

***La Dorotea*, de Lope de Vega: apuntes sobre su valoración crítica en la segunda mitad del siglo XIX**

Mariano Saba
CONICET-UBA
marianosaba@gmail.com

Resumen: *La Dorotea* fue comentada por varios de los más importantes exponentes críticos del siglo XIX. Un repaso por esas opiniones ayudan a comprender el valor canónico con que la obra de Lope fue concebida entonces y recibida por la filología posterior.

Palabras clave: *La Dorotea* – Lope de Vega – crítica literaria del siglo XIX

Abstract: *La Dorotea* was discussed by several of the most important exponents of criticism in the nineteenth century. A review of these opinions help to understand the canonical value of Lope's book in the way that was conceived then and received by the later philology.

Keywords: *La Dorotea* – Lope de Vega – nineteenth century literary criticism

La última parte del siglo XIX continúa proyectándose todavía hoy como uno los segmentos más complejos e intensos dentro de la historia crítica de España y de sus procesos de canonización libresca. La literatura nacional fue entonces territorio de pugnas políticas que trascendieron los bandos coyunturales de aquel momento para erigirse como contiendas intelectuales en defensa de la tradición o, en su defecto, de la innovación. Es decir, la valoración o no de ciertos objetos literarios configuró entonces parte importante de las estrategias culturales con que diferentes perspectivas críticas decidían plantearse a sí mismas como portadoras -o no- de un nacionalismo en abierto debate. Así, al borde del siglo XX, parte importante del campo intelectual español concebía la crítica literaria como herramienta indiscutible para la cimentación de la identidad cultural de la nación. La crítica decimonónica -aún diversificada en vertientes múltiples como la erudita, la simbólica o la periodística-, constituía uno de los modos privilegiados para delimitar el capital simbólico de la nación, materializado más específicamente en la biblioteca de sus “clásicos”. En este sentido, por ejemplo, y como ya ha sido señalado por numerosos estudiosos del tema (Calvo 2011; Pozuelo Yvancos 2000), la manera en que Menéndez y Pelayo logró ubicar al teatro histórico de Lope de Vega como centro del canon literario español es más que elocuente de la necesidad crítica por consolidar allí los ejes nacionalistas -ya sean más conservadores o más liberales- de la historia cultural del país.

Sin embargo, si bien fue Lope dramaturgo funcional a esta operación -tanto como jamás lo pudo ser la opción calderoniana-, no resulta tan claro lo ocurrido en ese lapso con

su producción narrativa. Es mi intención detallar aquí a modo de caso ejemplar algunas cuestiones con respecto a la recepción de *La Dorotea* por parte de algunos de los mayores exponentes críticos de la segunda mitad del siglo XIX. Un rápido repaso por los juicios valorativos más destacados de ese entonces ayuda a explicar el complejo proceso de su canonización, y hasta cuestiona el grado en que esta se habría logrado dar. Las diversas apreciaciones de la obra de Lope durante ese período no sólo ratifican ciertos modos de lectura propios de la erudición decimonónica, sino también las causas perdurables que sometieron la interpretación moderna de este texto tanto a la simple clave biográfica, como también a la mera comparación genérica con el modelo celestinesco.

En 1836 Alberto Lista publica en Madrid sus *Lecciones de literatura española, explicadas en el Ateneo científico literario y artístico*. Siempre controvertido por la disyuntiva entre el sacerdocio que profesaba y su íntimo radicalismo liberal, tras la guerra de la independencia había debido exiliarse por afrancesado. A su regreso llegaría a ser un hombre importante en el albor del romanticismo crítico así como también una personalidad influyente en la prensa y el medio educativo de la época. Ya por entonces *La Dorotea* surge en sus lecciones mencionada bajo el estigma bifronte que reaparecerá una y otra vez en juicios posteriores de muy otros signos políticos: por un lado el elogio incondicional a la mixtura entre su prosa clara y su riqueza lírica; y por otro, la incomodidad de su definición genérica. Dice Lista -en la parte que dedica al teatro lopesco en su libro- que prestará cierta atención a *La Dorotea*

...porque aunque no es una composición escrita para ser representada ni puede serlo porque coje un libro entero y es mucho más larga que la tragicomedia de Calisto y Melibea de quien hablamos al principio de estas lecciones, sin embargo tiene la forma dramática y es una de las que más se complacía Lope de Vega, pues en la égloga a Claudio dice de ella: “Y acaso de mí la más amada”. (155)

Varias cuestiones celebra Lista: en especial los versos, la prosa “perfectamente escrita” (155); y “algunas escenas en que se trata de literatura y manifiesta que él sabía en estas materias” (155). Y más adelante asegura: “Es una novela puesta en diálogo dramático; así es que no pertenece a los géneros que hemos examinado pues no es drama ni composición para ser representada: pero no he querido dejar de dar noticia de ella así como dimos en su día de la Celestina” (155). Se actualiza aquí entonces un procedimiento muy común en la erudición positiva decimonónica: dar cuenta aún de lo inclasificable como

garantía de relevamiento de la continuidad, de la descripción total de la cuadrícula que encierra toda la existencia capaz de ser nombrada. Tal como señala Foucault en *Las palabras y las cosas* (2005: 157) la historia natural (modelo latente de la crítica erudita) tiene una única preocupación: mostrar la continuidad. Por eso el “monstruo” asegura su objetivo: prueba que es un ensayo frustrado por esa imparable continuidad que lo descartó en su selección de lo que ha terminado siendo el cuadro de lo existente. Lista es un eslabón pionero en esta cadena de comentarios críticos que el XIX arrojó sobre *La Dorotea*, e inaugura tempranamente el encuadre “monstruoso” de esa novela.

Por su parte, la trayectoria de Antonio Gil de Zárate -único ejemplo, junto a Lista, que tomaré de la primera parte del XIX- revela el interés de otra de las voces críticas que se detienen por entonces en el libro de Lope. Su arco personal lo llevaría de un inicial neoclasicismo a la postrera adhesión al liberalismo romántico y anticlerical. En su *Manual de Literatura* de 1844 detalla un *Juicio general de las obras de Lope*, que luego recogería Hartzenbusch en el primer tomo de la obra dramática del Fénix dentro de la Biblioteca de Autores Españoles. Enfatiza allí Gil de Zárate que el género dramático fue el que verdaderamente permitió a Lope “ser ídolo de su siglo” (1853: XXI). Señala también que “el feliz maridaje que hizo Lope de la poesía popular con la erudita, ennobleciendo aquella, vulgarizando esta, es pues el mayor servicio que le debe nuestra literatura” (XXI), ya que de esa operatoria resultó según el crítico la posibilidad de que los eruditos se ocuparan de un lenguaje poético cuya popularidad ya no los excluía. Es interesante pensar que de la crítica de Gil de Zárate puede extraerse un paralelo: Lope habría hecho en poesía un ejercicio de acercamiento de lo popular y lo docto similar al de los eruditos del siglo XIX cuyas historias literarias y manuales didácticos actualizan justamente el “maridaje” entre la herencia del poeta y su factible posteridad masiva y canónica. Opina Gil de Zárate -en una línea que puede rastrearse luego hasta en Menéndez y Pelayo-, que antes de Lope sólo había ya “farsas chocarreras e indecentes, aunque a veces llenas de chiste y gracia, ya novelas dialogadas” (XXII). Es decir, en su opinión, poca cosa: “teníamos muchas obras dramáticas”, señala, “pero carecíamos de teatro” (XXII). Fue Lope de Vega el que “inventó el verdadero drama español”, según Gil de Zárate, aprovechando el momento de formación de un gran pueblo dispuesto a vincularse más allá de las clases, asociando lo popular y lo erudito. “El teatro de Lope de Vega es una prueba del más extenso y sólido saber” (XXIV),

asegura, y uno no puede dejar de preguntarse cómo siendo un importante exponente crítico del siglo XIX, y aún reconociendo esa tendencia lopesca al saber expansivo y diverso -de teología, de filosofía, de jurisprudencia o de bellas artes-, no supo sin embargo dimensionar el juego “erudito” de *La Dorotea*. Su estudio “académico”, de hecho, llega a afirmar cierta especie de agotamiento por la lectura de esa novela de Lope en la cual la erudición suele ser protagonista. Dice Gil de Zárate entonces:

Lope, que se ensayó en todos los géneros, no podía menos de imitar una de las obras que más celebridad tenían, y que, sin ser verdadera comedia, ofrecía sus formas, *La Celestina*. Hizo *La Dorotea*, que, como aquella, es una novela en diálogo; y aunque está lejos de igualarla, hubo de dejar a su autor bastante satisfecho, puesto que hablando de ella dice: “Por ventura de mí la más querida”. Está dividida en cinco *actos*, que este nombre les da, y no el de jornadas, y escrita en prosa con intercalación de bastantes composiciones poéticas. Como novela tiene poco interés y es cansada de leer; pero el lenguaje es bellísimo, y sobre todo los versos son de los mejores de Lope, hallándose entre ellos sus famosas barquillas. (XXVIII)

Es curioso, y hasta podría tomarse como paradójico, que el reconocimiento y la centralidad canónica de Lope dramaturgo la construye la erudición del siglo XIX a partir de su habilidad para conjugar la tradición lírica popular con las exigencias doctas del lenguaje; y que sin embargo, la obra donde precisamente Lope ironiza de forma más clara sobre el valor de lo erudito dissociado de lo popular, sea condenada por esos mismos críticos como “cansada” de leer, como fatigosa. Por otra parte, como antes en Lista y como después en muchos otros autores, la comparación con *La Celestina* persiste de forma tenaz y simplista. Es el libro de Lope, según esas opiniones, una “copia” menor de su clásico precedente, una especie de réplica genérica en la cual el Fénix estaría demostrando su capacidad para asumir modelos anteriores, matrices formales que sabía articular con sus propios destellos personales. Sin embargo, los modos en que esos destellos se articulan no pasan en los comentarios decimonónicos de una valoración particular de la lírica sólo como elemento extrínseco al libro, como incrustación peculiar que no brilla por su puntual posicionamiento en *ese* texto, sino más bien porque el gran poeta lo es siempre e incluso en composiciones insertas en lo que sería un diestro juego metaliterario como *La Dorotea*. No cabe duda, por otra parte, que este procedimiento de lectura -en el caso de *La Dorotea* así como en otros- viene siempre a reducir la obra dentro de una comparación con su modelo canónico, incluso hasta lograr la paradójica misión de elogiarla por medio de su vaciamiento. Como si se opinara elogiosamente que algo es tan referencial de su precursor y tan digno de él, que por

lo tanto es claramente prescindible, porque jamás podría *ser* su precursor aún cuando pudiera igualarse a él. Cuando cierta crítica logra en general someter un texto a la única cualidad de ser “comparable”, entonces ya ha firmado su exclusión del canon. Un ejemplo cercano está en la opinión borgeana sobre la *Vida de don Quijote y Sancho* de Unamuno, libro al cual juzgaba “innecesario” frente al *Quijote* (Borges 1999), que obviamente venía a ser el verdadero clásico “incomparable”.

Como ya adelanté, Hartzenbusch edita *La Dorotea* en la Biblioteca de Autores Españoles en 1855. Nuevamente este dato informa sobre el vaivén de esa “inquietud” radiante que el problema genérico del libro de Lope venía manteniendo en la recepción de aquellos años. Cuando el editor explica sus criterios de selección en el prólogo del tomo primero, no indica más que la necesidad de elegir de la frondosa producción del Fénix una cantidad de piezas capaz de ocupar tres tomos de comedias y uno de obras sueltas escogidas. Es decir, tres volúmenes de teatro, y otro donde “se procurará reunir lo mejor que compuso y lo que propiamente sirva para conocer sus facultades en todos géneros” (1853: VI). Sin embargo, *La Dorotea* nunca se destinaría a ese cuarto libro misceláneo. Si recordamos que la obra se encuentra en realidad en el tomo segundo de las comedias escogidas del autor, podemos confirmar que hacia mediados de siglo ese texto incómodo parecía tal vez resultar algo más “aceptable” si se lo editaba asimilándolo al teatro lopesco como una excepción, como un exceso celestinesco, anómalo y bello dentro de la extensa y continuada producción dramática de su autor.

Pero en el mismo proyecto de la *BAE* ese criterio seguiría provocando dudas. De hecho, en este sentido, no carece de cierta gracia el lamento solapado que Cayetano Rosell dejaría entrever cuando en 1856 le toque editar allí las obras no dramáticas del Fénix. Inicia su prólogo señalando que el *Quijote* vivirá perpetuamente, pero que las obras narrativas de Lope de Vega sólo durarán como “grandiosos monumentos de época ya lejana” (1856: XI). Eufemismo de otra lectura crítica “cansada”, el editor pasa rápidamente a destacar el valor de la lírica compendiada: “Lope nació elegido del cielo para poeta, y no podía acomodarse a la severa y académica estructura de la prosa” (XIII). Señala Rosell así que entre las obras segregadas de su colección está *La Dorotea*, ya impresa previamente en la *BAE*. Nada opina sobre el tema, pero claramente su alusión intenta saldar el desconcierto que él mismo

y otros lectores podrían padecer al ver ausente de ese tomo no dramático la historia de los amores y desamores del volátil Fernando.

Años después aparece una obra hoy algo olvidada, escrita en colaboración por Manuel de la Revilla y Pedro de Alcántara García. Titulada *Principios generales de la literatura e historia de la literatura española*, fue publicada en una primera versión (reducida y con ciertos puntos problemáticos que le valieron la crítica de sus contemporáneos) en 1872. Su segunda edición, en versión arreglada y ampliada de acuerdo a una nueva proyección más académica, tuvo lugar en 1877. Por tratarse de un libro de estudio que circuló bastante en Institutos y Universidades de entonces, y por ser sus autores contendientes intelectuales explícitos del joven Menéndez y Pelayo -fervoroso defensor del libro de Lope-, parece significativo que la única mención de *La Dorotea* aparezca en una nota al pie. Dentro de la parte histórica escrita por el pedagogo krausista Alcántara García. Como corolario de la enumeración ingente de las producciones del Fénix, se menciona simplemente: “Escribió además *La Dorotea*, novela dramática en que se refieren aventuras de su juventud...” (1877: 477). No por breve, menos curioso, el comentario hace retornar el libro al territorio de la prosa para concebirlo de manera expresa como una “novela”. No debería sorprender que estos lectores, cercanos al liberalismo krausista, no temieran la asimilación de *La Dorotea* con un género que en aquel momento se erigía como central en el imaginario de la intelectualidad española a la que pertenecían. Y menos aún cuando se lee la apreciación que el mismo manual hace sobre el nivel argumental de las comedias de Lope, de las cuales se llega a afirmar que son “verdaderas novelas *dramatizadas*” (481). Junto a este eje, la brevedad de la alusión que hace Alcántara García llega a actualizar también otra constante en la lectura del libro: la referencialidad autobiográfica, la cual irá ganando legitimidad como clave de interpretación a medida que avance el tiempo.

De hecho, es Menéndez y Pelayo quien se posiciona como hito crítico más relevante en cuanto a la canonización decimonónica de *La Dorotea*, y uno de los que más énfasis hará en estas dos líneas interpretativas -la genérica y la autobiográfica-, aún cuando intente dotar al libro de cierta autonomía con respecto a sus modelos. Sin embargo, es importante tener en cuenta el curioso detalle de que el santanderino acumula una serie extensa de comentarios elogiosos sobre el libro, de menciones recurrentes y hasta obsesivas sobre el placer que le debe, y sin embargo no le dedica jamás un análisis detenido y mucho menos

un trabajo monográfico. En la segunda de sus polémicas conferencias sobre Calderón menciona que “Lope hizo la más portentosa imitación de *La Celestina* en *La Dorotea*, que es quizá, fuera de los de Cervantes, el mejor libro en prosa castellana que poseemos de su tiempo” (1999: 107). O sea que subraya aquí el vínculo con la obra de Rojas, aún cuando expresa su importancia. Más tarde se ocupará de su otra característica relevante: la de sus guiños biográficos encriptados. En sus *Estudios de crítica histórica y literaria* aparece un trabajo sobre el teatro anterior a Lope de Vega y allí se explaya el erudito sobre *La Celestina*. Entre las obras que de ella derivaron, define a *La Dorotea* paradójicamente como “incomparable”, y a la vez como “el único de los libros de esta serie que puede hombrarse con la tragicomedia de Rojas, y el único que tiene verdadera originalidad, fundada, sobre todo, en su carácter de *memorias* o de recuerdos íntimos del autor” (256-257).

Como puede notarse, con Menéndez y Pelayo -autoridad cuyos condicionamientos críticos pesaron claramente en la diagramación del cánón áureo-, *La Dorotea* termina de consolidar su lugar en el repertorio de los clásicos nacionales, aún tratándose de una obra a la cual se le sustrae en la producción del erudito hasta el mínimo tratamiento que otros textos sí reciben. Me refiero a la reposición argumental, a la glosa de un libro poco leído que podría resultar -como sucede en otros casos- garantía de divulgación. Como con otros clásicos, su lectura siempre diferida por un público más amplio al menos hubiera resultado compensada por la glosa pelayana de su trama y sus virtudes. Pero *La Dorotea*, en la crítica del santanderino, no recibe más que elogios repetidos: nunca una reflexión sobre sus fuentes, nunca una explicación sobre su rearticulación genérica, y menos aún una síntesis argumental. Extrañamente, la operación pelayana que solía transformar a la crítica en sinécdoque de la biblioteca no llega a darse con *La Dorotea*: por una vez, Menéndez y Pelayo se limita a la recomendación gustosa aunque con esto prive a sus comentarios de la recurrente funcionalidad divulgadora que Unamuno solía imputarle de “remedia vagos” (Unamuno 1952). Podría especularse, en esta línea, que el erudito de Santander sigue ateniéndose a las dos constantes de lectura que venían arrastrándose desde los albores del XIX: la cercanía con *La Celestina* y el valor de lo autobiográfico. La única diferencia pareciera estar en el perfeccionamiento que adquiere dentro de la crítica de Menéndez y Pelayo la clara conciencia de estar produciendo una historia de la literatura nacional, y por lo tanto un canon. El erudito ya no revelará sus dilemas sobre el cansancio de la lectura o

sobre las objeciones al libro como innecesario: lejos de indicarle defectos, la exigencia de relevarlo como parte del capital simbólico de un nacionalismo cultural en crisis no sólo llega a resistir la omisión del por qué de su calidad, sino también el silencio sobre sus difundidas falencias. Lo que legitima su inclusión en el repertorio de la biblioteca española es lo mismo que asegura el elogio: que es una obra que habla solapadamente sobre la vida de su autor. Dado que su autor es el pivote de la literatura nacional, y que desde ese posicionamiento actualiza además una de las matrices más representativas de la tradición genérica española, entonces *La Dorotea* debe tenerse en cuenta. Detrás de la afirmación que hace el elogio, la crítica pelayana simplemente actúa por acumulación.

Quedaría por pensar, entonces, si no existe un vínculo claro entre lo inclasificable de este libro, entre lo “monstruoso” de su género y su canonicidad autobiográfica. Si el texto autobiográfico puede verse tradicionalmente como un “hijo” de su autor, *La Dorotea* complica el escenario por tratarse de un palimpsesto producto de dos tiempos de escritura, de su versión juvenil y de su revisión *de senectute*. Tal vez no puede más que admirarse un libro que en su condición filial no puede saberse hijo o nieto, o incluso padre de su escritor. De ahí que el XIX español haya visto en él un “monstruo” maravilloso o difícil de clasificar. Un objeto “incomparable” que sólo se podía asimilar justamente por la comparación algo reducida con sus modelos o incluso con la vida misma.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcántara García, Pedro y Manuel de la Revilla (1877). *Principios generales de literatura e historia de la literatura española*, tomos I y II, Madrid: Librerías de Francisco Iruveda y Antonio Novo, 2ª edición.
- Borges, Jorge Luis (1999). “Mi entrañable señor Cervantes”, traducción al castellano de una conferencia pronunciada por Borges en inglés en la University of Texas at Austin, en 1968, y publicada por *Letra Internacional* en 1999 [en línea]. Consultado el 16 de diciembre de 2014 en <<http://www.analitica.com/bitbliblioteca/jjborges/cervantes.asp>>.
- Calvo, Florencia (2011). “Menéndez Pelayo y la *Historia de la Literatura*. ¿Proyectos inconclusos o cánones abiertos?”, en *Historiografías literarias decimonónicas. La modernidad y sus cánones*, Buenos Aires: Eudeba, 55-72.
- Foucault, Michel (2005). *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Gil de Zárate, Antonio (1853). “Juicio general de las obras de Lope”, en *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio. Tomo I*, en la *Biblioteca de Autores Españoles*, tomo XXIV, Madrid: Rivadeneyra Ed.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio (1853). “Prólogo” a *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio. Tomo I*, en la *Biblioteca de Autores Españoles*, tomo XXIV, Madrid: Rivadeneyra Ed.

- Lista, Alberto (1836). *Lecciones de literatura española, explicadas en el Ateneo científico, literario y artístico*, Madrid: Imprenta de Don Nicolás Arias.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino (1999). *Menéndez Pelayo digital* [obras completas digitalizadas: recurso electrónico], Caja Cantabria, Obra Social y Cultural, D. L., Santander.
- Pozuelo Yvancos, José María (2000). “Popular/culto, genuino/foráneo: canon y teatro nacional español”, en *Theatralia III. Tragedia, comedia, canon. (III Congreso Internacional de Teoría del Teatro, 2000)*, Vigo, Universidad, Facultad de Filología y Traducción, Ediciones del Área de Teoría de la Literatura, 235 - 260.
- Unamuno, Miguel de (1952). “Don Marcelino y la Esfinge”, en *Obras completas* (tomo V), Madrid, Afrodísio Aguado, 402-405.
- Rosell, Cayetano (1856). “Prólogo” a *Colección de obras no dramáticas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, *Biblioteca de Autores Españoles*, tomo XXXVIII, Madrid: Rivadeneyra Ed.