

La construcción de *La Dorotea*: entre Séneca y Ovidio

Lía Schwartz

Graduate Center, CUNY

Los estudios sobre Lope de Vega de Juan Manuel Rozas que se difundieron a partir de 1990 han sido fundamentales para recontextualizar el conjunto de obras compuestas entre 1627 y 1635, que constituyen el ciclo de *senectute*, al que pertenece *La Dorotea*, así como *El castigo sin venganza* y, entre otras obras, la mayor parte de las *Rimas de Burguillos* y la *Égloga a Claudio*.¹ Como es sabido, Lope reelabora en estas obras una serie de motivos literarios y filosóficos con los que habría intentado construirse la imagen de «poeta docto» y de hombre «moralmente digno», mientras buscaba un «mecenazgo» que le permitiera mejorar su situación económica.² Desde esta perspectiva relejó ya *La Dorotea* Francisco Javier Ávila en 1995 y a este convincente trabajo sobre el «arte y la estrategia de senectud» que Lope despliega en la obra remito para un examen minucioso no sólo de la posición de Rozas, sino de otras

¹ Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. prep. por Jesús Cañas Murillo, Madrid: Cátedra, 1990, donde se incluyen «El ciclo de *senectute*: Lope y Felipe IV», «Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)», «El género y el significado de la *Égloga a Claudio*», «Burguillos como heterónimo de Lope» y «Texto y contexto en *El castigo sin venganza*».

² «*La Dorotea*: arte y estrategia de senectud, entre la serenidad y la desesperación», *Edad de Oro*, XIV, 1995, pp. 9-27.

interpretaciones como la de Alan S. Trueblood que había hecho hincapié en el origen biográfico de la historia de sus protagonistas.³ En efecto, al interpretar la obra desde una posición teórica afin a la de la estética idealista, a Trueblood le importaba mostrar de qué modo Lope había expresado artísticamente aquella experiencia vital de su juventud en años muy posteriores al famoso episodio, cuando transformara una versión primitiva de la misma. De allí probablemente su idea de que debía tomarse literalmente la frase inicial de la dedicatoria al conde de Niebla: «Escribí *La Dorotea* en mis primeros años» y que este texto original, muy cercano a los acontecimientos narrados, como dice Lope, habría sido finalmente corregido y ampliado para su publicación.⁴ Sin embargo, la búsqueda de esa *Ur-Dorotea* que, a mi modo de ver, no debe haber existido, ha sido hasta el momento infructuosa, a menos que consideremos que la constituyen los sucesivos textos compuestos por Lope en torno a la figura de Elena Osorio y a sus amores con el poeta.

³ Alan S. Trueblood, *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. The Making of La Dorotea*, Cambridge, Harvard University Press, 1974. Ávila también evalúa la interpretación de Francisco Márquez Villanueva, *Lope: Vida y valores*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1988, así como los estudios clásicos de Leo Spitzer, *Die Literaturisierung des Lebens in Lope's Dorotea*, Bonn-Köln, 1932, Alda Croce, *La Dorotea di Lope de Vega*, Bari, Laterza, 1940, y José F. Montesinos, *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1967.

⁴ Cfr. A. S. Trueblood, «The Case for an Early *Dorotea*: A Reexamination», *PMLA*, 71, 1956, pp. 755-798. De opinión contraria fue y a Edwin S. Morby; cfr. sus ediciones de *La Dorotea*, Madrid y Berkeley, University of California Press y Castalia, 1958 y *La Dorotea*, Madrid, Castalia, 1980; citaré el texto de la obra por esta edición *minor*: para la frase citada, cfr. la p. 57, pero he utilizado asimismo las ediciones de J. M. Blecua, *La Dorotea*, Madrid, Universidad de Puerto Rico y Revista de Occidente, 1955, y Madrid: Cátedra, 1996.

Desde el siglo XIX se ha ido trazando ya esta trayectoria de la reelaboración literaria de un temprano episodio amoroso, cuyos hitos fundamentales son *Belardo el furioso* (1587), *El verdadero amante*, *La prueba de los amigos* (1604), *El sembrar en buena tierra* (1616), *El desdén vengado* (1620), *Quien todo lo quiere* (1620), *Porfiando vence amor* (ca. 1624-1626) y toda una serie de romances y sonetos moriscos y pastoriles que están relacionados con esta materia biográfica que Lope convirtió en literatura antes de recrearla en *La Dorotea*.

A través de los paratextos iniciales y de la autobiografía que traza don Fernando en el acto IV, escena I, sobre la que volveremos, ya el lector del XVII se veía instado a comparar historia con literatura, «experiencia» con «expresión artística». ¿No decía asimismo en el prólogo «Al teatro» que «la causa de haberse con tanta propiedad escrito» era que «el asunto fue historia»?.⁵ No cabe duda de que fue la actitud misma de Lope como escritor la que había sugerido ya esta asimilación de lo ficcional a lo vivido y no sólo en lo que respecta a la composición de su *opus magnum*. En efecto, las referencias a episodios concretos de su vida, que Lope manipula como si se tratase de otros tantos *loci* de la *inventio* ya había sido criticada por algunos poetas de la época que se habían mantenido fieles, en cambio, a los preceptos aristotélicos y horacianos de la mimesis. Basta recordar, entre otros testimonios, el cáustico comentario de don Bartolomé Leonardo de Argensola, transmitido en su epístola VI, vv. 58-63, en

⁵ Cf. *La Dorotea*, cit., p. y 61.

respuesta a Alonso de Ezquerro, sobre lo que debe haber considerado una actitud «impúdica» por parte de Lope:⁶

Hoy estuvimos yo y el Nuncio juntos,
y tratamos de algunas parlerías
echando cantollano y contrapuntos.
Mas no se han de contar como poesías,
pues no eres Filis tú, ni yo Belardo,
enfado general de nuestros días

La empresa sigue siendo atractiva para muchos lectores de nuestro siglo que aun consideran, *more* romántico o posmoderno, que sin *Erlebnis* no hay *poiesis*. Pero cualquier referencia a hechos reales que leamos en una obra literario tiene que ser evaluada en relación con el tratamiento que reciben estos datos y en relación con las convenciones que gobernaron su composición. Para juzgar la veracidad de los episodios dramatizados por Lope en *La Dorotea* que se remontan, es verdad, a sucesos acaecidos, conviene siempre tener en cuenta las fuentes imitadas en su recreación. En efecto, el balance de las disquisiciones teóricas sobre los discursos autobiográficos que se multiplicaron desde fines de la década del setenta del siglo pasado, indica que estos resultan siempre de un proceso artístico en el que está involucrado su autor. Sea cual fuere el tipo de género literario escogido, el sujeto que escribe sobre sí mismo, se autorrepresenta con construcciones verbales que, al ser analizadas, revelan ineludiblemente la retórica de su composición y, por ende, el carácter artificial de todo relato de eventos ocurridos o «reales». Por tanto, creo que la mera

⁶ Cf. Bartolomé Leonardo de Argensola, *Rimas*, ed. de J. M. Blecua, Madrid, Espasa Calpe, 1974, tomo II, p. 150.

identificación de las referencias (auto)biográficas en *La Dorotea* es insuficiente para interpretar el sentido de la obra ya que, lo que cuenta, es descubrir cómo fueron integradas y transformadas en un texto escrito según las normas estéticas de la imitación. Desde esta perspectiva, pues, el relato autobiográfico del personaje de don Fernando que rememora sus amores con Dorotea en el acto IV, y la representación dramática de las peripecias de esa relación, ya son evidentemente hipóstasis literaria de la aventura de ribetes poco edificantes en la que estuvo implicado Lope. En efecto, ya en 1988, hablaba Nadine Ly del «efecto autobiográfico» de *La Dorotea* y lo adjudicaba a varios factores; por un lado, a la presencia, directa o alusiva de «datos» que autentificaban «lo real poético con lo real vivido»; por el otro, al trabajo de la «auto-cita» que había realizado Lope, con lo que *La Dorotea* se presenta como una vasta «auto-grafía» de su autor, que no puede homologarse sin más a una auténtica auto/bio/grafía». ⁷

Lope conjuga la inserción de sus propios poemas, compuestos, como sabemos, en momentos y circunstancias históricas diversas, con la de numerosas citas de obras latinas o romances, que se entrelazan en el enunciado de su acción en prosa, mientras se refiere directa o indirectamente a las fuentes que guiaron la composición de su obra. No hace falta recordar, creo, que según la estética de la *imitatio*, el proceso artístico que implicaba la «mise en intrigue» de unos

⁷ Nadine Ly, «Discours poétique: discours auto/bio/graphique», en *Écrire sur soi en Espagne. Modèles & Écarts*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1988, pp. 228-229.

acontecimientos sucedidos, la *poiesis*, dependía de los modelos clásicos a partir de los cuales se hacía también literatura, y de la puesta en práctica de aquel *ars combinatoria* de citas y fragmentos de discurso con los que se configuraban retóricamente los *uerba* de narradores y personajes, y a partir de los cuales se imaginaban sus retratos, sus conductas y sus gestos, y se racionalizaba su comportamiento. La selección de voces poéticas también dependía del repertorio de modelos que estaba a disposición de los escritores renacentistas y barrocos para que los hicieran suyos en el acto mismo de expresarse.⁸

A mi modo de ver, en *La Dorotea* Lope construyó una historia de amor condenado al fracaso, recreando los principios de un *ars amatoria* que en la obra es contracara de un arte poética. Su representación de este caso de amor requería que se construyera un contexto verosímil para la actuación de los protagonistas, un joven poeta y una cortesana de la que se dice irónicamente que moría «por hemistiquios» (p. 145). Se explica, por tanto, que el círculo de amigos de don Fernando, que incluye a su ayo Julio, esté constituido por otros jóvenes cultos, que comparten con ambos, intereses estéticos, intelectuales e ideológicos y que aun otros personajes, don Bela, Marfisa, Gerarda y las criadas, tengan un conocimiento más o menos superficial de las manifestaciones artísticas del momento en poesía, arte o música y de los tópicos filosóficos que circulaban en la cultura de su época. Así lo exigían las convenciones de representación de los

⁸ Cfr. Lía Schwartz, «La retórica de la cita en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega,» *Edad de Oro*, XIX, 2000. 265-285.

personajes y del ambiente en que se movían para preservar la verosimilitud de la acción. Así proponía que se interpretaran estas conversaciones el mismo Lope tras la máscara de Aguilar cuando desafiaba a cualquier escritor a que enseñe

que sabe hacer otra imitación más perfecta, otra verdad afeitada de más donaires y colores retóricos, la erudición más ajustada a su lugar, lo festivo más plausible y lo sentencioso más grave; con tantas partes de filosofía natural y moral que admira cómo haya podido tratarlas con tanta daridad en tal sujeto. (p. 62)

En efecto, lecturas y vivencias se confunden siempre en la recreación artística de las segundas, sobre las que se ha investigado ya ampliamente. En esta ocasión, por tanto, convencida de que los datos (auto)biográficos constituyen sólo una vía de acceso a la génesis del argumento de *La Dorotea*, prefiero examinar cómo imaginó Lope a sus personajes, como los hizo expresarse y cómo construyó una tragedia irónica a partir del modelo dramático de *La Celestina*, que contaminó con el de la tragedia heroica. Al carear nuevamente el texto de Lope con algunas de sus fuentes me importa recuperar cómo inventó el amor según las reglas de un *ars amandi*, de filiación ovidiana, que escogió no sin ironía para estructurar la ruptura de la relación amorosa de un joven poeta con su amante y cómo la conectó con el arte de hacer poesía, o literatura, en su tiempo. La «invención del amor» en *La Dorotea* anticipa otras «inventions of love» del pasado siglo, que todavía se nutren, como en la obra de Tom Stoppard, de los modelos transmitidos en la obra de los clásicos antiguos,

mientras que sus disquisiciones sobre la creación poética anuncian la tendencia moderna a tematizar la construcción misma de una obra artística.⁹

La Dorotea como ars poetica: los límites del género

La materia (auto)biográfica de los amores de Lope y Elena Osorio fue sometida sistemáticamente a «los preceptos del arte»; su representación, a la particular «mitología de lo cotidiano» que Lope compartía con sus contemporáneos.¹⁰ En efecto, si se relea la *acción en prosa* en relación con los moldes literarios en los que Lope vertió sus recuerdos juveniles se corrobora fácilmente aquella afirmación de Barthes de que «es la memoria de lo leído lo que termina por estructurar lo vivido».¹¹ En estos mismos términos, al menos, resumía Julio, en el acto IV, escena tercera, la composición de una obra poética:

Jul. Oíd lo que respondía en una comedia un poeta a un príncipe que le pregunta cómo componía y veréis con qué facilidad lo dijo todo.

*¿Cómo compones? Leyendo,
Y lo que leo imitando
Y lo que imito escribiendo,
Y lo que escribo borrando;*

⁹ Véase la obra teatral de Tom Stoppard, *The Invention of Love*, London, Faber, 1997, que imagina la vida amorosa del filólogo Alfred E. Housman (1859-1936) a partir de modelos grecolatinos.

¹⁰ La frase es de Claude-Gilbert Dubois; véase *L'imaginaire de la Renaissance*, Paris, PUF, 1985.

¹¹ Cfr. Roland Barthes, «Les suites de l'action», en *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, p. 214.

*De lo borrado escogiendo.*¹²

Las palabras de Julio parecen entrar en conflicto con las declaraciones de su autor de que «la causa de haberse con tanta propiedad escrito» era que «el asunto fue historia» (p. 61), o que *La Dorotea* era muy «cierta imitación de la verdad» (p. 60). Pero las protestas de verdad parecen artilugio favorito para prestigiar el valor de unos textos que también se habían conformado cuando Lope escuchaba con sus ojos a los muertos.¹³ Lo resumió ya felizmente J. M. Rozas al decir que la obra de Lope estaba organizada en ciclos que giraban en torno a momentos verificables de su vida, pero que estos ciclos de creación traducían un «gesto doble: de hombre exhibicionista y de escritor falsificador de autobiografismo.»¹⁴

El modelo central de esta obra de teatro en prosa fue, como se ha dicho muchas veces, *La Celestina*, texto que Lope admiraba, que conocía a la perfección y que había imitado reiteradamente desde su juventud. Ya lo había dicho María Rosa Lida en 1961:

Nadie mejor que Lope caló la virtualidad de esta forma dramática, tan distinta de la que él había forjado [...] Por eso basó su acción en prosa en la estructura de *La Celestina*, culminación genial del largo esfuerzo de la comedia humanística por acoger la variedad individual de hombres y ambientes, que los dos teatros más familiares excluían: no puede exigirse más claro

¹² *La Dorotea*, cit., p. 373.

¹³ Cfr. F. de Quevedo, *Poesía original*, ed. de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1963, soneto 131 (**Desde la Torre**): «Retirado en la paz de estos desiertos, / con pocos pero doctos libros juntos, / vivo en conversación con los difuntos / y escucho con mis ojos a los muertos.»

¹⁴ Cfr. Rozas, *Estudios*, cit., pp. 73 y ss.

reconocimiento del género dramático de *La Celestina* y, dentro de él, de su forma específica.¹⁵

Coincido con María Rosa Lida y con Pierre Heugas en que, para Lope y sus contemporáneos, la obra de Rojas no podía sino pertenecer al género dramático, y en que la designación de «novela dialogada» que recibieran el modelo y sus continuaciones, sólo refleja cómo se planteó el problema de su género a partir del siglo XVIII y de los códigos de la estética neoclásica, de Du Perron de Casterra hasta Menéndez Pelayo.¹⁶ Según Morby, Lope escogió «un latinismo de moda en la tercera década del XVII», *actio*, de uso corriente en el teatro de colegio en latín, para su recreación de aquella «tragedia famosa» que alabara en *Las fortunas de Diana*¹⁷

Sobre el papel rector que jugaron los personajes de *La Celestina* al imaginar los de su acción en prosa, desde los amantes a Gerarda y los criados, se han pronunciado ya María Rosa Lida y ahora Bienvenido Morros, a cuyo análisis exhaustivo de las semejanzas y diferencias remito. Morros también señala que Lope «fundió en una misma obra los lances más notorios de su vida amorosa y literaria». Ello implica que en la figura misma de la protagonista mezcló los recuerdos de tres mujeres amadas – Elena Osorio, Micaela Luján y Marta de Nevares, mientras se refería a su contrincante José Pellicer en las

¹⁵ María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Eudeba, 1962, p. 56.

¹⁶ Véase la obra de Pierre Heugas, *La Célestine et sa descendance directe*, Bordeaux, 1973.

¹⁷ Cfr. la introducción de Morby a la ed. *maior de La Dorotea*, cit., p. 14, quien cita el trabajo de J. García Soriano, «El teatro de colegio en España», *BRAE*, XIV, 1927, XV, 1928, XVI. 1929 y XIX, 1932.

escenas II y III del acto IV, en las que se critica el soneto «Pululando de culto, Claudio amigo». Con respecto a la elección del género, Morros se atiene a la opinión de Moll, que se basa en causas extratextuales, es decir, que Lope cedió a «las exigencias del Consejo de Castilla... que no se concediese licencias para “imprimir libros de comedias, novelas y otros deste género”». En principio coincido con Moll y Morros en que se trata de un factor histórico que debe haber influido en su decisión.¹⁸ Sin embargo, creo que la génesis de una obra artística no puede reducirse a una causa única, particularmente cuando contamos con no pocas razones para entender hoy la opción escogida por Lope. Lida, por ejemplo, ponía de relieve las ventajas que ofrecía en el siglo XVII el modelo de la comedia humanística de Rojas a la hora de dramatizar una historia acontecida en la que habían participado personajes que no eran nobles y que debían ser representados en «un ambiente local y contemporáneo» con aceptable verosimilitud.¹⁹

Ahora bien, Lida ha dicho también ya que Lope contamina el modelo de *La Celestina* con el de la tragedia heroica como lo demuestra la división formal en cinco actos según los preceptos horacianos, que concluyen con otros tantos coros. En éstos Lope experimenta no siempre exitosamente con la imitación de la

¹⁸ Cf. Bienvenido Morros, «El género en *La Dorotea* y la imitación de *La Celestina*», en *La Dorotea. Lope de Vega*, ouvrage dirigé par Monique Güell, Paris, ellipses, 2001, pp. 93-4, quien ya cita el trabajo de Jaime Moll, «Por qué escribió Lope *La Dorotea*», 1616, XI, 1976, p. 7 y «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634», *BRAE*, LIV, 1974, p. 98.

¹⁹ Cf. *La originalidad*, cit., p. 56,

métrica greco-latina, y en este sentido estos coros han sido ya ampliamente analizados, en relación con los precedentes que nuestro autor encontró en varias tragedias españolas del siglo XVI. *La Dorotea* concluye, además, con las palabras pronunciadas por la figura alegórica de *Fama*, el esperado apóstrofe al público y el pedido de aplauso característico de la comedia romana: *plaudite*. Como es sabido, Lope desprende el coro de la acción dramática y lo convierte en instrumento o portavoz de verdades éticas. Cada uno de estos coros está construido semánticamente en torno a temas que resumen el *docere* a deducir de cada acto: amor, interés, celos, venganza y ejemplo; amplifican, por tanto, los temas que aparecían resumidos en el prólogo al teatro:

Pareceránle vivos los afectos de dos amantes, la codicia y trazas de una tercera, la hipocresía de una madre interesable, la pretensión de un rico, la fuerza del oro, el estilo de los criados; y para el justo ejemplo, la fatiga de todos en la diversidad de sus pensamientos, porque conozcan los que aman con el apetito y no con la razón, qué fin tiene la vanidad de sus deleites y la vilísima ocupación de sus engaños.²⁰

El tratamiento del coro en las nueve tragedias de Séneca, también escritas para ser leídas, podría haber constituido un modelo a imitar en *La Dorotea*. Sin embargo, desde nuestra perspectiva actual, Lope sólo consigue rendir homenaje a su lejano predecesor, ya que no explota dramáticamente la alternancia de diálogo y comentario que ofrecía su fuente. En cambio, ya lo había demostrado Lida, Lope desarrolló algunas fórmulas de la técnica teatral que proceden del drama romano, pero su aplicación deriva probablemente del que Rojas inventó para su tragicomedia. El tratamiento de la acotación en el diálogo y en los

²⁰ *La Dorotea*, cit., p. 60.

monólogos de los personajes, así como el uso del aparte, por ejemplo, se convierten en *La Dorotea* en recursos puestos al servicio de la caracterización de los protagonistas y de los criados, ya que en ellos se describen gestos o actitudes de los personajes y se indica el tiempo o el lugar de la acción hasta reemplazar la función que cumpliría un narrador en una obra de ficción. Así en II, 4, por medio de estos apartes Celia juzga a Gerarda por su codicia mientras denuncia burlescamente sus ribetes de bruja.²¹ Así Dorotea, en sus dos monólogos en los que Lope contamina la imitación de unos versos del libro IV de la *Eneida* con otros de una de las cartas de las *Heroides*, utiliza el aparte para describir sus movimientos y gestos. En el acto V, escena 4, delata su ansiedad al romper simbólicamente el retrato de don Fernando: «Desta vez lo rompo; quiero volver los ojos a otra parte», como en el acto I, escena 3, para expresar su indecisión al tener que enfrentar la primera ruptura con don Fernando decía: «¡Jesús! Parece que tropecé en mi amor.»²²

Lope se refiere directamente a dos tragedias de Séneca en *La Dorotea*: *Phaedra* o *Hippolytus*, como la llama siempre, y *Hercules Oetaeus*. Sabemos, con todo, que tanto en la *Jerusalén* como en el *Isidro* cita o parafrasea versos de otras: *Thyestes*, *Hercules furens* y *Agamemnon*.²³ Cuando en el acto V, escena 11,

²¹ *La Dorotea*, pp.180-181: «Cel. Pues ¿cómo fuiste? Ger. Unos capitanes nos llevaron entonces. Cel. ¿Con pies de gallo? Ger.¿Qué dices de gallo, Celia? Cel. Que debías de ser polla cuando te llevaba el gallo,»

²² Cfr. *La Dorotea*, cit., I, 3, p. 90 y V,4, p. 459. Para la acotación en el diálogo, cfr. II, 4, pp. 166 y 171-172 y para el uso del aparte, cfr. I, 8, p. 137 y II, 1, II, 4, III, 3, etc.

²³ Identificó estas fuentes A. K. Jameson, «Lope de Vega's Knowledge of Classical Literature», *Bulletin Hispanique*, XXXVIII, 1936, 444-501.

Laurencio, como otro *eggelow* llega a anunciar la muerte de don Bela, sus palabras dialogan con una sección del parlamento del *nuntius* en la *Phaedra* senequiana, fuente de la *Phèdre* de Racine, que Lope también cita en las *Novelas a Marcia Leonarda*.²⁴

O sors acerba et dura, famulatus grauis
cur me adnefandum nuntium casus uocas?²⁵

LAU ¡Ay Dorotea! ¡Ay, Dorotea! Acábase mi vida en acabando de referiros la causa de que soy trágico y desdichado nuncio, más lloroso y con más razón de dolor que en el *Hipólito* de Séneca. (p. 491).

En el acto III, escena I, p. 240, ya había citado Lope unos versos enunciados por *Phaedra* en los que ésta admitía que aunque conocía lo mejor, escogía lo peor:

Quae memoras scio
uera esse, nutrix; sed furor cogit sequi
peiora. Vadit animus in praeceps sciens
remeatque frustra sanaconsilia appetens. (vv. 177-180)

Cercana esta idea a la que Ovidio había aplicado al comportamiento de Medea en *Metamorphoseos*, VII, vv. 20-21: «Video meliora proboque, / deteriora sequor», Lope parece adjudicarla a Garcilaso, a pesar de que Herrera en sus *Anotaciones* ya había señalado la fuente directa de los vv. 5-8 del soneto VI que, habría que añadir a la nota de Morby, contribuyó a difundir Petrarca con sus tan

²⁴ Cfr. *La prudente venganza, en Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de F. Rico, Madrid, Alianza, 1968, p. 110.

²⁵ Sénèque, *Tragedies*, ed. de L. Hermann, Paris: Les Belles Lettres, 1964, p. 184, vv. 901-902.

imitados versos: «e veggio 'l meglio, ed al peggior m' appiglio». ²⁶ Y así Lope hace decir a don Fernando:

Y yo con Ovidio, que ninguno que amalo conoce. Y con Séneca, en su *Hipólito*, lo que tomó dél Garcilaso cuando dijo

Conozco lo mejor, lo peor apruebo (p. 240)

Otra referencia a las tragedias de Séneca que incluye Lope se centra en unos versos del *Hercules Oetaeus*. Aunque por su carácter de *exemplum* proverbial puede haber sido conocido también a través de antologías de citas y polianteadas, nos alecciona sobre la difusión de la obra no sólo filosófica sino literaria de Séneca. Don Fernando, en el acto V, escena 3, al relatar las peripecias de su relación amorosa con Dorotea, cuenta que Marfisa «tuvo gusto» de hacerle «una camisa que fue como aquella de la hermosa Deyanira con la sangre del Centauro, aunque faltó en mi suceso» aclara «la imitación de Alcides.». (p. 443). Como sabemos, Deyanira, llevada por los celos, le envía a Hércules una túnica empapada en lo que cree es un filtro amoroso, pero resulta ser sangre del centauro Neso, mezclada con el veneno de la Hidra lerneá. Encendido el cuerpo por esta prenda que no puede quitarse, Hércules, que estaba sacrificando a los dioses sobre un altar en el monte Oeta, desesperado se inmola y es luego deificado por su *virtus*. En un poderoso soneto del *Canta sola a Lisi*, Quevedo construyó un concepto de correlación comparando el dolor del amante con el

²⁶ Cfr. Garcilaso de la Vega, *Obra poética*, ed. de B. Morros, Barcelona, Crítica, 1995, p. 19, para el soneto VI, y notas correspondientes; el poema de Petrarca lleva el número CCLXIV, v. 138.

sufrimiento de aquel *domitor magne ferarum* que fue Hércules, como lo había descrito Séneca en el coro final de su tragedia, vv.1989-1996.²⁷

Si el cuerpo reluciente que en Oeta
se desnudó, en ceniza desatado
Hércules, y de celos fulminado
(ansí lo quiso Amor), murió cometa,

le volviera a habitar aquella inquieta
alma, que dejó el mundo descansado
de monstruos y portentos, y el osado
brazo armaran la clava y la saeta,

sólo en mi corazón hallara fieras,
que todos sus trabajos renovaran,
leones y centauros y quimeras.

El Non Plus Ultra suyo restauraran
Sus dos columnas, si en tus dos esferas,
Lisi, el fin de las luces señalaran.²⁸

Evidentemente la túnica-camisa de Hércules se había convertido en un signo muy difundido de los peligros del amor y con esas connotaciones la menciona don Fernando, en tono más irónico que trágico.

La mención del *Hercules Oetaeus* adquiere particular interés al estudiar la presencia de la obra de Séneca en *La Dorotea* ya que Hércules, como sabemos, cifraba asimismo la figura ideal del sabio estoico en los discursos filosóficos que tanta difusión tuvieron en Europa desde fines del siglo XVI. El grabado de la portada de la segunda edición de las obras de Séneca que preparó Justo Lipsio, publicada en 1615, por ejemplo, incluía en sendos medallones las figuras de dos

²⁷ Cfr. *Hercules Oetaeus*, en *Tragédies*, cit., p. 211: «Sed tu, domitor magne ferarum / orbisque simul pacator, ades;/»

²⁸ Es el soneto 452 y pertenece al *corpus* de los sonetos amorosos de Quevedo; el epígrafe reza: «Comparación elegante de Hércules con sus penas, y del “Non plus ultra” de sus columnas, que desmintió el rey Católico», en *Poesía original*, ed. de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1963, p. 497.

héroes proto-estoicos según esta doctrina: Hércules y Ulises.²⁹ Hércules con su maza y la cabeza de la piel del león, así como Ulises, reaparecen en la portada grabada por Juan de Noort para la edición del *Epicteto y Phocílides en consonantes*, que tradujo y publicó en 1635 Quevedo, a quien Lope había calificado en su *Laurel de Apolo* de nuevo «Lipsio en prosa y Juvenal en verso».³⁰ Lope no podía haberse mantenido al margen del neoestoicismo y, en efecto, en esta su «Póstuma» de sus musas «Dorotea, / y por dicha de mi la más querida, / última de mi vida...», encontramos citas y alusiones a las *Epistolae ad Lucilium*, así como a *De consolatione ad Polybium*, y otras referencias a los escritos filosóficos de Séneca que fueron ya interpretadas por Rozas como evidencia de la composición tardía de esta tragedia irónica.³¹

En efecto, en el acto I, escena 5, don Fernando se basará en una cita de las *Epistolae ad Lucilium*, XX, 4, para explicar por qué duda en ir a ver a Dorotea, ya que «mientras el ánimo está dudoso, por instantes se muda, impelido a diversas partes de varios pensamientos» (p. 119).

Etiamnunc dicam, unde sit ista inconstantia et dissimilitudo rerum
consiliorumque: nemo proponit sibi, quid velit, nec si proposuit,
perseverat in eo, sed transilit, nec tantum mutat, sed redit et in ea,
quae deseruit ac damnavit, revolvitur.³²

²⁹ Cfr. Henry Ettinghausen, «Neo-Stoicism in Pictures: Lipsius and the engraved title-page and portrait in Quevedo's *Epicteto y Phocilides*», *MLR*, LXVI, 1971, 94-100.

³⁰ Recuérdese el elogio dedicado a Quevedo en su *Laurel de Apolo*: «Lipsio de España en prosa / y Juvenal en verso», cit., p. 284.

³¹ Cfr. «Égloga a Claudio», *La vega del Parnaso*, en Lope de Vega, *Poesía lírica*, Madrid, 1935, tomo II, pp. 205 y ss.

³² Séneca, *Ad Lucilium epistulae morales*, ed. de R. M. Gummere, Cambridge, London, 1989, p. 134.

Dorotea, por su parte, al meditar sobre los cinco años perdidos en la relación con don Fernando, citará una frase sentenciosa de la epístola CXX, 14 para manifestar el concepto neoestoico del paso inexorable del tiempo que convierte al cuerpo en una pensión donde el alma se hospeda por corto tiempo.

nec domum esse hoc corpus, sed hospitium, et quidem breve hospitium, quod relinquendum est, ubi te gravem esse hospiti videas (p. 390)

Lope le hace decir, así:

La hermosura no vuelve, la edad siempre pasa. Posada es nuestra vida, correo el tiempo, flor la juventud, el nacer deuda. El dueño pide, la enfermedad ejecuta, la muerte cobra. (V, 9, p. 480)

Y unas páginas más adelante, en el acto V, escena 11, reiterará a Gerarda otra sentencia senequiana, que procede de la *Consolatio ad Polybium*, XI:

Quid enim est novi hominem mori, cuius tota vita nihil aliud quod ad mortem iter est?

Laurencio también recurrirá a Séneca en su comentario final sobre la muerte accidental de Gerarda en la última escena del acto V, p. 494:

No hay cosa más incierta que saber el lugar donde nos ha de hallar la muerte, ni más discreta que esperarla en todos.

Parafrasea así una cita de las *Epistolae ad Lucilium*, XXVI, 7:

Incertum est, quo loco te mors expectet; itaque tu illum omni loco expecta (p. 190)

Aun pueden rastrearse otras imitaciones o paráfrasis de los textos filosóficos de Séneca que le confieren un tono «elegíaco» a muchos pasajes de *La Dorotea* y la *Égloga a Claudio*. Ya sean producto de lecturas directas de las epístolas y tratados senequianos o de fragmentos recogidos en los «cartapacios de las liciones» que don Fernando menciona en el acto V, escena 1, cuando

inventa un relato de su vida antela muda Dorotea, Felipa y Julio, lo que importa es confirmar la extensión de su influencia sobre el pensamiento ético de aquella minoría educada a la que pertenecía Lope y a la que querían aleccionar los tratados y manuales sobre la doctrina estoica que circulaban desde 1604, cuando apareció la traducción española de las *Políticas* de Justo Lipsio, que nuestro autor debe haber conocido.³³ No debe sorprender, por tanto, que una misma sentencia de Séneca haya generado conceptos equivalentes en obras de Lope y de otros de sus contemporáneos, como aquel famoso símil que desarrolla en una estrofa de la *Égloga a Claudio* y que Quevedo también reelaborara en uno de sus sonetos morales, el 11, que comienza: «Vivir es caminar breve jornada» y concluye:

Como el que divertido el mar navega,
y sin moverse, vuela con el viento,
y antes que piense en acercarse, llega

Me refiero, pues, a la estrofa de la *Égloga a Claudio* que reza:

Así corre, así vuela el curso humano,
cual suele navegante suspenderse,
que pasó sin moverse

³³ Lipsio publicó su *Politicorum sive civilis doctrina libri sex, qui ad principatum maxime spectant* en 1589. El éxito de este tratado fue inmediato como había ocurrido con su diálogo *De constantia libri duo qui alloquium praecipue continent in publicis malis*, Leiden, 1584. Mientras que la traducción de este segundo, realizada por Juan Bautista de Mesa, apareció recién en 1616, *Politicorum* fue traducido por Bernardino de Mendoza tempranamente y salió publicado en 1604 con el título: *Políticas o doctrina civil de Justo Lipsio*, e iba dedicado «A la nobleza española que no entiende la lengua latina»; ahora reproducida en edición moderna de Javier Peña Echeverría y Modesto Santos López, *Políticas*, Madrid, Tecnos, 1997. Para su influencia sobre la obra de Quevedo, véase Lía Schwartz, «Justo Lipsio en Quevedo: Neoestoicismo, política y sátira», *Encuentros en Flandes. Relaciones e intercambios hispanoflamencos a inicios de la Edad Moderna*, Werner Thomas y Robert A. Verdonk eds., Leuven University Press-Fundación Duques de Soria, 2000, pp. 227-273.

el golfo al oceano
que entre jarcias y velas voladoras
miró las olas, pero no las horas.

Ambas amplifican una frase de *De brevitae vitae*, 9, 5, p. 314:

Quemadmodum aut sermo aut lectio aut aliqua intentior cogitatio iter facientis decipit et pervenisse ante sentiunt quam adpropinquasse, sic hoc iter vitae adsiduum et citatissimum, quod vigilantes dormientesque eodem gradu facimus, occupatis non apparet nisi in fine.³⁴

Me importa también recordar que, al recurrir a la imitación de estos fragmentos, Lope también revela en *La Dorotea* cómo componía sus obras y cuál era su ideario estético. Son las conversaciones imaginadas entre Fernando y sus amigos las que le permiten añadir una dimensión ideológica a la representación de sus personajes. Por tanto, a mi modo de ver, en las escenas 4 y 5 del acto I; 1, 4 y 7 del acto III o 2 y 3 del acto IV, lo que Lope intentaba ofrecer, como anticipaba en el prólogo al teatro, era «la erudición más ajustada a su lugar» (p. 62). Don Fernando, Julio y sus amigos, Dorotea y aún don Bela se definen por su educación y por sus preferencias artísticas. Lope los hace hablar como diría Gracián años más tarde que debía escribir quien practicase el requerido arte de ingenio barroco: «vívase con el entendimiento, y tanto se vive cuanto se sabe». Esa «universal noticia de dichos y de hechos» que les adjudica Lope servía «para ilustrar la materia de que se discurre», es decir, para hacer más contundente la representación de un grupo de jóvenes educados, cuyas lecturas, inquietudes

³⁴ *De brevitae vitae*, p. 314, en Seneca, *Moral Essays*, ed. de J. W. Basore, Cambridge, Harvard, 1990.

intelectuales y preferencias literarias le importaba representar.³⁵ Funcionaba como un recurso de caracterización semejante al del «escrutinio de la librería» del personaje cervantino. Que la crítica del siglo XX encontrara excesiva la cita de *auctoritates*, o que interpretara el concepto de erudición con connotaciones negativas, tiene más que ver con el horizonte de expectativas de los lectores del siglo pasado que con el concepto del decoro que informaba el *ars poetica* de Lope. En efecto, como ya decía María Rosa Lida, antes del romanticismo no se pensaba que «la inclusión de citas, sentencias clásicas o alusiones mitológicas» en una obra literaria estuviera reñida con «la expresión sincera de los sentimientos» ni que constituyeran una «intrusión libresca», ya que éstas funcionaban como auténtica «guía de la conducta» y así las percibimos tanto en *La Celestina* como en *La Dorotea*.³⁶

Por tanto, me parece que aun la inclusión del examen crítico de la variante gongorina de la estética de la agudeza puede también subsumirse bajo las estrategias de caracterización del autor de *La Dorotea*. Sin duda, la inquina de Lope contra José Pellicer debe haber motivado, en parte, este renovado ataque a la poesía *oscura*. Con todo, me resisto a aceptar que las escenas 2 y 3 del acto IV sean simplemente una «digresión de carácter literario» ya que aparecen justificadas en este texto dramático. En ellas se modela un encuentro de amigos, conocedores del arte poética, que hablan sobre las novedades literarias de su

³⁵ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, II, discurso LVIII, Madrid, Castalia, 1969, II, p. 217.

³⁶ Cfr. *La originalidad*, cit., pp. 331 y ss.

tiempo. En este caso ofrecen una parodia de los comentarios que generara la poesía de Góngora, en particular, la que, recurriendo a poliantes y otros manuales de la época preparara el autor de las *Lecciones solemnes* y de este modo lo habían ya visto Blecua y Morby. Así comienza la escena 2:

Cés. No vendrá esta mañana a nuestra junta don Fernando.

Lud. Debe de andar con los pensamientos de su poema, que desvela mucho la dificultad de un principio.
(341)

A continuación César comenta que le habían traído a nuestro poeta un soneto, que está «escrito en la nueva lengua», a lo que Ludovico responde con sorna que él sabía «un poco de griego.» Don Fernando no ha llegado a tiempo al encuentro porque, como explica Julio al comienzo de la escena 3, «queda en casa en una ocupación notable», que no son las musas, sino «la musa», es decir, Dorotea. Aparece en la escena 4, declarando el triunfo o «vitorias de amor», transformado en Fernando «el Doroteánico» (p. 397). Pero las «mudanzas de la fortuna» le han impedido participar en la discusión del soneto burlesco, discusión que permite crear un espacio entre la primera escena en el Prado y la quinta en la que Teodora manifiesta a Gerarda que está preocupada por la tardanza de su hija.

La publicación de las *Lecciones solemnes* de Pellicer en 1630, como afirman Rozas, Ávila y Morros, debe haberle ofrecido a Lope la oportunidad de reiterar sus ideas estéticas ante el éxito de Góngora y sus imitadores y la labor exegética de sus comentaristas pero éstas eran ideas que Lope ya había manifestado en años anteriores y que eran compartidas por otros autores de su

época. Apunto, solo a modo de ejemplo, que los comentarios jocosos que van intercambiando Ludovico y César, esos nuevos «Niso y Euríalo», como los apostrofa Julio (p. 361) dialogan con otros tantos que Quevedo incluyó en sus escritos antigongorinos, *La culta latiniparla*, por ejemplo, publicada nuevamente en la edición de *Juguetes de la niñez* de 1631, junto con la *Aguja de navegar cultos*.³⁷

El soneto mismo de Lope se asemeja a los que inventa Quevedo en los tratadillos citados, por ejemplo en su *Receta para hacer Soledades en un día*, donde el nuevo lenguaje poético es tachado de, si no turco, alemán o griego, como hace Lope, al menos de jerigonza. Decía el soneto burlesco de Lope:

Pululando de culto, Claudio amigo,
 Minotaurista soy desde mañana;
 Derelinquo la frasi castellana,
 Vayan las *Solitúdes* conmigo.
 Por precursora, desde hoy más me obligo
 Al aurora llamar Bautista o Juana,
 Chamelote la mar, la ronca rana
 Mosca del agua y sarna de oro al trigo.
 Malafecto de mí, con tedio y murrio,
 Cálidas diré ya, que no gruigüescos,
 Como en el tiempo del pastor Bandurria
 Estos versos, ¿son turcos o tudescos?
 Tú, lector Garibay, si eres bamburrio,
 Apláudelos, que son cultidiabescos. (pp. 342-343)

Aun el tipo de ejemplos citados para ridiculizar la lexis de los cultos coincide con los que ofrece Quevedo, ya que reiteran *reductiones ad absurdum* que eran de circulación corriente en la época: así, por ejemplo, las perífrasis metafóricas *mosca del agua* por *rana*, o *sarna de oro* por *trigo*. En páginas posteriores se burlará

³⁷ *La culta latiniparla* apareció antes en sendas ediciones de 1629 y 1630; cf. *Obras festivas*, ed. de Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 1980 y la edición de Celsa Carmen García-Valdés, *Prosa festiva completa*, Madrid, Cátedra, 1993.

César de quienes escogen términos «que difinen mal la etimología de los nombres» y que son, por ello, »de todo punto bárbaros», dando irónicamente como ejemplo la construcción del sintagma *manduco sarracenas*:

Un estudiante comía moras, y respondió al que le preguntaba qué hacía:
«Manduco sarracenas», trasladando la fruta a la nación del África. (p. 357)

La estructura retórica de estas perífrasis paródicas es semejante a la de las perífrasis satíricas del disparatario quevediano. Lo prueba, por ejemplo, la que inventa Quevedo para designar a los barquillos que se llamaban *suplicaciones* en el lenguaje de la época y que, en el lenguaje de los cultos, se habrían convertido, afirma, en el sintagma *preces volubles*. Del mismo modo se le ocurre a Quevedo imaginar que la culta designaría las yemas de huevo con la perífrasis los *globos de la mujer del gallo*, ocurrencias jocosas, por otra parte, que tienen una tradición autóctona a la que se refería ya Morby.³⁸ Que Lope homologue los conceptos complejos contruidos con cultismos y latinismos que eran característicos de la lexis gongorina a enigmas está asimismo conectado con los argumentos de los preceptistas antigongorinos que Quevedo desarrolla, por ejemplo, en su «poética», es decir, en la carta nuncupatoria dedicada al Conde Duque de Olivares en 1629, y publicada en su edición de las *Obras* de Fray Luis de León de 1631.³⁹ La disquisición sobre la diferencia entre dificultad y oscuridad que Lope desarrolla en el diálogo (p. 358) recurre a los mismos argumentos que Quevedo esgrime en su carta introductoria.

³⁸ *La culta latiniparla, Obras festivas*, cit., pp. 138 a 144.

³⁹ Véase ahora la edición de Elías L. Rivers, en Pamplona, EUNSA, 1998.

A través de la crítica del soneto, Lope propone, por tanto, una ortodoxia literaria en materia de estilo que lo sitúa en contra de la nueva poesía. Exige, por un lado, claridad en la expresión: «los poetas para declarar sus concetos, deben usar los [términos] más fáciles” (p. 358), ya que quienes se atienen a «escuros términos» producen «enigmas». Por el otro, exige fidelidad al modelo del poeta clásico por excelencia, Garcilaso, que también en Quevedo se había convertido en antídoto contra el veneno de los «fétidos» versos gongorinos. No de otro modo conducía su *Aguja de navegar cultos* relacionando a Lope con su admirado predecesor:

Con esto y con gastar mucho Calepino sin qué ni para qué serás culto y lo que escribieres oculto, y lo que hablares lo hablarás a bulto. Y Dios tenga en el cielo el castellano, y le perdone. Y Lope de Vega a los clarísimos nos tenga de su verso.

Mientras por preservar nuestros Pegasos
del mal olor de culta jerigonza
quemamos por pastillas Gardlasos.⁴⁰

La Dorotea como ars amatoria

Cel. Ves ahí lo que te ha dejado don Fernando: versos, acotaciones y vocablos nuevos, destos que no se precian de hablar como los otros.

Dor. ¿Qué mayor riqueza para una mujer que verse eternizada? Porque la hermosura se acaba, y nadie que la mira sin ella cree que la tuvo; y los versos de su alabanza son eternos testigos que viven con su nombre.

acto II, escena 2, p. 153.

⁴⁰ Cfr. *Libro de todas las cosas*, en *Obras festivas*, p. 130.

Para estructurar la relación entre un joven poeta y una cortesana que deseaba verse eternizada en versos, Lope escoge modelos literarios de prestigiosa tradición. Por un lado, su fuente principal, *La Celestina*, lo conducía inevitablemente al ámbito de la elegía romana, Tibulo, Propercio y Ovidio; por el otro, a los tratados latinos más famosos del género discursivo de la «erotodidaxis»: el *Ars amatoria* y los *Remedia amoris* de Ovidio.⁴¹ Como es sabido, Ovidio codifica en estos tratados didácticos los principios que había transmitido de modo «anecdótico» en sus *Amores*, en los que imitaba a sus antecesores más famosos: Tibulo y Propercio. Se ha dicho, por tanto, que su *Ars* puede ser considerado «desarrollo extenso» de la elegía I, 8 de *Amores*, donde Dipsade, vieja alcahueta que había sido cortesana, le transmite sus enseñanzas a la amada, mientras el poeta, oculto, oye la conversación. De Menéndez Pelayo a María Rosa Lida, y ahora Morros, se ha ya analizado *in extenso* esta tradición literaria que Rojas reelabora en su comedia humanística, incluidas, entre otras, las obras de Ovidio, las comedias elegíacas del siglo XII y el *Libro de Buen Amor*. Es obvio, por ejemplo, que con la caracterización de Gerarda, Lope rinde homenaje a la figura de Dipsade mencionada, y a la de la *lena* de la comedia romana, recreadas en el personaje de Celestina, con quienes comparte los rasgos básicos: codicia, gusto por el vino, religiosidad popular, brujería y magia. Como es sabido, en el arancel de engaños que lee Gerarda en el acto V, escena décima,

⁴¹ Véase la excelente introducción de Francisco Socas a la edición del *Ars amatoria* de Ovidio, Madrid, CSIC, 1996

pp. 488-490, Lope imita numerosos versos del *ars amandi* ovidiano que Morby va aclarando en sus notas, a las que remito para los paralelos específicos que quieran establecerse.

Por otra parte, ya en otro trabajo de 1995 recordé que, así como Lope juega con la *imitatio* del *ars amatoria* y de *La Celestina*, al estructurar dramáticamente la relación Dorotea-don Bela, propuesta e impulsada por la alcahueta, imita los pasos descritos por Ovidio en sus *Remedia amoris* para describir cómo don Fernando intenta curarse del morbo amoroso.⁴² La escena I, 5, que se inicia con la dramatización de la primera ruptura y la huida de Dorotea de casa de don Fernando, continúa con la *imitatio Calixti*: «Muerto soy, Julio. Cierra todas las ventanas, no entre luz a mis ojos...» (p. 111), y la decisión de poner en práctica los preceptos ovidianos: el viaje a Sevilla, el «remitirse a la ausencia» (p. 123), el entregarse a empresas diversas para olvidarla, en fin, el seguir la terapéutica psicológica que la tradición del género había codificado. Así en el acto IV, escena 8, pp. 410-411 don Fernando confirma que se ha curado de la enfermedad de amor. En ausencia de Dorotea, ésta le había parecido menos hermosa y entendida; su comportamiento menos auténtico, mientras recaba que había interpretado como amor lo que eran celos de don Bela. Y cuando Julio se queja de que «la filosofía del amor no está entendida en el mundo», don Fernando lo remite a su fuente filigráfica:

⁴² Lía Schwartz, «Tradition and Authority in *La Dorotea*», en *Cultural Authority in Golden Age Spain*, ed. by Marina S. Brownlee and Hans Ulrich Gumbrecht, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 3-27.

Fer. Si entre los remedios del amor pone Ovidiolo consideración de las traiciones de lo que se ama y los daños que resultan, y yo los miro, ¿de qué te admiras? (p. 411)

Al final del acto IV, don Fernando puede decir, por tanto, que ha «topado la rosa de Apuleyo» y se ha transformado en otro hombre, mientras resume sus argumentos de corte ovidiano en el acto V, 3, p. 438 mencionando el *topos* de la universidad de amor que había ya recreado en *La dama boba* y que Aurora Egido analizó en relación con sus fuentes y desarrollo: .⁴³

Fer. Yo, César, después de lo referido, como el arte se hace de muchas experiencias, y la tenía tan grande por cinco cursos en la universidad de amor, peregrino estudiante, hice resolución de amar a Marfisa sin dejar a Dorotea, hasta que con el trato y el favor de mi buen deseo convalesciese de todo punto

En *La Dorotea* Lope seguía jugando con estos conceptos tópicos, que había aplicado ya a sus funciones de secretario amoroso del Duque de Sessa y así le escribía en 1612, como recordara Otis Green, quien decía que Lope era, por temperamento, ovidiano, aunque la popularidad de la doctrina neoplatónica hacía inevitable las referencias a este modelo en textos compuestos en las primeras décadas del siglo XVII:⁴⁴

Van con esta llaneza estos papeles, porque en tales ocasiones ha de enmudecer la bachillería y hablar el afecto. Adviértole que si la viere, se aflija mucho, con demostraciones que lleguen hasta lágrimas; y obedezca, pues soy su Ovidio hasta el postrer capítulo de este *Arte amandi*

⁴³ Véase el trabajo de Aurora Egido, «La universidad de amor y *La dama boba*», en *BBMP*, LIV, 1978, pp. 351-371.

⁴⁴ Cfr. *Cartas completas de Lope de Vega*, ed. de A. Rosenblat, Buenos Aires, Emecé, 1948, I, p. 165 [carta 105] y Otis Green, *Spain and the Western Tradition*, Madison: University of Wisconsin Press, 1968, tomo I, p. 231.

Ahora bien, no cabe duda de que el modelo ovidiano resultaba apropiado para imaginar una relación amorosa que no dependía de la sublimación del deseo, *more neoplatónico*, ni podía aspirar a resolverse en casamiento. Lope hace explícita referencia a este dato cuando hace decir a Celia, en el acto V, escena 1, p. 463, y en respuesta a la acusación de Dorotea: «¡Fíad en hombres!»:

Cel. Lo mismo dicen ellos, y los unos y los otros tienen razón. Pero ¿qué fin te prometías de amor que no le tiene en el casamiento, donde la posesión acaba con él o con la vida?

Sin embargo, Lope no se atiene exclusivamente al modelo elegíaco romano del amor sino que lo contamina con la variante filigráfica neoplatónica, ya incorporada a los cancioneros petrarquistas italianos y españoles con los que dialogan los poemas incluidos en la obra. Así le asigna al personaje de don Bela la enunciación de poemas de contexto neoplatónico, mientras entreteje en el diálogo de otros personajes fragmentos de discursos filosóficos que proceden de los *Dialoghi d'amore* de Leone Ebreo y de la *Theologia Platonica* de Marsilio Ficino.⁴⁵

Alternan, pues, sin que Lope problematice su incongruencia, las referencias a Ovidio, como cuando Ludovico propone que sea la ausencia «el verdadero Galeno de los amantes» (acto III, 4, p. 250) con el comentario de César

⁴⁵ Me referí ya a estos poemas en el trabajo «Ficino en Quevedo: pervivencia del neoplatonismo en la poesía del siglo XVII» *Voz y Letra*, VI/1, 1995, pp. 113-135, en el que cito y comento el importante libro de Guillermo Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996. Sobre la influencia de estas teorías neoplatónicas en *La Dorotea* ya se había ocupado Alan S. Trueblood en su artículo «Plato's *Symposium* and Ficino's *Commentary* in Lope de Vega's *La Dorotea*», *MLN*, LXXIII, 1958, pp. 506-514, reelaborado luego en su libro cit., *Experience and Artistic Expression*, pp. 190 y ss.

en el acto V, escena 3, p. 435, donde cita a Marsilio Ficino para explicar que de dos maneras «se cura amor: una por naturaleza y otra por diligencia.» Y en el mismo acto III, en el que Lope había insertado las barquillas, «edilios piscatorios», compuestas a la muerte de Marta de Nevares, son los amigos los que irán, por una parte, sugiriendo remedios para divertir el pensamiento de don Fernando – lecturas de Heliodoro, o discusiones sobre las emociones encontradas de amor y celos que torturan al protagonista. Además, se introduce reiteradamente el motivo de que hacer literatura, componer versos, es encontrar un «remedio del amor» (III, 1, p. 238). Así lo habían hallado escrito los poetas renacentistas que leyeron los versos iniciales del idilio XI de Teócrito, llamado el *Cíclope*.

El amor fue el primer inventor de la poesía, dice Celia en el acto V, 9, 484 para explicar que Dorotea había compuesto unos versos. Don Bela, por su parte, también dirá que a él le «hace el amor poeta»; a Marfisa otro tanto, según afirma a propósito de unos versos que hizo en el acto IV, 7, p. 405. Y don Fernando que, por un lado había declarado que amar y hacer versos era todo uno, recurre tanto a la lógica ovidiana y elegíaca como a la neoplatónica para racionalizar su actividad como poeta.

FER. Porque amar y hacer versos es todo uno; que los mejores poetas que ha tenido el mundo, al amor se los debe.

Acto IV, 1, 317.

Por un lado, el personaje se queja en el acto III, 4 de que «amor le ha quitado el ingenio». Desengañado de su amor por Dorotea no puede ya escribir versos.⁴⁶

Pero Ludovico, en cambio, no vacila en recordarle un concepto opuesto: «Amor le ha dado a muchos que no lo tenían», contaminando citas de Ovidio, *Arte amatoria*, II, 473-477, con la doctrina platónica sobre el amor como fuente de música y poesía. En efecto, Platón había dicho en el *Symposium*, 210B-211A:

Es menester... que el iniciado... vuelva su mirada a ese inmenso mar de la belleza y su contemplación le haga engendrar muchos, bellos y magníficos discursos y pensamientos en inagotable filosofía.⁴⁷

Ficino, a su vez, reiteraba en *El libro dell' amore*:

De tutti questi furori el potentissimo e prestantissimo è l'amore: potentissimo, dico perché tutti gli altri necessariamente hanno di lui bisogno, perche non possiamo conseguire poesia, mysterii, divinatione senza diligenti studio, ardente pietà e continuo culto di Dio. Ma lo studio, pietà e culto non é altro che amore...⁴⁸

Lope inventó la figura de Dorotea con rasgos que pertenecían, como se ha dicho, a tres amantes pero también con otros que derivan de los de las *doctae*

⁴⁶ Cfr. *La Dorotea*, cit., p. 274, nota 136, donde Morby recuerda el *topos* del amor que educa, y por tanto, puede ser fuente de poesía, con cita de *El acero de Madrid*, I, 365a: «Es todo amante poeta». Como es bien sabido, fue éste un *topos* favorito de Lope. Felipe Pedraza lo recuerda nuevamente en nota a un pasaje de la dedicatoria de las *Rimas*, dirigida a don Juan de Arguijo, veinticuatro de Sevilla: «Este poema no es heroico ni épico, ni le toca la distinción de poema y poesis que pone Plinio. Basta que le venga bien lo que dixo Tulio de Anacreonte, que *tota Poesis amatoria est.*» e identifica la cita de las *Tusculanae* de Cicerón, IV, 71.

⁴⁷ La traducción española es de Luis Gil; cfr. Platón, *El Banquete-Fedón-Fedro*, Barcelona, Labor, 1994, p. 92.

⁴⁸ Véase la edición crítica de Sandra Niccoli, *El libro dell'amore*, Firenze, Leo Olschki, 1987, p. 216. Como es sabido, esta traducción italiana del tratado sobre el amor de Ficino, pensado como un comentario del *Symposium*, fue publicado póstumamente con el título: *Sopra lo Amore o ver' Convito di Platone*, Firenze, 1544.

puellae de Propertio y Ovidio, que eran expertas músicas y sabían de baile y poesía. Y así como en la elegía liminar de los *Amores* vemos a Cupido lanzarle una flecha al poeta para que encuentre una razón para cantar:

«Quod»que «canas, uates, accipe», dixit, «opus». (I, 1, v. 24)

así don Fernando manifiesta reiteradamente que su amor por Dorotea fue fuente de literatura y, modificando la *recusatio* característica de la elegía, atribuirá a sus pocos años el no poder dedicarse a poetizar un «sujeto grave» de poema épico y su preferencia por un «sujeto amoroso» (Acto III, escena 4). *Topoi* que Lope disfraza con referencias a la vida de sus personajes, como justificaba su poesía amorosa haciéndola derivar de sus amores reales.

Versos de amor, concetos esparidos
engendrados del alma en mis cuidados;
partos de mis sentidos abrasados,
con más dolor que libertad nacidos;

Así iniciaba sus *Rimas* en 1602, indicando que eran elaboración poética de «materia vivida». ⁴⁹ Pero continuaba en el primer terceto:

Pues que le hurtáis el laberinto a Creta,
A Dédalo los altos pensamientos,
La furia al mar, las llamas al abismo,

Con los lexemas *furia* y *llamas* se mantenía Lope en el ámbito de las emociones reales del amor de poeta. Las menciones del laberinto y de Dédalo, sin embargo, traen a la memoria aquel verso del *Ars amatoria* que un comentarista actual de Ovidio entendía del siguiente modo: «La primera obligación del artista, como un

⁴⁹ Véanse las notas de Felipe Pedraza a su excelente edición crítica de las *Rimas* de Lope de Vega, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993, tomo I, p. 184.

Dédalo encerrado en el laberinto, es la de buscar una materia que ponga obstáculos a su talento. Ovidio constantemente se reta a sí mismo en un “más difícil todavía“». ⁵⁰ Los versos en cuestión rezan:

“nunc nunc, o Daedale,“ dixit
 “materiam, qua sis ingeniosus, habes.” (vv. II, 33-34)

Probablemente con *La Dorotea* Lope quiso también superarse *qua* artista y escritor en sus postreros años practicando un *ars combinatoria* muy personal, hecha del diálogo entre dos tiempos históricos, entre dos o más teorías filigráficas, entre centenares de citas que para él, como para sus contemporáneos, resumían la sabiduría de los antiguos. Entretejió así recuerdos biográficos que fue proyectando sobre sus diversos personajes; a la manera de Cervantes en el *Quijote*; a la manera de Quevedo, en el *Sueño de la Muerte*, hizo que sus personajes lo mencionaran en la obra como dramaturgo y poeta novel entre 1587 y 1589, tiempo ficcional de la historia dramatizada: «este joven Lope que comienza ahora» dicen de él en el acto IV, escena 2 (p. 351). Y como Velázquez, se retrató dentro del cuadro para crear el consabido juego de espejos que era tan característico de las obras artísticas de su época. Uno y diverso, la figura del poeta-amante y la de don Bela se confundían así con la de su autor, que, aunque aferrado paradójicamente a las normas estilísticas de un siglo anterior, no podía impedir que *La Dorotea*, construida con fragmentos de

⁵⁰ Cfr. la introducción de Francisco Socas *al Ars amatoria*, cit., p. LXX.

discursos literarios y filosóficos que circulaban en la tercera década del siglo XVII, se integrara ideológicamente al caleidoscopio del imaginario barroco.