



Olivar, vol. 18, n° 28, e038, diciembre 2018. ISSN 1852-4478
 Universidad Nacional de La Plata.
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
 Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

“¡Ay soledades tristes!” Los idilios piscatorios y los recorridos líricos de *La Dorotea*

“¡Ay soledades tristes!” The “Barquillas” and the lyrical itinerary in *La Dorotea*

Ximena González

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” Universidad de Buenos Aires, Argentina

RESUMEN:

El propósito de este trabajo radica en examinar la poesía inserta en *La Dorotea* de Lope de Vega, en particular, el corpus compuesto por los idilios piscatorios que son evocados en el contexto de la acción en prosa. Establecida por la crítica su condición de “cancionero”, nuestro interés se detiene en el examen de sus recurrencias, continuidades e isotopías, para describir los modos en los que se realiza su inclusión en el texto, teniendo en cuenta que la alternancia de prosas y versos forma parte de la conformación estructural de esta gran obra. Así, es posible determinar que más allá de la certeza de que el conjunto de poemas fueron escritos como evocación de la figura de Marta de Nevaes (otro punto sobre el que la crítica tiene acuerdo), su particular ocurrencia en el desarrollo de la pieza encuentra justificaciones argumentales, estilísticas, genéricas y poéticas que hacen que las barquillas trasciendan el triste acontecimiento histórico que les dio origen.

PALABRAS CLAVE: *Literatura barroca, Lope de Vega, La Dorotea, Poesía, Idilios piscatorios.*

ABSTRACT:

The purpose of this work is to examine the poetry inserted in *La Dorotea* de Lope de Vega, particularly, the corpus composed of the romances known as “barquillas”. Given its condition of “cancionero”, settled by the scholars, our interest is focused in its recurrences, continuities and isotopies, to describe the ways in which its inclusion in the text is realized, taking into account that the alternation of prose and verses is part of the structural conformation of this great work. Thus, it is possible to determine that beyond the certainty that these poems were written as evocation of the figure of Marta de Nevaes (another point on which the critic has agreement) the development of the piece finds argumental, stylistic, generic and poetic justifications that make the “barquillas” go further the sad historical event that gave rise to them.

KEYWORDS: *Baroque literature, Lope de Vega, La Dorotea, Poetry, Fishing idylls.*

Un punto de partida, señalado por más de un estudioso (Brito Díaz, 2003; Güell, 2001; Morby, 1987) para el tratamiento de esta obra singular es la alternancia de prosas y versos. A pesar de que el propio Lope rotula su obra como “acción en prosa”, y a pesar también de la declaración que a través de la máscara de don Francisco López de Aguilar deja en el prólogo, la presencia de la lírica no puede resumirse a un recurso meramente ornamental o de distensión de la lectura por efecto de un ejercicio estético diferente; tampoco la inclusión de versos responde en exclusiva a un imperativo poético de la época que ofrecía a los narradores la posibilidad de exhibir su maestría como poetas al insertar en sus obras de ficción en prosa, largos segmentos líricos (como lo han hecho muchos novelistas y narradores en el siglo de oro). En *La Dorotea* la poesía constituye, desde distintos ángulos de abordaje, una preocupación fundamental y un objeto de meditación continua; el texto está permanentemente recorrido por discusiones de conceptos sobre la lírica, el canon, los poetas consagrados, la aparición de los “pájaros nuevos” entre otras cuestiones asociadas al género poético; por otra parte, la inclusión de fragmentos en verso funciona como un recurso orientado a la producción de efectos diversos que impactan sobre la obra. Por ejemplo, acentúa la percepción del tiempo dislocado porque alude de maneras diferentes a momentos pasados, a circunstancias ya vividas que, si bien recomponen algunos vacíos de la diégesis, no por ello dejan de contribuir a la ruptura del reloj, apelando a la metáfora con la que Forcione (1969) simbolizó la alterada cronología de *La Dorotea*.

Además, los versos leídos, recitados, recordados y cantados también contribuyen a verosimilizar la caracterización de los personajes principales puesto que Fernando es claramente definido como un poeta y músico y Dorotea es “muerta por hemistiquios” (acto II, escena primera, p. 143); también están presentes como testimonio de variedad genérica en una serie de escenas que condensan la modalidad compositiva del



collage, a la que nos hemos referido en ocasiones previas, y nutren, junto con otros elementos, la matriz de la variedad sobre la cual hemos considerado en otros análisis que se construye esta obra (González, 2016).

Por otra parte, al prestar atención a una serie de fenómenos que se derivan de la aparición de los fragmentos líricos, especialmente aquellos que apuntan a su verosimilización, hemos podido rastrear una particular e insistente atención que se presta en la obra a las interpretaciones de los poemas a través de su lectura o su ejecución musical como canciones acompañadas de diversos instrumentos. Se multiplican, a lo largo de la trama, situaciones en las que los versos offician como aliviadores de tristezas, como atemperadores de la agonía y el sufrimiento amoroso, capacidad que está depositada no solo en la excelencia del poema sino también en la gracia de su “actuación”.

Queda entonces bastante establecido el protagonismo que tiene la poesía en esta obra desde varias aristas de observación: como elemento de diversificación estética, como recurso verosimilizador de personajes y situaciones, como sistema organizador del tiempo (a través de los recuerdos y memorias que despierta) al mismo tiempo que alterador del orden cronológico. Pero además, su poder curativo, su capacidad para suspender la tristeza –tanto cuando se asiste a la puesta en acto de una creación ajena como cuando se lleva a cabo la actividad artística– son celebrados y, en más de una ocasión, demostrados.

Prestaremos especial atención en este caso al funcionamiento del pequeño corpus conformado por las famosas barquillas, desgarrado testimonio de una literatura que alivia los dolores; a tal efecto, nos centraremos en primera instancia en la constitución interna de estos romancillos, las isotopías, los elementos de cohesión que las unen más allá de sus componentes temáticos como endechas fúnebres. Luego, dirigiremos la vista hacia los contextos de inserción en los que aparecen y a los efectos que producen en quienes las escuchan.

LOS IDILIOS PISCATORIOS

Los idilios piscatorios constituyen un auténtico ciclo asociado a recurrencias léxicas, métricas, a la aparición repetida de imágenes, vinculado con tradiciones estéticas y literarias que tendrán un marcado protagonismo en el tercer acto. La crítica ha logrado acuerdo en el hecho de que estos poemas fueron escritos a la memoria de Marta de Nevaes, cuya muerte se distancia apenas un mes de la fecha de aprobación del texto de *La Dorotea* (Cuenca Godbert, 2010; Pitel, 2007; Morby, 1953).¹ Sobre ese punto no existe controversia ninguna lo cual no inhabilita a considerarlas, como de hecho son, una parte sumamente importante de la totalidad de la obra y que entabla sólida relación con algunas líneas de sentido que el texto ofrece.

A continuación proponemos un somero examen de los constituyentes que resultan más significativos en el análisis de los cuatro poemas para luego estudiar sus modos de inserción y su vínculo con la estructura general de *La Dorotea*.

PRIMER IDILIO: “¡AY SOLEDADES TRISTES!”

El primer idilio, cuyo primer verso dice “¡Ay soledades tristes!”² (160), inicia de lleno en el contenido elegíaco que, si bien está presente siempre, se distribuye de manera desigual en las diferentes composiciones de este conjunto. El tema del lamento elegíaco es precisado desde el primer verso y se expresa en modalidades habituales del lamento bucólico, derivado en este caso hacia el universo piscatorio: quejas oídas solo por la naturaleza resumida en las ondas y las fieras. La mención de la barquilla³ ocurre recién en el verso 34, momento a partir del cual el texto se puebla de referentes que remiten al universo marino. Los distintos componentes de la barca (mesana, v. 53; velas y jarcias, v. 36; remos, v. 59) son invitados a cubrirse de luto a través de la presencia de otros elementos simbólicos que habitualmente representan lo mortuorio: tarayes, cipreses, sombras. Los aliados indispensables de la navegación como los vientos y el agua se resignifican en esta endecha bajo la forma de lágrimas y suspiros. La poesía aparece como tema en la composición puesto

que el dolorido amante invita a sus compañeros barqueros a que hagan rimas en honor de su dama muerta y promete premios a quien escriba las mejores. Los premios constituyen un punto de interés porque son vasos que, a semejanza de lo que ocurre con los tapices de las ninfas de la *Égloga* III, tienen representadas heroínas mitológicas protagonistas de famosas historias amorosas que incluyen transformaciones: Leda y Dafne.⁴ Este recuerdo se refuerza después con la proyección de una suerte de coro de ninfas (náyades, dríadas y oréades, vv. 109 y 110) que lloran a Amarilis y recuerdan al cortejo de Elisa en el texto garcilasiano.

La poesía ofrece a continuación, en palabras de Blecua, una “estilizada visión de Amarilis” (1996:31) a través de un retrato que se extiende a lo largo de nueve estrofas unidas a través de anáforas: “aquella (v. 121) / [aquella] cuyas (vv. 125, 129 y 137) / la que (vv. 145 y 149)”. Los ojos, las cejas, la frente, la boca, las manos y los pies de Amarilis, como su voz y sus palabras, son ensalzados por el poeta hasta elevarla a la condición semidivinal de una musa. Sin embargo, la capacidad inspiradora de la deidad Amarilis se ve anulada de inmediato y por una vía doble: mediante la contundencia de la sentencia: “matola su hermosura” (v. 153) y por la inmediata rotura del inútil instrumento. Las lágrimas, –expresión que transforma la antigua voz del poeta en una forma discursiva no verbal, cercana a la ausencia del *logos*– preceden al eco, las sombras y el silencio que el amante obtendrá como única respuesta a las desesperadas invocaciones de su amada.

Finalmente el poema nombra un elemento de gran importancia para pensar repercusiones entre el idilio y su contexto de inserción: el retrato. El amante reniega de mirar el retrato de Amarilis pese a que lo único que desea es verla. La contemplación de la figura de la amada determina la recurrencia de las lágrimas que sustituyeron su canto y que, en el principio de la composición podrían, como el mar de España, trasladar a los barqueros hacia sus destinos. Sin embargo, lo que despierta el enojo de Fabio en la presencia del retrato es que esa copia, ese trasunto haya durado más que el original, que la sempiterna contienda entre arte y naturaleza haya sido resuelta esta vez a favor del arte, que ha logrado sobrevivir a su correlato natural.

SEGUNDO IDILIO: “PARA QUE NO TE VAYAS”

En la segunda composición (173) el primer interlocutor de la voz poética resulta ser la barquilla a quien se le realizan una serie de admoniciones tópicas sobre los peligros de la derrota marina; los mares, engañosamente tranquilos, se tornan, como sostiene Calvo (2016:41), mares de violencia que –lo veremos en el último idilio– destrozán inmisericordemente la frágil embarcación. Como advierte Ly (2008:103 y ss.), hay zonas del texto en las que las advertencias parecen adoptar un matiz diferente que vuelve más compleja la interpretación de las metáforas: a la enlutada barquilla se le advierte que no intente nuevas tablas ni envidie a los barcos nuevos adornados de jarcias y velas. Casi promediando la extensión del poema, ingresa el contenido elegíaco a través de la aparición de los verdes ojos de Amarilis eclipsados para siempre. En la cuarteta siguiente, que continúa refiriéndose a los ojos de la amada, se despierta un recuerdo garcilasiano precisamente porque se lamenta que esos ojos asistan en “otro cielo (v. 124)”, el añorado punto de reunión que el célebre pastor Nemoroso menciona en el final de su canto y que, a su vez, es un espacio que, en una interesante nota, Ly (2008:102, n.31) reconoce presente en alusiones plasmadas en los finales de este idilio y de los dos que siguen. La aparición del objeto de la elegía traslada la interlocución del poema precisamente a la amada ausente, a quien el poeta comienza a describirle su estado de profunda melancolía acompañada por la empatía de la naturaleza: no son ahora ecos, sombras, silencios o lágrimas sino las rocas, las ondas, los delfines y las focas quienes dicen la pena del amante que una vez más expresa su renuncia a la poesía, no solo porque desiste de ceñir su cabeza con laureles (reemplazados por cipreses) sino porque nuevamente alude a su roto instrumento.

Como ya lo había hecho en la composición anterior, el discurso poético vuelve sobre la posibilidad de que en algún momento sus penas se atemperen. En “¡Ay soledades tristes!” Fabio había visto con temor y rechazo que algunos barqueros viudos, con el tiempo, terminaban consolándose de su pérdida; en esta oportunidad clausura toda posible alegría a través de la fórmula de los *adunata* que, de algún modo despiertan otra vez una memoria garcilasiana.

TERCER IDILIO: “POBRE BARQUILLA MÍA”

La barquilla (231) está presente desde el primer verso del poema pero el tema fúnebre no ingresa hasta el verso 105. De modo similar a lo que plantea la composición anterior, las primeras veintiséis cuartetas se dedican a dirigir una serie de advertencias especialmente orientadas a señalar los peligros de la soberbia que parecen inducir a la modesta embarcación a buscar un destino imposible. El clímax de la admonición llega a través de la mención de Faetonte (v.75), figura mitológica simbólicamente asociada a la conducta arrogante.

La voz poética instala un quiebre temporal a través del cual se establece la existencia de un pasado tranquilo en el cual el más templado de los vientos, pregonero de la primavera, traía el aroma de las rosas, opuesto a un tormentoso presente dominado por huracanes que salpican al mismo sol, y ese contraste da pie al ingreso del tema puramente elegíaco, a través de la evocación de la amada que es configurada de original manera a través del sintagma “dueño de su barca (vv.115)” ; en clara continuidad con el texto anterior, el poeta se imagina ese espacio otro donde, inalcanzable, Amarilis graba estampas en las estrellas.

CUARTO IDILIO: “GIGANTE CRISTALINO”

La última composición del ciclo (239), quizás la más doliente y la más sentida, muestra a un amante, solitario quizás en la playa, a quien la contemplación de la destrucción de una nave le despierta la evocación de su propio infortunio.

La “pobre barquilla” del idilio anterior se degrada aquí en la “miserable barquilla (v.10)” de Fabio quien no asume la voz poética hasta el verso 37 donde le dirige una amonestación a la nave rota por la acción del mar de violencia. “Y dijo: Si estuvieras / atada a las orillas / como mi barca pobre / vivieras largos días”. El tema horaciano del *aurea mediocritas* que opone la codicia a la satisfacción de un goce por la suficiencia de los bienes escasos, identificado por Blecua (1996:32) en este texto en la sentencia “Dichoso yo que puedo / gozar pobreza rica (vv. 41 y 42)”, y que parece dominar este primer momento del poema está, sin embargo, en estricta relación con el abatimiento que la muerte de Amarilis provoca en Fabio.

La figura de la amada perdida regresa a la memoria del amante por medio de los constituyentes característicos de su retrato (boca, manos) con la diferencia, en este caso, de que sus ojos son evocados en el triste momento de la muerte; sobre el final de este breve texto, una vez más, la voz poética persigue, a la manera de Nemoroso, el anhelado encuentro con la amada en el más allá de la vida eterna.

LOS CONTEXTOS DE INSERCIÓN DE LOS IDILIOS

Los elementos de cohesión interna entre los cuatro textos han sido ya puntualizados en varias oportunidades por la crítica, sobre todo en aquellos aspectos temáticos o constructivos que permiten caracterizar a las barquillas como un auténtico ciclo. Hemos intentado aportar la observación de algunas regularidades de sentido, de algunas isotopías o imágenes recurrentes que por un lado profundizan la homogeneidad de este conjunto poético y, por otro, fortalecen los lazos con el resto de la obra.

Para ver con más detenimiento esta segunda cuestión, nos proponemos ahora prestar atención a los contextos de inserción en los que se ubica la lectura, el recitado o el canto de las barquillas.

La primera aparición en el texto de estas endechas responde al intento de conjurar la profunda melancolía del galán protagonista. Se proponen en principio como una literatura de consuelo cuando varios recursos destinados a la distracción de Fernando han sido descartados por el fracaso. Tras su regreso con Julio desde Sevilla, donde el joven pensaba curar con distancia la tristeza por lo que él considera el abandono de Dorotea, se verifica que la pena persiste y las estrategias más comunes de distracción no sobrepasan el intento. Ni la novela bizantina, ni el ajedrez, ni la esgrima consiguen alejar el pensamiento de Fernando del recuerdo de su

dama y el único recurso que se presenta como posiblemente eficaz es la escucha de unos poemas escritos en honor de una dama muerta por un gentilhombre tras el cual es reconocible la presencia de Lope, entristecido por la reciente partida de su última mujer.⁵

Si bien los dos primeros idilios se leen prácticamente juntos, hay un pequeño diálogo intermedio donde se destaca el valor de la interpretación en la eficacia de la lectura del poema: “FERNANDO: Con tanta acción has leído, Julio, esos versos que me has traído las lágrimas a los ojos.” (171)

Y como buen amante desdeñado, Fernando confirma su predilección por “las cosas tristes” (171). La discusión que se sigue aborda el asunto de cómo podría ser preferible la condición de quien padece la desgarradora experiencia de la muerte de la amada frente a quien la considera en posesión ajena. Y esta cuestión va a encontrar su correlato en el diálogo que Fernando tendrá con Felipa, luego de haber cantado para Dorotea: “FELIPA: Parece que ese pescador lamentaba alguna prenda muerta. ¿Por dónde se aplica a sentimiento vuestro, pues la tenéis viva?” (245)

El tercero y cuarto idilios serán cantados por Fernando frente a la reja de Dorotea en dos escenas diferentes del acto tercero: la séptima y la octava, ambas nutridas con variados elementos de comedia urbana que viene ganando terreno en el texto desde el final de la escena cuarta, cuando el protagonista resuelve claudicar su decisión de no volver a ver a Dorotea y se determina a ir a visitarla. La escena séptima se abre precisamente con esta visita a través de un comentario que puede explicarse como parte de la técnica del decorado verbal pero que, como recurso dramático, entra rápidamente en colisión con el contenido erudito, difícilmente aplicable a un contexto teatral, que termina dominando la conversación posterior: fábulas y moralidades sobre la naturaleza del amor, el comportamiento de los animales y los elementos concurren a explicar el estado anímico de Fernando que comienza a caer en el *furor* y por ello, su criado le ruega que comience a cantar.

Un ineludible recuerdo garcilasiano, que nos conduce otra vez a la *Égloga III*, se filtra en esta escena por medio de la referencia al verbo “somorgujarse” (acto III, escena séptima, p. 288) mentado mientras Julio y Fernando discuten sobre pilotos y navegantes, y la fabulosa geografía de las Indias es evocada una vez más en el texto.

Al culminar el canto de “Pobre barquilla mía” la interpretación (como performance) es nuevamente objeto de discusión. Julio alaba el desempeño de su amo en esta ejecución frente a lo cual Fernando se resuelve a cantar otra cosa hasta que, para complacer a Dorotea, cuya solicitud trae Felipa, vuelve a “aquello de la pobre barquilla” (239) y entona “Gigante cristalino”

En un recorrido que va de la melancolía al furor, dos estados típicamente asociados a la figura del poeta-amante, Fernando ha sido público e intérprete de la desgarrada biografía amorosa del poeta Fabio (conocida máscara poética de Lope). Identificado con el desconsolado barquero (gesto en el que oportunamente le es señalada su exageración), Fernando hace suya la nostalgia del sujeto poético y, de algún modo emula algunas de sus acciones y hasta las perfecciona: está cerca de perder la voz al cantar (“Creo que he cantado mal, porque me temblaba la voz”, 236); quiebra la cuerda del instrumento (“La prima que se le quebró ha puesto, y a cantar vuelve” 242) y entierra el retrato de Dorotea para no verla nunca más; previo al relato de esta hazaña, Fernando recita de memoria unos versos que compuso, en los que Fabio vuelve a aparecer definitivamente desprovisto de *logos* porque su canto nunca se escribe.⁶

En cuanto a la protagonista y su relación con los versos, Dorotea expresa desde el comienzo una devoción poética que más bien se traduce en un deseo de ser inmortalizada en una obra literaria, pero a diferencia de lo que le sucede a Amarilis, apenas si será nombrada como sujeto poético en composiciones líricas que, supuestamente le están destinadas. Su función de musa es solo enunciada en el discurso de Fernando pero siempre por fuera de lo que podríamos considerar su “cancionero”; una y otra vez es caracterizada en prosa por medio de metáforas lexicalizadas y es convertida en un objeto artístico a través de su comparación con mármoles, estatuas y retratos. Pero Dorotea nunca (o muy pocas veces) aparece evocada en textos poéticos más que a través de confusas máscaras que no hacen posible una identificación plena.

A diferencia de Amarilis, Dorotea no se hará perpetua a través de la literatura porque el desamor hará que su vate abandone la poesía. En esta historia es finalmente la naturaleza la que triunfa sobre el arte y es nuevamente un recuerdo de Garcilaso, en boca de Gerarda, el que sentencia esta inutilidad de la poesía que, contrariamente a lo que sostienen sus devotos en la obra, ni consuela, ni cura ni mucho menos, detiene el paso del tiempo para garantizar la inmortalidad.

GERARDA: [...] Cuando yo era moza leí en Garcilaso aquello de: “En tanto que de rosa y azucena”. ¿Piensas que el tiempo duerme cuando nosotros? Pues engañaste, niña, que tres cosas no durmieron eternamente.

DOROTEA: ¿Cuáles Gerarda?

GERARDA: Los días, los censos y los agravios. (381-382)

CONCLUSIÓN

El recorrido por el breve corpus de endechas fúnebres evocadas en el texto de *La Dorotea* nos ha permitido relevar el ejercicio de una función de contrapunto entre el cosmos poético idealizado en ellas (aunque atravesado por la dolorosa y definitiva experiencia de la muerte) y el mundo cotidiano y de referentes “realistas” representado por la acción en prosa. La evocación del cancionero de Amarilis, recordemos, propuesto como instrumento de cura amorosa, pone en contacto estos dos universos en los que la relación con la poesía, las mujeres amadas, la pena de amor y la persistencia del sentimiento amoroso tras la pérdida son comprendidas y resueltas de modos opuestos. La contienda entre naturaleza y arte, otra preocupación constante del texto de Lope, es finalizada en maneras completamente disímiles en uno y otro caso. Por último, en un gesto que trasciende el mundo de la representación y se proyecta hacia el plano de la construcción de su propia figura literaria, Lope invoca a través de varios recursos, la presencia de Garcilaso en su específica función de poeta doliente. En el final de sus tiempos, Lope propone volver al maestro de la lírica renacentista para rendirle inmortal homenaje en (y a) su “póstuma musa”.

BIBLIOGRAFÍA

- Blecua, José Manuel, 1996. “Introducción”, en: Lope de Vega, *La Dorotea*, J. M. Blecua (ed.), Madrid: Cátedra.
- Brito Díaz, Carlos, 2003. “Lope en Lope: los palimpsestos del Fénix en su propia escritura (*La Dorotea*)”, *La Perinola* 7, 103-118.
- Calvo, Florencia, 2016. “La Dorotea de Lope. Canon y crítica”, en: Leonardo Funes (coord.), *Hispanismos del mundo: diálogos y debates en (y desde) el sur*, Buenos Aires: Miño y Dávila, anexo digital, pp. 35-45.
- Cuenca-Godbert, Marta, 2010. “Le langage des larmes dans *La Dorotea* de Lope de Vega”, *Bulletin hispanique*, 112, Nº 1, pp. 149-168.
- Forcione, Alban, 1969. “Lope’s broken clock: baroque time in *The Dorotea*”, *Hispanic Review*, 37, 459-490.
- González, Ximena, 2016. “*La Dorotea* de Lope de Vega. Consideraciones en torno a un texto esquivo”, en: Leonardo Funes (coord.), *Hispanismos del mundo: diálogos y debates en (y desde) el sur*, Buenos Aires: Miño y Dávila, anexo digital, pp. 167-175.
- Güell, Monique, 2001. “Proses et verses dans *La Dorotea*. Aspects formels”, en: Monique Güell (coord.), “*La Dorotea*”. Lope de Vega, París: Ellipses, pp. 37-51.
- Ly, Nadine, 2008. “De leños, barcos y barquillas: la invención de Lope”, en: Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostela aurea*, actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), pp. 91-113.
- Morby, Edwin S., 1953. “A Footnote on Lope de Vega’s barquillas”, *Romance Philology*, v. VI, n. 4, May S. Griswold Morley Testimonial, First Part, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 289-293.
- Morby, Edwin, 1987. “Introducción”, Lope de Vega, *La Dorotea*, Madrid: Castalia.

- Pitel, Anne, 2007. “De Marta de Nevares à Amarilis: exemple de pérennisation poétique chez Lope de Vega dans les barquillas de *La Dorotea* (1632)”, *Crisoladas: Revue du C.R.I.S.O.L.*, 16/17, 2, 42-60.
- Vega, Lope de, 1987. *La Dorotea*, Edwin Morby (ed.), Madrid: Castalia.
- Vega, Lope de, 2011. *La Dorotea*, Donald McGrady (ed.), Madrid: Real Academia Española.

NOTAS

- 1 Hace unos meses apareció una edición de romances de senectud de Lope de Vega a cargo de Antonio Sánchez Jiménez que incluye, naturalmente, las barquillas. Lamentablemente no me ha sido posible consultarla antes del cierre de esta publicación. Los lectores probablemente extrañarán referencias a las interesantes novedades críticas que sin duda el libro contiene. Véase Lope de Vega (2018), *Romances de senectud*, A. Sánchez Jiménez (ed.), Madrid: Cátedra.
- 2 Todas las citas de *La Dorotea* corresponden a la edición de 2011 consignada en la bibliografía. Se menciona únicamente el número de páginas.
- 3 Nadine Ly se detiene a considerar por qué se ha adoptado la denominación casi genérica de “barquillas” para nombrar a estos romancillos reunidos en *La Dorotea* y concluye con la interesante propuesta de entender este ciclo de composiciones a la memoria de Marta de Nevares como un “micro género exclusivo de Lope” (2008: 92).
- 4 Las referencias a estas dos heroínas no parecen nada inocentes, si pensamos en los tipos de historias amorosas que protagonizan y los tipos de amor que, según las interpretaciones mitográficas, las dos mujeres encarnan (véase, por ejemplo, Pérez de Moya, *Philosophia secreta*, II, XIX, XIV y IV, XXXVI). Sus figuras, evocadas en el poema a través de écfrasis, también permiten pensar en el búcaro que don Bela obsequia a Dorotea donde está grabada una historia mitológica.
- 5 Previamente, en el comienzo del acto, una primera mención autorreferencial habilita el ingreso de la coordenada autobiográfica. Se trata del recuerdo de esos versos que cita Fernando: “¡Oh gustos de amor traidores, / sueños ligeros y vanos / gozados siempre pequeños / y grandes imaginados!” (158)
- 6 Es interesante notar cómo en el ejemplo del poema que empieza “En una peña sentado” (269), la violencia del mar que ha sido tema recurrente en las barquillas, es relativizada en la imagen de la dura roca que las olas no pueden destruir, en la que, además, medita el poeta Fabio que aparece en todo este ciclo como emblema del amante firme, opuesto a Fernando.