

El Prólogo 'Al Teatro' de *La Dorotea* de Lope de Vega: un contrato de lectura paradójico

Amélie Adde

La «acción en prosa» titulada *La Dorotea* constituye un caso aparte en la producción lopesca. Glosando unas palabras de Pierre Heugas acerca de *La Celestina*, diría que no hay nada parecido antes ni después. Fue considerada como una obra autobiográfica por algunos, y muchos de los comentarios acerca de esta obra insólita son tentativas de identificación de los personajes referenciales detrás de los ficticios. Significativa es la traducción de varios fragmentos que hizo Ernest Lafond, en la introducción a su obra *Études sur Lope de Vega*¹ a la hora de evocar la biografía del dramaturgo. En ella, Fernando es explícitamente Lope, y Dorotea Elena Osorio. Evidentemente, la noción de «acción en prosa» parece contradecir semejante radicalización operada por el profesor francés. Es posible ver en ella un «*muthos*» complejo, según la terminología aristotélica, debido a los cambios de fortuna de los amantes, a las sucesivas muertes finales, etc. El mismo Aristóteles señala la necesaria lógica y coherencia interna que deben informar la sucesión de las peripecias según el criterio de «necesidad» o de «verosimilitud», con la consecuencia de que el tratamiento del tiempo resulta fundamental y constituye el «*muthos*» en intriga, o en fábula. A primera lectura *La Dorotea* bien parece satisfacer tales exigencias (en la obra se insiste mucho en los datos temporales, y la palabra «fábula» está presente en el prólogo). Pero, el hacer de ella un «relato autobiográfico» sería olvidar hasta qué punto es original. Y entonces, ¿con qué nos quedamos? ¿Con la autobiografía o con la imitación de acciones (*mimesis*) y la composición de ellas (*muthos* o fábula)? El prólogo, cuyo autor no es el llamado don Francisco López de Aguilar, sino el mismísimo Lope, evoca ambos géneros pero no permite confirmar ninguno de los dos. Si recordamos que la función de un prólogo es precisamente establecer un contrato de lectura, proporcionarnos el modo de uso del texto que lo sigue, el que nos ocupa, apócrifo, es paradójicamente muy lúdico.

Es preciso, eso sí, recordar el contexto en el que Lope entregó a la prensa ese texto: recién difunta Marta de Nevares, Lope se sentía en aquel

1 Lafond, Ernest, *Études sur la vie et les œuvres de Lope de Vega*, Paris, La Librairie Nouvelle, 1857.

entonces sumamente solo. Sus ambiciones literarias fueron contrarrestadas por la polémica con los jóvenes poetas, y no consiguió aquella plaza de cronista que ambicionaba, vencido en ello por Pellicer. Lo que corre por las venas del poeta es auténtico odio. De ahí que la poesía lopesca de esos años, si bien influenciada por el maestro de los culteranos, se inscriba en el debate sobre la «Nueva poesía». En su rivalidad no contra Góngora sino contra sus seguidores, Lope ataca la «Nueva poesía» con todo el vigor del que es capaz cuando se siente herido. En otra ocasión dirá: «los que imitan a este caballero producen partos monstruosos que salen de generación, pues piensan que han de llegar a su ingenio por imitar su estilo»². Pero, si bien celebró a los clásicos, Lope no defendió una poesía «antigua» contra una «nueva». De hecho, hábilmente, nunca lo planteó en esos términos, sino que recomendó una estética armoniosa y clara contra la opacidad de sus jóvenes competidores. Si lo compaginamos con dos epístolas del mismo autor que exponen la poética del Fénix, aunque bastante anteriores a él, el prólogo de *La Dorotea* constituye, pues, una hábil respuesta a Pellicer y a los culteranos.

Además, la ignorancia de la que tacha al comentarista e imitador de Góngora me lleva a pensar que Lope escribió este Prólogo como un juego literario que oculta pistas de lectura, apartando al «ignorante» del laberinto poético hacia el que nos conduce. El juego de máscaras genéricas, por decirlo de alguna forma, que encierra el paratexto es un ejemplo de las paradojas del contrato de lectura. Esto es lo que diferencia fundamentalmente a *La Dorotea* de *El Laurel de Apolo*, la obra que la precedió con una diferencia de dos años, y lo que la enlaza con las *Rimas de Burguillos*, publicadas en 1634. Todos estos textos muestran la obsesión de Lope en aquel entonces por defenderse de los ataques de don José Pellicer de Ossau Salas y Tobar.

LA CUESTIÓN GENÉRICA

Llama la atención de cualquier lector la originalidad de *La Dorotea* y las discrepancias sobre la clasificación genérica (que extrañamente recuerdan a aquellas que rodean o rodearon *La Celestina*). Las afirmaciones de su autor en el Prólogo son todo menos aclaradoras al respecto. Parece ser que Lope no quiso darnos ninguna clave explícita para aprehender y leer *La Dorotea*. Por ejemplo, calificarla de «acción en

2 «Respuesta a un papel que escribió un señor de estos reinos en razón de la nueva poesía» (1621), en Lope de Vega, *Obras selectas*, ed. de Sáinz de Robles, Federico Carlos, Madrid, Aguilar, 1947, vol. II (3ª edición, 1991), p. 1056a.

prosa» implicaba pura y meramente confundir un poco más al lector en el laberinto genérico de la obra. Parece querer decir que aquel que sepa leer y comentar los textos (actividad a la que se dedicaba Pellicer, cómo no) deberá encargarse de encontrar la auténtica pista de lectura. Llama la atención en efecto este paradójico «Prólogo al Teatro» de Lope bajo la máscara de don Francisco López de Aguilar, que había de ser un programa de lectura, pero que en lugar de aclarar las dudas del lector sobre el género al que pertenece la obra, parece más bien confundirlo más. La ironía que encierran el desdoblamiento de la autoría y las modalidades del mismo contrato de lectura me parece evidente.

Y es que la ironía y el ataque frontal son las armas de un Lope herido en el contexto de la polémica literaria que a las claras constituye el punto neurálgico de esta obra-testimonio y testamento; digo testimonio porque *La Dorotea* está informada por una densa intertextualidad; y testamento literario pues en él entrega el viejo Lope no sólo su concepción de la poesía, sino sobre todo su relación con la literatura y con la lengua castellana. De ahí que esa «acción en prosa» abarque prácticamente todos los géneros practicados por él a lo largo de su producción literaria, y de ahí también que sienta la necesidad de ofrecernos este rosario de nombres de poetas que le influenciaron (y entre los cuales no aparece el de Pellicer). De ahí también, por último, que tengamos tantas referencias explícitas y formales a *La Celestina*. El paralelismo es evidente si recordamos la Carta de «El autor a un su amigo», en la que Rojas comenta el «fuerte y claro metal», el «modo y manera de labor», el «estilo elegante, jamás en nuestra lengua castellana visto ni oído»³. Observamos el mismo interés del genial escritor y del autor de *El Arte Nuevo de hacer comedias* por las potencialidades del lenguaje, y especialmente de la lengua castellana. *La Dorotea* nos habla fundamentalmente de poesía, no de criados viles ni de madres interesadas, ni de la codicia de una alcahueta, etc, pese a las afirmaciones del paratexto. ¿Hace falta además recordar la ironía que encierra *La Celestina* y que volvemos a apreciar en el texto-testimonio de Lope?

Si este tipo de paratexto realmente tiene como función identificar y preparar el contrato de lectura, el que nos ocupa es especialmente confuso. *La Dorotea*, desde el Prólogo hasta la última palabra del acto V, está constituida por esa intertextualidad que funciona, creo yo, como una serie de guiños lúdicos que hace el autor al lector. Hemos evocado las referencias a la poesía, a la autobiografía, al teatro, a *La Celestina*; el acto IV tiene más que ver con la tradición clásica del diálogo renacentista que con la comedia. Veamos parte por parte la intertextualidad presente en *La Dorotea*.

3 (Fernando de Rojas, *La Celestina*, «Carta del autor a un su amigo», ed. de Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra, 1990, p. 69).

EL GÉNERO CELESTINESCO

Es quizás la primera referencia que se nos ocurre al leer tanto el Prólogo (que cita la obra explícitamente) como el conjunto de esa «acción en prosa». Formalmente hablando, son muchos los parecidos entre ambas obras, exceptuando la cuestión del número de actos. El mismo prólogo presenta semejanzas con el de Rojas, tanto en su forma como en su intención, no tan moral como afirmó Bataillon. En efecto, ¿cómo, si no, leer estas advertencias del Prólogo lopesco?:

Pareceránle vivos los afectos de dos amantes, la codicia y traza 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.

Sin duda son un clarísimo eco de «otros agradables donayres, de otros avisos y consejos contra lisongeros y malos sirvientes y falsas mugeres hechizeras» que aparecen en el prólogo de *La Celestina* de Rojas. ¿Quién se atrevería seriamente a ver en *La Dorotea* un alcance moral? Esto es un claro indicio de que no hay que tomar al pie de la letra el contrato de lectura que nos está proponiendo el autor enmascarado del prólogo.

La técnica que adopta Lope se ilustra claramente en el título de la obra: en efecto, los títulos citados en el Prólogo preparan las resonancias que provocará luego la mención de *La Dorotea* para crear inmediatamente una ruptura: un título como *La Dorotea* en absoluto equivale a *La Celestina*. El parecido es engañoso, ya que el personaje de Dorotea se inscribiría en una continuidad con Melibea y no con Celestina. De ser totalmente clara la referencia a *La Celestina*, la obra se hubiera titulado al menos «La Gerarda»... El juego literario y testimonial de Lope es obvio. Y de la misma forma que *La Celestina* de Rojas se prestó a debate acerca de si era o no teatro, y caso de que lo fuese, si era tragedia, comedia o tragicomedia, *La Dorotea* ofrece una multitud de lecturas genéricas posibles.

LA TEATRALIDAD

De teatro habla el poeta, pero sólo de forma difusa en este Prólogo al evocar la libertad que conlleva el teatro no representado (¡qué paradoja en boca del autor de *El Arte Nuevo de hacer comedias!*), que es al

fin y al cabo el significado de «el papel es más libre teatro que aquel donde tiene licencia el vulgo de graduar», o al citar los nombres de Plauto, Terencio y Aristófanes, y al mencionar *La Celestina* o *La Eufrosina*. Es paradójico que el que conceptualizara la Comedia Nueva no eligiese una forma más parecida a aquella que le dio el pan de cada día. En todo caso, sorprende al lector que por primera vez abre el libro de *La Dorotea*. Pero Lope se encontraba precisamente en una etapa decisiva, y en aquel entonces se mostraba muy amargo acerca de la recepción de su teatro. Recordemos las palabras que dirige al duque de Sessa en una carta fechada en julio de 1631:

Ahora, señor excelentísimo, que con desagradar al pueblo dos historias que le di bien escritas y mal escuchadas he conocido o que quieren verdes años o que no quiere el cielo que halle la muerte a un sacerdote escribiendo lacayos de comedia... [...] dejarlas [las comedias] de todo punto por no ser como las mujeres hermosas, que a la vejez todos se burlan dellas, y suplicar a V.E. reciba con público nombre en su servicio un criado que ha más de veinticinco años que le tiene secreto, porque sin su favor no podré salir con victoria deste cuidado, nombrándome algún moderado salario, que, con la pensión que tengo, ayude a pasar esto poco que me puede quedar de vida⁴.

La Dorotea presenta sin embargo una gran teatralidad. Si bien no se estructura en tres actos, mucho tiene que ver con la producción dramática de su autor: la lista de las figuras que hablan en ella, los encuentros y los triángulos amorosos, las damas (y los encuentros de las rivales), los galanes (así como el encuentro conflictivo de los mismos), la figura del criado gracioso y borracho, e incluso la madre tiránica, un tipo parecido a las figuras de madres del teatro lopesco, los juegos de máscaras, etc. Y, sin embargo, ninguno de estos personajes corresponde exactamente con los tipos creados por Lope a lo largo de su producción dramática. La lista de las figuras es el único parecido fundamental: los empleos son bien distintos de aquellos que fue creando Lope.

También hay elementos trágicos: si bien las muertes finales de don Bela y de Gerarda carecen por completo de alcance trágico (prueba de ello es por ejemplo el comentario que hace Felipa acerca de ésta última), es la imposibilidad de los amantes de luchar contra una misma fuerza lo que les lleva indefectiblemente al fracaso amoroso. (El amor feliz no existe.) Pero es sobre todo el personaje final de la Fama, así como

4 Lope, *Cartas*, ed. de Marín, Nicolás, Madrid, Castalia, 1985, pp. 285-287.

los Coros, el que tiñe la obra de esos elementos formales de la tragedia. Aunque, seamos serios: la obra no puede clasificarse en el género trágico. En ella no observamos ninguna atmósfera onírica, ningún sentimiento de riesgo, ningún distanciamiento espacial, que son los componentes necesarios de las representaciones trágicas, tal como las definió Marc Vitse⁵.

Lo que sí da a la obra una esencia sumamente dramática son los diálogos, cuya función didascálica es evidente. Pero el carácter irrepresentable de la obra y su falta de acción (la poca acción que hay se reduce a un duelo, al que ni siquiera asistimos, entre los dos amantes rivales —duelo que más parece copia de aquellos de la Comedia que auténtica acción) nos obligan a matizar esta opinión. Recuerdo la extraordinaria paradoja que señalé antes: el mismo prólogo titulado «Al Teatro» conlleva esta contradicción, ya que Lope evoca en él la mayor libertad que ofrece el teatro no representado respecto al representado. ¿Amargura del poeta? No creo que fuese la única explicación: también puede ser un guiño del que escribe enmascarado, una forma lúdica de recomendar al lector que no tome este prólogo al pie de la letra; una forma de establecer un contrato de lectura irónico y paradójico entre un autor que no revela su verdadero nombre y un lector anónimo.

LA AUTOBIOGRAFÍA

Este género estaba sin codificar en el Siglo de Oro, de modo que hablar de la autobiografía tal como la definió Philippe Lejeune puede parecer anacrónico. Sin embargo, está claramente anunciada la intención autobiográfica de la obra. En el centro del paratexto, en efecto, leemos que «el asunto fue historia», frase que viene repetida varias veces en el mismo cuerpo de la obra. Pero esta afirmación va precedida por otra que sencillamente la contradice, o que por lo menos nos orienta hacia la recreación de lo vivido: «Si algún defecto hubiere en el arte —por ofrecerse precisamente la distancia del tiempo de una ausencia— sea la disculpa de la verdad; que más quiso el poeta seguirla que estrecharse a las impertinentes leyes de la fábula». En efecto, a través de una declaración que bien parece ser una denegación, el autor del Prólogo reivindica la libertad del autobiógrafo, su derecho a ficcionalizar su vivencia personal. De una forma totalmente irónica, admite lo imposible que es la escritura autobiográfica, entre otros motivos por la distancia del tiempo.

5 Vitse, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, PUM, 1988.

El sujeto es constantemente otro: nadie es lo que fue o lo que ha sido. Y más, si recordamos que este Prólogo apócrifo juega con la identidad de los autores: el autor de *La Dorotea*, evocado en tercera persona, que lógicamente es Lope, y un «yo», supuestamente don Francisco López de Aguilar, que resulta ser el mismo Lope. Este desdoblamiento de Lope en un «él» y un «yo» obliga a considerar con las máximas precauciones el contrato de lectura, y a evitar una interpretación literal de afirmaciones tales como «el asunto fue historia». La ironía entendida como distanciamiento está sin duda presente en el paratexto.

Esta lectura me parece confirmada por la advertencia que viene a continuación:

«Al que le pareciere que me engaño, tome la pluma; y lo que había de gastar en reprehender, ocupe en enseñar 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».

Llama la atención la ubicación en un mismo nivel sintáctico de «imitación» y de «verdad». Más allá de la posible alusión a las críticas de Pellicer, bien podemos leer una identificación entre «*mimesis*» y «verdad», como si Lope las confundiera en un mismo concepto. Como si, pues, la historia, o la verdad, equivalieran a la fábula y a la imitación. Además, Lope alude inmediatamente después a los procedimientos retóricos («afeitada», «donaires», «retóricos»), creando una especie de oximoron con «verdad afeitada», para acabar en lo «festivo» y lo «sentencioso» que inevitablemente recuerda el paratexto de *La Celestina*. Lope lo mezcla todo en uno, en esa concepción integradora del arte. No te deleites en la verdad de la historia que el tiempo obliga a deformar, parece decirle al lector, sino en los recursos retóricos, poéticos, o sea, digámoslo de una vez, en la ficcionalización de la verdad, en la literarización de la experiencia vital, no en el qué, sino en el cómo entrega esa construcción de un sujeto, que para nada fue el que vivió la historia (bien afirma lo imposible que resulta semejante empresa), que no es más que una construcción, una composición del sujeto del *hic et nunc* de la escritura.

Y este sujeto no tiene existencia fuera de ese tiempo efímero, de ese *hic et nunc*: es lo que leo yo metafóricamente detrás de la afirmación según la cual «los trajes con tanta diferencia de los de ahora que, hasta en mudar la lengua, es otra nación la nuestra»; el paso del tiempo nos convierte constantemente en otros, de manera que llegamos a ser «extranjeros», o sea, ajenos a nosotros mismos, y llevamos en nosotros una constante alteridad. ¿No es otra vez prueba de ello este irónico juego de

máscaras del que se vale Lope para la redacción de su prólogo? La escritura memorial de *La Dorotea*, avisa Lope, supone sencillamente que esta autobiografía no sea más que una re-construcción del pasado, una re-presentación formalizada a través de la escritura cuya función es imitar la experiencia, y no pretender una relación exacta de la experiencia vital. A fin de cuentas, si hablamos de autobiografía, si hemos de creer al autor del Prólogo, hemos de concluir inmediatamente el no cumplimiento de los tres contratos definidos por Philippe Lejeune⁶. Un simple ejemplo bastará para convencernos de lo paradójica que resulta una interpretación autobiográfica de *La Dorotea*: más allá de la dispersión del sujeto lopiano entre los diferentes personajes masculinos, más allá de la construcción de personajes femeninos que tiene un poco de todas las mujeres que conoció el poeta, ¿cómo leer el acto II, en el que en ningún momento aparece Fernando, sino como pura ficción? ¿Qué credibilidad tiene entonces el contrato de lectura autobiográfica? Habrá que encontrar en otras áreas el significado del Prólogo de *La Dorotea*.

LA POESÍA

En este testamento literario pueden reconocerse muchísimos otros géneros e influencias que los citados, y que el espacio de esta ponencia no me permite evocar. Citémoslos por lo menos; son el diálogo renacentista, el género entremesil y lo novelesco. Citemos también las referencias emblemáticas, pictóricas y musicales que invaden el texto. Pero precisamente éstas nos llevan a la esencia poética de la obra. *La Dorotea* nos habla de la poesía a través de la poesía, que por eso mismo se afirma como un arte integrador.

El Prólogo trata de entrada de su poética, para terminar evocando por una parte los problemas editoriales con los que tuvo que enfrentarse el dramaturgo, y por otra la rivalidad que opone a Pellicer —aunque sin citar explícitamente a éste que encontrar. En efecto, frases como «ingenios bien nacidos y bien hablados en cuyas lenguas vive la alabanza y cuya pluma jamás se vio manchada del vituperio» es una alusión, por la negativa, a su competidor. De hecho, continúa aludiendo a «aquellos ignorantes que trasladan sátiras de sus costumbres, no perdonando eda-

6 Los tres términos de dicho contrato autobiográfico son la identidad entre autor/narrador/personaje, la sinceridad del autobiógrafo y las condiciones de recepción de dicha autobiografía, o sea la contextualización del testimonio que nos entrega el autor. Véase Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil, 1975 (1996).

des, noblezas, religiones, honras ni lugares altos; hombres que no saben de los libros más de los títulos, y que al fin los dejan como cosa que compraron para engañar». Esa «envidia de la virtud», esos «émulos carcomidos de la gloria de los estudios ajenos» que provocan «la risa de los príncipes soberanos» no son los editores que fustigaba al principio del párrafo, sino, con toda evidencia, aquél que había herido a Lope al calificarlo en la dedicatoria de sus *Lecciones solemnes* —dirigida a un alto personaje de la Corte y del entorno del valido— «de viejo sin seso, ignorante y sin honra». Estas alusiones de Lope son, pues, respuestas a las invectivas de Pellicer. Lope, ya viejo, se sentía en aquel entonces profundamente herido, y sintió la necesidad de re-crearse literariamente una existencia en *La Dorotea*, al mismo tiempo que contestaba a los injuriosos ataques en un tono mordaz. Es cierto que lo hizo en otras ocasiones, y las epístolas citadas están llenas de alusiones a los malos imitadores de Góngora. Pero de hecho es Pellicer el blanco de la sátira de Lope.

Lope siente la necesidad de reafirmar su concepción de la poesía o de lo poético en su testamento literario. Con esto abre y cierra, pues, el paratexto (aunque, a decir verdad, la parte final es más bien una respuesta a las sátiras de Pellicer, productos de la «bárbara lengua y pluma de la ignorante envidia»), y enmarca un prólogo paradójica y astutamente dedicado «Al Teatro».

Bien podría parecer *La Dorotea* deshilvanada, falta de coherencia, de no realizar la poesía ese papel integrador y unificador. En efecto, ella es la única forma escriptural que no sufre contestación. La poesía invade literalmente el texto, tanto bajo la forma de poemas métricos como la de una prosa que en absoluto se limita a la pura comunicación verbal, sino que integra reminiscencias de la poesía cortés, y resulta justificada en su esencia por los largos comentarios metapoéticos del soneto burlesco, hechos por los personajes masculinos, así como por los comentarios nada celestinescos de Gerarda acerca de la nueva poesía.

El poeta empieza definiendo las virtudes de la poesía mediante tres palabras clave: canto, música y armonía, y a continuación afirma que *La Dorotea* es «cierta imitación de la verdad», y que, como tal, es decir en aras de la verosimilitud, no puede respetar las convenciones clásicas de la poesía en versos. Pero Lope toma el contrapunto de la teoría aristotélica acerca de la primacía de la métrica, afirmando de entrada el carácter poético de la misma prosa. Esta afirmación me parece radicalmente moderna y hábil por parte de un Lope herido con motivo de la polémica entre Antiguos y Modernos. Al referirse a los «antiguos poetas» el autor del Prólogo se sitúa claramente entre los Modernos y se defiende con-

tra las invectivas de Pellicer⁷. La sustancia de la poesía es, según él, la misma lengua castellana⁸, la organización poética del lenguaje, la música nacida de las composiciones castellanas. Creo, en fin, que hay que entenderla desde un punto de vista moderno: Lope está refiriéndose a la misma función poética del lenguaje. Los metros son meros artificios. Pero la materia prima, en definitiva, es el lenguaje. En una epístola anterior a la publicación de *La Dorotea*, Lope comenta: «De los metros y números no hay que tratar, porque el modo métrico y armónico no es esencial al arte»⁹. Y este arte al que se refiere Lope en esta cita es aquel del que afirma en unos paréntesis que parece quitarle importancia a la aserción y que no deja de ser la síntesis de la concepción barroca del mismo, aquel pues que «todos los incluye». La poesía es un arte integrador. De ahí que encontremos en *La Dorotea* tantas referencias a la música y a la pintura. Pero incluir no es sólo tratar de, sino claramente valerse de las técnicas de unos y otros para alcanzar esa especie de arte supremo que es la poesía. La música es la que más evocada está en este prólogo.

Aboga por una poesía clara, que no «embaraza la frasis de nuestra lengua» dirá en su «Respuesta a un papel que escribió a un señor de estos reinos en razón de la Nueva poesía»¹⁰. La «frasis de nuestra lengua», vale decir la melodía, la música de la lengua castellana.

Ahí está la clave de *La Dorotea*: una respuesta metapoética en el contexto de la penosa rivalidad con los culteranos, contra quienes lanza, en la epístola antes citada, «con aquellas transposiciones, cuatro preceptos y seis voces latinas o frases enfáticas, se hallan levantados adonde ellos mismos no se conocen, ni aun sé si se entienden»¹¹.

7 Véase esta advertencia del mismo Lope, sacada de la «Respuesta a un papel que escribió un señor de estos reinos en razón de la nueva poesía» (1621), en *op. cit.* (nota 4), pp. 1055-1056: «y así, procuraré con la mayor brevedad que me sea prosible decir lo que siento, que pues Aristóteles en el libro primero de sus *Tópicos* dejó advertido que los filósofos por la verdad *debent etiam sibi contradicere*, bien puede el arte de hacer versos, pues todo su fundamento es la filosofía, como consta de los antiguos, no sin afrenta de muchos de los modernos, con el debido respeto a tanto varón, no digo contradecir, pero dar licencia a un hombre para decir lo que siente. Mas hay algunos que a las cosas del ingenio respeponden con sátiras a la honra, valiéndose de la ira donde les falta de ciencia, y quieren más mostrarse ignorantes y desvergonados [*sic*], negando lo que escriben, que doctos y nobles en lo que defienden».

8 Véase, «Respuesta...», en *op. cit.* (nota 4), p. 1059: Después de citar un poema de «divino Herrero», dice: «Aquí no excede ninguna lengua a la nuestra, perdonen la griega y la latina».

9 «Otra epístola a un señor de estos reinos sobre la misma materia» (1624), publicada en Lope de Vega, *Obras selectas*, ed. de Sáinz de Robles, Federico Carlos, Madrid, Aguilar, 1947, Vol. II (3ª edición, 1991), p. 1061 a.

10 Lope de Vega, *op. cit.* (nota 9), p. 1058.

11 Lope de Vega, *op. cit.* (nota 9), p. 1056.

Si la poesía barroca es un arte que «todos los incluye», y si *La Dorotea* es, como creo, el testamento poético de su autor, no será nada sorprendente leer en ella esta variedad de géneros, esta multitud de influencias literarias y personales, esta mezcla armoniosa y lúdica de formas poéticas y narrativas. En efecto, todo pasa como si el mismo poeta se divirtiera en dar al lector pistas de lecturas, y hacernos guiños literarios (o sea metapoéticos) y lúdicos para luego negarlos en seguida. Podríamos encontrar un multitud de ejemplos en la obra. Conlleva una ironía feroz, y las paradojas son el medio de establecer una complicidad entre el lector (si sabe reconocer al Lope enmascarado detrás de don Francisco López de Aguilar) y el autor. De forma que hay contrato de lectura, pero inscrito en la ironía y la paradoja. De alguna manera, Lope se dirige, como era tradicional, pero con más fuerza, «al discreto lector», no a «aquellos ignorantes [...] que no saben de los libros más que los títulos». Si entendemos *La Dorotea* como un testamento literario, nos aparece hoy como una ilustración más de que la literatura es la celebración del lenguaje y de sus potencialidades poéticas.