



Rinaldo Frolidi

**Autobiografismo y literatura en una de las
primeras comedias de Lope: el tema de la
Dorotea y las Ferias de Madrid**

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Rinaldo Frolidi

Autobiografismo y literatura en una de las primeras comedias de Lope: el tema de la Dorotea y las Ferias de Madrid

Cuando en 1632 Lope de Vega publicó en Madrid *La Dorotea*, se la dedicó a Gaspar Alonso Pérez de Guzmán, Conde de Niebla, descendiente de Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, Duque de Medina Sidonia, bajo cuya orden Lope dice que emprendió la desdichada expedición de la Armada Invencible en 1588.

En la Dedicatoria se expresa así: «Escribí *La Dorotea* en mis primeros años y auiendo trocado los estudios por las armas debaxo de las vanderas del excelentísimo señor Duque de Medina Sidonia, abuelo de V. excelencia, se perdió en mi ausencia como sucede a muchas; pero restituida o despreciada (que assí lo suelen ser después de haber gastado lo florido de la edad), la corregí de la lozanía con que se auía criado en la tierna mía y consultando mi amor y obligación, la bueluo a la ilustrísima casa de los Guzmanes, por quien la perdí entonces».

Esta referencia de Lope a una primera *Dorotea* que se remonta al tiempo inmediatamente precedente a la expedición de la Armada Invencible, esto es al 1588 o tal vez a los últimos meses de 1587, nos sitúa en el momento de abandono de Elena Osorio, en la turbación que siguió al fin de un amor apasionado, cuyo recuerdo no se debería extinguir nunca.

Muchos críticos han dado fe, más o menos absoluta, a las palabras de Lope y sostienen que *La Dorotea* que se editó en 1632, es la reanudación de una obra juvenil, revisada, aunque no alterada en lo fundamental. Siguen este criterio Icaza, Atkinson, Vossler, Peers y Amezúa.

Otros críticos como Rennert, Castro y Alda Croce, juzgan *La Dorotea* como obra de la madurez última del artista; más una creación nueva que no la reelaboración de otra nacida de sus años mozos; una obra, en fin, fruto de la vejez reflexiva y serena del poeta. Hasta llegar a poner en tela de juicio la existencia de un primer borrador.

Menéndez Pelayo identificó la «primera *Dorotea*» no ya en una redacción en prosa que habría servido luego de base a la posterior redacción definitiva, sino en el texto de una comedia, *Belardo el furioso*, escrita entre 1587 y 1588. Y precisamente porque Lope pensó utilizar su esquema para *La Dorotea*, nunca quiso -según Menéndez Pelayo- publicarla en una de las Partes de sus Comedias.

Morby a quien debemos la edición crítica de La Dorotea ha ido siguiendo, a través de la completa trayectoria de la producción de Lope, todas las posibles referencias a los elementos que constituyen el material de La Dorotea, y ha hablado de una nutrida serie de pre-Doroteas, como demostración de la persistencia del tema en la obra de Lope; el cual cobra carácter de profunda «tradición» en la personalidad misma de nuestro autor. Por lo tanto, según él, no debe hacerse referencia a éste o a aquel modelo específico para explicar la formación de La Dorotea o a una primera redacción que «si existió, debió de ser muy distinta», sino a esta tradición del todo individual, formada a lo largo de su trayectoria vital y nutrida por el recuerdo de aquella experiencia amorosa juvenil.

Sigue en gran parte este mismo camino, otro estudioso norteamericano: Trueblood. Después de 25 años de estudios y múltiples aportaciones parciales, dedica recientemente - para ser exactos, en 1974- un amplio volumen a La Dorotea, fundamental por diversos aspectos. Dirige sus esfuerzos a penetrar en el interior del quehacer artístico de Lope e investiga sobre la formación de los numerosos temas literarios que componen La Dorotea y que estima se concretizan en una primera redacción de esta obra en dos momentos particulares de la vida de Lope: hacia 1595 en el transcurso de su estancia en la corte del Duque de Alba y de la composición de La Arcadia y en una sucesiva reelaboración hacia 1620.

Pero interesa volver a la Dedicatoria, de la que habíamos partido, con la intención de aferrarnos a los términos exactos del problema propuesto en la misma.

Si Lope alude a una primera redacción, la refiere a sus años jóvenes, los de la ruptura con Elena Osorio y al famoso proceso; habla de su alistamiento en la Armada Invencible, de «sus primeros años, de «lo florido de la edad», de «la lozanía» propia de una «edad tierna». Todo esto autoriza a pensar que tuvo, inmediatamente después de los hechos, la idea de dar forma literaria a los mismos, lo que es un proceso habitual en Lope, quien siempre gustó de literaturizar la vida. Lope añade que su primera redacción «se perdió en mi ausencia» y que «restituida o despreciada»... «la corregí». Si ese adjetivo «restituida» hace suponer el hallazgo de algo que se ha perdido y justificaría la hipótesis de una primera redacción, el otro «despreciada», al que me parece que los críticos no han prestado la atención debida, significa que el poeta, en definitiva, no le reconoció valor; razón por demás para sentir la necesidad él mismo de explicar punto y seguido el motivo de aquel desprecio «que así lo puede ser después de haber gastado lo florido de la edad». Por consecuencia, algo que él consideraba como superado. No creo que se pueda ir más allá en la interpretación de esta Dedicatoria, de refutar que Lope se refiriera a un primer esbozo sin posibilidad de desarrollo. Ese «la corregí» que sigue, no me parece que deba tomarse al pie de la letra; se trata del recurso natural que permite a Lope ligar la obra que está dedicando al joven Guzmán al recuerdo de su ilustre antepasado.

Por lo tanto, la utilidad de una indagación en el interior de La Dorotea de las partes más antiguas, juveniles, para distinguirlas de las más cercanas a la fecha de la publicación no deja de producirnos mucha perplejidad. En todo caso, en el texto de La Dorotea, pueden explicarse razonablemente ciertos residuos aparentes de una edad lejana por medio de la valuación de una conciencia poética madura del autor, que ha querido construir La Dorotea

con referencias exactas a lo que él define historia, preocupándose de fijar en su interior una cronología coherente, rigurosa y de crear una ambientación oportuna; hasta de hacer desembocar en la unidad temática de material poético de épocas diversas.

Por lo tanto, ¿se trata de ficción literaria cuando Lope habla de una primera redacción de La Dorotea? Sí y no; sí, en el sentido que el texto que publica aparece en su totalidad como obra de la madurez; no, en el sentido que seguramente pensó, ya desde el mismo momento de los sucesos, dar forma literaria a aquellos casos que habían provocado un cambio brusco en su vida y poner en el centro de la acción a la mujer amada y odiada a la vez. Que luego tornara con frecuencia, en el transcurso de su vida, a aquel episodio, ya psicológica ya literariamente, y que -por último- hiciera confluir en La Dorotea todas sus experiencias humanas y artísticas, es harina de otro costal. Las investigaciones de Morby y de Trueblood tienen significado sólo en el ámbito de un esfuerzo de aproximación al texto de La Dorotea, en el plan de estudio temático y de la elaboración estilística, pero sin constituir un problema propiamente filológico.

Más que nada, para confirmar la intensidad con que Lope vivió su sentimental drama juvenil, así como su necesidad ineludible de fundir experiencia vital y arte, convendrá ceñirse a observar cómo el motivo del desdichado amor con Elena Osorio aparece en su producción de los años 1587-1588, aquellos años que él mismo señala como los que vieron el origen de la idea matriz de La Dorotea.

Por mi parte, no se trata de identificar en un texto preciso la «primera Dorotea», como hizo Menéndez Pelayo con la comedia Belardo el furioso; se trata sólo de poner de relieve la intensidad con que Lope vivió su experiencia, y, en todo caso, ayudar a comprender cómo él, cuando pensó -ya viejo- en una obra de gran empeño artístico (lejana del convencionalismo del teatro y capaz de darle, en la república literaria, esa gloria tan buscada por él desde siempre y que advertía que aún no le había cubierto con sus alas), sintiera la necesidad de referirse a aquellos años juveniles y a aquella amorosa experiencia.

Si quizá hubo un texto («despreciado» luego, del que quedó una idea para su elaboración en la edad madura), ciertamente hubo otros que, en aquellos meses escasos, aunque intensos, testimonian su pasión, total y absorbente, a través de matices variados: esperanza, ira, desilusión y desdén.

Los límites de tiempo fijados y que quiero respetar rigurosamente, me consienten hablar de un solo texto: Las ferias de Madrid. Recordaré únicamente Belardo el furioso, identificado por Menéndez Pelayo con la «primera Dorotea» y que yo, en otro lugar, he situado en el momento de la pasión mitigada por la esperanza, hasta el punto que nos hace pensar si no fue compuesto en el momento anterior a la ruptura definitiva. Todos sabemos, por el contrario, qué sentimientos de odio, rabia y venganza inspiran la sátira de los libelos provocadores del famoso proceso y que conocemos después de su publicación por parte de Tomillo y de Pérez Pastor, en 1901. Estos últimos sentimientos parecen inspirar un episodio marginal de Las ferias de Madrid, escapado hasta ahora a todos los estudiosos del primer teatro de Lope y a los investigadores de los precedentes de La Dorotea.

Precisemos, ante todo, que la comedia es, seguramente, de 1588; poseemos un documento en que Gaspar de Porres (el «autor» a quien en este período Lope daba sus comedias a representar) autoriza al colega Mateo de Salcedo a ejecutar en Sevilla, durante las fiestas navideñas de 1588 y hasta el 6 de enero de 1589, las comedias *Las ferias de Madrid*, precisamente, y *Los celos de Rodamonte*. Además de *Las ferias de Madrid*, la Biblioteca de Palacio conserva una copia manuscrita con fecha 17 de enero de 1589.

Y vayamos al episodio en cuestión, perteneciente al acto III, escena 16: un grupo de amigos, algo desenfrenados en medio de las empresas que animan la vida nocturna de Madrid, realizan hasta la de ir disfrazados a la boda de una amiga suya, Roselida, llevando cada uno de ellos una «cédula» satírica. Se trata de escritos ofensivos que provocarán la reacción de los invitados y sus protestas contra las máscaras que han venido:

La referencia a los escritos satíricos de Lope dirigidos a Elena Osorio, surge espontánea. Lo que dicen los cuatro amigos enmascarados en sus cédulas no deja lugar a dudas. Todos son expresiones de los sentimientos del poeta; dos de ellos representan directamente a Lope; y los otros dos, al viejo y adinerado nuevo amante de Elena.

En efecto, el primero de ellos, Claudio, disfrazado de pastor, en aquella especie de ensayo general que realizan antes de entrar a la fiesta nupcial, se presenta así:

y su cédula reza:

El orgullo herido del poeta reacciona con esta afirmación de superioridad moral e intelectual. Sabe que la mujer que no le ama ya, le rechaza casi como si sus relaciones fueran ilícitas. Por esto, el segundo personaje que representa también a Lope, Lucrecio, disfrazado de moro, dice así en su cédula:

Ante la joven olvidadiza, el poeta, por lo tanto, aparece incluso como un hombre inabordable, hasta de otra raza y religión.

Pero la sátira contenida en lo que dicen los dos personajes que personifican al amante maduro y rico, es más violenta. Así se expresa Adrián, vestido de botarga, quien dice representar a

y recita la siguiente letra:

Aquí el orgullo herido del poeta protesta al jactarse de su físico más lozano, pues joven es.

Finalmente el cuarto personaje, Roberto, se presenta vestido de indio:

y pasa a leer una letra de versos herméticos que los compañeros no entienden y que él es obligado a explicar después:

He aquí la glosa:

Oro, por tanto. Aquí en términos velados, sin citas directas, al seguro de los dardos de la ley, Lope llega a poner en el escenario su misma historia desventurada. La figura del rival se ve ya cercana a la de Don Bela en La Dorotea.

La escena es autónoma y sólo se liga ocasionalmente al desenvolvimiento de la comedia: se trata casi de un desahogo humano del poeta, de una pequeña venganza suya. Es lícito suponer que coincida con el momento en que había abandonado todas las esperanzas de recuperar el amor perdido; el resentimiento estimuló a la sátira.

Otros elementos autobiográficos se pueden hallar en algunos textos de los años 1588-89. En el campo de las comedias podríamos referirnos a Los celos de Rodamonte, Las burlas de amor, El nacimiento de Ursón y Valentín. Pero esto no es posible hoy. Terminaré con algunas observaciones sobre Las ferias de Madrid.

Hasta ahora he hablado de un único episodio aislado y marginal respecto a la trama fundamental de esta comedia de juventud. Y si en ella me detengo se debe al hecho de que la obra, en su conjunto, presenta múltiples motivos de interés.

Se trata de una comedia de contenido indudablemente original, signo de esa inmediatez y libertad, y, si se quiere también, inexperiencia y exuberancia, con las que el joven Lope afronta temas diversos, lejano aún de la tipificación o fórmula codificada que caracterizará su teatro del siglo XVII, más maduro pero ciertamente más convencional.

Con el fondo de la animada vida de un Madrid en ferias, salpicada de episodios que rozan lo picaresco, entre requiebros de una galantería nada refinada y diversiones alegres (aunque un poco burdas), se mueve la acción principal: los trances de un amor adúltero que aquí y allá asume tonos sombríos, a pesar de que la conclusión sea sustancialmente feliz.

El protagonista, Leandro, corteja, siendo correspondido, a una dama que conoció en la feria bajo el aspecto de una labradorcilla, Violante, a quien su marido, Patricio, hace poco caso, pues prefiere a una antigua amante. Pero, a pesar de todo, tiene en algo su honor y, dándose cuenta de la traición de la esposa, oculta a Leandro su identidad y se hace amigo

de él hasta gozar de su total confianza y de las más íntimas confidencias. Seguro de la traición de su mujer, decide sorprender a los enamorados en flagrante, pero sólo logra interrumpir dos veces su coloquio amoroso. Entonces revela al suegro la intriga y le ruega que le ayude. Ante la revelación innegable de la realidad, el suegro, a pesar de haber afirmado antes que quería matar a su hija si era culpable, no tiene ya valor para hacerlo e invoca la comprensión del yerno, movido por el amor paterno. Cuando luego Patricio parece decidirse a realizar él mismo la ejecución, el viejo suegro le mata y se justifica, ante el público, así:

Desde luego, Violante, libre del marido, acabará por consentir en casarse con Leandro, una vez pasado el regular año de luto.

Una característica de esta comedia que se presenta con evidencia inmediata a la atención del estudioso, es el desacostumbrado esquema de composición; la trama principal ocupa poco más de la mitad de los versos mientras que los restantes se dirigen a reflejar el entorno social y el ambiente. El animado cuadro de Madrid en ferias, acaba casi por ser el protagonista. Así no nos sorprende la elección del título por parte de Lope. Asistimos a un verdadero desfile de personajes de vida pintoresca en el Madrid popular: comerciantes, carteristas, ladrones, esposas descontentas a la busca de aventuras, hidalgos sin un real y socarrones dados a diversiones groseras, a discutir de moda, de mujeres, de cosas baladíes; y, en fin, burdos campesinos, víctimas de las burlas de los pilluelos.

Leandro, el protagonista, forma parte de un grupo de amigos irreflexivos, caballeros de modesta talla, cuyas empresas parecen más propias de apicarados que de gentilhombres. Su lenguaje amoroso, líricamente florido, se acerca más al requiebro cortesano que a la expresión espontánea del sentimiento.

La protagonista, Violante, tampoco se presenta como una dama de alta cuna y distinguida. Va disfrazada de labradora a la feria, donde acepta las galanterías de Leandro y dialoga con él de una forma más bien desenvuelta.

El marido de Violante, Patricio, vive prácticamente amancebado, ya desde el momento de la boda con Violante. En un monólogo, reconoce sus culpas:

pero se siente ofendido en su honor e, inmediatamente, fragua la venganza, aunque parezca más dispuesto a confiarla al suegro que no a poner él mismo en práctica su propósito.

De estas rápidas anotaciones, salta a la vista que el particular ambiente social y moral de la comedia, no es en absoluto el que caracterizará al teatro de Lope más evolucionado y conocido. Si acaso, se trata del ambiente en que transcurrió su juventud el poeta. Diríase que, en este texto, Lope revive con íntima participación la alegre vida madrileña que debió

dejar recientemente, y la representa con atisbos de nostalgia. Por lo tanto, también aquí hay un componente autobiográfico.

Sin embargo, la crítica ha centrado preferentemente su atención en la trama principal, y ha considerado *Las ferias de Madrid* en sustancia como un drama de honor, aunque las interpretaciones hayan sido diversas. Para Cotarelo y Mori dominaría el elemento trágico que culmina en «un desenlace inesperado, por inmoral y casi absurdo»; para Fichter el homicidio del yerno sería fruto del resentimiento del suegro ofendido; para Menéndez Pidal, Patricio recibe el castigo a causa de sus dudas; para Bruerton, a Lope le habría atraído el deseo de impresionar a su público con una solución insólita e ingeniosa. Más recientemente, Mac Grady ha visto en la comedia una viva y coherente parodia del tema del honor conyugal, mientras Ebersole le contradice al reproponer la carga trágica de fondo de una comedia que él considera excepcional en el ámbito de la producción de Lope. En fin, Weber de Kurlat, empeñada en definir la morfología de la comedia española del siglo de oro, se ocupa de ella para poner de relieve toda una serie de elementos que la caracterizan como obra «pre-Lope» y no «Lope-Lope», por usar sus mismas palabras, en apariencia paradójicas.

Quizás, el elemento que aúna negativamente todas estas indagaciones, es la escasa atención concedida a la realidad histórica de la que brota el texto. En ellas se realiza la confrontación a base de los textos más conocidos, típicos y convencionales del Lope del siglo XVII.

Pero, restringiéndonos a la época en que se compuso *Las ferias de Madrid*, debemos tomar en consideración, por una parte, la realidad social de una España que iba hacia la crisis y la rigidez ideológica que en el siglo XVII acabará por condicionar al teatro también (pero teniendo en cuenta que esta crisis y rigidez todavía no se habían implantado); por la otra, la realidad individual de un joven libre, inclinado a cultivar la vida como literatura y la literatura como vida.

Por esto, así como observaba él un Madrid despreocupado y divertido, del mismo modo sus múltiples lecturas le ofrecían motivos e inspiración. Mas no se ha llegado a establecer una fuente literaria segura de la trama principal de la comedia. Bruerton indica a Straparola, sobre todo por el particular de que el marido conoce su desdoro por boca del rival mismo y Mac Grady a un cuento en verso del licenciado Tamariz, por el detalle de la venganza meditada entre yerno y suegro, no realizada por la habilidad de la esposa, que hace recaer la ira del padre y de los hermanos contra el marido. Pero en ninguna de las novelas cortas hay homicidio. Conociendo el modo con que Lope de Vega trabajaba, no causaría sorpresa el hallazgo de una nueva fuente que aportara más pruebas. No obstante, me parece que el origen novelístico del tema es bastante evidente. Es de subrayar que ambas fuentes, indicadas ya, sugieren una solución feliz para el lance amoroso. En Straparola, los amantes huyen felices, al tiempo que dejan morir de desesperación al marido, mientras en Tamariz, la astucia de la mujer pone en ridículo los celos del marido. Tal vez Lope encontró en sus fuentes la precisa indicación para el desenlace; solución que, por lo demás, le debió gustar, pues consigo llevaba el triunfo de la pasión amorosa, contra todas las convenciones y obstáculos.

MacGrady insiste sobre el valor paródico de la comedia; para él, la parodia del concepto del honor, constituye una ulterior prueba de su vigencia en la época. Pero quizá, en Lope no se dio ni siquiera este interés, sino, más simplemente, el desarrollo desenvuelto de un tema propio de la conciencia de la época, que él maneja según una moral elemental, como era la de la clase social que representa, a la que él mismo pertenece en gran parte y cuyo lenguaje usa ampliamente.

De acuerdo con este tipo de moral, en esta comedia (que felizmente Menéndez Pidal definió «terenciana» o sea «llana y vulgar», se mata al más culpable ante el amor, mientras Violante, por tanto tiempo injustamente despreciada por el marido, se salva y vivirá feliz, en el amor que sólo ahora puede conocer.

En el fondo, al representar el triunfo del amor contra los obstáculos y los prejuicios, Lope sabía que daba al público la ilusión que el público buscaba, y quizá, una vez más, más o menos consciente de ello, transfiguraba un motivo autobiográfico.

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

Súmese como **[voluntario](#)** o **[donante](#)**, para promover el crecimiento y la difusión de la **[Biblioteca Virtual Universal](#)**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **[enlace](#)**.

