

La imitación barroca en el prólogo de *La Dorotea: acción en prosa* de Lope de Vega

Ximena Gómez Goyzueta
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

Lope de Vega, cercano a su muerte, escribió *La Dorotea* (1632); una de las obras de contrastes barrocos que reflejan el tópico vida-literatura y literatura-vida, así como el corrosivo ambiente de guerras literarias que se respiraba en la España del Siglo de Oro. Apartado de los corrales de comedias, por voluntad propia, por falta de mecenas, Lope parece alejarse del *Arte nuevo de hacer comedias* dispuesto a ensayar en la *acción en prosa* los frutos más depurados de su amplia experiencia artística. Las disputas que tenía con los preceptistas y con los poetas jóvenes de esta época de su vida fueron el pretexto para escribir *La Dorotea*, y con ella, defender su primacía como el mejor poeta de su tiempo.

No obstante, a pesar de haber sido escrita versando en torno a dichas contiendas, en torno al debate sobre la nueva poesía, no provocó la menor réplica por parte de nadie a diferencia del *Arte nuevo*, según se refleja en la crítica contemporánea. Y tampoco se sabe por qué. Sin afán de resolver esta situación, al parecer irresoluble, pues no hay documento alguno hasta ahora que dé cuenta de ello, en el presente estudio realizaré un análisis del prólogo de *La Dorotea*, a la luz de *Arte Nuevo de hacer comedias* frente a la *Poética* de Aristóteles y al *Ars poética* de Horacio con base en el concepto de *imitatio*. A partir de esto propongo que Lope se sumerge en el significado prístino de la imitación aristotélica y adiciona como componente fundamental de esta imitación el concepto horaciano de la variedad. Así, escribe su antepenúltima obra, la cual comparte dicha

concepción de manera esencial con la vertida en el *Arte nuevo*. Antes de iniciar el análisis del corpus lopesco, sintetizaré las ideas que utilizaré de los autores grecolatinos.

Enrique García Santo-Tomás menciona que la *Poética* de Aristóteles fue traducida al español por Alonso Ordóñez de Seijas en 1626 y que inicialmente fue leída por Lope en latín. Según Carmen Trueba, el filósofo “le confirió un lugar eminente a la imitación (*mímēsis*) en la teoría de la poesía esbozada en la *Poética*. Sin embargo, no define el término *mímēsis* en su tratado”.¹ No obstante dada la magnitud de dicho problema conceptual, me referiré a la imitación poética sólo en el terreno del arte verbal definida así por Aristóteles: “reproducción por imitación de acciones mediante tres diferencias: qué se imita, cuáles son los objetos que se imitan y de qué manera.”² El filósofo habla del arte verbal como “el arte que emplea tan sólo palabras, o desnudas o en métrica”(Poética, 132) Y la distingue de los demás tipos de discurso diciendo que

habría que dar el nombre de poeta a quien, mezclando toda clase de métrica, compusiera una imitación [...] De lo cual resulta claro que el poeta ha de serlo más bien de tramas o argumentos que de métricas, que es poeta en cuanto y por cuanto reproductor por imitación, e imita precisamente acciones. [...] Llamo, pues, *trama* o *argumento* a la peculiar disposición de las acciones. [...] Y cuando, por acaso tome por acciones lo realmente sucedido, no por eso sólo dejará de ser poeta, porque no por haber sucedido dejan de ser las cosas verosímiles o posibles [...]. (Poética, 145)

Para Aristóteles lo verosímil es un efecto que será causado por la composición de la fábula. Ésta debe tener un principio, un medio y un fin que responderán a lo imposible verosímil y no a lo posible increíble. Desde esta perspectiva, si el poeta no respondiera a dicho orden y magnitud (lo bello), sería una falta excusable sólo en tanto el poema “dé en la finalidad del arte, si por tal medio resulta esa parte u otra más impresionante” (Poética, 173).

En cuanto al *Ars Poética* de Horacio García Santo Tomás comenta que “debió haber sido conocida por el *Fénix* a través de la edición de Francesco Robortello

¹ CARMEN TRUEBA, *Ética y tragedia en Aristóteles*, Anthropos-UAMI, Madrid, 2004, p. 13.

aparecida en Florencia en 1548”.³ Horacio habla en términos más sencillos sobre la imitación y sobre todo se refiere a la comedia de su tiempo:

De la vida humana
es la comedia espejo, luz y guía,
de la verdad pintura soberana;
en ella se describe la osadía
del mozo, la cautela de la anciana
alcagüeta, las burlas de los juglares
y sucesos de hombres populares. (*Arte nuevo*, 70)

La variedad es uno de los elementos fundamentales de la imitación poética para Horacio:

Es que naturaleza, por sí misma, nos plasma
con las idiosincrasias más diversas; nos lleva
al gozo o a la ira, nos abate o angustia; (*Arte nuevo*, 26)

Por su parte, Lope de Vega habla del concepto aristotélico de imitación poética en el *Arte nuevo* poniendo énfasis en un aspecto aparentemente tangencial para dicho texto, pero que después de una lectura atenta resulta central:

Ya tiene la comedia verdadera su fin propuesto como todo género de poema o poesis, y este ha sido imitar las acciones de los hombres y pintar de aquel siglo las costumbres.	50
También cualquiera imitación poética se hace de tres cosas, que son, plática, verso dulce, armonía, o sea la música, que en esto fue común con la tragedia, sólo diferenciándola en que trata las acciones humildes y plebeyas, y la tragedia las reales y altas.	55 60
¡Mirad si hay en las nuestras pocas faltas! (<i>Arte nuevo</i> , 134)	

Como se observa, la esencia del concepto aristotélico de imitación poética está presente y, a pesar de que parece no usarlo del todo para hablar de la Comedia nueva, Lope no reniega de ello. No obstante, el Fénix marca un distanciamiento claro al hablar de lo que

² ARISTÓTELES, *Poética*, versión de García Bacca, 2ª. Reimpresión, Editores Mexicanos Unidos, México, 2005, p. 131. En adelante podrá seguirse de la cita el título del libro y la página.

³ FÉLIX LOPE DE VEGA, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Enrique García Santo-Tomás, Cátedra, Madrid, 2007, p. 46. En adelante entre paréntesis, seguirá de la cita pondré *Arte nuevo* y la página.

imita, a saber, la mezcla de lo trágico con lo cómico en el teatro. Esta distinción, como todos sabemos, se recibió por los académicos de su tiempo como una falta que contravenía al arte propuesto por el filósofo. Empero, según Enrique García Santo-Tomás, dicha falta marcaba lo verdaderamente novedoso de la propuesta dramática lopesca:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que a questa variedad deleita mucho;
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza.

A pesar de esta “mezcla”, evocadora del teatro plautino, el autor del *Arte nuevo* siempre tuvo en mente la noción de belleza. Dicha noción es producto de la utilización de la variedad, elemento que, para efectos del arte verbal, es tomado de la propia naturaleza y por tanto, está en relación directa con el concepto horaciano:

Es que naturaleza, por sí misma, nos plasma
con las idiosincrasias más diversas; nos lleva
al gozo o a la ira, nos abate o angustia;⁴

Ahora observaremos el concepto de imitación en el prólogo de *La Dorotea*. Lope describe la *acción en prosa* como un producto de la esencia del arte verbal, esto es, del arte poético:

Pero puede asimismo el poeta usar de su argumento sin verso, discurriendo por algunas decentes semejanzas; porque esta manera de pies y números son en el arte poética como la hermosura en la juventud y las galas en la disposición de los cuerpos bien proporcionados, que el ornamento de la armonía está allí como accidente y no como real sustancia. De suerte que si alguno pensase en que consistían los números y consonancias, negaría que fuese ciencia la poesía. *La Dorotea* de Lope lo es aunque escrita en prosa, porque siendo tan cierta imitación de la verdad, le pareció que no lo sería hablando las personas en verso como las demás que ha escrito.⁵

⁴ HORACIO, *Arte poética y otros poemas*, trad. y notas Oscar Gerardo Ramos, Serie “La Granada entreabierta”, Instituto Caro y Curevo, Bogotá, 1974, p. 26.

En su calidad de poeta, el *Fénix* remite a la idea aristotélica de la esencia de la poesía mostrando que el verso no es un elemento fundamental. De hecho, se puede observar que el ornamento de la armonía le resulta incluso artificial para el fin de la poesía, la cual, según este pasaje es la imitación de la verdad. Más adelante, vuelve sobre la imitación de la verdad al hablar de la composición de la fábula.

Si algún defeto hubiera en el arte –por ofrecerse precisamente la distancia del tiempo de una ausencia- sea la disculpa la verdad; que más quiso el poeta seguirla que estrechase a las impertinentes leyes de la fábula. Porque el asunto fue historia, y aún pienso que la causa de haberse con tanta propiedad escrito.

Lope parece abordar su noción de belleza desde fuera del orden aristotélico de la trama, en el que se aboga por la proporción alcanzada con el justo medio de las partes y entre las partes de la fábula y la verdad poética frente a la verdad histórica. Considera que si cayó en algún defecto, todo se debe a que está imitando “la verdad”. Sin embargo, no contradice en nada la definición de Aristóteles para la trama: “la *trama* o *argumento* es precisamente la reproducción imitativa de las acciones; llamo, pues, *trama* o *argumento* a la peculiar disposición de las acciones”. El autor áureo califica de “impertinentes” las leyes aristotélicas de la fábula (orden, magnitud y proporción –principio, medio y fin-), no obstante, en función de una supuesta “verdad” presentará su “peculiar disposición de las acciones”. Para Amélie Adde

... la ubicación en un mismo nivel sintáctico de “imitación ” y de “ verdad ” llama la atención. [...] 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.⁶

Estoy de acuerdo con Adde en que no es exactamente así, pues, al hablar de un asunto que fue “verdad”, “historia”, y al hablar de que se escribió con gran propiedad, nos

⁵ FÉLIX LOPE DE VEGA, *La Dorotea: acción en prosa*, ed. de Edwin S. Morby, Castalia, Madrid, 1988, p. 60. En adelante, seguido de la cita pondré entre paréntesis *LD* y la página.

⁶ AMÉLIE ADDE, “El Prólogo ‘Al Teatro’ de *La Dorotea* de Lope de Vega: Un contrato de lectura paradójico”, en MARÍA LUISA LOBATO y FRANCISCO DOMÍNGUEZ MATITO (eds.), *Memoria de*

damos cuenta de que sólo está jugando con estos conceptos para crear ambigüedad. A la par de la “historia y la verdad”, habla de una serie de atributos propios del arte verbal de la *acción en prosa* que de alguna manera vienen a reforzar la idea de lo escrito con gran propiedad por encima de la “verdad” y la “historia”. Pareciera que con esta ambigüedad, el *Fénix* potenciara en *La Dorotea* la posibilidad de múltiples perspectivas sobre la realidad de la historia que presenta. Al respecto, Amelie Adde apunta, “Lope lo mezcla todo en uno, en esa concepción integradora del arte.” Finalmente el autor áureo habla de acciones imitadas:

Si reparare alguno en las personas que se tocan de paso, sepa que los del tiempo en que se escribió eran aquéllos, y los trajes con tanta diferencia de los de agora que, hasta en mudar la lengua, es otra nación la nuestra de lo que solía ser la española. [...] Demás que en *La Dorotea* no se ven las personas vestidas, sino las acciones imitadas (*LD*, 63)

Éstas, al ser contrapuestas a “las personas vestidas” son remitidas al tratamiento aristotélico de la poesía como lo universal frente a la historia como lo singular. Esto es, estamos ante una historia que “fue verdad”, de la cual se imitarán acciones que darán forma a ciertos caracteres, los cuales aparecerán recreados como los de aquél tiempo en que “realmente sucedió la historia”. Al respecto dice Aristóteles:

Y hálbase en *universal* cuando se dice qué cosas verosímil o necesariamente dirá o hará tal o cual por ser tal o cual, meta a que apunta la poesía, tras lo cual impone nombres a personas; y en *singular*, cuando se dice qué hizo o le pasó a Alcibíades (*Poética*, 144).

Para finalizar con la imitación en *La Dorotea*, observaremos que Lope se distancia de Aristóteles de la misma forma en que lo hace en el *Arte nuevo*: esto es, mediante el elemento de la variedad como el detonador de la belleza en la forma que ha elegido imitar, en esta ocasión es el diálogo prosístico mezclado con la lírica:

[...] Si bien ha puesto algunos [versos] que ellas [las comedias] refieren, porque descansen quien leyere en ellos de la continuación de la prosa, y porque no le

la palabra: *Actas del VI Congreso Internacional Siglo de Oro*, Iberoamericana-Vervuert, Burgos-La Rioja, 2004, p. 160.

falte a *La Dorotea* la variedad, con el deseo de que salga hermosa, aunque esto pocas veces se vea en las griegas, latinas y toscanas. (*LD*, 60)

Además de ser mencionado explícitamente en este párrafo, el elemento de la variedad aparece constantemente y de manera implícita en los párrafos que vimos. Cuando se habla del tratamiento de algún concepto que contraviene las ideas aristotélicas, podemos decir que implícitamente Lope apela a la variedad horaciana. Ésta, así como en el *Arte nuevo*, está presente como el elemento a través del cual logra la belleza en su imitación, a diferencia de la concepción aristotélica de la belleza como producto del orden y la magnitud de la disposición de la trama, que a su vez darán el efecto de la verosimilitud.

Como podemos observar hasta aquí, Lope está de acuerdo con Aristóteles tanto en el *Arte nuevo* como en *La Dorotea* según su concepción de imitación del arte verbal en cuanto a su significado esencial: la imitación de acciones a través de la peculiar disposición de las mismas sin importar de qué forma se trate, lírica, prosa, diálogo. Sin embargo, al momento de hablar sobre la forma que ha escogido para imitar, se distancia del filósofo, no exactamente por tratar sólo de la imitación del drama en el *Arte nuevo* y de una *acción en prosa* en *La Dorotea*. En esencia difiere de la idea de la belleza en la imitación aristotélica, pues la mezcla de lo trágico y lo cómico en el teatro y la mezcla del diálogo con la lírica, así como los juegos de ambigüedad entre las nociones de “historia”, “verdad” y “fábula” en la *acción en prosa* son los procedimientos a través de los cuales la variedad se hará presente en la imitación para dar la impresión de belleza. La noción aristotélica de orden y proporción da paso en el arte poética de Lope de Vega a la noción horaciana de variedad. Así, el *Fénix* dio muestra una vez más de su audaz genio, pues pareciera tomar distancia y hasta renegar de la *Poética* aristotélica en estos dos textos. Toma el concepto universal de la poesía para, en el caso del teatro, adaptarlo al gusto de un público que él conocía muy bien en todos sus niveles. Asimismo lo transfiere y lo recrea en *La Dorotea*, según Adde, obra que sería su testamento poético,

y Lope da muestra de ello no sólo en las ideas del prólogo, sino también en la escritura del mismo, así como en la *acción en prosa*.

Si la poesía barroca es un arte que ‘todos los incluye’, y si *La Dorotea* es, como lo 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.⁷

BIBLIOGRAFÍA

AMÈLIE ADDE, “El Prólogo ‘Al Teatro’ de *La Dorotea* de Lope de Vega: Un contrato de lectura paradójico”, en MARÍA LUISA LOBATO y FRANCISCO DOMÍNGUEZ MATITO (eds.), *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso Internacional Siglo de Oro*, Iberoamericana-Vervuert, Burgos-La Rioja, 2004, pp. 157-168.

ARISTÓTELES, *Poética*, versión de García Bacca, 2ª. Reimpresión, Editores Mexicanos Unidos, México, 2005.

HORACIO, *Arte poética y otros poemas*, trad. y notas Oscar Gerardo Ramos, Serie “La Granada Entreabierto”, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1974.

LOPE DE VEGA, FÉLIX, *La Dorotea*, ed. de Edwin S. Morby, Castalia, 1998.

LOPE DE VEGA, FELIX, *El Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Enrique Santo-Tomás, Cátedra, Madrid, 2006.

CARMEN TRUEBA, *Ética y tragedia en Aristóteles*, Anthropos-UAMI, Madrid, 2004.

⁷ *Ibid.*, p. 166.