra representable. El 16 de diciembre de 1630, obtiene el capitán Fernando de Ballesteros y Saavedra licencia y privilegio para poder imprimir su traducción de la *Comedia de Eufrosina*, de Jorge Ferreira de Vasconcellos, que editó el año siguiente en Madrid el librero Domingo González [...] Francisco de Quevedo prologa la edición, con elogios a la comedia y concretamente a Lope, otra respuesta al punto de vista de la Junta de Reformación. Moll (1979, 8)

⁷Jaime Moll explica cómo entiende que la prohibición en realidad era para las comedias. En su rastreo explica las vicisitudes de las novelas de María de Zayas y se detiene especialmente en el caso de Castillo Solórzano. Ver también al respecto Montero (2008, 229-230)

Así, el autor, amparado no sólo en la tradición de la tragicomedia de Calixto y Melíbea sino también en el éxito editorial de la *Comedia Eufrosina* adoptaría esta forma, inaudita para un dramaturgo de sus características:

Lope buscó una solución digna de Lope. [...] Superó la imposibilidad escribiendo y presentando al Consejo una obra que no era ni comedia —como se entendía normalmente— ni novela. La subtítulo inicialmente “diálogo en prosa”, cambiado en su publicación por el de “acción en prosa” (9)

Esta explicación histórica no se agota en sí misma sino que permite realizar una serie de reflexiones sobre un modelo de escritura sustentado sobre la variedad, tal como lo manifiesta el propio autor en su prólogo al teatro y como lo han visto muy bien Carlos Brito Díaz (2003) y Ximena González (en prensa) en sus acercamientos al texto. Y legítima, además, por la tradición en la que se inscribe, la inclusión de otra variable histórica: la autobiográfica, la historia personal que Lope ha elegido desde siempre convertir en materia de su literatura y que ha sido vista por parte de la crítica como única característica de *La Dorotea*.

Por añadidura, la elección de la “acción en prosa” no se alejaría del modelo dramático sino que sería el modo para reemplazarlo frente a la imposibilidad de publicar comedias. La dificultad y la genialidad de la obra estriban también en estas posibilidades de interpretación absolutamente opuestas y la relación con el género dramático es por eso un interesante lugar para verificar este funcionamiento.

Ya desde el prólogo, titulado al teatro y analizado en abundantes oportunidades por la crítica pueden verse estas dobles estrategias de acercamiento-alejamiento de los mecanismos de imitación y del género: repaso de las unidades, predominio de lo escrito sobre lo representado o apelación a las autoridades, todo confluye en la construcción de un sujeto prologal cercano al yo poético del *Arte Nuevo* en el que, como ya demostró hace décadas Juan Manuel Rozas, predomina el tono irónico, burlesco, lúdico,

que refuerza algunos sujetos prologales de comedias de Lope y que no es otra cosa que el equivalente al sujeto poético de las *Rimas* de Burguillos, otra cifra de la *senectute* lopesca.⁸

Por eso no hay nada en el prólogo de carácter absoluto sobre líneas de lectura de lo dramático más allá de estar dirigido al teatro.⁹ Si *La Dorotea* funciona como un gran espacio de pluralidad genérica y discursiva, el componente dramático no escapa a estas reglas. En un texto diverso y difícil, con una estructura esquiva, a la que ya desde Caramuel se intenta organizar o explicar.¹⁰

La tradición crítica sobre el aspecto dramático del texto, comprende los más diversos ángulos. Hay trabajos que reflexionan interpretando los coros y la posible tragicidad de la obra, otros se detienen en analizar la construcción de los personajes a partir de la dicotomía que marca el prólogo —que en *La Dorotea* no se ven las personas vestidas sino las acciones imitadas— también verlos en su espesor dramático desde la clave biográfica del relato y otros solamente notan su presencia dentro de la obra.

Es Montesinos quien ya propone en su clásico estudio sobre el texto el camino inverso: que se estudien las diferencias que separan *La Dorotea* de todas las comedias de Lope. Nadine Ly, por su parte, centrada en analizar cuestiones más cercanas a la preceptiva como la idea de historia, de fábula, de poesía y hasta de representación que pone en juego la obra, releva también

⁸Para un acercamiento al prólogo es imprescindible J. Montero (2009: 192-194).

⁹Sobre el prólogo es ineludible la lectura de A. Adde quien opina de manera parecida cuando indica que: “El prólogo cuyo autor no es el llamado don Francisco López de Aguilar sino el mismísimo Lope evoca ambos géneros pero no permite confirmar ninguno de los dos” (2002, 157). Adde enumera y describe los géneros con los que el texto dialoga irónicamente: la celestinesca, la teatralidad, la autobiografía y la poesía.

¹⁰*Ponam aliquos versus a Lupo de Vega compositos, et in sua Dorothea editos qui laudem et aplausum merentur: versus quos Lupus in hoc libro intermiscet, sunt selectissimi; non illos tu perficeret hunc librum composuit, sed librum hunc formavit tu illos ederet.* Por otra parte dejo de lado en este trabajo otro aspecto fundamental en la intelección de la obra, eje también de la vejez de Lope: su polémica abierta con los poetas cultos, ya no con Góngora, (si seguimos a Rozas) sino con sus continuadores como Pellicer, a la sazón cronista real.

los lugares en los que el texto se distancia de lo dramático. Indica la crítica francesa que:

Les observations sur les “transgressions” qu’opère la *acción en prosa* par rapport aux règles qui régissent la comedia et la tragédie mettent en relief la singularité de l’œuvre et elles se répètent, on le sait, aux cours des dialogues. Ly (2002, 784)

Y ejemplifica esto con algunos diálogos como los siguientes:

Fernando. - Amor, tus flechas se quiebran; sol, tu luz se eclipsa; primavera, tus flores se marchitan, a oscuras queda el mundo.

Julio.- Celia, encender quiero un hacha

Celia.- Calla pícaro que no estás en la comedia (44)

Julio.- Tres meses ha que salimos de Madrid. Y si los amores de don Fernando fueran en alguna comedia, dado habíamos en tierra con los preceptos del arte, que no dan más de veinte y cuatro horas y salir del lugar es absurdo indisculpable. (195)

La crítica francesa formula una oposición entre historia, fábula y comedia más allá de los puntos de contacto o de separación del texto con las formas dramáticas. Es por eso que para ella la primera cita claramente indicaría “estamos en otro género” y la segunda daría las razones de preceptiva por las que esto no podría ser comedia. Desde mi punto de vista, el aspecto dramático de la obra debe ser considerado también bajo otros ángulos de análisis. Claramente la obra interpone en su rara y circular estructura ciertas escenas dramáticas, casi siempre cercanas e identificables con las comedias urbanas. Y creo que profundizar en estas escenas puede añadir sentidos no solamente a la relación de la acción con la prosa sino también a una definición más general de la matriz de variedad que propone *La Dorotea*.

Más que pensar si estas escenas inclinan la balanza hacia la narración o lo dramático o si proponen una toma de posición frente a la eficacia o la ineficacia de la mimesis, habría que ver cómo funcionan en la poética de la obra. Es decir, considerar cómo las escenas dramáticas acompañan también

esta geografía textual de la desintegración. Volviendo a Fernando Copello y su oposición entre lo urbano y lo rural:

Lo urbano aparece en el escenario total de la obra que transcurre en Madrid [...] Ahora bien, en esa vida que los protagonistas desean, en esa existencia ideal que haría de don Fernando y de Dorotea “personajes literarios” está lo rural. (2001, 43)

Oposición importante porque este claro predominio de lo urbano permite definir el género dramático que está detrás de estas escenas: la comedia urbana. Así, una serie de escenas recrean núcleos de comedias urbanas en el marco del tiempo y del espacio ya quebrados desde el comienzo de la historia. Sin embargo, no aportan a lo argumental, como sí lo harían en el marco de una Comedia, tan solo muestran sus marcas de pertenencia, en diversos índices semánticos.

Hay en *La Dorotea* frecuentes intercambios de los personajes en espacios exteriores que siempre son calles de una identificable Madrid y que la mayoría de las veces parecen estar al servicio de entradas en espacios interiores (generalmente la casa de Dorotea), y que deberían adelantar confusiones, escenas nocturnas y todos los núcleos característicos de comedia que nunca se desarrollan. Existe este tipo de escenas en todos los actos y ninguna de ellas ejecuta acciones, tal como sí lo hacen en las comedias urbanas. Por ejemplo en el acto III:

En entrando por esta calle me parece que por abril estoy en alguna de la insigne Valencia. Ésta es la reja. De día me agrada esta celosía y de noche me enfada. Una ventana han abierto. Tres hombres rebozados te han escuchado en la esquina con alguna inquietud. Pues dame el mío y arrima esta guitarra a esa reja. (213)

Otro ejemplo paradigmático es la escena I del Acto IV. Comienza el acto con la expresión “ ¡Qué solo está el Prado!”, dicha por Marfisa, rival de Dorotea con lo que ese potencial lector espectador espera que pase a desarrollarse una escena de enredos, confusiones e intrigas amorosas. Si

a ello le sumamos que inmediatamente después Clara, la criada de Marfisa indica que “Ganado habemos la palmatoria en esta escuela de las damas que toman el azero” (260), ese mismo lector-espectador además de tener presente la prescripción de tomar el agua de acero muy de mañana y luego dar un paseo por el Prado también puede pensar en *El acero de Madrid*, comedia urbana de Lope basada en esta costumbre escrita en 1608. Así, esa escena en el Prado, teñida de ocultamientos, apartes e intercambios entre amos y criados podría perfectamente definir la marcha de la historia. Pero nada ocurre que nos lleve a una comedia urbana sino que la escena en el Prado, en la que dialogan todos los personajes embozados, repone una supuesta historia de don Fernando, distinta a la que el texto ha venido desplegando hasta el momento y que no solamente no hace avanzar ningún tipo de acción sino que complica aún más la historia con hechos que suceden y no suceden.¹¹

Y esta es la cifra de las escenas de comedia urbana, un teatro de sombras que no hace más que reproducir el cono de oscuridad en el que entran todos los géneros dentro del texto, no solo el dramático; unas escenas que refuerzan la imagen del reloj roto, del mapa roto, de la topografía rota y que si salen al encuentro del espectador-lector como indica Moll, lo hacen para despedirse de él por formar parte de un género ya cristalizado, ya posible de ser falsificado, copiado y casi producido en serie, profesionalización que Lope percibe y de la que tal vez quiere escapar en estos últimos años de su producción.

LA DOROTEA: NOVELA A MARCIA LEONARDA

Así, las condiciones de realización y de relación entre *La Dorotea* y la comedia urbana desarticulan la noción de que el texto se construye entre un género dramático y uno narrativo y muestran cómo la comedia urbana se

¹¹Desde este ángulo habría que acordar con Caramuel, acerca de la importancia excluyente de las barquillas en tanto poesías que traen al texto lo que vengo sosteniendo que es la única acción que la obra quiere pero no puede relatar: la muerte de Marta de Nevaes y la tristeza de un Lope que se ha quedado solo.

desintegra a partir de una automatización de núcleos dramáticos claramente identificables por el lector, hábilmente conectados por el dramaturgo, pero también ubicados en una sucesión narrativa que no es tal. Cada uno de estos núcleos funcionaría como el índice de un género desintegrado y tal vez parodiado que opera como las *Rimas* de Tomé de Burguillos en relación con la poesía anterior de Lope o como *La Gatomaquia* en diálogo con la épica y con su teatro de tema histórico.

Es por eso por lo que también hay que detenerse en el manejo del género narrativo dentro de la obra. No tendría sentido realizar aquí el itinerario que lleva desde su primera obra, *La Arcadia*, su extraña novela pastoril escrita en la corte del duque de Alba, hasta *La Dorotea*. Dentro de este abanico de obras en prosa están representados casi todos los subgéneros narrativos: novelas pastoriles, novelas bizantinas, novela corta. Si bien todo esto parece tener cabida en *La Dorotea*, propongo volver la mirada a las *Novelas a Marcia Leonarda* y verificar relaciones entre las obras no ya en términos biográfico-sentimentales o argumentales, sino en términos de arquitectura narrativa y de toma de posición frente a la normativa de la ficción.

Las *Novelas* fueron leídas como pre-textos de *La Dorotea* por Belén Atienza.¹² En su opinión: “Una versión abreviada de *La Dorotea* se encuentra en *La más prudente venganza*, una de las *Novelas a Marcia Leonarda*, donde aparece una cortesana llamada Dorotea que abandona a su amante por un indiano rico” (2001, 24) Aunque inmediatamente después indica, con razón que, *La Dorotea* no puede reducirse a una trama. Y remarca la “...fu-

¹²En su estudio señala que “Durante los años que duró la redacción de la obra Lope seguramente le había leído escenas de ésta a su amada a quien consideraba una mujer aguda y discreta. Marta de Nevares fue a menudo destinataria e interlocutora poética del Fénix, quien a instancias de ella compuso las *Novelas a Marcia Leonarda*. *La Dorotea* pudo haberse iniciado en parte como un juego lúdico entre entre Marta y Lope en que los dos encontrarían la manera de burlarse de los propios errores de juventud. Cuando la ceguera vino a empañar la alegría de ambos la creación de *La Dorotea* debió convertirse en una terapia contra el dolor”. (2001, 20)

tilidad de enumerar todas las pre-Doroteas y de especular sobre la existencia o no de una Ur-Dorotea” (2001,24). No le aportaría demasiado a la factura del texto verificar si son ciertas las afirmaciones con las que Lope abre su dedicatoria al conde de Niebla: “Escribí *La Dorotea* en mis primeros años...” pero intentar definir estos vectores de construcción de la obra a partir de los diversos géneros transitados por su autor, superando una lectura argumental, me parece que colaboraría para explicar la diferencia de la “última gran obra” de Lope de Vega.

Mi elección de las *Novelas a Marcia Leonarda* como uno de los modelos privilegiados para establecer los modos en que *La Dorotea* dialoga con lo narrativo no se circunscribe al aspecto biográfico en tanto ambos textos están pensando en una misma interlocutora, cocreadora privilegiada sino en, sobre todo, la diferencia que las *Novelas a Marcia Leonarda* instauran con los modos de narración canónica, sus reflexiones, sus digresiones y las constantes referencias directas a una lectora a la cual debe guiársela por el derrotero del proceso narrativo, más allá de lo que cuente la propia narración.¹³

Y esta poética de la digresión será lo que informe y subvierta la matriz narrativa de *La Dorotea* y lo que legitime todas las reflexiones de poética y de preceptiva que ya existen con anterioridad en las distintas producciones de Lope pero que estallan en la experimentación formal de la obra deteniendo todo tipo de acción. Así, *La Dorotea* es también una acumulación y una gran reflexión sobre una serie de tópicos, preceptivas y demás que permiten definirla en su especificidad.

Es claro que en nada colabora un seguimiento de núcleos argumentales para ver las posibilidades de una reescritura de la propia obra. Pero sí me interesa detenerme en dos ejemplos tomados de *La prudente venganza*, una de las novelas en las que la crítica cree ver las mayores relaciones argu-

¹³Para un estado de la cuestión sobre la crítica de las *Novelas* y para la descripción de este problema en particular es ineludible la lectura de Sánchez Jiménez (2013).

mentales y las deudas más claras sobre todo porque aparece un personaje llamado Dorotea.¹⁴ Ejemplos que no suman significados por su lugar en la trama sino que muestran cómo estos núcleos narrativos operan de la misma manera que aquellos núcleos de comedias urbanas, como espacios vacíos de significación, como indicios de especificidad genérica o como disparadores de nuevas y diversas digresiones que poco hacen al avance de una narración que no es tal.

Así, *La prudente venganza*, la novela a Marcia Leonarda tal vez más cercana de las cuatro a la novela a la italiana, funcionaría como una suerte de mapa narrativo al que recurrirá *La Dorotea* para desviarse en cada uno de sus mojones hacia derroteros impensados. En la novelita, por ejemplo, un papel que circula entre los amantes (Laura y Lisardo) es elevado por Lisardo al estatus de piedra preciosa: “Fuese la esclava y Lisardo volvió a leer el papel otras dos veces; y poniéndole la cubierta encima, le acomodó en una naveta de un escritorio, donde tenía sus joyas, porque así le pareció que le engastaba” (2007, 164) con lo cual instauro desde un tópico literario lo que va a ser en *La Dorotea* casi un principio organizador o desorganizador del relato al girar el texto solo alrededor de papeles que adquieren ellos mismos entidad argumental. En *La Dorotea* los personajes pasan la obra ordenando, desordenando, revisando o enterrando papeles. Muchas veces las historias que cuentan, evocan o esconden son repetidas una y otra vez y se constituyen ellos mismos en metáfora del relato, hasta el punto que la quema de algunos papeles provoca, por ejemplo, la muerte de Gerarda, personaje que teóricamente genera la matriz del texto.

Se verifica así el agotamiento y la inutilidad del papel como recurso genérico en la trama narrativa y su funcionamiento en *La Dorotea* solo como

¹⁴Se trata de esta referencia: “Olvidada, finalmente, Dorotea, que así se llamaba esta dama, de las obligaciones que tenía a Octavio, puso los ojos en un perulero rico- así se llaman- hombre de mediana edad, y no de mala persona, aseo y entendimiento” (2007, 167). O la locura de Lisardo al enterarse del casamiento de Laura.

la marca de un género vacío y por extensión tal vez el agotamiento de la posibilidad de un tipo de narración centrada en estas formas.

Un detalle insignificante en *La prudente venganza*:

Salía Laura las fiestas a misa en compañía de su madre; apeábase de un coche con tan gentil disposición y brío, que no solo a Lisardo, que la esperaba a la puerta de la iglesia, como pobre, para pedirle con los ojos alguna piedad de la mucha riqueza de los suyos. (2007, 165)

se transforma en *La Dorotea* en el núcleo inmóvil de desarrollo de una larga escena del acto V, rica en digresiones sobre la astrología, la poesía, la teoría platónica del amor o de historias mitológicas en donde funciona como el centro de un relato que no existe:

yo llegaba a su puerta en hábito de pobre a las diez horas todas las noches. Salía Celia, la criada que os he referido, a darme limosna; y en el pan o el dinero traía el papel que me daba, y le llevaba el que yo traía. Era esto con beneplácito de Teodora, tanto que me llamaban el pobre de la casa. (2011, 403-404)

Las idas y vueltas sobre el relato de esta historia ocupan toda la escena. El pedido de “piedad de sus ojos” a la dama, presente en la novela a Marcia Leonarda se ha vaciado de su contenido simbólico, no es casual que toda la escena esté rodeada por reflexiones irónicas sobre la teoría del amor.

El pobre de amor, el pobre que casi copia la representación icónica del pobre a los pies de la Virgen (“el enemigo común a los pies del Ángel”, reformula Julio quien ocupa el lugar del gracioso de la comedia) pierde su caracterización así como los papeles dejan de significar metafóricamente y producen incendios reales.

Entonces, es lo mismo un billete amoroso que una receta para dar sueño a un marido o para hacer un jarabe famoso para desopilar a una preñada, en un mundo deslitteraturizado en el que el pobre enamorado despedido recibe pan o dinero. El vaciamiento genérico en su estado más brutal

no solo desintegra la narración sino que extrema toda materialidad del relato y pone al descubierto sus mecanismos de creación.

FINAL

Hace algunos años, sumergida de lleno en el teatro de tema histórico de Lope demostré cómo *La Gatomaquia* no proponía tanto una parodia del género épico sino que constituía una mirada burlesca del propio Lope sobre su teatro histórico (Calvo, 2000). En este caso, me parece que *La Dorotea* propone un movimiento similar con diversos géneros y de ellos, tal vez los principales, sean el de la comedia urbana y el de la novela corta lopesca.

Estos límites genéricos que el propio texto parecía imponerse para constituirse en algo imposible de clasificar, me llevaron a esta necesidad de superar las relaciones genéricas más tradicionales (la celestinesca, la novela, la comedia) y continuar en la línea de algunas otras lecturas acerca del texto: Forcione y su idea del “broken clock”, Copello y su reivindicación de la variedad o Carlos Brito y su poética del palimpsesto, son todos acercamientos que describen también algo similar a una geografía textual de la desintegración, de la ruptura. La disputa entonces ya no sería precisar cuánto se aleja *La Dorotea* de la comedia o de la novela, sino precisar cómo funciona la obra en sí misma desde su diferencia.

Desde este ángulo además se pueden sumar elementos para la definición de esta complicada época *de senectute*, complicada si se quiere escapar de una directa relación entre vida y obra. *La Dorotea*, tiene mucho para decir sobre los últimos años del poeta no tanto tal vez en relación con su experiencia vital, como se lo presenta comúnmente sino en relación con sus posicionamientos poéticos previos, como un modo de desintegrar lo ya escrito antes de dejar de escribir.

Finalmente, *La Dorotea* ya no es relato de acciones ni acción dramatizada sino que es solo una mirada irónica y desintegradora sobre una serie de tópicos narrativos y de núcleos argumentales que transforman al texto

en una nada vertiginosa. Dorotea, póstuma musa de Lope, parecería ser la musa de un nuevo arte, el que vuelve una y otra vez sobre sí mismo, el que pone al descubierto tal vez solo desde la ironía sus procedimientos de sentido y que deja entrever gracias a algún tipo de ácido los “rasgos y borrajos” de una pluma que cada vez es menos Lope para ser más Tomé de Burguillos.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., (2001), *La Dorotea de Lope de Vega*, ouvrage dirigé par Monique Güell, Paris: Ellipses.
- AA.VV., (2001), *Lectures d'une oeuvre: La Dorotea de Lope de Vega*, Nadine Ly (coord), Éditions du Temps.
- ATIENZA, Belén, (2001) “No en todos los epitafios ha de entrar el caminante: ceguera, muerte y máscaras en *La Dorotea*” en Monique Güell dir. *La Dorotea. Lope de Vega*, Paris: Ellipses, pp. 13-25.
- BRITO DÍAZ, Carlos (2003), “Lope en Lope: los palimpsestos del Fénix en su propia escritura. (*La Dorotea*)”, *La Perinola: revista de investigación quevediana*, N. 7, pp.103-122.
- CALVO, Florencia, (2000) “Dejando alegre en el postrero acento...”. Burguillos: un receptor privilegiado del teatro de Lope.”, *Filología XXXIII*, 1-2, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad, Buenos Aires, pp. 157-185.
- COPELLO, Fernando, (2001), “*La Dorotea* como género abierto” en Monique Güell dir. *La Dorotea. Lope de Vega*, Paris: Ellipses, pp. 37-51.
- EGIDO, Aurora (1995), “Escritura y poesía: Lope al pie de la letra”, *Edad de Oro*, 14, pp. 121-150.
- FORCIONE, Alban, (1969), “Lope’s broken clock: baroque time in *The Dorotea*”, *Hispanic Review*, XXXVII, pp. 459-490.
- GONZÁLEZ, Ximena, (en prensa), “*La Dorotea* de Lope de Vega: consideraciones en torno a un texto esquivo”, en prensa en *Actas del XVIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Buenos Aires, 15-20 de julio de 2013.
- GONZÁLEZ, Ximena, (en prensa), “Los materiales de *La Dorotea*. Fragmentariedad, variedad y reinvención”, en prensa en *Actas del X Congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas*, Santa Fe, UNL, 20-23 de mayo de 2014.
- HERMENEGILDO, Alfredo, (1992), “Tello y la voz de la razón: el gracioso en *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega” en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona: PPU, vol. II, pp. 993-1004.
- LY, Nadine, (2002), “*La Dorotea* de Lope, “Acción en prosa”. Réflexions sur un sous-titre”, *Bulletin Hispanique*, 104, vol. 2, pp. 767-810.
- MOLL, Jaime, (1979), “¿Por qué escribió Lope *La Dorotea*?” *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol. 2, pp. 7-11.
- MONTERO REGUERA, José, (2008), “Prosas de Lope”, *Lectura y signo*, III, 195-235.
- MONTERO REGUERA, José, (2009), “La dignidad de un escritor: Lope de Vega en los preliminares de *La Dorotea*”, *El sabio y el ocio. Zu Gelehrsamkeit und Mue in der spanischen Literatur und Kultur des Siglo de Oro. Festschrift für Christoph Strosetzki zum 60. Geburtstag*, Tubingen: Gunter Narr Verlag, pp. 187-200.
- MORBY, Edwin, (1950), “Persistence and Change in the formation of *La Dorotea*”, *Hispanic Review*, XVIII, 2, pp.108-125.
- OLEZA, Joan, (1994), “Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias”, en Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse (eds.), *Homenaje a Christiane Faliu Lacourt*, Kassel: Reichenberger, pp. 235-250.

- PROFETI, Maria Grazia, (1997), "El último Lope" en Felipe Pedraza y Rafael González Cañal (eds.), *La década de oro en la comedia española: 1630-1640*, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 73-131.
- ROZAS, Juan Manuel, (1976), *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope de Vega*, Madrid: SGEL.
- ROZAS, Juan Manuel, (1990), *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: Cátedra.
- SANCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, (2006), *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen de autor en la poesía de Lope de Vega*, London: Tamesis Books.
- SANCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, (2013) "La poética de la interrupción en las *Novelas a Marcia Leonarda* en el proyecto narrativo de Lope de Vega", José Valentín Nuñez Rivera (de), *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*, Bellaterra:Barcelona, pp.99-114.
- SCHWARTZ, Lía, (2002), "La construcción de *La Dorotea*: entre Séneca y Ovidio", *Anuario Lope de Vega*, VIII, pp. 177-196.
- TRUEBLOOD, Alan, (1974), *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega: the making of La Dorotea*, Cambridge, Harvard: University Press.
- VEGA, Lope de, *La Dorotea*, (1955), José Manuel Blecua editor, Madrid: Revista de Occidente.
- VEGA, Lope de, *La Dorotea* (1958), Edwin S. Morby editor, Madrid: Castalia.
- VEGA, Lope de, *La Dorotea* (2011), Donald Mc Grady editor, Madrid: Rel Academia Española
- VEGA, Lope de, *Novelas a Marcia Leonarda* (1968) Edición, prólogo y notas de Francisco Rico, Madrid:Alianza.
- VEGA, Lope de, *Novelas a Marcia Leonarda* (2002) Edición introducción y notas de Antonio Carreño, Madrid: Cátedra.
- VEGA, Lope de, *Novelas a Marcia Leonarda* (2007) Edición, introducción y notas de Marco Pressoto, Madrid:Castalia.

recibido: marzo de 2015

aceptado: mayo de 2016