



Marcella Trambaioli

Una pre-Dorotea circunstancial de Lope de Vega

Los ramilletes de Madrid.

II. Las polémicas literarias y la dimensión política

Resumen: En la comedia *Los ramilletes de Madrid* Lope nos muestra cómo la literaturización de la existencia y las polémicas literarias están al servicio de las intenciones encomiásticas y de auto-promoción del autor que vivía en la corte en 1615. Así pues, en la que resulta ser la más elaborada de las pre-Doroteas, es decir la más cercana, por el denso entramado de aspectos y elementos, a la «acción en prosa» del ciclo de senectute, que los críticos no habían identificado aún, el Fénix ataca tanto la pluma épica de Cristóbal de Mesa, como la práctica poética gongorina, y lo hace en una pieza de encargo palaciego que, en último análisis, es una exaltación propagandística de su figura de poeta cortesano y, por lo mismo, una descarada manifestación de sus ambiciones políticas.

Summary: In the play *Los ramilletes de Madrid* Lope shows us to what extent the process of making literature based on life is functional to the encomiastic and self-promotion intentions of the author living in the court in 1615. In the most elaborated pre-Dorotea, the one which, for the complex collection of different aspects and elements, is the closest of

all to the «acción en prosa» of the de senectute cycle, that critics hadn't identified yet, Lope attacks both Cristóbal de Mesa's epic and Góngora's poetry. As a matter of fact, he does it in a court drama that, actually, is a propaganda exaltation of his own figure as a court poet and, consequently, a clear expression of his political ambitions. Palabras claves: Vega, Lope de. Los ramilletes de Madrid [Lope de Vega]. La Dorotea [Lope de Vega]. Autoreescritura. Literaturización de la existencia. Polémicas literarias. Góngora, Luis de. Mesa, Cristóbal de.

En la primera parte de este trabajo hemos tratado de sacar a luz las coincidencias estructurales entre Los ramilletes de Madrid y La Dorotea¹, analizando de manera específica la materia diegética y la connotación de los personajes². En las páginas que siguen nos falta desentrañar otros elementos e implicaciones extratextuales que corroboran la hipótesis según la cual la comedia en cuestión es una pre-Dorotea más de la producción lopeveguesca, diríamos la más relevante y cercana a la futura «acción en prosa», una pre-Dorotea en que la crítica hasta la fecha no se había fijado.

Las cuestiones y polémicas literarias

En el acto I, el Alférez Lisardo narra un episodio en que él y Marcelo, cuando eran soldados en tierras milanesas, se habían enfrentado por razones literarias³. Mientras Lisardo defendía a los plectros nacionales (Gregorio Hernández, Diego de Mendoza, Acuña y Garcilaso), Marcelo afirmaba «que el Ariosto sólo, y el Taso, / eran poetas, porque desta ciencia / gozaba España estado de inocencia» (p. 473). Puesto que, a nivel metateatral, Marcelo es una figuración del propio Lope, deberíamos suponer que por debajo del personaje del Alférez se esconde uno de los numerosos enemigos literarios del Fénix. El nombre que el poeta le asigna no nos ayuda en absoluto a identificarlo, ya que Lisardo fue seudónimo del mismo Lope, de Guillén de Castro, del duque de Sessa, de Luis de Vargas y de Góngora⁴. Si nos fijamos en que la relación de la contienda Lisardo la hace en octavas reales, podría ser acertado pensar que detrás del Alférez se oculta un poeta épico. Ahora bien, Entrambasaguas, pasando por alto que Marcelo es un doble literario del madrileño, se muestra seguro de que éste, es decir el «discutidor italianizante» de Lisardo, es Cristóbal de Mesa, poeta épico de intachable fe tassiana⁵, que estuvo en Italia y que criticó duramente a Lope en diversas ocasiones⁶. A este propósito Caravaggi destaca que:

fra le Rimas che seguono El patrón de España (anteriori certo al 1611), si trova una nota Epístola di Mesa A Juan Velasco, Condestable de Castilla (f. 145 r-149 v), autentica professione di fede letteraria, comprendente fra l'altro una lunga esaltazione della tradizione italiana (dal Petrarca al Trissino) e una violenta impennata contro gli autori spagnoli che ignorano tanto «los preceptos del Minturno» quanto «las reglas del grave Castelvetro», e

scrivono commedie irregolari senza la minima preoccupazione di rispettare gli aulici dettami della dottrina aristotelica. Fin d'allora si capì che era Lope el personaje directamente incriminado; del resto Mesa attaccava senza ambagi il più rivoluzionario scrittore drammatico dei suoi tempi anche in altri versi delle stesse Rimas⁷.

Pues bien, si aceptamos que Lope en este fragmento de la pieza se está refiriendo efectivamente a Mesa -aun teniendo en cuenta lo peligroso que siempre puede resultar la identificación tajante de un personaje con tal o cual figura histórica-, tenemos que identificar a éste con Lisardo. Así pues, Lope-Marcelo ataca a Lisardo-Mesa por su falta de ingenio épico, y lo hace desde la atalaya de quien ha tanteado todos los caminos de la epopeya culta, imitando tanto al Ariosto como al Tasso, y se siente en ese momento «el poeta más popular y famoso de la corte»⁸.

La diatriba continúa con otra trillada controversia, la que opone a antiguos y modernos, la cual nos permite aclarar aún más la postura crítica del Fénix. El Alférez afirma que «no solos los pasados, / en letras y en conceptos excedían; / pero que ser del mundo celebrados / muchos de los presentes merecían», mientras el contrincante, es decir Lope-Marcelo, defiende contundente «que legos engañados / de vulgares aplausos escribían / y que eran gente sin dotrina alguna, / pobres en la virtud y en la fortuna» (p. 473). El ataque contra los poetastros es un lugar común de las polémicas literarias auriseculares; Lope lo impulsa a menudo, por ejemplo en la silva «Apolo» y en la epístola «Al Contador Gaspar de Barrionuevo» de la II parte de las Rimas, pero en este caso es evidente que al gran dramaturgo le resulta funcional para remachar su ataque contra Mesa. Por otro lado, y como vamos a constatar en breve, en la época en la cual compone Los ramilletes ya se ha desencadenado la guerra entre claros y oscuros y es plausible que, de paso, pretenda atacar también a estos últimos.

Paralelamente, en La Dorotea se diserta, de forma más amplia, de todas estas cuestiones. En la escena IV del acto III, don Fernando habla con Ludovico del poema épico, se nombran a Ariosto, a Tasso y se alude a la redacción de La hermosura de Angélica del propio Lope. En la escena II del acto IV, Ludovico y César pasan lista a los poetas coetáneos, y, Ludovico trae a colación el tópico de los malos escritores que proliferan:

«Paréceme que destos poetas se han de venir a engendrar tantos, que en sola una calle de Madrid haya más los que ahora decís que escriben en toda España»⁹.

Si pasamos al acto II de Los ramilletes, tropezamos, en primer lugar, con una fugaz referencia a la cuestión teatral, mediante unas réplicas en que Liseo muestra ser un detractor de la comedia nueva:

FINEO¿ Vais a la comedia?

LISEONo;
porque no me siento en parte

donde no traten del arte
que ha mil años que pasó.
Yo voy no más de a escuchar:
buena o mala, al fin se acaba.

(p. 485)

Quizá sea ésta otra alusión indirecta a las críticas de Cristóbal de Mesa, puesto que, tal como recalca de nuevo Caravaggi, «Secondo Mesa la colpa di Lope, in sostanza, consisteva nell'arrendevolezza con cui accontentava il gusto volgare del pubblico, soprattutto per perseguire facili e proficui successi, anziché conformarsi ai postulati delle poetiche illustri»¹⁰.

Señalemos que, en la sonetada que Lisardo lanza a Marcelo a propósito de sus amores desordenados¹¹, condena en efecto al «vulgo, que le escucha atentamente» (p. 490). Asimismo, en *La Dorotea*, en la citada escena en que conversan César y Ludovico, los dos amigos aluden a la controversia sobre la licitud del teatro, cuestión que a Lope debió de causar verdaderos quebraderos de cabeza¹².

En segundo lugar, hallamos un elemento que nuestra comedia no comparte con *La Dorotea*, pero que es digno de señalarse porque se relaciona con las polémicas antigongorinas fomentadas en el último acto de *Los ramilletes*. Tal como queda dicho, Marcelo se disfraza de jardinero para entrar en casa de Rosela. En un par de pasajes se le compara burlescamente con Juan de Leganés¹³, un loco madrileño que se volvió tópico en la literatura del tiempo. Lope vuelve a utilizarlo en la comedia *El ingrato arrepentido*, como sinónimo de loco por amor¹⁴. Pues bien, en el que Orozco Díaz define como «el primer ataque plenamente descubierto y personal que Góngora dirigió a su rival Lope de Vega»¹⁵, es decir el soneto «Por tu vida, Lopillo, que me borres», se alude al Belardo de la *Arcadia*, y por ende, al propio Fénix, mediante un símil construido sobre la figura de dicho loco: «¡Oh brazos leganeses...» (v. 8). La novela pastoril y el soneto son de 1598, y *El ingrato* es comedia fechada por Morley y Bruerton entre 1598 y 1603. Por ende, no nos parece descaminado interpretar la mención de Juan de Leganés en *Los ramilletes* como un acto de malicioso desafío con el cual el propio Lope se mofa de haber sido y seguir siendo «fábula de la corte»¹⁶.

Es un hecho que en nuestra comedia el Fénix consigue tomar cierta distancia irónica con respecto al episodio de sus amores juveniles, de forma muy parecida a lo que ocurre en la obra maestra del ciclo de senectute, como si en *Los ramilletes* se manifestara ante litteram el mismo espíritu desenfadado del Burguillos alter ego del viejo poeta. Y ya que, según hemos señalado en la primera parte de este artículo¹⁷, la pieza presenta un patente juego intertextual con el romance «Hortelano era Belardo», donde un espantapájaros resulta ser el doble burlesco del protagonista, puede venir al caso mencionar lo que Carreño observa acerca de la actitud que Lope muestra en el mismo con respecto al episodio

temprano de su autobiografía:

No prevalece la amargura o la decepción; sí la ironía y, más que nada, la parodia y la mofa carnavalesca, pues los trapos que cubren al espantajo se transforman en burla del «apuesto galán» histórico. Así el acto de volverse (siempre en el texto) hacia un pasado, desde un presente irónico, lúdicamente representado, determina la génesis e intencionalidad de este texto [...]. A esta teatralidad no menos lúdica de Tomé de Burguillos le corresponde la pose dramática de Belardo ante su doble: el espantajo. Son ambas poses paródicas impersonificaciones (también caricaturas) del joven/viejo galán; máscaras que en su continuidad referencial y lúdica actúan a través de una retórica de cambios y alternancias (escénica), combinando y superponiendo en el proceso, biografía (Erlebnis) y representación (dramatis personae); texto lírico (poésis) y juego lúdico (homo ludens); parodia y rito carnavalesco¹⁸.

En definitiva, la repetida mención de Juan de Leganés le permite a Lope tanto ironizar sobre el tema de La Dorotea, como responder a un ataque personal de Góngora, utilizando, al igual que había hecho en el caso de Mesa, las mismas armas del enemigo, para luego plegarlas a sus personales propósitos.

Continuando con las polémicas literarias, el acto III de nuestra comedia es el más denso de referencias, las cuales remiten todas al enemigo del momento: Góngora. Veamos cómo. La despedida de Marcelo, que marcha rumbo a Irún dejando a Belisa en Madrid, recibe un ropaje épico, sacado del romancero carolingio, más en concreto, del tema de la derrota de Roncesvalles y del amor desdichado de Belerma y Durandarte. La dama le pide nada menos que «El corazón» (p. 488). Más tarde, Fabio le trae una carta del galán -versión urbana del episodio en que Montesinos le entrega a Belerma el corazón arrancado-, en la cual Marcelo, en un plano metapoético, dice:

Traducir pienso en París
la historia de mis cuidados
de castellano en francés
por qué no la entiendan tantos;
que aún hay en él hermosuras
que con firmeza han quedado
desde que lloró Belerma
un corazón tantos años.

(p. 493)

La reacción de Belisa a la literaturización de sus amores es absolutamente irónica, y en su respuesta maliciosa caben tanto su admisión de preferir

el amor interesado, como una referencia metateatral al autor de las Soledades:

Pues, Fabio, si allí hay Belermas,
dile a tu dueño engañado
que en Madrid hay Durandartes
menos firmes y más sabios
que dan corazones de oro
con diamantes, que más años
duran, y con más provecho;
y si no, pide un traslado
al célebre don Luis
de Góngora, que guardado
dijo que tuvo Belerma
ese corazón siete años
envuelto en un paño sucio.

(p. 493)

El Fénix está aludiendo al famoso romance burlesco de Góngora «Diez años vivió Belerma», cuyo v. 20, «envuelto en un paño sucio», se incrusta en la réplica de Belisa¹⁹. La cita no es gratuita, ya que el propio don Luis vierte la trágica historia en una gesta de amor interesado: «Contenta vivió con él, / aunque a mí me dijo alguno / que viviera más contenta / con trescientas mil de juro» (vv. 5-8). Con todo, dicho juego intertextual ofrece también otras implicaciones. En primer lugar, la fecha de composición de nuestra comedia nos sitúa en el período inmediatamente sucesivo a la difusión en la Corte del Polifemo y de las Soledades. Que Lope mencione un romance burlesco de Góngora en este momento de abierta guerra literaria entre claros y oscuros conlleva una censura implícita de los poemas mayores de don Luis. A fin de cuentas, se trata de una estrategia que Lope comparte con los demás anticulteranos. Collard destaca que, entre otros detractores del cisne andaluz, Suárez de Figueroa «elogia al Góngora de las composiciones breves», mientras condena al de los poemas lírico-narrativos²⁰. En segundo lugar, tanto en la carta de Marcelo como en la réplica de Belisa se halla una referencia a la oscuridad lingüística: el primero quiere traducir la historia de sus amores en francés, es decir en otra lengua, para que no se entienda, y la dama le sugiere maliciosamente que pida un «traslado», o sea una traducción, a Góngora, puesto que, según sus enemigos, él no escribe en castellano, sino en una extraña jerigonza. Las apasionantes y turbulentas relaciones entre Lope y Góngora han sido, desde luego, muy estudiadas; pero, que sepamos, hasta la fecha se consideraba que el ataque más temprano a la oscuridad gongorina en el teatro lopeveguesco era el celeberrimo soneto «Inés, tus bellos ya me matan, ojos», engastado en El capellán de la virgen²¹. Según Morley y

Bruerton, esta obra es probablemente de 1615, así que ahora podemos afirmar que hay por lo menos otra pieza de la misma época en la que a ciencia cierta aparece una censura, por lo visto bastante elaborada, del estilo poético serio de don Luis. Orozco Díaz nos confirma que es a partir de esa fecha cuando las polémicas entre los dos escritores entran en el teatro después de haberse fomentado en composiciones sueltas y cartas²². El otro episodio de corte literario incluido en el acto III, que también se puede relacionar con el ataque antigongorino, coincide con la glosa que Marcelo realiza de una redondilla anónima difundida en un corrillo con ocasión de las dobles bodas reales:

Por una enigma tan alta,
trunfos España apercibe,
pues dando lo que recibe
le queda lo que le falta.

(p. 491)

De buenas a primeras, Marcelo considera «[...] el tercer verso imposible»; sin embargo, acepta el desafío y, bien entrado el acto III, se reúne con unos amigos, Lauso y Lucindo, en plan academia literaria, presentándoles el resultado de su labor poética. Es interesante notar que Marcelo glosa los versos del texto manteniéndose en un ámbito poético de arte menor, dado que recurre a una serie de quintillas, y resuelve las dificultades lingüísticas de forma conceptista, tal como subraya el otro doble literario de Lope, Lucindo:

Confieso sin invención
de envidia o lisonja vana,
que lo difícil allana,
con toda satisfacción,
y que ese verso tercero
que imposible parecía
está más claro que el día.

(p. 497)

Tras lo cual Lauso le pide a Marcelo una copia para enviarla a Madrid. Es patente que, en términos metateatrales, Lope se está representando a sí mismo con su pandilla de adeptos en una situación que debió de estar a la orden del día en aquel año de 1615.

Bien mirados, los episodios literarios del último acto de *Los ramilletes*

de Madrid anticipan la digresión representada por el comentario del soneto burlesco «Pululando de culto, Claudio amigo», que llevan a cabo Ludovico y César en la escena II del acto IV de *La Dorotea*. Apuntemos con Monge que «Los reproches de Lope al culteranismo no tienen en *La Dorotea* nada de original. Son, punto por punto, los mismos de Jáuregui, del mismo Lope en ocasiones anteriores y de otros, es decir, los esgrimidos habitualmente en la enconada y larga polémica»²³. Por eso, y considerando que en 1632 las pullas ya no tienen sentido para el viejo Lope, después de la muerte de Góngora y tras haber incorporado a los propios versos el estilo tan execrado, resulta pertinente pensar que para este episodio el poeta puede haberse inspirado, al menos en parte, precisamente en la comedia que había compuesto en el cénit de la antigua querrela.

Para concluir con este tema, diríamos que mientras en *La Dorotea* la crítica literaria militante, por así decirlo, queda desligada de la diégesis²⁴, en *Los ramilletes* encuentra una adecuada compenetración con el enredo teatral y, por ende, con la literaturización de la existencia de Lope en un amplio sentido. Si, como defiende Almeida, la «acción en prosa» esconde una voluntad de apología personal y poética²⁵, *Los ramilletes* de Madrid constituye la elaboración previa y ya perfectamente esbozada de la misma.

La ocasionalidad cortesana y la autopropaganda

Los ramilletes de Madrid presenta un ulterior aspecto que contribuye a definir esta comedia, sin duda alguna, como la pre-*Dorotea* más articulada: el de la dimensión coyuntural. Según anticipamos, Lope la escribió para los festejos que concluyeron el trueque de las princesas en 1615²⁶, y es pertinente pensar que se estrenara en un contexto de ocasionalidad palaciega relacionado con dichas celebraciones²⁷. El texto presenta numerosos fragmentos que son clara alusión a una representación cortesana de la obra. Por poner un ejemplo significativo, Fabio, hacia finales del acto II, se dirige a Marcelo diciendo:

Vamos señor,
a ver la ocasión más alta
que España y Francia han tenido,
juntándose España y Francia.
El de Sesa, mi señor,
con ostentación que iguala
al valor de sus abuelos,
sale de Madrid mañana.
Vamos a ver las entregas
de las estrellas trocadas
sobre las aguas del río,
último confín de España.

(p. 488)

Tiradas semejantes suelen encontrarse en piezas coyunturales, donde entre los hechos escenificados o, como en este caso, narrados, y el real auditorio se crea una correspondencia especular de naturaleza panegírica. De la misma forma, diríamos que los siguientes versos, aún recitados por Fabio, bien se podrían justificar por la presencia contextual de las princesas festejadas: «¡Vivan Ana; y Isabel, / las dos estrellas trocadas!» (p. 489)²⁸. Y con estas citas damos con el segundo significado del subtítulo de la pieza (o dos estrellas trocadas) que, según vemos, se conecta claramente con la ocasionalidad de la fiesta teatral.

En el tercer acto, tanto Marcelo como Lucindo, es decir dos alter ego literarios de Lope, se encargan de proporcionar detalles sobre el trueque, como si el poeta quisiera desdoblarse en su afán halagador y encomiástico. De manera especial, la llegada de la pareja real al País Vasco se narra como si aconteciera en directo: «Ya de España el monarca / con la reina, también entra en la barca» (p. 495). La acotación correspondiente, muy pormenorizada, tal como suele suceder en las comedias circunstanciales²⁹, sugiere que el escenario debió de coincidir con el espacio ocupado por los propios reyes:

Si quisieren la podrán hacer, y dará vuelta con las dos personas reales sentadas, y toda cubierta de árboles; la música saldrá de vizcaínos, y el baile, de tres vizcaínas, con panderos, y un vizcaíno que las guíe.

Lo cierto es que Lope-Lucindo-Marcelo está actuando como cronista real, el puesto tan ambicionado y nunca conseguido por el poeta de carne y hueso³⁰.

Pero la dimensión cortesana de la pieza no se agota aquí. El dramaturgo madrileño se refiere constantemente al duque de Sessa, a cuyo servicio estuvo durante muchos años. En el acto I, su contrincante amoroso, Fineo, contándole al Alférez las circunstancias en que conoció a Belisa, especifica: «Díjome una criada que tenía / correspondencia allá con un soldado, / primero amor de aquesta prenda mía, / que del duque de Sesa fue criado» (p. 473). En el acto II, es aún Fineo quien, a pesar de todo, para dejar constancia de la honorabilidad de Marcelo, declara a Liseo, hermano de Belisa: «Conózcole, y sé también / que él y sus padres sirvieron / a la gran casa de Sesa» (p. 486). En uno de los últimos núcleos dramáticos, la ingenua Rosela confiesa a Belisa su amor por «un mancebo, un caballero / que de la casa de Sesa / es hechura» (p. 499). Pero que Marcelo esté relacionado con el noble protector no lo afirman sólo otros personajes, sino que el propio galán lo va recordando con orgullo en más de una ocasión. Por ejemplo, se lo dice a secas a Belisa para comunicarle su salida rumbo a Francia: «El de Sesa me ha mandado / irla a servir» (p. 488). Y en un fragmento de su relación de la jornada de Irún, entona al

Duque un auténtico panegírico: «En Sesa mi lengua cesa, / porque siendo dueño mío, / dirán que es de amor licencia; / mas tiempo me queda a mí / en que celebrarle pueda / sin que parezca lisonja» (p. 501).

La mención tan frecuente del mecenas en los versos no es, en todo caso, sólo panegírica, sino que sirve a los objetivos políticos del dramaturgo. En una de las cartas dirigidas al mismo, en que alude a la expedición, Lope escribe:

Viniendo a lo que importa a la jornada, advierta Vex.^a, Señor, que yo para mí no hubiera menester nada; pero todos saben ya que voy sirviendo de capellán a Vex.^a, y que, por dicha, me han de mirar muchos en su servicio; y que, aunque no tengo de ser más que un criado que aumente el número de los demás, tengo de ir como quien lo es suyo, y más en esta ocasión, en la cual me quisiera hallar con el dinero del Provisor de Sevilla para servir mejor a Vex.^a31.

Queda claro que en *Los ramilletes* el Fénix lleva al tablado su deseo de mostrarse a sí mismo como criado del Duque y como personaje relevante de la Corte para conseguir algún beneficio32.

Con intencionalidad semejante, Lope nombra y describe a varios de los nobles que figuraron en la comitiva real33. Desde luego, ensalza con mucha insistencia al valido de Felipe III, Francisco Gómez de Sandoval y Rojas. Cuando Marcelo decide tomar parte en la expedición monárquica, para olvidarse de Belisa, afirma: «[...] pienso / hacer a Irún mi jornada, / sirviendo al duque de Sesa, / que al gran príncipe acompaña / de Lerma y Denia» (p. 487). Más adelante, Fabio comunica a su amo: «[...] Mañana, / según se dice, saldremos; / que hoy ha salido la casa / de aquel príncipe supremo, / excelentísimo duque / de Lerma» (p. 491). En la carta desesperada que envía a Belisa, Marcelo escribe: «Desdichado por tu ausencia, / piso de Lerma los campos, / el primero que en el mundo / llegó a Lerma desdichado» (p. 493). Por fin, en la relación de la jornada, el protagonista, recurriendo a tonalidades épicas, declama: «Mas mirad, musas, que llega / el gran conde de Saldaña, / el rayo del sol de Lerma» (pp. 501-502).

Entre los demás aristócratas ensalzados por Lope, destaquemos también al conde de Palma, el mismo celebrado en *Servir a señor discreto*34. A la pregunta de Liseo, «¿Lució mucho don Antonio / Portocarrero?», sigue la respuesta sumamente halagadora de Marcelo: «Pudiera / hacer competencia al sol» (p. 502).

Lo que acabamos de subrayar nos confirma que la composición de *Los ramilletes* representa una especie de apología por parte del dramaturgo de su propia persona y de su praxis artística, en unos años de feroces ataques literarios durante los cuales Lope, orgulloso de su fama de poeta, sigue alimentando la esperanza de conseguir un puesto oficial en Palacio. Según hemos visto, no sólo defiende valientemente su poética «clara», sino que toma literariamente distancia de su vida sentimental desarreglada, poniéndola en solfa, y a la luz de semejantes consideraciones convendrá leer esta específica elaboración dramática que hace Lope del tema de *La Dorotea*.

Apuntemos por otra parte que, a través de otro personaje de *Los*

ramilletes, Liseo, el poeta inserta unos versos que, a la postre, resultan ser una exaltación rotunda y, por lo tanto, propagandística de su figura: «Es Marcelo de Vivero: / un gallardo caballero, / un mancebo generoso, / bien visto en este lugar» (p. 486). Por último, Los ramilletes no se clausura con la usual intervención de un gracioso, sino de uno de los personajes nobles, Fineo, el cual se esmera en dejar constancia de la autoría de la obra:

Aquí acaba la comedia,
a quien dio Madrid la historia
y ramilletes su Vega.

(p. 504)

De todo lo expuesto, concluiríamos diciendo que el Fénix, por el encargo cortesano recibido y por su directa participación en la jornada, debió de creer que estaba muy cerca de lograr sus ambiciones políticas³⁵.

Conclusiones

Lope de Vega va elaborando literariamente sus amores juveniles con la Osorio tanteando con géneros y convenciones literarias distintos, al igual que hace con todos los temas predilectos de su inmenso pero compacto universo creador. No se trata, por supuesto, de un proceso lineal, pero cabe reconocer cierta progresión en algunas elecciones poéticas, tonales y temáticas que Lope hace en su largo, discontinuo y enmarañado proceso de autoreescritura.

Todo lo expuesto a propósito de Los ramilletes de Madrid, tanto en la I como en la II parte de este trabajo, nos impide aceptar la visión de Trueblood, quien evalúa las distintas pre-Doroteas como «hasty and casual experiments, if experiments at all», que «lead neither toward La Dorotea nor away from it»³⁶. Estamos de acuerdo, en cambio, con Morby, quien las analiza como variaciones sobre el tema, a partir de un esquema fijo representado por los cuatro protagonistas modélicos (Fernando, Dorotea, don Bela y Marfisa), que se mueven cada vez en un ambiente social y literario distinto. Cada pre-Dorotea cristaliza y expresa las instancias y las tonalidades del momento personal y artístico que Lope está viviendo en cada una de las fases correspondientes de su quehacer literario. El caso de Los ramilletes nos muestra cómo la literaturización de la existencia y las querellas poéticas están al servicio de las intenciones encomiásticas y de auto-promoción del autor que vivía en la corte en 1615.

Cuando Lope puso manos a la obra para redactar su «acción en prosa», de

todas las variantes previamente elaboradas debió de tomar como punto de partida privilegiado para su operación de reescritura fundamentalmente Los ramilletes de Madrid, que, por lo visto, presenta un denso entramado de aspectos y elementos en común con aquélla, de los cuales el más destacado es, sin disputa, la fusión de la materia autobiográfica, tratada con sutil ironía, con candentes cuestiones de crítica literaria.

Así pues, nuestro estudio nos permite de paso corregir algunas afirmaciones de Morby:

It is possible that Lope returned to the matter of Dorotea between La prueba de los amigos, signed in 1604, and La Filomena, published in 1621; I have not pursued my search through all his surviving works from this interval. But so far as my evidence goes, he waited some sixteen or seventeen years before taking up a theme treated at least four times in the roughly equal period immediately preceding³⁷,

dado que Los ramilletes es precisamente el eslabón de la cadena artística que el crítico anglosajón no conocía. A nuestro modo de entender, este hallazgo contribuye, en último análisis, a poner en tela de juicio la hipótesis tan escudriñada por los investigadores de la existencia de una versión temprana de la «acción en prosa». Tras todo lo dicho, y sobre todo a la luz de la práctica de la reescritura lopeveguesca³⁸, la búsqueda de la supuesta «Ur-Dorotea» primeriza³⁹ pierde todo sentido. Bien es verdad que, como todos los críticos han notado, en los preliminares de la obra Lope alude a una versión juvenil⁴⁰, pero luego se contradice en la Égloga a Claudio⁴¹. Al fin y al cabo, sabido es que «fingen los poetas...».

Referencias bibliográficas

- ALMEIDA, José, «La apología y la defensa teóricoliteraria disimuladas en La Dorotea», en *Varia Hispanica. Homenaje a Alberto Porqueras-Mayo*, eds. J. L. Laurenti y V. G. Williamsen, Kassel, Reichenberger, 1989, pp. 285-298.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*, Madrid, Escalicer, 1941.
- BERSHAS, Henry N., «Lope de Vega and the Post of Royal Chronicler», *Hispanic Review*, 31, 1963, pp. 109-117.
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, «Matrimonios de la casa de Austria y fiesta cortesana», en *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, ed. M. L. Lobato y B. J., García García, Valladolid, Junta de Castilla y León,

2003, pp. 79-115.

CARAVAGGI, Giovanni, *Studi sull'epica ispanica del Rinascimento*, Pisa, Università di Pisa, 1974.

CARREÑO, Antonio, «Figuración lírica y lúdica: el romance «Hortelano era Belardo» de Lope de Vega», *Hispanófila*, 26, 76, 1982, pp. 33-45.

CHEVALIER, Maxime, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du «Roland furieux»*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1966.

COLLARD, Andrée, *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Madrid, Castalia, 1967.

CROCE, Alda, *La «Dorotea» di Lope de Vega. Studio critico seguito dalla traduzione delle parti principali dell'opera*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1940.

CROSBY, James O., «Quevedo, Lope, and the Royal Wedding of 1615», *Modern Language Quarterly*, 17, 2, 1956, pp. 104-110.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, «Una guerra literaria del Siglo de Oro. Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos», en *Íd.*, *Estudios sobre Lope de Vega*, I, Madrid, CSIC, 1946, pp. 63-411.

FERRER VALLS, Teresa, *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis Books, 1991.

GÓNGORA, Luis de, *Romances*, ed. A. Carreño, Madrid, Cátedra, 1988.

LA BARRERA, Cayetano Alberto de, *Nueva biografía de Lope de Vega*, Madrid, Atlas, 1973.

MONGE, Félix, «"Literatura" y erudición en La Dorotea», en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 449-463.

MORBY, Edwin S., «Persistence and Chance in the Formation of La Dorotea», *Hispanic Review*, 18, 2, 1950, pp. 108-125 y 18, 3, 1950, pp. 195-217.

MORLEY, S. Griswold, *The Pseudonyms and Literary Disguises of Lope de Vega*, Berkeley, University of California Publications in Modern Philology (vol. 33, 5), 1951.

MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

OLEZA, Juan, «"Adonis y Venus". Una comedia cortesana del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas. II: La comedia*, ed. J. L. Canet, London, Tamesis Books, 1986.

OROZCO DÍAZ, Emilio, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Algunos mecanismos y razones de la rescritura en Lope de Vega», *Criticón*, 74, 1998, pp. 109-124.

POPPEMBERG, Gerhard, «La licitud del teatro. Los argumentos del debate y el argumento del drama a partir de *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega», en *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, ed. C. Strosetzki, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1998, pp. 283-304.

RENNERT, Hugo A. y Américo CASTRO, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Madrid, Anaya, 1969.

SAMONÀ, Carmelo, «Poesía, teatro: un incontro di forme. L'esperienza cultista nell'età di Lope», en *Id.*, *Ippogrifo violento*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 111-187.

- SCHEVILL, Rudolph, «Lope de Vega and the Year 1588», *Hispanic Review*, 9, 1941, pp. 65-78.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Una pre-Dorotea circunstancial de Lope de Vega: Los ramilletes de Madrid. I. Análisis estructural», en *Homenaje a Marc Vitse*, en prensa.
- TRUEBLOOD, Alan S., «The Case for an Early Dorotea: a Reexamination», *PMLA*, 71, 4, 1, 1956, pp. 755-798.
- , *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. The Making of «La Dorotea»*, Cambridge, (Mass.), Harvard University Press, 1974.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Dorotea*, ed. E. S. Morby, Madrid, Castalia, 1987.
- , *La Dorotea*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Cátedra, 2002.
- , *Égloga a Claudio*, en *Obras selectas*, II, ed. F. C. Sáinz de Robles, Madrid, Aguilar, 1991, pp. 290-296.
- , *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, vol. III, ed. A. González de Amezúa, Madrid, R.A.E., 1941.
- , *Los ramilletes de Madrid*, en *Obras de Lope de Vega, Obras dramáticas*, XIII, ed. E. Cotarelo, Madrid, Imprenta de Galo Sáez, 1930, pp. 469-504.
- , *Servir a señor discreto*, ed. F. Weber de Kurlat, Madrid, Castalia, 1975.
- WRIGHT, Elizabeth R., *Pilgrimage to Patronage. Lope de Vega and the Court of Philip III. 1598-1621*, Lewisburg/London, Bucknell University Press/Associated University Presses, 2001.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo