

tante superficialidad por juzgársela también, superficialmente, como literatura frívola.

FRIDA WEBER DE KURLAT

Universidad Nacional de Buenos Aires.

ALAN S. TRUEBLOOD, *Experience and artistic expression in Lope de Vega. The making of "La Dorotea"*. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1974; 785 pp.

La Dorotea pasa a ser una de las obras mejor estudiadas en todo el dominio de las letras hispánicas. Tras haber sido objeto de la ejemplar edición crítica de E. S. Morby, acumula también desde ahora la fortuna de un análisis literario de máxima altura. Con el nuevo libro del profesor A. S. Trueblood, tan largamente esperado por todos los lopistas, los estudios sobre la obra no dramática del Fénix entran, por fin, en una merecida mayoría de edad.

Fruto de veinticinco años de esfuerzo, densamente escrita y con capítulos que podrían constituir libros por derecho propio, la obra de Trueblood no resulta fácil de sintetizar. Tanto sus dimensiones como su rica matización obligan a una reseña particularizada y a un cuidado enjuiciamiento de sus logros.

El capítulo I, "Introduction" (pp. 1-20) viene a ser, tal vez, lo que más se acerca en todo el libro a una suma de conclusiones. Tras una presentación sumaria de *La Dorotea* en la trayectoria del arte de Lope, el autor confiesa su propósito de entender su creación como inextricable juego de forma y de sustancia, de *Erlebnis* con *poiesis*. Aunque Lope no cultiva deliberadamente la experiencia como origen de su arte, a la manera de un romántico, se halla poseso de sus emociones en forma que hacen tanto más visible su indisciplina especulativa y su identificación, más bien visceral que ideológica, con los valores religiosos y políticos de la España de su tiempo. La mente no conceptualizadora de Lope realiza en la *acción en prosa* una curiosa fusión de elementos líricos y dramáticos. La expresión de Lope se halla vitalizada por su continua respuesta a estímulos externos, que gobierna una imaginación endeudada con los sentidos y que resulta, por lo mismo, eminentemente musical, plástica y pictórica. Vida y arte de Lope son una misma historia de autorrenovación y de apasionada complacencia en lo nuevo y vario. Pero el poeta no es enteramente dueño de sí hasta llegar a *La Dorotea*, al plantear el fenómeno de su *Erlebnis* como un fin estético absoluto, sin búsqueda de otra ulterioridad y cuyas resonancias morales son un simple postizo (*after-thought*). El progreso de Lope hacia *La Dorotea* es un prolongado esfuerzo por establecer una "distancia estética" respecto a su propia vida.

Insistiendo en la fundamentación remota sobre la experiencia autobiográfica, el capítulo II, "Lope and Elena Osorio" (pp. 21-47) reconstruye el curso de aquellos amores con un minucioso repaso de las fuentes, aún no exhaustas a pesar de su repetido manejo por los críticos. A través de su comportamiento y de sus desastrosas declaraciones proce-

sales Lope revela a fondo el histrionismo narcisista que tanto ayuda a entender su obra. Trueblood logra establecer el punto importante de cómo Lope debió de compartir a Elena con su rival, dentro de los términos de un acuerdo consentidor. No existen indicios de que ella actuara bajo ninguna presión familiar. Entre la bajeza de los libelos y de la tosca prosa judicial cabe identificar experiencias y sentimientos destinados a florecer más tarde bajo convencionalismos líricos, pastoriles y dramáticos o a prefigurar la actitud desencantada y cazurra de Burguillos. La figura de Marfisa continúa sin hallar su modelo en la vida real.

Los capítulos que siguen, "The artistic ballads: Moorish and pastoral masks" (pp. 48-85), "Thematic trends in sonnet cycles" (pp. 86-114), "Belardo el Furioso" (pp. 115-140), se dedican a estudiar el sucesivo despliegue del tema de los amores con Elena en subciclos de clara determinación genérica. Los romances agotarán un comentario bastante directo de lo sucedido, si bien no exento ya de algún cruce importante con la tradición culta, según viene a ilustrar "Contemplando estaba Filis" (obra maestra del género) con su eco de Petrarca en el símil de la mariposa. Aunque no faltaron ya entre los papeles del proceso, la serie de los sonetos se inicia alrededor de 1593. La destilación poética de los hechos comienza a desdibujarlos en beneficio del tratamiento simbólico a través del tema de las ruinas de Troya o de la oveja robada. En cuanto a *Belardo el furioso* (1588), permite reconocer ya una cierta prefiguración de *La Dorotea*, con motivos como la fuga por una supuesta muerte a que ayuda una antigua amante y el juego conceptual *necesidad-interés*. El estado de ánimo de Lope, por el contrario, sigue siendo rebelde, insultante y desaforado. La locura de Belardo no engarza con el neoplatonismo ni con las ideas médicas, sino que viene determinada por un eco desmañado y casi risible del *Furioso* ariostesco.

De acuerdo con las conclusiones anticipadas en un importante artículo, Trueblood está persuadido de que Lope trabajaba en una temprana versión de *La Dorotea* en la década de 1590. El capítulo VI, "The years between" (pp. 141-201) muestra cómo la simultánea preparación de *La Arcadia* (1598) ha podido refluir sobre *La Dorotea*, haciendo ver a Lope las posibilidades todavía latentes en la historia de Elena. En uno y otro caso, tendremos una historia de celos, orientada hacia la desusada experiencia final del desamor. La comedia de *La Arcadia* (1610-1615) ofrece una visión festiva de los convencionalismos pastoriles, pero añade la escena, después tan famosa, de la quema de billetes y retratos por la amante escarmentada. Especial atención se dedica al nacimiento de Burguillos en las justas isidriles de 1620 y a su mayoría de edad en las *Rimas humanas y divinas* de 1634: el poeta desastrado, alegre por fuera y melancólico por dentro, azote de petrarquistas, platónicos, gramáticos y culteranos, que tan fielmente retrata la más íntima conciencia de la vejez de Lope, ya muy de vuelta en la profesión literaria. Burguillos viene al mundo en lo más espeso de un período de crisis religiosas, morales y familiares que se reflejan, sobre todo, en los *Soliloquios* de 1626, con su aire de confesión desnuda hasta la simpleza, *desengaño* en crudo, que por efecto de su misma intensidad no puede

perdurar ni cuajar estéticamente. Lope ha vuelto, en medio de ese momento tempestuoso, a la reelaboración de su *Dorotea* primitiva hacia 1620, según las alusiones de la canción "Amarilis a Belardo" y otros indicios menores; el recuerdo de Elena Osorio se funde entonces con los de Marta de Nevares y las veleidades neoplatónicas en que aquellos otros amores habían desembocado.

Lo realizado hasta aquí no es sino una cuidada reconstrucción de lo que E. S. Morby ha llamado, con gran acierto, la "materia de Dorotea". Por eso es en el capítulo VII, "History and poetry in *La Dorotea*" (pp. 202-266) donde se inicia por fin el estudio directo de la obra. Se halla ésta presdida por un claro afán de destacar su carácter personal, la conexión que allí se da entre *Dichtung* y *Erlebnis*, *historia* y *poesía* en un mundo rebosante de incertidumbres y contingencias morales. Lope se dedica a imaginar el curso de sus amores con Elena de no haberse interpuesto el escándalo. Acorde con su visión de lo psicológico como un puro *fieri*, tan apasionadas relaciones hubieran llegado también a desintegrarse por sí solas (la convicción lopesca de lo percedero del sentimiento humano estaría cerca de ser la gran "tesis" de *La Dorotea*). Se deriva de todo ello una ejemplaridad más "experiencial" que ortodoxa. Sigue también una interesante discusión de la medida en que *La Dorotea* se acerca o no al esquema de un *Bildungsroman*. Lope trae a primer plano la sordidez moral de la historia, arrastrado como de un deseo de confesión muy suyo, pero que busca una absolución estética y no religiosa (¡Lope, tan mal penitente en la vida real!). En busca de un deliberado contraste con lo pastoril y con la comedia, *La Dorotea* se desenvuelve en un ambiente mesocrático, con incidencias urbanas y caseras, dentro de escenarios muy fijos y en torno a tres núcleos temporales, con proyecciones hacia atrás y hacia delante. Trueblood rechaza la idea de Alda Croce sobre lo "indiferenciado" de los personajes con excelentes argumentos a favor de la caracterización fluida y dinámica de éstos. Dorotea constituye el foco de la creación de Lope como su visión del eterno femenino, personaje en continuo estudio por parte de sí misma y de los demás: relacionada con el tipo de la cortesana literaria, su complejidad psicológica la vuelve, a la vez, una superación de dicho esquema. Fernando es el Lope juvenil, con toda su inmadurez y petulancia. Don Bela, repudio de la figura de indiano risible, busca de modo patético un refugio sentimental, más bien que un amor, en medio del mar proceloso de la corte y Lope lo dignifica con sus propios sentimientos de hombre maduro. Gerarda es figura completamente cómica, muy alejada de la Celestina de Rojas tanto en carácter como en función literaria.

Según el capítulo VIII, "Action and Psychology" (pp. 267-323) el tema de la obra no es otro que la desintegración del amor como puro fenómeno psicológico, sin que exista un nudo argumental ni más acción que la que ocurre dentro de los personajes. El acontecer de *La Dorotea* se polariza en torno a los momentos climáticos de una riña y una reconciliación, pero el *ordo amoris* resultante no reviste ningún carácter reconocible (sobre todo, no es ni ovidiano ni platónico). Se demuestra así que no hay ninguna filosofía válida para el amor, ante el cual nau-

fragan sentimentalmente todos los personajes. El amor es un irreductible proceso de experiencia humana, gobernado (según un concepto de máxima modernidad) por la ambivalencia, el autoengaño y, sobre todo, el paso del tiempo. Lope preside con absoluto dominio la compleja maquinaria, único conocedor de su funcionamiento y de la íntima naturaleza de los personajes, que en vano se esfuerzan éstos mismos por entender. Trueblood realiza un minucioso estudio del comportamiento de los personajes conforme a esta peculiar filografía de Lope. Los resultados conducen, por el camino de una abismal complejidad psicológica, a caracteres elementales y agrupados bajo un signo de paradoja: Dorotea, maternal y vulnerable, víctima de su amor a Fernando; éste, a su vez, ansioso de sacudir un serio compromiso sentimental como condición para iniciar, cínicamente, el verdadero curso de su virilidad de adulto. Como comienza a ser ya una constante, los esquemas heredados (el *odi et amo*, los *Remedia amoris*) se hallan muy presentes, pero quedan tan superados por la manipulación de Lope que no resultan apenas ilustradores, ni ponen ningún tipo de clave en las manos del crítico. La andadura de *La Dorotea* cubre la distancia, no acotada en ningún previo mapa, que va del amor al agravio, a otros amores, a la venganza y al olvido.

De acuerdo con el capítulo IX, "Dramatic and lyric aspects of form" (pp. 324-378) *La Dorotea* ofrece complejidad, más bien que mezcla o eclecticismo de motivos literarios. Lope habla allí por sí mismo, ajeno a toda ideología y dispuesto a dar la medida de su poder creador. El resultado es una obra de espléndida solidez, que contrasta con la deleznable fábrica de las comedias y cuyo prólogo desafía a hallar nada más perfecto. Trueblood acoge la tesis de *acción* como terminología procedente del teatro jesuítico, pero se opone a E. S. Morby en su consideración de *La Dorotea* como "tragedia irónica". Ésta, como tantas grandes obras, como el *Quijote* mismo, crea su propia modalidad genérica. En lo esencial se trata de una estructura dramática con que se reviste una percepción lírica de la experiencia humana captada, lejos de lo convencional, en toda su contingencia. Lope se sirve de su dominio de la forma dramática y se confía por entero al diálogo como medio integral de expresión. Por contraste con el exhibicionismo de los romances o de la comedia de *Belardo*, el autor se elimina allí como personaje, pero está presente en cada momento de una obra esencialmente escrita *à la recherche du moi*. Ajeno a la presencia de un público, adopta la actitud introvertida de la lírica, que de trecho en trecho va sembrando de poemas la obra. Lo narrativo, en especial lo pastoril, deja también sus huellas: *tempo lento*, declamaciones líricas, interrupciones y saltos. Aun haciendo un aprovechamiento muy hábil de las técnicas de *La Celestina*, Lope se separa allí de su ambiente humano y de las aspiraciones de ésta, a la vez que se acerca al tipo de drama conversacional supuesto por la *Comedia Euphrosina* de Ferreira de Vasconcelos. El distanciamiento deliberado respecto a la comedia va presidido por el espíritu socarrón de Burguillos. Los coros significan una adaptación superficial de la tragedia senequista y sólo sirven para separar los actos y agruparlos, en cada caso, bajo la égida de un sentir dominante. Prólogo y coros

finales permiten a Lope añadir una delgada cúpula de ejemplaridad contrarreformista.

A pesar de tanto artificio, Lope no busca un arte alejado de lo cotidiano ni siquiera en su lengua y estilo, que apuntan a un nivel diomático urbano, de énfasis conversacional y capaz de un delicioso refinamiento de lo trivial. Es así como el capítulo X, "Style and literary stylization" (pp. 379-528) se embarca en un estudio del coloquialismo en la obra de Lope y particularmente en *La Dorotea*. Lope no se enfrenta con ningún problema de lengua como medio literario, está satisfecho de la suya y por ello se opone al culteranismo. El incesante conversar de los personajes airea una herencia humanista de brillo sólo igualado por su falta de vigencia en el terreno vital de éstos. El coloquialismo se liga en extraña simbiosis con el preciosismo estilístico, y ello no es sino correlato de lo ocurrido en el seno de los personajes: con todas sus pretensiones, Fernando se queda en ejemplar de bachillería cortesana y Dorotea en coleccionista de vocablos exquisitos con ribetes de *précieuse*, cuyos amantes le dejan en herencia sucesivas capas de neologismos cultos. La academia donde se comenta el jocoso *Jululando de culto* es una de las máximas manifestaciones del espíritu de Burguillos, pero lo mismo en Fernando que en Lope actúa una ambivalencia hacia el fenómeno culterano. El estilo de los personajes se halla uniformemente caracterizado por la tendencia a una ostentosa "auto-dramatización", por lo cual retORIZAN descaradamente en todo momento crucial. La conversación es para ellos una oportunidad para el despliegue de "tácticas" expresivas que cuentan entre las más destacadas constantes estilísticas de *La Dorotea*. El estudio que sigue acerca del estilo particular de cada personaje se halla orientado en un sentido bastante sicologista, y el que esto sea posible dice tanto acerca de la naturaleza profunda de la obra como de las preferencias del crítico.

El capítulo XI se halla dedicado al aspecto capital del *Desengaño* (pp. 528-602). Por lo pronto, el mundo intelectual de Lope carece de problema epistemológico. Le preocupa únicamente el carácter mudable de la realidad y los efectos del paso del tiempo, estado de ánimo dulceamargo para un hombre aferrado al goce de los sentidos y que no puede dejar de celebrarlos por el hecho de ser perecederos. Nace de ahí la peculiaridad del *desengaño* a que especialmente se halla dedicado el acto V, en el que los personajes de hecho no renuncian, sino renuevan su compromiso con un mundo que ahora deberían conocer tanto mejor. La fragmentación y errabundez de este último acto es un modo de hacer presente al lector la "diversidad de los pensamientos" de sus protagonistas, y no el proponer ninguna prédica de *desengaño* ascético, pues ni las muertes de Gerarda y don Bela apuntan a impresionar en ese terreno. Una vez más, la atención de Lope se concentra sobre Dorotea y su vida ahora en ruinas, si bien las pasajeras alusiones de ésta a un retiro conventual son tan insinceras como el hábito azul de que en otro momento apareció revestida. Al destruir sus recuerdos amorosos revive el romance de la mariposa y se presenta como una Magdalena penitente, pero de amor y no del pecado. Versos y música adquieren entonces una mayor importancia como medios de combatir las tristezas del áni-

mo. El desengaño de *La Dorotea* (y de la heroína del mismo nombre) no es ascético, ni estoico, ni romántico, sino una lección profesada por el paso del tiempo. Es una experiencia particularmente costosa para la mujer, más vulnerable al paso de los días, y que hace escasa mella en Fernando. Como tibio tributo al ascetismo convencional, no se va más allá de que un amigo le exhorte a oír misa. Por el contrario, asume fuerte relieve el tema de la memoria triste, del recuerdo imborrable contra el mismo deseo de olvidar: Dorotea se espanta al observar que ni el fuego logra destruir la escritura de las cartas de amor.

El capítulo XII, "The meaning of *La Dorotea*" (pp. 602-632) concluye que el arte de Lope no es allí, en último análisis, sino una forma de entender la experiencia individual de un mundo finito. Un mundo, además, desequilibrado y dinámico, de claro sentido barroco. Lope entra y sale de él a su gusto, indiferente ya a los preceptos y como si se desquitara, con aquella libertad creadora, de su propia insignificancia social y de una vida de sumisión a los poderosos. No menos confiado en su capacidad de raro inventor que pudiera estarlo Cervantes, integra allí arte y experiencia de un modo similar a como éste crea la novela moderna, es decir, instilando el problema literario en la vida de sus personajes y en la contextura misma de su historia. Los personajes de Lope, sin embargo, no son novelísticos porque nunca llegan a trascender a su autor, que es siempre clave y los mantiene presos de un marcado corte lírico. Desde el flanco humano son seres fracasados que Lope contempla, ambivalente, con idéntica dosis de benevolencia y de distanciamiento. En 1630-1631 escribía éste al duque de Sessa bellas consideraciones sobre el desamor y el olvido que pueden ofrecer la mejor guía para desentrañar *La Dorotea*. Como en el personaje de este nombre, el juicio moral parece en la obra un subproducto de la respuesta efectiva. Lope, en realidad, renuncia a juzgar por haber sido antes reo, de acuerdo con uno de los aforismos de Gerarda. Su moralidad es de pura experiencia, dentro de una clave irónica afín, asimismo, a la cervantina, pero menos rica y matizada. El conjunto de la obra es un despliegue de opulencia barroca, ópera en embrión y *Gesamtkunstwerke*. El desencanto a que se refiere el prólogo deriva de la sensibilidad y no de aplicar ninguna doctrina. Lope termina por reconciliarse con todo y su final se halla en el polo opuesto de la desesperación.

El resumen que antecede (lo mismo que cualquier otro) no puede hacer justicia a tanto juicio acertado como salta por doquier en una obra tan extensa y madura. Abundan en sus páginas los textos sabiamente comentados y las indagaciones que van más allá del compromiso y serán, en adelante, útiles puntos de partida en los estudios lopistas. Como ejemplos cabría citar las múltiples aclaraciones del neplatonismo de Lope, el estudio del tema de la soledad y, en especial, de las cuatro *barquillas* (pp. 580 y ss.), las finas páginas dedicadas a la música (pp. 358 y ss.). Y por encima de todo, el sentido de Burguillos como doble literario de la madurez de Lope, clave de muchos aspectos inéditos de *La Dorotea* y de toda su obra tardía. Trueblood logra ampliamente su propósito de explicar cómo fue aquella inaudita *Literarisierung des Lebens*.

¿Defectos? Los hay también, como en obra humana, y en más de un terreno. Inexplicable resulta así que la revisión de la "materia de Dorotea" no incorpore el cuadro que de los amores con Elena Osorio pinta el eremita de Montserrat en *El peregrino en su patria* (lib. II), siendo dichas páginas el más directo testimonio de la ferina intensidad de aquella pasión y del abismo de bajeza a que descendieron sus protagonistas. Sorprende también que un libro tan extenso prescindiera de acoger para nada algunos estudios que se dirían de consulta útil o indispensable¹, con el resultado de que hasta su sección bibliográfica vea menoscabada su utilidad como guía acerca de la misma *Dorotea*. Se echa también de menos un estudio más centrado del tema anticulterano, así como de su función dentro de la obra: ¿será en ella una especie de pegote o, por el contrario, se trata de un aspecto básico? (Nuestra persuasión se inclina en este último sentido). Aunque Lope confiese haber purgado a la supuesta *Dorotea* juvenil de sus excesivas "lozanías" y aquí se le dé crédito, la obra abunda en alusiones eróticas, lindantes a veces con lo obsceno, bajo una paradójica castidad verbal que constituye, a nuestro parecer, una de sus más notables facetas estilísticas. Trueblood, tan preocupado con los detalles de infraestructura, se desinteresa un poco en las grandes líneas de composición de la obra (por ejemplo, la simetría de cuanto acaece a los personajes, algo así como la "geminación" que María Rosa Lida señalaba en *La Celestina*). Sus aficiones se centran de un modo obvio en la caracterización de los personajes, tema al que vuelve en todos sus capítulos a riesgo de sicologismo y de ofuscar a veces sus propias conclusiones, como ocurre con el estudio en diferentes pasajes de Fernando como poeta (pp. 374, 462, 608). En la parte expositiva del libro se advierte una cierta imprecisión de foco, o más bien la ausencia de un pliego de conclusiones más netamente perfiladas. Trueblood rendiría, seguramente, un gran servicio si nos escribiese un día de estos un artículo de veinte a treinta páginas donde nos resumiera, sin *footnotes* y en lenguaje conciso, el tenor de sus más profundas convicciones acerca de *La Dorotea*.

La principal aportación del libro de Trueblood consiste en acreditar hasta la saciedad una tesis que, también en este caso, hubiera podido justificar el título de *La originalidad artística de "La Dorotea"*. No hay, sencillamente, tradición literaria alguna que permita circunscribir aquella obra de Lope, ni tampoco que la predeterminara o abriese paso, pues incluso *La Celestina* permanece junto a ella en una especie de vía muerta. Comprobamos una y otra vez la arbitrariedad con que Lope se sirve de las coordenadas intelectuales más obligadas, violándolas a pla-

1 En especial el artículo de A. FORCIONE, "Lope's broken clock: Baroque time in the Dorotea", *HR*, 37 (1969), 459-490. También R. LAZO, *Leyendo y comentando "La Dorotea"*, La Habana, 1936; R. L. F. DURAND, "La intromisión de lo literario en *La Dorotea* de Lope de Vega", *Revista Nacional de Cultura* (Caracas) n. 77 (1949), 65-79; C. GUERRIERI CROCETTI, "Per la *Dorotea* di Lope de Vega", *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Módena, 1959, t. 1, pp. 303-312; J. C. GHIANO, "Lope y la autobiografía", *Lope de Vega. Estudios en conmemoración del IV centenario*, La Plata, 1963, pp. 11-27; A. J. BATTISTESA, *El poeta en su poema*, Buenos Aires, [1965?], pp. 100 ss.

cer o reduciéndolas a mero disfraz de su propia *Erlebnis*. Incluso algo tan sagrado como el neoplatonismo se usa, irresponsablemente, como cifra de una balumba seudofilosófica, donde la Divinidad cristiana pueda, a fin de cuentas, salir fiadora de la belleza terrena y del amor carnal (p. 200). Ficino sólo le dará pie para maquinarse un donoso "platonismo descendente", en el que los reflejos de la divina Luz y Belleza permiten transformar en acto de culto el codicioso aprecio de "la hermosura de las mujeres", la cual "sobre todas las inferiores criaturas resplandece" (p. 538). De un modo similar, el *desengaño* ascético será falsificado por Lope como una convicción melancólica de no poder parar el reloj de la belleza femenina, de la juventud y de los amores. El tránsito de la carne no deja tras de sí ningún sabor de cenizas, sino la exquisita poesía de *La Dorotea*. El mundo interior de Lope no se centra en torno a Dios, sino en torno al Arte.

La investigación historicista sólo es aquí útil para poner de relieve hasta qué inesperada altura *La Dorotea* y su arte son anómalos e independientes de las categorías usualmente válidas para su época, pero cabe dudar si tal extremo ha sido debidamente aclarado en el libro de Trueblood. Plantea éste, con gran acierto, si el anómalo autobiografismo de *La Dorotea* no nos sitúa ante el fenómeno de un *Bildungsroman avant la lettre* (p. 204). La quiebra de tal modelo asentaría en que el protagonista del *Bildungsroman* llega a entender su propia experiencia como una iluminación de orden moral que falta por completo a Fernando o a cualquier otro de los personajes de *La Dorotea*, que acaban todos tan perdidos como empezaron. Es muy cierto, pero la cuestión no puede ser abandonada en el momento en que empieza a abrírsenos una luminosa perspectiva. En efecto, *La Dorotea* no es un *Bildungsroman*, pero ello se debe a que éste responde a una estética aún no del todo desligada de la idea clasicista del arte moral. El *Bildungsroman* no es, en una palabra, molde adecuado para *La Dorotea* porque la obra del Fénix ha roto con el neoaristotelismo, sin escándalo ni remordimientos, de un modo radical y resulta así infinitamente más *moderna* (y ni por asomo *romántica*). J. F. Montesinos llamaba también a *La Dorotea* "una *Educación sentimental* del siglo xvii", frase e intuición felices salvo por el detalle de que ni Lope (*nemo dat quod non habet*) pretende "educar" a sus personajes ni éstos son tampoco "educables", pues se hallan para siempre esclavizados de sus temperamentos y no son capaces de escarmentar ni en cabeza propia. Y si no hubieran sido así *La Dorotea* no contaría como obra maestra.

Frente a todo esto, no deja de sorprender que Trueblood pretenda acogerse también al Barroco cual clave interpretativa de *La Dorotea*. Aclaremos que lo hace sobriamente, algo de pasada y sin insistencia. No da tampoco muchas facilidades al lector cuando, en un momento decisivo (p. 603), hace suyas sin más explicación las ideas, tan poco divulgadas, de Albert Gérard² acerca del barroco literario. Según True-

² "Pour une phénoménologie du baroque littéraire: Essai sur la tragédie européenne au xvii^e siècle", *Publications de l'Université de l'Etat à Elisabethville*, 5 (1963), 25-65.

blood *La Dorotea* manifiesta su barroquismo en un despliegue de lo vital en toda su heterogeneidad y contingencia, pero siempre dentro de un mundo "graspable and meaningful" (p. 603). Notemos aquí que esto es sólo aceptable en un sentido de inmediata intuición artística, no como efecto de ninguna ideología históricamente reconocible y, sobre todo, de la ascético-cristiana del Barroco de la Contrarreforma. La cuestión del barroquismo de *La Dorotea* amenaza así con enredarse en torno a una estéril logomaquia, pues la susodicha intuición puede llamarse "barroca" igual que de muchas otras maneras diversas. Para nosotros lo que *La Dorotea* pueda tener de Barroco es, en todo caso, la medida en que tan amplio concepto historicista participa del aspecto fáustico de la modernidad.

Lo fantasmal del barroquismo de *La Dorotea* se perfila con mayor claridad al contrastarlo con el copioso fruto que allí mismo dan de sí otras vías de encuesta. No olvidemos que la investigación estructural y estilística de la obra termina por poner en manos del crítico la más trascendental de las conclusiones: una riqueza y autonomía del carácter individual sólo comparable con la novelística cervantina (p. 605). De ahí, claro está, el que los personajes resulten de por sí inagotables y lleven en sus adentros muchas otras posibles *Doroteas*. Su estudio no admite un posible ni claro punto final, porque la ambigüedad y el perspectivismo también hacen con ellos de las suyas. ¿Acaso no acaba *Dorotea* amando a su vez a don Bela, sólo que "de otra manera" y sin entenderlo ella misma?

Desde el punto de vista de la estricta moral cristiana *La Dorotea* es, sin duda, una de las obras más inmorales y cínicas que se hayan escrito jamás. Sus críticos se habrían ahorrado muchas páginas y no pocos tropezos si hubieran partido siempre del hecho palmario de hallarse ante los amores de una cortesana con su rufián. Lope no vela allí ninguna sordidez, se sustrae a un tratamiento de ejemplaridad y hasta se atreve, virtualmente, a proclamar la belleza de tanto pecado archimortal. El grande y decisivo problema que plantea *La Dorotea* no es así otro que el de su mera existencia, el de explicar cómo fue posible que una sociedad inquisitorial e intelectualmente retrógrada, cual la española de 1632, pudiera dar de sí semejante testimonio de libertad creadora. Porque Lope no es, por supuesto, un decadentista, un byroniano ni un cantor de las *Fleurs du mal*, sino un buen hijo de la España de su tiempo, sacerdote y familiar del Santo Oficio. *La Dorotea* atestigüa que en aquella era posible escapar, por alguna vía paradójica, de los condicionamientos ideológicos más propios de la época para dar paso a un arte basado en el puro hecho humano sin disfraz, muletas ni anteojeras. Lope y Cervantes, que vivían en la misma calle madrileña, echaban a andar en direcciones opuestas y venían a darse un día de cara, en la cumbre de un monte de modernidad situado en las antípodas.

El autor de estas páginas ha considerado siempre a *La Dorotea* como una de las tres o cuatro primeras obras de la literatura española. El libro de Trueblood generalizará, probablemente, dicha convicción al razonar con tanta autoridad su extraña y compleja belleza. Demuestra también, una vez más, que las obras maestras son tema inagotable para

la crítica, que no puede pararse a descansar ante ellas. Los esfuerzos de Trueblood aclaran ahora mucho las características de aquella *Literarisierung des Lebens*, pero no cómo fue ésta posible contra viento y marea de cuanto cabría esperar dentro de un marco de normalidad cultural. Quiere decir que *La Dorotea* nos enfrenta desde este momento con una nueva generación de problemas de signo claramente histórico y determinados por la necesidad de entender en términos más reales el nexo entre literatura y vida en la España de Lope.

FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA

City University of New York, Graduate Center.

JUAN LÓPEZ-MORILLAS. *Hacia el 98: Literatura, sociedad, ideología*. Ariel, Barcelona, 1972; 272 pp.

Cuando en 1956 Juan López-Morillas daba a la luz su libro *El krausismo español*, las ideas filosóficas y el impacto social de Julián Sanz del Río y de Francisco Giner de los Ríos, encarnadas en la Institución Libre de Enseñanza, eran todavía poco menos que desconocidas a la juventud intelectual española. Desde entonces, y con acelerada marcha en los últimos años¹, han ido apareciendo decisivos libros, que fijan a las décadas comprendidas entre la Revolución de Septiembre y la pérdida de Cuba, como vitales en el renacer intelectual que supone la Generación del 98, tanto en su aspecto literario como científico. No es, sin embargo, casual este interés por el dinamismo y espíritu renovador que animaba a la Institución Libre de Enseñanza. El ideal de los krausistas, más o menos modificado ante las exigencias de la realidad actual, da base ideológica a la agitación intelectual y ansia reformista que conmueve hoy a la Universidad española.

Este volumen es una colección de ensayos —ocho para ser exactos—, que “vieron la luz primera durante el sexenio 1962-1968” (p. 7). No obstante, y contrario en esto a otros libros de su tipo —donde la única relación entre los distintos estudios reunidos es la de poseer un mismo autor—, encuentro aquí una verdadera conformidad en los temas y en la intención, que convierte a los varios ensayos en efectivos capítulos en forma de calas individuales subordinadas al esclarecimiento de la idea expresada en el título del libro. Es más, pese a la indudable unidad que poseen los diversos ensayos reunidos —todos ellos tuvieron una primera publicación independiente—, se puede afirmar que es ahora cuando adquieren su verdadero significado. El propósito del libro es el de dar apoyo, sin el carácter tendencioso de una tesis preconcebida, a la

¹ MARÍA DOLORES GÓMEZ-MOLLEDA, *Los reformadores de la España contemporánea*, Madrid, 1966; ELOY TERRÓN, *Sociedad e ideología en los orígenes de la España contemporánea*, Barcelona, 1969; JUAN JOSÉ GIL CREMADES, *El krausismo español. Krausismo, escuela histórica, neotomismo*, Barcelona, 1969; ELÍAS DÍAZ, *La filosofía social del krausismo español*, Madrid, 1973.