La Dorotea de Lope de Vega

Autor(en): **Monge, Félix**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Vox Romanica**

Band (Jahr): **16 (1957)**

PDF erstellt am: **27.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-16298

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

La Dorotea de Lope de Vega

A D. Arnaldo Steiger

En el brillante conjunto de la prosa literaria española del siglo XVII *La Dorotea* es una obra singular y eminente.

La escribe Lope ya en la vejez. Se publica en 1632, tres años antes de la muerte del poeta[1]. Tiene, como es sabido, un contenido autobiográfico. Los amores del joven Lope con Elena Osorio, hija de «representantes» y cuyo marido, también cómico, está en Indias. Estos amores, la primera gran pasión de Lope de Vega, comienzan hacia 1583 y duraron cinco años. Tan larga relación se interrumpió por ser Lope «pródigo de lengua» – mejor dicho pródigo de pluma – y convertir así a los dos amantes en «fábula de la Corte», o por la presencia de un nuevo y afortunado galán – el don Bela de *La Dorotea* – que se ha identificado con un Don Francisco Perrenot Granvela, sobrino del cardenal Granvela. Lope, ¡cómo no!, hizo de este suceso materia poética y dedicó a la ruptura sonetos y romances. Pero además escribió unos terribles libelos difamatorios contra la ninfa y su familia que dieron con él en la cárcel. Y tras el proceso correspondiente, fué desterrado de la Corte[2].

La Dorotea recoge la última parte de estos amores, desde la aparición del otro galán hasta el rompimiento definitivo.

[1] En el siglo XVII se imprimió otras dos veces. En nuestro siglo ha sido editada por Américo Castro (*Renacimiento*, Madrid 1913), Eduardo Juliá (*Biblioteca Universal*, Madrid 1935), Real Academia Española (reedición facsímil, Madrid 1951), y José Manuel Blecua (*Revista de Occidente*, Madrid 1955), esta última anotada y con una extensa y valiosa introducción.

[2] Vid. la *Vida de Lope de Vega* por H. Rennert y A. Castro y el *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos* por A. Tomillo y C. Pérez Pastor.

El tema de Elena Osorio – Filis – está presente en la obra lopesca a lo largo de medio siglo. La vida se le convierte siempre a Lope en literatura, en poesía, en este caso como en todos los otros avatares de su vida[1].

Morby ha estudiado la presencia y evolución de este tema a través de toda la inmensa producción del poeta[2].

Y *La Dorotea* es como una última y definitiva cristalización literaria de su pasión juvenil («Póstuma de mis musas Dorotea/y por dicha de mí la más querida»)[3]. Tras de una riquísima y abun-

[1] Son abundantísimos los estudios en que se señala la estrecha relación de vida y poesía en la obra de Lope. Hay que destacar el libro fundamental de KARL VOSSLER, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid 1933, el de ENTRAMBASAGUAS, *Vivir y crear de Lope de Vega* (Madrid 1946), los *Estudios sobre Lope* de J. F. MONTESINOS (Méjico 1951) y *Vida y creación en la lírica de Lope* por AMADO ALONSO (Cruz y Raya 1936). Se relaciona también con el tema de Elena Osorio, desde este punto de vista, el recientísimo trabajo de F. LÁZARO, *Lope, pastor robado* (Formen der Selbstdarstellung, Festgabe für Fritz Neubert).

[2] MORBY, O. – *Persistence and change in the formation of La Dorotea* (*HR* XVIII, 1950).

[3] En el prólogo que precede a la obra dice el poeta que escribió *La Dorotea* en sus primeros años y que después «la corregí de la lozanía con que se auia criado en la tierna mía [edad]». Aun admitiendo la existencia de esta primera redacción, poco debió quedar de ella en la forma en que ha llegado hasta nosotros. ALDA CROCE en el prólogo a su traducción italiana de *La Dorotea* (Bari 1940, p. 72 ss.) reúne las noticias y alusiones que figuran en ella posteriores a la juventud de Lope y razona este mismo aserto para concluir que la «correzione» de la lozanía «non può venire ridotta a un lavoro puramente letterario, di lima; ma investe la concreta struttura dell'opera (p. 76)». Aparte los evidentes anacronismos y las referencias a hechos posteriores, aparte el neoplatonismo y el tema del desengaño, que señala también Alda Croce, está el complejo artificio de la obra, la erudición abundante, y sobre todo el «clima» general en que se desarrolla, los modos de considerar los hechos y las personas, inimaginable si hubiera sido escrita poco después del suceso personal que le sirve de base. Basta con compararla con la comedia, esta sí de juventud, *Belardo el furioso* que, como ya advirtió MENÉNDEZ PELAYO (edición de la R. A. E., vol. V, p. LXII) concuerda con la acción de *La Dorotea* sobre todo en la primera jornada. Compárese

dante experiencia vital y artística vuelve a enfrentarse con su «locura» juvenil y construye una de las obras más lozanas y exquisitas de nuestra literatura clásica. Y enigmática y desconcertante. Hemos de ver cómo y por qué.

Es dialogada y la escribe en prosa («acción en prosa» la llama). No es propiamente novela ni obra teatral. Por estos caracteres y por el personaje de Gerarda – la «tercera» entre Dorotea y don Bela – ha sido incluída entre las producciones de abolengo celestinesco.

Está dividida en cinco actos muy extensos – es, por supuesto, irrepresentable – y en ellos se desenvuelve una acción escasa, si la comparamos con el gusto de la época y con la extensión de la obra, y diluída en el infatigable conversar y sutilizar de los personajes sobre toda clase de temas.

ASUNTO

Describiremos brevemente lo que sucede en la obra para mostrar el constraste entre la escasez de acción y la abundancia de escenas «discursivas». Por otra parte nunca, que sepamos, ha sido expuesto el argumento de modo totalmente fidedigno.

Acto I.

Gerarda indica a Teodora, madre de Dorotea, los inconvenientes que se siguen – en la honra y en el provecho – de las relaciones de

---

la escena en que Pinardo (tío de Jacinta-Elena) propone a ésta que abandone a Belardo-Lope por el rico mayoral Nemoroso-Granvela, con la de la tercería de Gerarda cerca de Teodora. Y la de la ruptura de Jacinta y Belardo con la de Dorotea y Fernando y la de la primera entrevista entre Jacinta y Nemoroso con la correspondiente entre Dorotea y don Bela y el monólogo de Jacinta cuando decide romper con Belardo con el mismo de Dorotea. Y la pedigüeñería de Jacinta a Nemoroso, impensable en Dorotea y que aquí practica Gerarda. Todo testimonia una situación espiritual absolutamente diferente a pesar de la coincidencia de acción y situaciones e incluso de expresión. En el artículo citado de Morby (pp. 213 y ss.) figuran las distintas opiniones sustentadas por la crítica ante este problema y las distintas pre-Doroteas posibles a que pudo referirse el poeta en el texto aducido al principio de esta nota.

ésta con don Fernando, un caballero y poeta joven pero pobre. Y aboga porque Dorotea acepte a un caballero indiano rico y ya maduro. Teodora riñe y maltrata a su hija por las relaciones con Fernando. Dorotea, ante las dificultades de todo orden que se oponen a su amor, decide terminar con Fernando. Fernando se levanta «con poca gracia» por un sueño desagradable que ha tenido. Comunica a Julio, su ayo, el temor de que el sueño se cumpla (que Dorotea lo abandone por el oro). (Canta «A mis soledades voy».) Vienen Dorotea y Celia, su criada. Dorotea dice a Fernando que ya no es suya porque la quieren entregar a un indiano. Todo el apasionamiento de Fernando se trueca en frialdad y Dorotea se marcha dolida e indignada. Fernando, desesperado, decide marcharse a Sevilla para no ver a Dorotea y obtener de Marfisa, antiguo amor suyo, con engaños, el dinero necesario para el viaje. (Lee «Zagala, así Dios te guarde» y Julio recita «Unas doradas chinelas».) Fernando dice a Marfisa que ha matado a un hombre y la justicia lo persigue y ella le da sus joyas para que huya. Nueva conversación de Teodora con Gerarda en la que ésta insiste en su tercería. Dorotea descubre que se marchan Fernando y Julio e intenta suicidarse tragándose una sortija. Termina el acto con el «Coro de Amor».

Acto II.

Don Bela concierta con Gerarda el encuentro en casa de Dorotea. Laurencio, criado, murmura de la dadivosidad de su señor. Dorotea, convaleciente, con Celia, criada, recuerda a Fernando. Entra Marfisa con Clara, criada. Pretende enterarse, con engaños, de lo que Dorotea sepa de Fernando. Dorotea va sospechando hasta poseerla unos furiosos celos ante la que ella cree una rival dichosa. La entrevista termina fríamente y Dorotea anuncia su propósito de rendirse al indiano para castigar la infidelidad del ausente. (Canta «Al son de los arroyuelos».) Entra Gerarda y habla con Dorotea y Celia hasta la llegada de don Bela. (Dorotea lee «Assi Fabio cantava», versos de don Bela.) Dorotea consiente en que entre y comienza una larga y galante conversación en la que acepta regalos del indiano. (Dorotea canta «Cautivo el Abindarraez» y «Corría un manso arroyuelo».) Don Bela se marcha, viene Teodora y Dorotea invita a Gerarda para que se quede a cenar. Cenan, Gerarda se embriaga y Celia la lleva a la cama. Cierra el acto el «Coro del interés».

Acto III.

Fernando, vuelto ya de Sevilla porque no podía soportar el apartamiento de Dorotea, habla largamente con Julio de sus amores. (Julio recita «Ay soledades tristes» y «Para que no te vayas/ pobre barquilla a pique» y el soneto «Canta pájaro amante en la

enramada».) En casa de don Bela, Laurencio reprocha a éste su liberalidad. Entra Gerarda y charla con ellos largamente (trae una cuenta del sastre). Fernando habla con su amigo Ludovico. Se cuentan recíprocamente las novedades y éste termina recomendando a Fernando que escriba un poema para divertir sus atormentados pensamientos. Fernando, a solas ya con Julio, expresa la decisión de ir por la noche a visitar las puertas de Dorotea. (Julio recita el soneto «No es fineza de amor entristecerse» y Fernando «Ay riguroso estado».) Don Bela y Laurencio pasean la calle de Dorotea. Felipa, hija de Gerarda, habla con ellos desde la ventana de Dorotea. Laurencio sigue reprochando a don Bela sus liberalidades. Se marchan para volver más tarde. Dorotea lee a Felipa una carta que ha escrito a Fernando, de quien continúa enamorada, acusándolo de haberla abandonado y justificando su propia infidelidad. Después se altera al saber por Celia que Fernando está de nuevo a sus puertas. Fernando y Julio en la calle de Dorotea hablan largamente del amor del primero, sin más interrupciones que los arrebatos de éste ante las rejas y las puertas de Dorotea. (Fernando canta «Pobre barquilla mía» y «¿Qué me queréis alegrías?».) Cuando se disponen a marcharse los llama Felipa desde la ventana y entabla con Fernando una conversación llena de equívocos e ingeniosidades en medio de la cual éste canta «Gigante cristalino». Salen don Bela y Laurencio y al ir el primero a reconocer a Fernando, tras de brevísima discusión, sacan las espadas y luchan. Dorotea manifiesta su deseo de que Fernando salga triunfante. Termina el acto con el «Coro de Zelos».

Acto IV.

Marfisa y Clara, y, a poco, Dorotea y Felipa. Tras de breve conversación se marchan Marfisa y Clara. Aparecen Fernando y Julio. Dorotea se cubre y Felipa los llama y a instancias suyas Fernando cuenta la historia de sus amores. Termina desmayándose, Dorotea se descubre y los amantes se reconcilian. (Fernando ha recitado «Si vas conmigo, Amarilis», «Cuidados, ¿qué me queréis?» y el soneto «Aquí donde jamás tu rostro hermoso».) Ludovico y César – otro amigo de Fernando – en espera de éste empiezan a comentar el soneto culterano «Pululando de culto Claudio amigo». Viene Julio y continúa el larguísimo comentario. Al final entra Fernando y les comunica su reconciliación con Dorotea. (Julio ha recitado «Espíritu lascivo».) Teodora y Gerarda se inquietan ante la posibilidad de que Dorotea vuelva a Fernando. Reciben a Dorotea con reproches, ésta se va y continúan hablando de lo mismo. Marfisa, que espera con Clara a Fernando en la calle (lee «¿Adónde vas pensamiento?»), al llegar éste le echa en cara sus ingratitudes y sus engaños y se va

llorando. Fernando dice a Julio que ya está desapasionado de Dorotea y anuncia su propósito de amar en adelante a Marfisa y vengarse de las infidelidades de Dorotea. Termina el acto con el «Coro de la venganza».

Acto V.

Don Bela dice a Laurencio su tristeza, su profesión de amor platónico y su desengaño del mundo. (Lee «Miré señora la ideal belleza».) Entra Gerarda y hablan de la posible infidelidad de Dorotea que niega Gerarda. Sola ya con Laurencio terminan discutiendo violentamente en una conversación casi rufianesca. Fernando cuenta a César los motivos y manera de su nueva ruptura con Dorotea y el amor actual por Marfisa. César promete consultar a las estrellas sobre el futuro de Fernando. (Fernando ha cantado «Si tuvieras, aldeana».) Gerarda intenta consolar a Dorotea del abandono de Fernando. Dorotea increpa al retrato de Fernando y lo rompe. Quema con Celia, leyendo algunos, papeles de Fernando. Entra Gerarda y Dorotea rechaza la proposición de hacerlo volver mediante hechizos. Laurencio entrega a Dorotea un papel de don Bela y le comunica la tristeza de éste por el incidente con el préstamo de un caballo. César dice a Fernando su triste horóscopo y el de Marfisa. Terminan afirmando la vigencia del libre albedrío. Dorotea expone ante Celia sus proyectos ascéticos y su posición de desengaño. (Canta «Si todo lo acaba el tiempo».) Dorotea vuelve a exponer ante Gerarda los fundamentos del desengaño de este mundo y Gerarda tiene un momento de arrepentimiento de todas sus culpas. Entra Laurencio llorando y cuenta, en levantado estilo, la muerte violenta de don Bela. Dorotea se desmaya, Gerarda va a la cueva a buscar agua para reanimarla, cae por ella y se mata. Sale Teodora y Laurencio apostilla sobre la brevedad de esta vida. El acto, y la obra, se cierran con el «Coro del Exemplo».

La crítica y *La Dorotea*

Lo primero que llamó la atención de la crítica, ya en la época moderna[1], fué el carácter autobiográfico. Así lo señaló Fauriel en

[1] De los juicios anteriores, es sorprendente la afirmación de Caramuel de que *La Dorotea* fué escrita para albergar los versos que contiene y no éstos para adorno de la obra:

«Proparoxytoni (versus) specialem habent gratiam si bene formentur . . .

. . . Ponam aliquos (versus) a Lupo de Vega compositos, et in sua Dorothea, pag. 73 editos qui laudem et aplausum merentur:

un artículo aparecido en 1839[1]. Esto fué negado por Damas Hinard[2] y entonces Fauriel examinó ya especialmente *La Dorotea* para probar su aserto[3]. Como advierte Alda Croce el valor de esta apreciación radica, en favor de Fauriel, en que no obtuvo el convencimiento de su valor autobiográfico por notar coincidencias de la acción de *La Dorotea* con sucesos reales de la vida de Lope, sino por una impresión de naturaleza literaria, por un atisbo crítico que le llevó a la conclusión de que todo cuanto allí sucedía era trasunto de realidades pretéritas. En cualquier caso, se trata de la primera llamada de atención sobre el valor y la significación de esta obra. Algo más tarde, en 1857, Ernest Lafond, insistió en la opinión de Fauriel y apoyó su afirmación en largos extractos de *La Dorotea*. Y datos allegados para la nueva biografía no han hecho más que confirmar esta apreciación[4].

Amor tus fuerzas rígidas
cobardes son y débiles
para sugetos inclytos
de conquistas difíciles
. . . . . .

Versus quos Lupus in hoc libro intermiscet, sunt selectissimi; non illos ut perficeret hunc librum composuit, sed librum hunc formavit ut illos ederet.» (*Rhytmica*, L. II, c. II, art. IV, p. 87/88). En cambio, en el interesantísimo *Al teatro* de D. Francisco Lopez de Aguilar (en realidad el mismo Lope), se dice que el poeta ha puesto algunos versos en la obra «porque descanse quien leyere en ellos de la continuación de la prosa, y porque no le falte a *La Dorotea* la variedad, con el deseo de que salga hermosa». Sobre las poesías insertas en *La Dorotea* vid. el prólogo de Montesinos a la edición de poesías líricas de Lope en *Clásicos Castellanos* (recogido después en sus citados *Estudios sobre Lope*) el de Alda Croce a su trad. citada y el de Blecua a su edición. Son un argumento más en favor de la redacción tardía de la obra. No nos ocuparemos de ellas en este trabajo.

[1] C. Fauriel, *Lope de Vega* (*Revue des deux mondes*, 1839, p. 593–623).

[2] *Chefs-d'œuvre du Théâtre espagnol*, Paris 1842, I, XLIX.

[3] *Les amours de Lope de Vega. La Dorothée* (*Revue des deux mondes*, 1843, 880–924).

[4] Puede decirse que hasta Vossler no ha obtenido la obra una valoración comprensiva. Para Ticknor carece de valor de conjunto y únicamente merece aprecio por algunos detalles:

El juicio de Menéndez Pelayo es favorable pero pasa bastante deprisa sobre la obra. Para él se trata de la mejor de las obras de abolengo celestinesco fundándose sobre todo en los valores de su prosa. Pero no le merece una atención especial y ello basta para que nuestras historias de la literatura, y ni siquiera nuestros estudiosos, no se preocupen de rehabilitarla. Esto es cierto por lo menos hasta Montesinos.

Constituye una excepción la *Vida* de Rennert y Castro. Pero no del todo porque, aun cuando se llama la atención sobre la obra y se alaba decididamente, es sólo para poner de relieve el gran número de bellezas literarias que contiene, de noticias interesantes y de datos curiosos. La considera como una cima del arte de Lope lograda en plena madurez, pero sigue desconociendo el profundo sentido que encierra como obra singular, y, más aún, dentro del arte de Lope[1]. No es una comprensión de conjunto, sino la percepción de un museo de preciosidades.

«El plan es pobre y mal seguido, y además hay muy poca trabazón entre las numerosas escenas que forman los cinco larguísimos actos de esta novela; lo cual es causa de que en el día sólo se lee por su rica y fluída prosa, por su hermoso diálogo, por las noticias personales del autor y de su vida, y por alguna que otra de las poesías que contiene, las cuales se escribieron sin duda alguna en situaciones análogas a las que pinta el libro.»

La incomprensión de Montolíu es tan grande por lo menos como la de Ticknor:

«Lope de Vega escribió en su juventud una novela dramática en prosa *Dorotea* (publ. en 1632). Su forma dialogada, su carácter realista y la licencia de costumbres que reina en el ambiente social de la obra han movido a algunos a incluirla entre las imitaciones de *La Celestina*. Sin negar cierto parentesco lejano entre ambas obras es indiscutible la originalidad de *La Dorotea* de Lope, cuadro de costumbres intermedio entre la comedia y la novela.»

A continuación cuenta Montolíu el argumento de la obra y desliza allí el error de que Fernando es un príncipe extranjero. Son juicios sobre una obra que no ha merecido especial atención para los que los hacen.

[1] «*La Dorotea*, una de las más deliciosas producciones de nuestro autor. Tal vez en ninguna otra corran tan parejas su vida y su arte, ni se encuentran tantas notas típicas de su genio: enorme riqueza de motivos literarios, atisbos de los innumerables dominios a que

Naturalmente, esto no hay que decirlo, la obra ha interesado siempre mucho, en cambio, a los biógrafos. Y precisamente contra esta consideración de la obra como mero documento es contra lo que ha reaccionado la crítica actual.

Para Schevill[1] *La Dorotea* es uno de los más claros ejemplos de la relación que vida y literatura tienen en el arte de Lope. Precisamente por estar en prosa es más flagrante la irrealidad de la expresión, particularmente la de los amantes. El juicio no es benévolo y sólo se salva la figura de Gerarda, especialmente en la escena de la borrachera.

El caso de Pfandl es interesante por haber dedicado a *La Dorotea* todo un capítulo de su difundido libro, y por ser su juicio totalmente negativo a pesar de haberse publicado ya entonces el clarividente análisis de Vossler. Niega en primer lugar la posibilidad de considerarla como obra autobiográfica porque es demasiado grande su contenido de ficción y demasiado pequeña la autodescripción histórica y biográfica. A demostrar que tampoco tiene belleza y profundidad poéticas dedica todo el apartado. Para demostrar la pobreza de la acción expone el argumento de la obra. Bastaría, para tener en poco la valoración negativa de Pfandl, darse cuenta del gran número de errores que contiene esta exposición[2].

---

se extendía su sensibilidad, intuición de los más variados sucesos y episodios, tesoros de minuciosa experiencia, todo ello ordenado sabia y artísticamente, como en el museo de un delicioso gustador de todas las cosas. No es obra abarcable de una sola vez: reiteradas lecturas van descubriendo nuevos solaces y amenidades, rasgos picarescos henchidos de un humorismo que en vano buscaríamos en las novelas de aquel tema; disquisiciones de academia literaria, críticas oportunas, dichos felices, y tal cual muestra de afición visual a los objetos preciosos y a los muebles, que nos hacen recordar los primores del parnasianismo.»

Y más adelante:

«Pulida y acabada en la edad provecta, cuando el gran artista dominaba plenamente la técnica, esta obra encierra todas las perfecciones a que pudo llegar el arte de Lope tras una fructífera experiencia» (*ib.*, p. 337).

[1] R. Schevill, *The dramatic art of Lope de Vega*, p. 11.

[2] Expone, como si formase parte de la acción de la obra, todo el

Es una prueba de que Pfandl no leyó con atención *La Dorotea* de que no entendió la motivación de la acción ni la obra en conjunto. Y así no es extraño, con esta visión, que su lectura constituyera para él «una prueba sin igual de paciencia intelectual». Las tres acusaciones fundamentales que le hace son: pobreza de acción, mezcla de rasgos celestinescos y barrocos e inconsecuencias en el carácter de Fernando[1].

Vossler, ha tratado, específicamente, de *La Dorotea*, en dos ocasiones. La primera en su «Carta española» a Hugo von Hof-

proceso de los amores con Marfisa y después con Dorotea, cuando lo cierto es que la obra comienza al tener lugar la ruptura con Dorotea y que todo lo anterior lo conoce el lector únicamente por la narración que Fernando hace de su vida a Dorotea, cubierta, y a Felipa. No es cierto que Fernando se tropiece en el Prado con un grupo de damas tapadas que son Dorotea y sus amigas. Encuentra únicamente a Dorotea, tapada, y a Felipa, su criada, descubierta. De mayor gravedad es el afirmar (cito por la traducción española) que, después de la reconciliación de ambos amantes en el Prado, «todo podría arreglarse en cierto modo si Marfisa, viuda como ya hemos dicho, no hiciese valer sus antiguos derechos de amor sobre Fernando» (p. 501). Equivale a desconocer la motivación espiritual del desenlace de la obra. Fernando de ningún modo abandona a Dorotea porque Marfisa haga valer derechos pretéritos, sino, como él mismo explica a Julio y después a su amigo César, por el agravio que Dorotea le infirió al entregarse a don Bela y por la vergüenza que le produjo el ser un amante clandestino frente a la pacífica posesión del indiano. El amor a Marfisa es un remedio para olvidar a Dorotea (en la preceptiva amorosa de Lope es consejo importante curar un amor con otro) y al mismo tiempo un medio de agradecer a ésta su sacrificio y su constancia.

[1] No nos extendemos en el examen de estas afirmaciones, primero porque ya lo hace Alda Croce en el apéndice a su estudio, y después porque quedan refutadas con la sola explanación de la crítica positiva que se ha hecho sobre la obra. Apuntaremos nada más, como ya ha sido dicho, que estos criterios responden a un afán clasificatorio y encuadrador de las obras literarias, que desdeña todo lo que no puede entrar en esquemas. ¿Qué importa que *La Dorotea* sea una *Celestina* barroca y que Gerarda hable a veces el estilo culto conceptista? ¿Qué importa para condenar una obra de arte, que en ella se encuentran dos estilos? Las páginas de Pfandl afectan sólo a lo externo, y después de leídas la esencia de la obra sigue sin haber sido rozada.

mansthal[1] y la segunda en su magnífico libro sobre Lope de Vega. Nos referiremos siempre a este último porque es posterior en el tiempo y hay algunas diferencias de apreciación entre ambos trabajos. Para él es «la más insigne de las creaciones de Lope» y tiene su raíz en el desengaño. Aun aceptando la afirmación de Pfandl, también la *Divina Comedia* y el *Fausto* ponen a prueba la paciencia del lector. Por tanto, el criterio de la pesadez o amenidad no sirve. Todo lo que pueda llamarse «literatura» en la obra (artificios retóricos, ingeniosidad, erudición, disquisiciones literarias, los interminables diálogos sobre toda clase de temas), es para Vossler, algo que Lope exagera y parodia. No está de acuerdo con ello y si figura en la obra es para que, después, el castigo que los personajes que lo usan sufran al final, nos evidencie hasta qué punto es falsa e imprudente la vida de quienes se atienen a tales módulos. «Si nos escandaliza ... es que desconocemos el hondo designio del poeta.» La caducidad de toda nuestra vida, de nuestros impulsos y pasiones, es lo que la obra pone de relieve. Por todas partes se siente la idea de la fugacidad[2].

No cree que esté concebida ni compuesta estrictamente dramática y épica, sino, más bien, como creación lírica teatral. La acción de los personajes no está determinada por una voluntad sustantiva, sino que obedece a sus caprichos, a sus hábitos y a sus vicios. Lo superficial es lo determinante en ellos. Se intensifica pues todo lo teatral, pero «bajo el hábito deja transparentarse el esqueleto y mezcla a los perfumes artificiales el hedor de la podredumbre. Las caretas se ladean, se resquebrajan y caen en presen-

---

[1] Eranos, Munich 1924, con el título *Spanischer Brief*.

[2] «Este vital arrebato antes de la caída que nos vuelca y nos hace pasar del aturdimiento a la melancolía, de lo necio a lo grave, de la embriaguez de los sentidos a la desolación, este despertar y precipitarse de lo aparente en lo real ... yo no sé de obra que nos lo haga ver de manera más penetrante» (*op. cit.*, p. 205). Atkinson, con respecto a la «moral» de *La Dorotea*, cree (*BSS* XII, 1935) que fracasa porque es arbitraria y casuística: To say, with the *Dorotea* that all delight is sorrow, all pleasure torment, that the truest love turns to hatred, is a very faulty induction from the particular to the general, and does not carry conviction even in the particular (p. 209).

cia de la eternidad.» El mundo representado aquí es ante todo frivolidad y ligereza y exaltación literaria llevada al extremo y de la que el poeta sonríe. La saturación de lo literario es característica esencial de *La Dorotea*. En la España de entonces se literarizaba la vida y se vivía la literatura.

La literatura y la cultura son pues, aquí, enfermedad de los personajes. Al comparar la obra con *La Celestina* y *La Eufrosina* ve la diferencia en que en éstas el juego de artificio no alcanza a corromper el impulso decisivo de la voluntad ni la firmeza de corazón mientras que en *La Dorotea* la literatura llega a falsear la vida íntima de los personajes. Por esto son «virtuosos» de la literatura, pero «diletantes y abúlicos en la vida real». La falta de naturalidad en la intensificación de los sentimientos, el afeite teatral que embadurna a todos los personajes, lo ve Vossler motivado, primero porque aquí no se nos representa a la humanidad íntegra y verdadera sino, principalmente, a los ingenios madrileños de aquel tiempo, y después, lo mismo que en la comedia, por el enorme papel que lo literario y lo convencional tienen en la obra. Vossler llega a colocarla por encima de *La Celestina*[1].

La valoración de Vossler es de una importancia trascendental y una auténtica prueba de genialidad. Es el primero que, frente a todas las apreciaciones anteriores, sienta las bases para la comprensión de una obra que después de él aparece como fundamental en nuestra literatura.

El trabajo de Spitzer[2] es un intento de ejemplificar el espíritu barroco con *La Dorotea*. La literarización de la vida es aquí entendida como el engaño y la falsedad del afeite literario característico del barroco. Pero al mismo tiempo, al tener conciencia de este engaño y dejarse engañar conscientemente por él, hay un engañar consciente del engaño que es el que define esta relación.

[1] «En virtud del hondo atisbo de que el artista de la palabra y de las bellas emociones es un chapucero en su conducta vital, en virtud de este reconocimiento, que se condensa en experiencia y convicción nos aparece enriquecido y crecido el viejo Lope respecto del joven. Por esta saturación de lo literario se eleva *La Dorotea* por encima de sus modelos, especialmente de *La Celestina* y *La Eufrosina*» (*op. cit.*, p. 211).

[2] *Die Literarisierung des Lebens in Lopes Dorotea*, Bonn 1932.

En cada momento el artista barroco sabe que propiamente no puede expresarse del modo que lo hace, pero sigue haciéndolo. De la oposición entre lo dicho y lo que propiamente debería decirse, ve nacer Spitzer el estado de tensión característico de esta época. El hermoseamiento consciente de la realidad se da en todos los escritores. Cuando el literarizar predomina tanto como en el barroco con su tensión entre ser y apariencia y con la relegación de la vida (ser) ante la apariencia artística, se rompe la habitual separación entre realidad y adorno literario, y el predominio de lo formal en el producto literario da lugar a un relativismo y a una desorientación del lector no avezado.

La falta de naturalidad sentimental se resuelve también lingüísticamente en falta de naturalidad. Spitzer se dedica a estudiar este carácter en la expresión de los distintos personajes. El sentido general del trabajo es un intento de comprensión del barroco, del que *La Dorotea* es un ejemplo característico.

Dos veces ha tratado Montesinos de *La Dorotea*. La primera en el prólogo a su edición de la lírica de Lope en *Clásicos Castellanos*. La segunda en el número que *Cruz y Raya* dedicó a conmemorar el centenario de Lope. Su apreciación general queda ya fijada en el definitivo párrafo que le dedicó en la primera ocasión:

«*La Dorotea* – nos referimos a la parte en prosa – no es sólo una serie de animados diálogos en que Lope revive locuras juveniles; encierra implícitamente una crítica de toda su obra anterior – el teatro sobre todo – y es en cierto modo un testamento poético. Cuando se la estudie habrá que recurrir siempre a la comedia como contraste. El mismo mundo bulle con vivacidad increíble en estas páginas excelsas, sólo que esta vez – ¡quién lo diría! – Lope va a dar la razón a las figuras del donaire. El libro no es un arrepentimiento; Lope no tiene de qué arrepentirse; la pasión no peca y *La Dorotea* no es una palinodia sino una superación. Lope escribe – o corrige y da la última lima a su libro en un momento de equilibrio, de ecuanimidad, de maravillosa lucidez. Momento de comprobar y sonreir. ¿Es este el mismo Lope que escribió libelos contra Filis?[1]»

[1] p. 71–74.

Es pues para él un valiosísimo mirador para examinar toda la obra de Lope, y la singulariza resueltamente. En la comedia ve el elemento de contraste que nos aclara la significación de *La Dorotea*. Al renunciar al verso, Lope invierte la perspectiva a que nos tiene acostumbrados. Sus personajes pretenden ser en *La Dorotea*, por medio de la literatura, lo que no tienen derecho a ser en la vida real. Don Fernando no puede ser galán de comedia porque se nos presenta con todas sus debilidades e inconsecuencias y porque está contemplado con mirada implacable, lo mismo que los galanes al uso, con indumentaria y aposentos en los que no cabe la aventura de la comedia. La vida se resiste a ser lo que los protagonistas querrían que fuera, «la vida no es sueño». Todos los personajes, afectados por esta enfermedad literaria, se dedican a falsear sus auténticos contenidos vitales, pero, – dice Montesinos – adivinamos que tienen salvación con ese tener despiertos los sentidos, con ese maravilloso abrir los ojos para lo concreto. Poco a poco, a medida que las contrariedades van imponiendo la realidad, abandonan ese mundo ficticio. En la cercanía de la muerte todos se convierten a una moral que siempre han desoído y que es la verdadera. Su fórmula sería, para Montesinos: «Vitam impendere aeterno[1].»

[1] «Moral enemiga de todo romanticismo que incida perturbadoramente en el limpio curso de la vida. Esa moral de *La Dorotea*, sentido de todo el libro, la sitúa en la única perspectiva en que puede discernirse el conjunto de los propósitos y de los resultados. *La Dorotea* es, en cierto modo, *La Educación Sentimental* del siglo XVII, con las desemejanzas, claro está, a que obligan las diferencias de los tiempos. Tampoco se rechaza en ella un romanticismo para postular otro, ni el mandamiento moral es restrictivo. No impone Lope a los demás limitaciones que no acató él mismo. Pero la vida no es sueño – ni la muerte –. Y no hay moral en Arcadia. Lope nos indica, sonriendo, la necesidad de vivir seriamente, de observar seriamente nuestra ley vital, lo que da sentido a nuestros actos. Conculcarla es ser don Fernando, Dorotea, Gerarda, – serlo tal vez sin la simpatía que les ha prestado la próvida generosidad poética de Lope –. Vivir con autenticidad nuestra vida con los ojos en la muerte. Porque el sentido de la conducta trasciende sobre ella desde la Eternidad» (*Lope figura del donaire*, *Cruz y Raya*, 1935, núms. 23 y 24, p. 83/84).

La última contribución importante para el conocimiento de la obra es la de Alda Croce que antepone a su traducción parcial de *La Dorotea* un estudio de 160 páginas, el más extenso que se le ha dedicado[1]. Puede decirse que el trabajo se construye en oposición al de Vossler. Vossler explica la conversación, la literatura (lo que no es acción en una palabra), transfiriéndola de carácter expresivo del autor a carácter expresivo de los personajes: es el lenguaje de unos enfermos de literatura. Alda Croce cree en cambio que el error está en la definición misma; no se trata de literatura, al menos no sólo de literatura. Muchos personajes, poca literatura saben, e incluso sienten desprecio por ella (Teodora, Gerarda). Se trata en realidad de un modo de expresarse, no inmediato, sino reflejo; de sustituir el sentimiento como efusión por el sentimiento mismo juzgado, definido, expresado en forma ingeniosa. Esto es signo de la presencia dentro de los personajes del autor que los domina y los juzga, y que quiere dar, en vez de un simple drama de amor, una definición, un tratado de amor. Y así la «literatura» propiamente dicha es una parte de este proceso igualmente dependiente de la concepción de *La Dorotea*. La explicación es única y las digresiones eruditas y la expresión artificiosa son dos aspectos de un mismo hecho. Para Alda Croce *La Dorotea* es más y menos que un drama de amor; es un libro de reflexiones, de entretenimiento, en el cual Lope habla en nombre propio; sus personajes viven una vida fantástica, pero él los domina siempre, ve siempre en sus actos los eternos actos de los amantes, identifica la de él con la de ellos y con la vivencia general del amor. Por tal clarividencia se coloca fuera de los personajes, personajes de una comedia por encima de los cuales está el autor; habla por boca de ellos, los interrumpe, los juzga y sonríe; no vive las pasiones de los personajes pero los ve y los juzga, no bien ni mal, sino superándolos y hace sentir su inanidad. Se cura en salud de la posible objeción de que esta forma refleja sea bien diversa del lenguaje inmediato del arte. Al contrario, para ella, está condicionada por el arte y la misma sonrisa del poeta ante los personajes no podría

---

[1] ALDA CROCE. *La Dorotea di Lope de Vega*. Studio critico e traduzione, Bari 1940.

tener lugar si éstos no tuvieran vida. Así pues, el juicio de Lope es paralelo a la acción, no la sustituye. No mata la espontaneidad pero la domina.

En suma, el drama es uno de los elementos de *La Dorotea*; el otro elemento es el discursivo, la expresión directa de la personalidad del poeta que no está inmerso en su sueño, sino consciente y juzgada; mientras el poeta crea, el hombre reacciona con su experiencia y su concepción de la vida, y juzga, y se distrae y distrae al lector.

Vista bajo esta luz *La Dorotea* se nos revela como una obra de notable complejidad. Unitaria en cuanto todo lo que en ella hay es positivo en el espíritu del autor, la creación poética como la «literatura», la erudición, la admonición moral y el proverbio; no se debe separar el núcleo artístico de la parte discursiva: están demasiado estrechamente unidos. La historia de amor desenvolviéndose a la luz de una experiencia senil es la razón por la que no podemos considerar a la divagación como elemento superfluo si atendemos al carácter de la inspiración de *La Dorotea*. Cuando los personajes disertan lo hacen en nombre del autor, no en el propio, y en el amor de los personajes por la literatura participa siempre el propio Lope. Y esta complacencia e insistencia en insertar citas y discusiones y lugares comunes de la conversación, es más bien propia que del mozo deseoso de mostrar su erudición, del viejo Lope que quiere mostrarse erudito y adopta un aire solemne. La acumulación de tanta «literatura» y erudición en una obra, la cree Alda Croce debida no a debilidad en la concepción poética, sino simplemente al deseo de Lope de ofrecer al lector toda su personalidad en su última comedia: el poeta, el erudito, el hombre de experiencia, el literato, el pedante, por el deseo de resumirse, de hacer su «testamento poético». Hay una curiosa superposición en la obra, la del poeta y la del hombre: del poeta que crea y del hombre que está a su lado y que, conversando, le interrumpe.

Los personajes

El aludido carácter de «ingenios» que tienen muchos de los personajes y su afición por la literatura determina un discretear

y divagar sobre toda clase de temas que acaba oponiendo *La Dorotea* a la comedia en un carácter fundamental: la rapidez de la acción. Mientras en el teatro en verso hay una rapidísima acción, muchas veces sin transiciones, que mantiene tensa la atención del espectador y satisface las exigencias de la «cólera» española, la acción de *La Dorotea* se diluye en interminables divagaciones. Cada afirmación, cada concepto, asocia en la mente del personaje una serie de correspondencias con otras esferas de la realidad o trae a la memoria textos o acciones de la venerada clasicidad. Más adelante examinaremos la esencia y caracteres de esta «literatura». Sin adelantar conceptos señalaremos, sin embargo, una divergencia de criterio con el estudio de Alda Croce.

Para Vossler, e implícitamente para Spitzer y Montesinos, los personajes practican una constante literarización de sus palabras y de sus contenidos vitales en un afán por vivir fuera de la realidad. Alda Croce, en cambio, ve en esta literatura un carácter expresivo del autor y no de los personajes[1]. Para ella, en el conjunto de *La Dorotea*, hay una clara separación entre un Lope creador, un poeta que crea unos personajes y les hace vivir y un Lope juez de estos mismos personajes, y por tanto de una etapa de su vida pretérita, que los contempla con suave ironía. Hay un poeta que crea y un hombre que, conversando, le interrumpe para juzgar e ironizar sobre sus propias criaturas. Resueltamente pues, niega que toda esa literatura, todo este modo de expresión, sea carácter expresivo de los personajes. Podemos preguntarnos: ¿es que este modo de expresión no emana directamente de la individualidad de cada personaje? O de otro modo: ¿Nada tiene que ver la expresión de los personajes de *La Dorotea* con el modo peculiar de ser de cada uno? En este caso nos encontraríamos con unos peleles de los que no hay que tener en cuenta más que sus actos, ya que sus palabras son sólo un comentario de Lope y no pronunciadas por ellos mismos, al menos en una gran proporción.

Es cierto que las exageraciones, hipérboles, arrebatos desmesurados, desaforadas comparaciones, son un medio de que se vale Lope para mostrar irónicamente la inconveniencia de la postura

[1] *Op. cit.*, p. 22.

de los personajes que usan esta expresión. Pero no lo es menos que este modo de expresarse es el que corresponde al modo de ser de personajes tan inmersos en un clima completamente literario. Así pues, efectivamente, hay una postura irónica de Lope, pero el modo de expresión de los personajes no es otra cosa que la manifestación de un modo de ser que es el que provoca la ironía del poeta. Ni aun en el caso de las apostillas irónicas que personajes como Julio o Celia tienen para sus señores, puede aceptarse la afirmación de Alda Croce. Lo mismo que antes, estas apostillas irónicas, aun estando de acuerdo con el parecer del autor, nacen de la psicología y modo de ver las cosas de los personajes en cuya boca están puestas.

Da también la misma estudiosa como característico de *La Dorotea* el hecho de que se trata de una comedia de estados de ánimo más que de personajes[1] ya que constantemente se teoriza sobre las pasiones en general, en grandísima parte sobre el amor, quedando el problema de cada personaje como esfumado y reducido al carácter de ejemplo de los efectos de una pasión. Pero ¿es que acaso no sucede esto mismo con la comedia?[2]. Dada una estatuída concepción de la pasión de amor, esta concepción, inconmovible, se aplicaba a tipos con escasa posibilidad de diferenciación importante. Ella misma advierte más adelante cómo *La Dorotea* puede

[1] *Op. cit.*, p. 56.

[2] Observemos que en la comedia los sentimientos se dan como presupuestos (o mejor el concepto que se tiene sobre el sentimiento que se va a desarrollar), y nunca se analizan en un momento particular que le dé una faceta desconocida para el público de entonces o para el lector de hoy. Dado un sentimiento, el del amor por ejemplo, he aquí un galán y una dama que se adelantan hacia nosotros para mostrarnos los efectos que en ellos causa y sus reacciones. Pero estas reacciones, y esto es fundamental, dependerán de la intriga en que están colocados. Y según como sean los acontecimientos externos, así se canalizará por los celos, la desesperación, el galanteo, etc. Pero siempre serán reacciones y resultados esperados: lo adecuado, lo previsto por una ideología subyacente para cada caso concreto. Poco importa que luego a lo largo de la obra se teorice y se diserte. Es todo sutilizar y variaciones sobre el mismo tema. En este aspecto el teatro de Lope, justamente por tratarse de arquetipos, está hecho con personajes de caracteres permanentes.

ser considerada como una comedia de lugares comunes, pero no de lugares comunes en general, sino de lugares comunes del sentimiento lopesco. Esto es, el amor, tantas veces y tan diversamente expresado en la comedia, tiene aquí una formulación totalmente idéntica. Existe una diferencia, pero es de grado: *La Dorotea* por su mayor extensión y por estar en prosa contiene un tratamiento, si no más completo, por lo menos más amplio, y, desde luego, más arquitecturado de los principales temas de la comedia y especialmente del sentimiento amoroso.

Precisamente por tener *La Dorotea* un comienzo de modernidad en sentido contrario al de la comedia, es decir, por tratarse de unos personajes que teniendo una determinada individualidad se esfuerzan por vivir como arquetipos, es por lo que esta apreciación puede surgir. En tal o cual comedia, a nadie se le ocurriría hacer esta observación. En *La Dorotea* sí porque hay lugar a ello. Ante la forzada y falsa adecuación de unos personajes verdaderos a los tipos irreales de la comedia, ante la ironía que el propio autor evidencia ante esta pretensión, es fácil darse cuenta de que la pasión amorosa se manifiesta sin las peculiaridades y la flexibilidad humana que serían esperables si el peso de la literatura no lo impidiera.

En lo que sí se distingue de la comedia, y es carácter advertido por Alda Croce, es en relegar la acción frente al análisis de los sentimientos. El interés, pues, se concentra en los sentimientos y en las reacciones de los personajes, y la acción fluye lentamente, o bien, como sucede en muchas ocasiones, se realiza en momentos aislados por las abundantes digresiones y el sutilizar.

El mismo reparo de negar que se trata de algo característico de *La Dorotea* podría oponerse al carácter, dado también por Alda Croce, de la forma refleja que asume el sentimiento. Todo es definido en el acto mismo de expresarse y es definido además en la forma ingeniosa habitual en la obra. En la comedia todo, lo lírico, lo teatral y lo referente a los sentimientos es percibido de modo reflejo por los personajes. Y es natural. Si se trata de algo ya sabido, de lo que cada caso es sólo una cristalización más, no ha de extrañarnos que el personaje tenga conciencia de que está dentro de un proceso y sepa en qué punto y circunstancias de

él está colocado. Claro que, en la comedia, de menos extensión y gran rapidez de acción hay menos campo para detenerse en ella con la morosidad y delectación que lo hacen los personajes de *La Dorotea*. Es, pues, una diferencia de grado y no de cualidad.

Pero hay algo en *La Dorotea*, que favorece además esta tendencia. Ciñéndonos a los personajes idealistas, ha sido ya advertido por Montesinos que hay un afán por alcanzar la categoría de galanes y damas de comedia, que se ve obstaculizado y deshecho por las circunstancias de la vida real. Si hay pues una falta de correspondencia entre lo que son y lo que creen ser, si hay un esfuerzo por su parte para acomodar sus pensamientos y sus actos a un tipo ideal, nada más lógico que un constante estado de alerta y una atenta vigilancia sobre sí mismos. Cada una de las expresiones, cada uno de los actos (cuando no están poseídos por la pasión), se da con la máxima reflexividad. Todos los personajes tienen conciencia de lo que les sucede en cada ocasión y el modo de encuadrarlo en el sistema.

De este desacuerdo entre lo que son y lo que creen ser nace una constante contradicción interna. Por un lado su individualidad auténtica, de otro la que aspiran a crearse. Y, para complicar más las cosas, la individualidad propia posee buena parte de los rasgos de la que aspiran a tener. La infección de literatura es lo suficientemente intensa para que parcialmente llegue a hacerse sustancia propia del personaje. Particularmente en el caso de Fernando, el personaje más literarizado – y más alejado de la realidad por tanto –, es esto bien visible. Al tratar de cada uno de ellos veremos manifestarse todo lo que vamos diciendo.

Hay en ellos un cruce de lo tipológico con lo individual. Donde más claramente puede verse es en el caso de Dorotea. Elevada por el joven poeta a la categoría de dama de comedia, se esfuerza por representar este papel y lo consigue en buena parte. Pero hay por debajo de esta cubierta una personalidad que se manifiesta cada vez que tiene que enfrentarse con situaciones nada literarias. Es una Dorotea totalmente distinta la que habla con don Bela y la que habla con Gerarda, la que escribe cartas a Fer-

nando y monologa y la que discute con su madre y hace «pucheros[1]».

Otra manifestación de la mentira de su cubierta literaria es la desconcertante proximidad de explosiones afectivas y parlamentos fríos y arquitecturadamente razonados[2].

Hay un frecuente paso, sin transición, de lo pasional a lo racional y de lo racional a lo pasional. Cuando Fernando y Julio están frente a la casa de Dorotea, se suceden las explosiones sentimentales y los transportes de Fernando entre la copiosa conversación sobre temas de la clasicidad y noticias sacadas de los libros. Estas contradicciones expresivas, tan alejadas de toda realidad posible, son manifestación de la falsedad de la cubierta de literatura, lirismo y erudición de que se rodean los personajes.

Puede afirmarse que los personajes de *La Dorotea* tienen un contorno individual más fuerte que, en general, los personajes de la comedia. Y de la tensión entre lo que cada uno es y lo que pretende ser o cree ser nace el conflicto. Los examinamos a continuación procurando señalar qué es en ellos lo tipológico y qué lo individual, dando además algunas ligeras notas sobre su expresión que más adelante serán ampliadas y precisadas al tratar este extremo.

[1] En la misma escena en que Dorotea y don Bela, rivalizan en fórmulas de la más delicada cortesía, con abundante uso de la erudición clásica y del lenguaje poético, tiene lugar el examen de los regalos que el galán ha traído a la dama, y aunque, en cuanto les es posible, procuran ambos desasirse de la materialidad de los objetos y dedicarse a una continua sutilización y discreteo, hay momentos en que, sobre todo Dorotea, se ven precisados a descender a lo concreto y aun a lo «económico»: «Estas moradillas pudiérades escusar» dice Dorotea refiriéndose a uno de los pares de medias que le ha traído don Bela. Como ya hemos advertido, estas interrupciones de lo exquisito literario, aparte de mostrar que los personajes no están del todo inficionados y que se trata de un eclipse pasajero, sirven para que nos demos cuenta de que en ellos lo literario es un barniz y una postura, y de que les sigue interesando, tanto como a Teodora o Gerarda, lo útil y lo materialmente interesante. Fuera de Fernando (y aun en éste sólo a veces) los personajes no pierden la cabeza y, a pesar de la forma externa, están tan apegados a la tierra como las figuras del donaire.

[2] Vid. especialmente I, 5.

Fernando

En la galería de tipos de *La Dorotea*, Fernando es sin duda el que más se acerca al galán de la comedia. Podemos considerarlo incluso así. Pero, volviendo a la luminosa interpretación de Montesinos, es el galán de una obra en la que se da la razón a la figura del donaire. Aun no faltando las excepciones, el galán suele ser quien conduce la acción y el representante del esfuerzo heroico y depósito de virtudes nobles. Fernando en cambio es el galán que termina por fracasar y que recurre al fin a las soluciones prudentes que le señala un desengaño al que ha llegado casi a la fuerza. Nunca se coloca frente a los acontecimientos. Sus ilusiones, sus palabras son siempre las del caballero. Pero no está suficientemente hecho ni su espíritu tiene la fortaleza ni la contextura necesarias para actuar de tal modo. En el fondo parece ser un niño mimado. Un niño que cada vez que intenta alzarse para adoptar una postura viril le hacen caer estrepitosamente las circunstancias de la realidad. Siempre ha sido querido por mujeres que han hipersensibilizado su espíritu prematuramente. Dorotea nos dirá que su bozo nació «con el enamorado anhélito de mis suspiros[1]» y Fernando, aún imberbe, deseaba que su barba fuese del rubio de oro de los cabellos de Dorotea[2].

En cambio sabe lamentarse muy bien. Y llorar. Y hacer versos. Felipa, la hija de Gerarda, en la entrevista del Prado termina por decirle: «Gran llorador deveis de ser[3]», y Fernando le da la explicación al contestarle:

«Tengo los ojos niños y portuguesa el alma; pero creed que quien no nace tierno de coraçon, bien puede ser poeta, pero no será dulce[4]».

---

[1] V, 4. [2] I, 5. [3] IV, 1.

[4] No es que de los galanes de comedia ninguno llore. Vid. v. g.:

Lucrecia. – ¿Lágrimas dices? ¡Tú lloras!
Saber, mis ojos, deseo
si es verdad que lloran hombres.
D. Juan. – Bien puedes, mi bien creerlo.
La razón es que el amor
es niño, y como asistiendo
está en sus ojos, si él llora,
es fuerza que lloren ellos.
(*La mal casada*, II, 9)

Y, en efecto, dentro de la tipología de la comedia del XVII, Fernando más parece corresponder al tipo de galán portugués que al castellano. Tiene una tendencia constante a la efusión y en sus palabras hay siempre un recrearse en la propia desdicha. Nos explicamos que la ya experimentada Dorotea sienta por él un amor mezclado con un cierto sentimiento maternal.

El mismo nos cuenta cómo, cuando las relaciones con Marfisa se ven interrumpidas por la boda de ésta, en vez de actuar, de hacer algo, de rebelarse:

«El día que el referido jurisconsulto la llevó a su casa, hize la salva a su boca, porque no la matase el veneno que llevaba en ella con el disgusto de la violencia, y lloramos los dos detrás de una puerta, mezclando las palabras con las lágrimas; tanto, que apenas supiera quien nos mirara quales eran las lágrimas o las palabras[1].»

Tiene los ojos demasiado puestos en la literatura y está demasiado empapado de sentimentalismo bucólico para no preferir el recreo en el dolor y la efusión lírica a la acción. En cada caso, y mucho más que cualquier personaje de comedia, encuentra a su estado de ánimo una justificación ya antes enunciada poéticamente. V. gr.:

«Apenas ¡o Julio!, he llegado, cuando quisiera no aver venido. Bien dixo aquel poeta:

«¡O gustos de amor traidores,
sueños ligeros y vanos,
gozados, siempre pequeños,
y grandes imaginados[2]!»

Se podrían multiplicar los casos. Después de esto no obra. Se queda en la efusión y en el recuerdo. Sus impulsos primarios se ven todos detenidos, reprimidos por la literatura que lleva hasta en la médula de los huesos. Sus intentos de acción, por lo general, se resuelven en una cita o en una canción. Todo lo más actúa simbólicamente. En muchos casos parece un pastor de su Arcadia. Contando su historia a Felipa y a Dorotea, encubierta, en el Prado, les dice cómo, no pudiendo soportar más el recuerdo

[1] IV, 1. [2] III, 1.

de Dorotea, determinó quitarse la ocasión de tantas penas «y sacando la daga . . .» – «¡Jesús! ¿Matastes a Dorotea?» pregunta alarmada Felipa. No había motivo de alarma. Sacó la daga para cavar «la poca tierra que en el espacio de dos peñas estava ociosa» y enterrar allí el retrato de Dorotea, no sin antes haber hecho un soneto a propósito de esta «tan grande, aunque amorosa locura».

No lo aparta sólo del tipo de galán de comedia este aspecto de su personalidad. Aparte de lo que el galán haría y Fernando no hace, está lo que Fernando hace y el galán no haría nunca.

En primer lugar es fanfarrón y se jacta de su valor y de sus méritos. Montesinos indica que, en la comedia, las hipérboles del propio valor corren a cargo del criado. El señor es siempre mesurado y nunca se alaba. Fernando sí:

«y sacando las espadas, se la puse al uno de los dos con gentil ayre.»

«No se ha visto en el mundo valor como el mío[1].»

Y estas alabanzas son delante de una mujer (Marfisa).

Aunque en achaques de amor todo está permitido en el teatro de Lope, no nos imaginamos al joven caballero engañando a la mujer que de veras lo ama para sacarle un dinero que utiliza para alejarse de otra; ni sufriendo que otro sea el galán preferido mientras él se oculta como un perseguido para poder hablar con su amada; ni, sobre todo, percibiendo parte del dinero que el otro galán da a su dama.

No, Fernando, no es un galán de comedia corriente. Es un tipo literario de una complejidad extraordinaria. Es sorprendente que Lope, creador de una tipología mil veces repetida, presente aquí una figura de tan firme individualidad. Fernando es un adolescente precoz con mucha lectura en la cabeza a quien, casi como a don Quijote, «se le secó el cerebro» de tanto leer. Lo que en sus amigos (César, Ludovico, Julio) es mera cobertura de su individualidad, en él, más impulsivo o más ingenuo, determina en mayor medida la conducta real. Pero no es sólo eso. Tiene todo el cruel egoísmo de la pubertad y es además antojadizo y voluble. Para mí, una

[1] I, 6.

de las más deliciosas figuras de nuestra literatura y una de tantas maravillas del arte de Lope.

Tenemos pues un galán de comedia que, quizá por tratarse del mismo autor, está contemplado un poco en broma. Toda la actuación de Fernando es un querer y no poder llegar a ser un auténtico galán de comedia. Pero, claro está, precisamente por eso, y prescindiendo de los rasgos individualizadores, cae de lleno dentro del tipo.

Principalmente podemos comprobar esta afirmación examinando la expresión y efectos del sentimiento amoroso.

Aunque el amor en Fernando tiene semejante expresión que en la comedia, para el viejo Lope, que está recordando sus mocedades, esta locura, este frenesí, es una ilusión que hay que abandonar. Tarde o temprano la dura verdad nos impondrá la adecuación a más juiciosos módulos. No tendrá la condenación que el autor de la Celestina le reserva, pero se despedirá con melancolía, añorándolo, de la posibilidad de entregarse a él.

Por eso en esos cuatro actos primeros, podemos observar el comportamiento de Fernando conforme a los módulos de la comedia. Su lenguaje, como el de Dorotea en las cartas y en las entrevistas de amor, es puramente poético. Es el lenguaje del petrarquismo, solemne, lírico, inverosímil en una conversación corriente. La amada es la belleza perfecta, centro ordenador en cuyo torno se organiza la armonía del mundo. Todo vuelve a su centro cuando Dorotea vuelve de su desmayo:

«Ya volvió a concertarse quanto avias dexado descompuesto; ya el amor mata, ya el sol alumbra, ya la primavera se esmalta, y yo estoy vivo[1].»

Las comparaciones más desaforadas con el arte y la naturaleza sublimizan a la dama hasta despojarla de toda realidad:

«¡O Venus de alabastro! ¡O aurora de jazmines, que aun no tienes toda la color del día! ¡O marmol de Lucrecia, escultura de Michael Angel[2]!»

¡O Andrómeda del famoso Ticiano! Mira, Julio, ¡qué lágrimas! Parece azucena con las perlas del alba[3].»

---

[1] I, 5. [2] I, 5. [3] I, 5.

Esta atmósfera tan desrealizada, este delirio del amante se complace Lope a veces en romperlo con un dejo de travesura.

Dorotea. – «Qué quieres saber de mí, Fernando mío, más de que ya no soy tuya?

Fernando. – ¡Cómo! ¿Ha venido alguna carta de Lima[1]?»

La más vertical caída. No es cierto lo anterior porque esta dama, esta aparición de la Naturaleza y de arte está casada y tiene su marido en Lima. Esto es lo que le ocurre a Fernando. Su visión literaria del mundo es una torre de marfil tan quebradiza que constantemente cae hecha pedazos[2].

Pero él no se corrige nunca. Hasta para lo que podría ser llana narración utiliza las más solemnes comparaciones. Su afán constante es el de la evasión de la realidad objetiva. Todo cuanto tenga relación con él debe quedar ennoblecido por un majestuoso ropaje literario:

«púseme en pie ligero, no de otra suerte que el toro[3] que cerca de

---

[1] I, 5.

[2] Pero es que, como hemos visto, esta brusca irrupción de lo real en la más literatizada atmósfera, tiene su contrapartida en el habla literaria de los personajes realistas. Hemos citado un ejemplo. Elegimos otro entre los muchos que podrían indicarse. Gerarda, en casa de Teodora, inicia su correduría para que ésta consienta las relaciones del indiano y Dorotea:

Teodora. – ¿Puédese negar a la naturaleza el amor de la sangre, ni el de la crianza a sus gracias, desde la lengua balbuciente hasta el discurso de la razón?

Gerarda. – Puede, quando el castigo importa.

Teodora. – En la parte de la naturaleza, sería quebrar un hombre un espejo porque le retrata, pues el inocente cristal, lo que le dan eso buelve, y en la de la crianza, lo que sucede a animales y aves, que se crían todo el año para matarlos un día (I, 1).

Sube aquí de punto la complicación intencional de este lenguaje. Dos astutas viejas que van a hablar de un tema absolutamente inmoral, ensalzan la virtud y para tratar de ella escogen ambas sus frases y cuidan de que su expresión se aleje de lo vulgar.

[3] El motivo de la comparación con el toro, es frecuentemente utilizado por Lope.

En la *Arcadia:*

«Déjame, decía el desatinado pastor, Frondoso amigo, buscar la muerte, pues ella puede ser solo y único remedio de tantos males.

la vaca estava echado, quando por la senda que divide el prado siente latir los perros del cazador, que en confianza del plomo no le teme: ¿Qué quieren? . . . dixe . . .[1].

Si un toro, como tú sabes, vencido de su competidor, huye la vista de la amada vaca, y si segunda y tercera vez es vencido, metiéndose entre asperíssimos bosques, y dejándose morir de hambre, miserablemente perece, ¿cómo podré yo triste, vencido de mi competidor, vivir entre los hombres? (*Arcadia*, libro IV, *Sancha*, p. 318)

En *Las bizarrías de Belisa* (I, 10)

Cual suele por verde selva
celoso novillo, huyendo
de su contrario, en los troncos
romper la furia soberbio,
templar las ramas, sonando
por varias partes los ecos,
cubrir de polvo las nubes,
abrasando el seco suelo;
assi yo la calle asombro,
para mi selva de fuego,
rompiendo las duras rejas
con mis suspiros los hierros.

En este ejemplo hemos de notar además cómo tratándose también de una obra de la madurez del poeta, la respuesta de Belisa, como la de Marfisa en la Dorotea, es irónica e implica una reacción crítica ante el inadecuado empleo de elementos literarios en una situación que no tenía por qué tenerlos:

¡Qué linda comparación!
¡Qué bien aplicado ejemplo!
¡Qué bien pintado novillo!
¡Qué amanecer! ¡Qué concepto!
¿Sois poeta?

En *Por la puente, Juana* (III, 20):

«Así toros del Jarama
alzan las frentes celosos,
vierten por la boca espuma,
fuego por los ojos brotan;
así en el arena escarban,
brío enamorado cobran,
y les llama a desafío
la palestra polvorosa,
como sacan las espadas
D. Juan y don Sancho, y doblan
las capas que al brazo envuelven.»

[1] I, 6.

«Esso no dixera el toro» contesta Marfisa con delicada burla porque sabe «quan mal se juntan una comparación y un sobresalto[1]». Pero eso es lo que le ha quedado a Fernando «del curso de los versos[2]» también en frase de la misma Marfisa. Y es que ella sabe que en Fernando es realidad lo de «Amar y hazer versos todo es uno[3]» que pudiera formularse también como «vivir y hacer versos todo es uno». Al menos en la expresión, todo el contenido de su existencia, toda su experiencia interior y exterior, se hace literatura, toma forma literaria al expresarse.

¿Sucede lo mismo con la expresión de los galanes de comedia? Con lo que llevamos dicho seguramente está contestada ya la pregunta. Evidentemente tienen de común con Fernando (en su mayoría), la cualidad de jóvenes aficionados a la hipérbole y al artificio literario y a la efusión lírica[4]. También ellos pertenecen a

[1] I, 6.

[2] I, 6. La conciencia de que el propio lenguaje está contaminado por el constante ejercicio de la literatura es frecuente en la obra de Lope. Y en la propia *Dorotea*, después de haber descrito Ludovico con palabras absolutamente poéticas la belleza de Dorotea, le contesta Fernando:

«Parece que escrivis versos, cuya costumbre os presta el mismo estilo para la prossa, o quereis bolverme loco» (III, 4).

[3] IV, 1.

[4] Resulta innecesario dar ejemplos puesto que la expresión está constantemente determinada por este carácter. Me limitaré por esto a transcribir lo que un galán dice a una dama al preguntarle por el sitio donde él mismo se encuentra:

– Os suplica le digais
si está dentro de Aragón
(que le obliga la ocasión
a que su temor sepais),
y si en esta soledad
podrá hallar algún consuelo,
puesto que pasar del cielo
os parezca necedad.
Pero si a buscar posada
fuera el alma sin despojos,
ya yo he visto en unos ojos
donde la hallara extremada.
Mas no tuviste sosiego;

esa juventud cortesana que cultiva el ingenio y la poesía. La filiación literaria es la misma, y el artificio utilizado de la misma clase. Pero, en primer lugar, en Fernando la enfermedad de la literatura parece ser más constante y más intensa. Por la misma intensidad, Fernando es, además, más consciente de su carácter de ingenio. Vive más en ello y, bien él mismo o bien los que le rodean, a todas horas se le está recordando que no vive ni piensa como los demás. Mientras en el galán el eje de su carácter es la cualidad de caballero, en Fernando es la de poeta, y la misma Dorotea cree que estos amores la eternizarán. Hay, por último, una circunstancia que hace resaltar más esta literarización: la de estar expresada en prosa. La mitad de la obra es tan irreal como una novela bucólica. Precisamente la tensión de la obra se consigue por la oposición de literatura y realidad, ésta representada por los personajes menos nobles.

Otro medio de caracterización de Fernando es su postura ante la clasicidad y ante la sabiduría. Aquí no haremos más que apuntarlo. Toda acción queda justificada y explicada si está respaldada por un ejemplo clásico. Y así los sucesos de la clasicidad se convierten en paradigmas. Frente a la realidad física cree en toda clase de maravillas y de seres fantásticos. Son todos rasgos que concuerdan. Alguna vez Lope se burla de esta indigestión de información libresca, de este ingenuo pedantear constante. Cuando Fernando, desesperado, después de la primera ruptura con Dorotea, está discurriendo sobre el modo más apropiado de quitarse la vida, a una objeción de Julio contesta así:

pues ¿qué loco ansí se atreve
a vivir, no siendo nieve,
en dos esferas de fuego?
Perdonad si me atreví
a querer posar en cielos,
adonde los mismos celos
tuvieran celos de mí.
(*Guardar y guardarse*, I, 2)

El mismo tipo de expresión lírico-conceptuosa más o menos intensificada, que usan todos los galanes de comedia. La misma hiperbólica ponderación de la dama, los mismos juegos de palabras (el celos-cielos se repite hasta la saciedad), la misma atmósfera lírica.

«Bestia, esso es por sí, pero no por accidente[1].»

El efecto es más bien cómico y nos descubre toda la «pose» literaria que había en esos intentos de suicidio. No podía dejar pasar una oportunidad de argüir y mostrar su cultura filosófica.

Como ya hemos dicho, sabemos por lo demás, que esto en Fernando no es auténtico, que es una fiebre de la adolescencia, una «postura» que no le impide descender a los actos menos estéticos.

Detalles menos importantes para la comprensión del personaje y su proximidad a los de la comedia son las coincidencias de situaciones[2], o la expresión de idénticos conceptos sobre distintos temas[3].

Don Bela

El otro galán que aparece en la Dorotea es don Bela. Es el personaje que más se aparta de los tipos tradicionales. Como es sabido don Francisco Perrenot Granvela fué también aspirante afortunado a los favores de Elena Osorio. No hay aquí rencor por ello. Pocas figuras tienen la simpatía y la nobleza que adornan a don Bela.

Por la descripción de Gerarda[4] adivinamos a un hombre ya

---

[1] I, 5.

[2] No es necesario ejemplificar con desafíos callejeros o con canciones ante la casa de la amada. Situaciones menos peculiares de *La Dorotea* se repiten también en la comedia. P. e. esgrimir para divertir una impaciencia en *El maestro de danzar*, II, 5.

[3] Así, las frecuentes alusiones e ingeniosidades con la pareja mujer–cuerdas de instrumento en *La Dorotea*, tienen su paralelo abundantemente representado en la comedia. Vid. p. e. *El maestro de danzar*, II, 1 y *Santiago el Verde*, III, 1.

El descuido de papeles denostado en la Dorotea, lo es igualmente en *Guardar y guardarse*, II, 20.

[4] «Es hombre de hasta treinta y siete años, poco más o menos, que unas pocas canas que tiene son de los trabajos de la mar, que luego se le quitarán con los aires de la corte; y yo vi el otro día un retulo en una calle que dezía: «Aquí se vende el agua para las canas.» Tiene linda presencia, alegre de ojos, dientes blancos, que luzen con el bigote negro, como sarta de perlas en terciopelo liso;

maduro, pero de buena presencia. La insistencia de Gerarda en las canas nos hace pensar que tiene y representa más de treinta y siete años. Esta es la única vez que se le describe físicamente y nunca en la obra hay nada que induzca a dudar de esta descripción.

Don Bela ha venido de las Indias cargado de riquezas y en Madrid está negociando sus pretensiones. Tiene ansia de gozar de una vida que antes no ha disfrutado en su ansia de atesorar riquezas. La vista de Dorotea lo trastorna y decide enamorarla. No es joven pero se ha enamorado, y compensa su madurez con la «artillería de los regalos».

Toda su actuación en la obra cae bajo el signo de la generosidad. El sabe del poder del dinero y está decidido a gastar lo que sea necesario para alcanzar el amor de la bellísima Dorotea. Su primer parlamento ya define su propósito:

«No digo yo lo prometido, pero todo el oro que el sol engendra en las dos Indias me parece poco, y aunque se añadieran los diamantes de la China, las perlas del mar del Sur y los rubíes de Zeilán[1].»

Vossler habla de él como de «un generoso necio». No nos explicamos esta apreciación. Nunca es don Bela un necio. Comete, sí, un pecado, el de apartarse de su ley vital, al enamorarse en su madurez como un colegial. Ni por su carácter ni por sus ideas le correspondía esta aventura. Y menos con Dorotea, la discreta y apasionada belleza cortesana. Pero lo paga bien caro. Y en todo lo demás sólo puede merecer nuestro respeto. Frente al mezquino arancel que lleva Gerarda[2], él ostenta un señorial desprecio del oro.

---

muy entendido despejado y gracioso; y, finalmente, hombre de disculpa, y no mocitos cansados . . . (I, 1).

[1] II, 1. A lo largo de toda la obra se repiten frases como ésta en que don Bela muestra su dadivosidad:

«No, Gerarda, esso no; guarda tus escudos y llévale estos doblones para que ella los compre» (II, 1).

«No compres las medias, Gerarda; que yo se las enviaré con passamanos y tabí para un manteo (II, 1).

«Yo he leído este papel, y se sacará todo como Dorotea lo manda, que todo es poco para servilla» (III, 3).

Es siempre Gerarda con su pedigüeñería y sus indirectas quien le obliga sucesivamente a expresarse de este modo.

[2] Es un código de conducta compuesto de quince artículos y

Su amor es más reposado, menos apasionado que el de Fernando. Frente a la fogosidad y el atolondramiento de éste su conducta es siempre más prudente.

La primera entrevista entre el indiano y la dama, la única vez que en la obra aparecen juntos tiene bien poco de apasionada. Desde la salutación hasta su marcha don Bela procura nada más lucir su ingenio y su cultura, justificando su presencia con la gran cantidad de regalos que trae y que Dorotea acepta. Ha oído decir que está «desvanecida de discreta» y es «muerta por hemistichios» e intenta agradarla por este camino. Enmarcada por las complicadas fórmulas de la cortesanía barroca la conversación discurre entre ingeniosidades y digresiones mientras Gerarda la interrumpe de vez en cuando para evitar que se aparte demasiado tiempo del tema que le interesa y Dorotea va tomando «lo que no pensaba» según nos dice ella misma al final de la entrevista[1].

Como Julio con Fernando, tiene a su lado un criado, Laurencio, que es su constante crítico. No tiene escrúpulo en censurarlo a espaldas suyas, con Celia, y cuando están juntos contradice constantemente a su amo.

El tema es siempre el mismo. La dadivosidad de don Bela y la recomendación por parte de Laurencio de una menor entrega a

---

todos ellos recomiendan gran cuidado en lo que se gasta, en lo que se habla y en lo que se escucha, en sus pretensiones, etc. En fin, un arancel que podría haber hecho un indiano escarmentado de la corte. Principalmente uno de ellos es el reverso de la actuación de don Bela:

«Con las damas sea liberal de palabras, sin ponerse a peligro de gastos impertinentes. No se enamore; que en la corte lo que se alcanza nunca fué de uno solo, y engáñase el que lo piensa» (II, 4).

[1] La erudición de que hace gala don Bela en esta escena es efectivamente un poco infantil y, para nosotros, la única justificación al calificativo de «necio» aplicado por Vossler. Laurencio nos explica la índole de esta erudición. D. Bela ha estudiado

«lo que basta para ser bachiller, que es el peor linage de cortesanos para tratado; porque si habla con hombres que saben, conocen lo que no sabe y se cansan de que piense que sabe; si habla con los que ignoran, huyen dél porque les tiene en poco y presume mucho. Y esto del magisterio es para las escuelas, no para las conversaciones» (II, 5).

este amor. Hay en ellos una constante tensión polémica paralela a la de Fernando y Julio. En ninguno de los dos casos obtienen éxito las voces prudentes. D. Bela, a pesar de su deficiente cultura, se mueve y habla como un ingenio cortesano. La misma casuística sentimental heredada del petrarquismo, el mismo lirismo. Las hipérboles son tan desaforadas como lo eran en el caso de Fernando:

«Los zapatos no truxe, que no los havía tan pequeños, ni se ha de calzar en tienda pie que lo había de estar del sol[1].»

Además pretende estar con la moda culterana:

«Yo le diré tales hipérboles y energías, que no me igualen quantos aora escriven en España[2].»

Lope se encarga de dar la socarrona respuesta por boca de Gerarda:

«Parecen frutas de las Indias, como plátanos y aguacates[3].»

El escaso margen concedido a la realidad en la conversación y el afán metaforizante, es tan grande en él como pueda serlo en cualquier otro personaje:

«Toma y dale a Dorotea, que si pone en él los rubíes de la boca, le bolverá diamante, digno de la ambrosía de los dioses; y si quieres alegorizarle estas figuras, di que el Cupido es ella y yo el dios marino, pues vine por la mar a que me tirasse las flechas de sus ojos[4].»

Es la misma clase de trasmutación literaria que se utiliza en la lírica y en la novela pastoril. López Estrada[5] dice que la condición psicológica del relato pastoril procede en gran parte de ser la prosificación y la dramatización de exámenes de estados de alma según los sonetos de Petrarca. Aquí también, despreciando la apariencia objetiva de las cosas, los personajes se lanzan a sutiles polémicas sobre el alma y sus mociones respirando platonismo por todas partes. D. Bela también es platónico, pero mucho más al final que al principio. En su primera entrevista con Dorotea dice que «el amor platónico siempre lo tuve por quimera en agravio de la naturaleza, porque se huviera acabado el mundo[6]».

[1] II, 5. [2] II, 1. [3] II, 1. [4] II, 1.
[5] *Estudio crítico de la Galatea*, *La Laguna*, 1948, p. 137.
[6] II, 5.

Estas son las palabras de D. Bela, cuando, ilusionado, pretende el amor de Dorotea. Al final de la obra, después de un proceso de desilusión, su opinión es, precisamente, la contraria[1]. Es ya platónico: quiere querer a Dorotea con el alma y no gozarla «con los brazos». Tiene además unos celos inconcretos pero que presiente justificados. «Perdido estoi de triste; no sé qué tengo estos días que no puedo alegrarme.» Está cansado de esta tensión pasional, cansado porque ya no es un joven y tiene los ojos fijos en el «santo desengaño». Se acuerda de que es mortal y de que los deleites «traen consigo por sombra la conciencia». Se comprende el agudo juicio de Montesinos, que ve en don Bela un trasunto del Lope enamorado de Amarilis. Un oscuro presentimiento flota en la escena. Es la última vez que veremos a don Bela. Por una nimiedad será muerto poco después. Se va lo mismo que vino: dando[2].

Lope le otorga las máximas exequias literarias. El tono majestuoso de Laurencio para narrar la desgracia, el desmayo de Dorotea, la muerte de Gerarda, el tumulto final, todo precipita

---

[1] El más ortodoxo platonismo. Ha escrito un epigrama que Laurencio confiesa no entender y él le explica:

D. Bela. – Assi como la divina belleza . . . (aquí un largo párrafo) . . . ; assi el amor enseña de grado en grado (quanto es capaz nuestro entendimiento, aspirando a tan alta contemplación) a formar una idea particular, que ama sin divertir el pensamiento fuera de los límites de la razón.

Laurencio. – ¿Qué tienes por idea?

D. Bela. – La noticia exemplar de las cosas.

Laurencio. – De manera que tú me das a entender que amas a Dorotea tan platónicamente, que de la belleza ideal suprema has sacado la contemplación de su hermosura.

D. Bela. – Querría a lo menos quererla con este propósito; que no sé si he leído en el filósofo, que amor puede ser de entrambas maneras; y quererla con sola el alma es el más verdadero, y para ella lo más seguro (V, 1).

[2] Gerarda le vende su silencio:

– Pues dame otros seis reales.

D. Bela. – Dáselos y adiós; que me voy a misa (V, 2).

el derrumbamiento de un armatoste ya insostenible. Teodora resume el juicio y el respeto que esta noble figura ha merecido:

«¡Tu señor muerto, Laurencio! ¿Aquel Alexandro indiano, aquel cavallero dadivoso, aquel galán luzido, aquel entendidissimo cortesano[1]?»

Dorotea

Como personaje se opone de un lado a Fernando y de otro a Marfisa. Más o menos exactamente se podría decir que Fernando es al tipo del galán lo que Dorotea es a la dama de la comedia.

Pero, en su esencia, ambos mantendrán una sólida individualidad, quizá mayor en el caso de Dorotea que, por tener frecuentemente que enfrentarse con situaciones en que no cabe ninguna literatura, habrá de despojarse a menudo del pretencioso ropaje del petrarquismo.

Advertimos en ella, por lo pronto, mayor espontaneidad que en Fernando. En verdad, en una mujer hubiera sido menos tolerable tal extremo de teatralidad. En su primera intervención, poco hay de literario, excepto el habitual afeite retórico de toda la obra[2].

[1] V, 12.

[2] Así en esta escena, la segunda del primer acto, a la acumulación de interrogativas retóricas de Teodora para resaltar las virtudes de Gerarda:

«¿Qué día se fué a comer Gerarda sin haver visitado todas las devociones de la Corte? ¿En qué jubileo no la hallarán devota? ¿Qué sábado no fué descalza a Atocha? ¿Qué donzella no ha casado? ¿Qué casada no ha puesto en paz con su marido? ¿Qué viuda no ha consolado? ¿Qué niño no ha curado de ojo? ¿Qué criatura no se ha logrado, si ella le bendize las primeras mantillas? ¿Qué oraciones no sabe? ¿Qué remedios como los suyos para nuestros achaques? ¿Qué yerva no conoce? ¿Qué opilación no quita? ¿A qué partos secretos no la llaman?»

se opone otra secuencia de interrogativas dicha por Dorotea:

«¿Qué muertes de hombres has visto a nuestra puerta por vanidades mías? ¿Qué casada se ha quexado de la mala vida que le ha dado su marido por mi causa? ¿A qué fiesta voy? ¿De qué ventana me quitas? ¿Qué galas me murmuran adonde voy a misa?»

Hasta en las escenas menos «literarias» hay estos paralelismos y contraposiciones bien visibles. Hemos de añadir que este era procedimiento grato a Lope. Más adelante veremos cómo Lope se vale

Dorotea discute con su madre sobre la proposición que Gerarda acaba de hacer: los temas son pues de plena realidad. Aquí comienza la acción: pero el proceso sentimental viene de muy atrás. Varias veces se nos cuenta en la obra el tiempo que duran estas relaciones, las dificultades que han tenido que vencer los dos amantes, y los sacrificios que ha hecho Dorotea en aras de este amor. Y la acción comienza cuando, Teodora, cansada de unas relaciones ilícitas que no dan ningún provecho, da oídos a las tercerías de Gerarda y llega con su hija hasta la violencia para forzarla a interrumpir los amores con Fernando. Este es el conflicto de que nace la obra. Lope que no desarrolla, graduándolo, el proceso psicológico, juega aquí con el tiempo como tantas otras veces y en un monólogo de cincuenta líneas hace pasar a Dorotea desde el amor a Fernando y el propósito de no interrumpirlo a la decisión de suspender estas relaciones[1].

en general de este medio expresivo para indicar un diálogo rápido y vivaz. Por ejemplo, en *La discreta enamorada* tenemos una situación paralela:

Fenisa. – ¿Qué mancebo me pasea
destos que van dando el talle?
¿Qué guijos desde la calle
me arroja porque le vea?
¿Qué seña me has visto hacer
en la iglesia? ¿Quién me sigue,
que a estar celosa te obligue?
¿Qué vieja me vino a ver?
¿Qué billetes me han hallado
con palabras deshonestas?
¿Qué pluma para respuestas,
qué tintero me han quebrado?
¿Qué cinta que no sea tuya,
o comprada por tu mano?
¿Qué chapín, qué toca?

[1] Como dice Spitzer que le indicó Montesinos (aunque él no parece estar de acuerdo con ello), se nos da aquí un proceso completo en un monólogo con una clara estructura de soneto petrarquista que más o menos podría enunciarse así:

I. – ¡Ay infeliz de mí y qué desgraciada soy!
II. – ¿Cómo va a ser posible continuar estas relaciones?
III. – ¿Qué pensamiento tan nuevo y tan extraño este de la ruptura que ha llegado a mi mente?

Dorotea va con este propósito a casa de don Fernando pero llena de dolor se desmaya al llegar, provocando las hipérboles de éste[1]. Al volver en sí y pronunciar las dos exclamaciones «¡Ay Dios! ¡Ay muerte!» se le pregunta por qué sus primeras palabras han sido éstas. Su respuesta, cuando lo que esperábamos era una expresión entrecortada, producto del desmayo y de la desesperación que la posee, nos deja asombrados:

«Porque Dios me libre de mí misma y la muerte ponga fin a tantas desventuras como cercan mi afligido corazón y flaco espíritu; que la mujer más fuerte al fin es obra imperfeta de la naturaleza, sujeto del temor y depósito de las lágrimas[2].»

¿Es concebible tan reflejo modo de expresión en semejante circunstancia? Todavía no es bastante. La conversación se retoriza

---

IV. – Pero ¿cómo es posible que piense yo esto y qué cosa mejor que quererte y gozarte? (en supuesto diálogo con Fernando).

V. – Pero (enumeración de inconvenientes: religión, familia, ambiente social, pobreza, probable preferencia futura de Fernando por otras mujeres al verlas con galas y yo sin ellas).

VI. – Este amor ha de tener pues forzosamente fin desdichado. Más vale terminar ahora.

Hay pues, y esto lo veremos repetirse constantemente a lo largo de *La Dorotea*, una racionalización del sentimiento. Se obliga a las voliciones a encajarse en moldes racionales y de este modo lo que para un novelista o dramaturgo moderno requiere tiempo y gradación, se resuelve aquí en un esquematismo conceptual que, al hacerse evidente a la razón, impone el cambio repentino de la decisión.

[1] En la actitud de ambos ante los desmayos del otro hay un paralelismo ya señalado por Spitzer:

Fernando. – ...¡Desmayóse! ¿Qué es esto, Celia? ¡Muerto soy, acabóse mi vida!
(I, 5).

Dorotea. – ...¡Ay, mi primero amor! Nunca yo huviera nacido para ser causa de tantas desdichas...; yo me quitaré la vida, yo me bolveré loca (IV, 1).

Y en su intento de suicidio, al darse cuenta de que Fernando se va, «¡Muerta soy! ¡O qué mal hize! Mi Fernando se va, no quiero vida» (I, 8).

También, pues, el mismo tipo de expresión.

[2] I, 5.

más aún desde la lista de mujeres ilustres de la antigüedad dada por Julio y la enumeración por Fernando de las virtudes de Dorotea. Y ella, también discreta, ensarta entonces una retahila de abstractos, tan sorprendente como la compleja frase anterior:

«¡Ay Fernando que no hay en la desdicha letras, en la fortuna govierno, aunque fuese próspera, lealtad en los imposibles, brasas en la influencia, valor en las estrellas, amor en la violencia, secreto en las tiranías, constancia en la embidia, y armas en las traiciones[1]!»

En su lugar nos preguntaremos el por qué de este modo de expresión en los personajes, ya que no es éste un rasgo exclusivo de Dorotea. Aquí hemos de notar cómo, a diferencia de Fernando, no es éste el único lenguaje que sabe utilizar Dorotea. Aquél rara vez deja de poetizar, de jugar con el vocablo o con la idea y de mostrar su cultura clásica. Para ella en cambio éste es el lenguaje que tiene reservado para sus relaciones con el joven ingenio o con don Bela, para sus monólogos y para sus cartas de amor. Esta es la herencia de Fernando. Celia se lo dice:

«Ves ai lo que te ha dexado don Fernando: Versos, acotaciones y vocablos nuevos, destos que se precian de no hablar como los otros[2].»

Pero ella arguye:

«¿Qué mayor riqueza para una muger que verse eternizada? Porque la hermosura se acaba y nadie que la mira sin ella cree que la tuvo; y los versos de su alabanza son eternos testigos que viven en su nombre.»

Estas son las ideas renacentistas sobre la belleza, el amor y la fama. Se las ha imbuído don Fernando y ella está orgullosa de ser la amada de Lope de Vega. Pero, concurrentemente, estas ideas no pueden ser para el Lope viejo normas de una vida prudente. Y Teodora, el personaje más realista y quizá menos simpático de la obra, se encarga de advertírselo:

«Pierda la ignorante la flor de su juventud en esas boberías; que quando más medrada salga, quedará celebrada en un libro de pastores o la cantarán en algún romance, si de christianos Amarilis; si de moros Xarifa; y el galán Zulema[3].»

---

[1] I, 5. [2] II, 2. [3] I, 2.

No es sólo falsedad y teatro este lenguaje. Por él y por la ideología que conlleva vemos elevarse a Dorotea espiritualmente por encima de los personajes realistas. Y es de notar cómo, después de su entrega al indiano, se cumple en ella un cambio que le impide volver a pensar y a hablar lo mismo que al principio de la obra:

«No quiero Indias ni cautivar mis años; ¿qué oro, qué diamantes, como mi gusto? ¡O muger felicissima! Yo no me hallé en las mocedades de mi madre; viuda es y no le pesa de parecer bien. La muger del ciego, ¿para quién se afeita[1]?»

Ya es su gusto, ya no su alma, su amor, o cualquiera de las esencias platónicas que antes hubiera utilizado para expresarlo. Y, nótese otra traducción lingüística de este descenso a la realidad, Dorotea utiliza algo que antes nunca había utilizado: un refrán. Este medio expresivo, propio de Gerarda, de Celia o de Laurencio, aparece aquí por primera vez en boca de Dorotea.

Hay pues en ella como en Fernando, y por influencia de éste, una conducta y una ideología de principio, una posición ante el mundo que, por no responder suficientemente a una autenticidad interna, se deshace al contacto con la realidad. Lo mismo que Fernando[2] pasa de los más elevados sentimientos a un progresivo abandono de la idealidad. Después de haber pertenecido al indiano por móviles interesados es imposible que se mantenga en el mismo plano. Es una dama de comedia que se ha frustrado; debajo de la corteza aparencial había una mujer a la que no correspondía ese

---

[1] IV, 6.

[2] Como ya he indicado antes, hay una tensión de paralelismo y oposición constante entre Fernando y Dorotea. Aparte de su conducta (ambos se aman y ambos tienen otra persona con la que se son infieles recíprocamente) y las frases coincidentes como las señaladas antes en los respectivos desmayos, hay otras situaciones semejantes. Dorotea intenta suicidarse tragando una sortija de diamantes. Fernando no lo intenta, pero discurre sobre los medios de hacerlo. Después de la ruptura Fernando se recrea leyendo las cartas y papeles que Dorotea le había escrito. Esta, tras la última traición de Fernando decide quemar los papeles pero recreándose dolorosamente con ellos. «Más parece que te quemas tú que los papeles» acaba por decirle Celia.

ropaje. Es la consecuencia de haber pretendido dar vigencia real a lo que no pertenece a este mundo sino al de la fantasía[1].

---

[1] La pretensión de dar vigencia real a lo literario, de justificar racionalmente su exactitud tiene manifestaciones concretas en la obra de Lope. Así, en la misma *Dorotea*:

Fernando. – Mil veces he pensado que de lo que le sobró de la materia de que la compuso (a Dorotea) hizo después las rosas y los jazmines.

Julio. – A essa cuenta, ¿primero fué Dorotea que las rosas?

Fernando. – No, Julio; sino que aquello cándido y purpúreo de jazmines y rosas estaba ya gastado con el tiempo, y renovóse con las sobras de los colores de Dorotea. (III, 1)

Y en *El maestro de danzar* (I, 1):

Aldemaro. – A desnudarme comienza;
que según me abraso y ardo,
no pongas duda, Belardo,
que a mil salamandras venza.
Quítame esta ropa luego;
que no ha menester vestido
quien desde el alma al sentido
es todo rayos de fuego,
por cuyos caminos van
dos mil locos pensamientos,
que abrasados y contentos
materia a las llamas dan.
Quita presto. ¿Qué me miras?

Belardo. – Miro el humo y no le veo.

Aldemaro. – Que juzgas, villano, creo
mis verdades por mentiras.

Belardo. – Pues tanto fuego, señor,
comenzando agora a arder
¿sin humo se puede hacer?

Aldemaro. – Es fuego invisible amor,
es la esfera elementar
a nuestra vista imposible,
donde llegar no es posible,
menos que bebiendo amor.

Claro está que en estos como en los demás casos semejantes se utiliza este intento de justificación racional como recurso cómico. Pero no resta valor a su misma presencia como indicio de hasta qué extremos hizo llegar Lope lo literario en sus personajes.

Esta bellísima Dorotea[1] es aficionada a los versos, a la música y a la pintura «y tan amiga de todo género de habilidades que me permitía apartar de su lado para tomar lección de danzar, de esgrimir y de las matemáticas, y otras curiosas ciencias[2]», como nos dice don Fernando. Salpica su conversación de citas clásicas y recuerdos eruditos y es en suma, en este aspecto, un ingenio femenino. Pero junto a esto ofrece otra faceta que la individualiza poderosamente como personaje. Dorotea no es sólo una platonizante dama de comedia. Un firme perfil real la dibuja cada vez que habla con su madre, con Gerarda y con los personajes realistas. ¡Con qué osadía la hace materializarse Lope, después de la tan literaria entrevista con don Bela hasta ponerla en contacto con los manjares de la mesa!:

«Todo lo tengo de dexar. ¡Pollo, pollo! Ya me tienen más cansada que las castañas en quaresma[3].»

Otras veces es un delicioso rasgo de coquetería[4], o una luminosa percepción de los colores de las medias que don Bela ha traído o una conversación con Gerarda o una discusión con su madre. En todos estos casos fluye de sus labios el más fresco y espontáneo lenguaje que nos revela que la literatura no ha calado en ella tan profundamente como en Fernando y conserva sólidamente el sentido de la realidad. Si el lenguaje de Fernando es el que corresponde al tipo que pretende ser, el de Dorotea es la negación de este automatismo. Por influencia de él se expresa muchas veces según los cánones tipológicos, pero hay una zona amplia en la que se mueve con absoluta personalidad. Mientras Fernando habla siempre en el mismo tono, conforme al tipo que representa, el lenguaje de Dorotea ostenta la máxima variedad, siempre adecuándose a las circunstancias. Con Fernando usa el lenguaje

[1] Las referencias a la belleza de Dorotea son frecuentes en la obra. Vid. entre otros lugares I, 6; II, 2; III, 4; IV, 1; V, 2.

[2] IV, 1.

[3] II, 6.

[4] En lo que dice cuando Gerarda recomienda a don Bela que ponga en los dedos de Dorotea sus sortijas:

«Necia estás, Gerarda, ¡Jesús! ¡Qué necia! Tened, señor las manos» (II, 5).

petrarquista y del platonismo con todas las hipérboles y la retórica de rigor o, en las discusiones, una cortada dialéctica de miembros brevísimos. Con Marfisa y don Bela se adorna para hablar de toda la aparatosa cortesanía barroca, también dentro de los moldes de la dama cortesana[1]. Con Celia, la criada aguda, también hace gala de su ingenio. En cambio ¡qué diferencia cuando habla con su madre o con Gerarda! Aquí ya no hay dama. Sólo hay una mujer joven intentando engañar a su madre en sus amores o polemizando con ella, y, en el caso de Gerarda, al final, llega a establecerse entre ambas auténtica simpatía y comprensión. Hasta tal punto hablan el mismo lenguaje. Gerarda sabe hablarle de modo que no pueda sostener el disfraz de dama y de ingenio y Dorotea se coloca en el mismo plano[2]. El resultado es una mujer de carne y hueso que se asienta sólidamente en la escena entre este mundo de fantasmas dialécticos y de arquetipos literarios.

Hemos hablado de un cierto paralelismo en la actuación de los dos amantes. La identidad del final de sus trayectorias viene determinada por el fracaso general de todos los personajes. Todo el V acto es una continuada nota grave de tristeza y admonición. Dorotea, como Fernando, ha visto desvanecerse en el aire sus ilusiones. Se ve abandonada y termina por no amar a Fernando:

«Mi amor paró en zelos, mis zelos en furia, mi furia en locura, mi locura en rabia, mi rabia en deseos de venganza, mi venganza en lágrimas, y mis lágrimas en arrojar por los ojos el veneno del corazón[3].»

Como todos los personajes se refugia en el desengaño y en el arrepentimiento de lo pasado y hasta piensa (ya sabe que su

---

[1] Marfisa. – ¿Avrá, señoras mías, un jarro de agua para una muger que viene del campo, y fatigada de poca salud?

Dorotea. – Désela Dios a tan gentil disposición, bizarro talle, gallardo aseo, y hermosa cara. Entre, y siéntese para beberla; descansará también, y si es servida, embiaré por una silla para que buelva a su casa (II, 3).

[2] Vid. v. g. IV, 6, y V, 10.

[3] V, 9.

marido ha muerto), en tomar hábito. A ello corresponde, con expresión cervantina, la más concisa y perfecta definición del desengaño:

«La hermosura no buelve, la edad siempre passa; posada es nuestra vida, correo el tiempo, flor la juventud, el nacer deuda, el dueño pide, la enfermedad executa, la muerte cobra[1].»

El lector se despide con pena de esta bellísima Dorotea cuya fragilidad y cuyas culpas la han traído a este desencanto final. Así veía Lope, en el declinar de su existencia, el paso de Elena Osorio por su vida. Mucho la debió amar cuando, ya en su vejez, la dotó de tan seguro encanto. Al final el lector se siente inclinado a adherirse al parecer de Alda Croce de que Dorotea–Elena Osorio es la figura más sentida poéticamente. Ese amor, tan prolífico literariamente, tiene aquí su último eco. Y es, quizá, su eco más emocionado.

Marfisa

Marfisa completa el cuadrilátero amoroso de *La Dorotea*. A la pareja fundamental Dorotea–Fernando, se opone de un lado don Bela, que pretende y consigue los favores de Dorotea, y Marfisa que lucha por recobrar el amor de Fernando, sin lograrlo nunca del todo.

El lector se siente inmediatamente ganado por esta figura femenina. Su intervención en la obra es corta, mucho más que la de Dorotea, pero basta para retratarnos firmemente un tipo de mujer enamorada. Tiene dos parlamentos con Dorotea, dos con Fernando y dos con Clara, la criada. Nada más. Pero en ellos ¡qué cuidado y qué exquisitez puso Lope! Lo demás de su historia lo conocemos por narración de Fernando.

La mirada realista de Felipa nos la describe tal como debió ser o como Lope se la figuraba:

«Bizarra es esta dama, Dorotea, aunque pica un poco en gruessa, que no la haze tan gentil como lo fuera con menos bulto[2].»

Sin embargo «las manos son bellissimas» como advierte Dorotea, y Fernando alude «a la hermosura y entendimiento de Mar-

[1] V, 9. [2] IV, 1.

fisa, que, aunque no era como las gracias de Dorotea, tenía más de señora y de recatada[1]».

Su primera entrevista con Dorotea, cuando, sin conocerla, va atrevidamente a su casa, tiene una factura modélica. Las primeras frases de aparatosa cortesía, la progresiva insinuación de Marfisa llevando la conversación al plano que le interesa, su excesiva insistencia y la sospecha celosa de Dorotea y sus sequedades finales y despedida de Marfisa, constituyen un conjunto tan magistralmente graduado que la convierte en una de las mejores escenas de la obra. Desde entonces ya no puede haber paz entre ellas: «Parece que los sacais (los azeros) las dos en desafío» advierte Felipa cuando ambas se encuentran de nuevo en el Prado.

Alda Croce, tantas veces citada, cree ver su espíritu, su «forma mental» próxima a las figuras del donaire. Lo fundamenta en ser ella la menos hiperbólica de los personajes señoriales y tener mayor sentido de la realidad y mayor capacidad de enfoque irónico[2]. Pero hay que hacer una distinción fundamental. Esto será cierto si consideramos como únicas cualidades distintivas de las figuras señoriales la expresión hiperbólica, la falta de sentido de la realidad y la falta de espíritu crítico, y consideramos en cambio que lo único distintivo de los criados es la posesión de las cualidades de Marfisa. Pero sabemos que no es así. Y hay en la conducta y en la expresión de ésta tan serena nobleza y tal espíritu de sacrificio, una tal entrega al amor, que tenemos que apartarla decididamente del grupo de las figuras del donaire.

Marfisa es, dentro de este cuadrilátero amoroso, justamente la única figura que, teniendo las cualidades que adornan a los personajes nobles, está libre de la enfermedad de la literatura. Por eso su mirada es objetiva. En cuanto a la serena y bondadosa ironía que de vez en cuando apunta, está producida por un desengaño previo. Mientras Dorotea, Fernando, Don Bela, entran en la obra llenos de ilusiones y de literatura, y el desengaño final se produce

[1] V, 3.

[2] «E la mano iperbolica, e il suo senso della realtà e la sua ironia la avvicinano, nella forma di mente, alle «figuras del donaire» (p. 43).

después de un largo proceso de adversidades, Marfisa, que ya las ha tenido, obra y se expresa desde el principio como quizá lo harían los otros personajes si continuaran ante nuestros ojos después del V acto. Ella ha visto contrariado su amor juvenil y ha sido casada a la fuerza con un anciano que pronto muere. Y cuando esperaba encontrar refugio, como antes, en el amor de Fernando, lo encuentra fascinado por otra mujer. Joven todavía, se ve viuda y desdeñada. No puede así mantener una posición ilusionada que todo lo espera de la vida. El desengaño surge y Marfisa nos ofrece un espíritu mucho más consciente y equilibrado que el de los otros tres amantes. Pero no es, como lo sería si fuera cierta la afirmación de Alda Croce, un espíritu refugiado en su egoísmo, preocupado nada más por lo material y su conveniencia, y destilando su implacable crítica sobre todo lo bello y elevado. No. Marfisa es una figura nobilísima. Ella sigue enamorada ¡y de qué modo! de su don Fernando.

Una emoción, la más verdaderamente humana de toda la obra, aureola constantemente su figura. No se engaña sobre los sentimientos de Fernando hacia ella («¿Cuándo fué mío? Pues con habernos criado juntos, aun no he merecido más amor que la llaneza de tratarnos sin cumplimientos[1]»). Pero esto no basta para hacerle renunciar a su ilusión. Cuando él, con villana burla, le pide dinero para el viaje a Sevilla:

> Marfisa. – ¡Triste de mí! Que si no es unas joyuelas, no tengo otra cosa que darte; pero piérdanse, pues te pierdo, que eres mi mejor joya; estas arracadas tienen diez diamantes . . .
>
> Fernando. – No te las quites Marfisa.
>
> Marfisa. – Quien no ha de oir tus palabras, ¿para qué quiere galas en los oídos? Voy por mis cadenas y lo demás que tenga algún valor[2].

No cabe más renuncia y más abnegación. (Nótese que también Dorotea le envía sus joyas a Fernando como garantía de su desprendimiento.) Si Dorotea y Fernando son egoístas (hay que observar que este acto de Dorotea tiene lugar cuando ambos están en el máximo grado de apasionamiento) y mutuamente se traicio-

[1] I, 6. [2] I, 6.

nan, y terminan separándose, Marfisa aun sabiéndose desdeñada, sigue amando con igual intensidad y dándolo todo.

Pensemos en otra escena profundamente significativa. Marfisa está enterada del regreso a Madrid de don Fernando y profundamente dolida por saberse engañada con la entrega de las joyas y huída subsiguiente, y no haber merecido de él ni siquiera una visita después de su vuelta. Cuando se lo reprocha violentamente y él y Julio niegan con toda frescura, estalla su ira reprimida con los más emocionantes acentos de dolor:

«Infame, essos versos para Dorotea, su lindissima dama, se escriuieron; la del ábito cándido y el escapulario celeste, la del indiano rico, por quien le ha dexado como merece. ¡Essa sí es digna destos encarecimientos, por firme, por leal, por desinteressada! Para sus zelos di yo mi oro, como verdadera y necia, como muger de bien, que se crió contigo, martirio de mi inocencia. ¡O mugeres honradas! ¡Qué poco mereceis el amor de tales hombres! A estos no les obliga la virtud ni el recogimiento, sino los tiros, los agravios, los zelos, las competencias, las temas y los desprecios: esto los enamora y assi tienen los fines, los sucessos, las desgracias y el matar los hombres, como aquel por quien te fuiste a Sevilla. Dios le perdone. ¡Qué estocada le diste! Valiente eres de palabra. Mal ayan mis pensamientos, mis firmezas y quanto he padecido por ti con mis tíos y con mis . . .[1]»

El llanto no la deja acabar, Clara llora y Julio «yo estoi consultando los pucheros». No. Marfisa no es de ningún modo una figura del donaire. Cualquier caracterización tipológica nos los muestra alejados de la capacidad de amor. Y lo mismo se puede decir del desinterés.

Su amor, al expresarse, adopta tonos de autenticidad absolutamente aparte de toda literatura. He aquí con qué sencilla naturalidad (aunque con el artificio retórico inevitable en *La Dorotea*) le comunica en una carta el envío de una camisa:

«Si no temes que te pida cuenta la señora Dorotea de la novedad de una camisa que te estoy acabando, dame licencia Fernando, que te la embie; que bien merezco que me des este gusto por la sangre que me han sacado las agujas, divertida en que te la has de poner; pero, si ha de ser para descomponer buestra paz, dexarela comen-

[1] IV, 8. Para una situación coincidente vid. *La Arcadia*, ed. Sancha, vol. VI, p. 80.

zada; que no quiero ser causa de que riña contigo, embidiosa de las diligencias que has de hazer para desenojarla[1].»

Compárese esta carta con los parlamentos amorosos de Dorotea y con sus cartas (incluso con la que Montesinos[2] llama «mansa voz de queja» y pone como ejemplo de ponderación frente al delirio literario general) y se verá toda la sencillez relativa de la expresión de Marfisa. El resto de sus intervenciones tienen igual carácter de naturalidad. Y frente a Dorotea, tan aficionada a los versos, ella emplea una cita poética una sola vez en toda la obra. Quizá esta falta de literarización, de empleo del lenguaje poético petrarquista y neoplatónico, haya sido lo que ha dado pie a la apreciación de Alda Croce. Pero ya hemos visto su motivación lo mismo que la del mayor sentido de la realidad. En cuanto a la actitud irónica, una sola vez la vemos de manifiesto[3] y, por cierto, en ocasión muy justificada.

Al terminar la obra sabemos que Fernando le agradece con el mayor amor de que es capaz el haberlo librado de los lazos de Dorotea. De su futuro, si queremos creer el vaticinio astrológico de César[4], nos enteramos de que se casará por segunda vez y que más tarde ha de morir a manos de su tercer marido, un soldado, «de zelos de un amigo suyo». Ella, lo mismo que don Bela, – los dos personajes son desprendidos y generosos – tendrá un fin desdichado y violento, mientras Fernando y Dorotea, por caminos divergentes, seguirán sufriendo y gozando de lo que la vida les quiera ofrecer.

Julio

Fernando nos dice en la narración de su vida a Dorotea encubierta: «embiaronme a Alcalá de diez años, con el que está presente, que tendría entonces veinte, para que me sirviesse de ayo y de amigo, como lo ha hecho con singular amor y lealtad[5]». No

---

[1] V, 3. [2] Vid. *Lope figura del donaire.*

[3] I, 6. Se trata de un momento ya antes aludido. La frase de Marfisa «Eso no dixera el toro», cuando Fernando en el más desaforado estilo literario se compara a sí mismo con un toro perseguido por los cazadores.

[4] V, 8. [5] IV, 1.

es pues un criado corriente; ha sido ayo de su señor. Y éste, al referirse a las cualidades de Julio, no lo trata precisamente como criado de comedia: «Para con tu dotrina, Julio, tengo por ignorante al Chirón de Aquiles; pues por lo que toca a la verdadera amistad, ¡assi fuera yo Alexandro como tú Ephestion[1]!» Los amigos de Fernando tienen igualmente una alta idea de él, particularmente en lo que se refiere a la cultura[2]: «Estremado ingenio tiene Julio; él y su amo son perpetuos estudiantes[3].»

No podía dejar de ser así si nos atenemos a sus parlamentos. Continuamente hace gala de su sabiduría. Vive entre ingenios y él mismo lo es. Esta cualidad se manifiesta en dos sentidos: alardes y pedanterías de toda clase y un sentido polémico siempre vivo y dispuesto al ataque. En cuanto a lo primero basta abrir la obra por cualquier página:

«Dize muy bien don Fernando; y assi vemos Artemisias para la memoria, Carmentas para las letras, Penélopes para la constancia, Leenas para los secretos, Porcias para las brasas, Delboras para el gobierno, Neeras para la lealtad, Laudomias para el amor, Cloelias para el valor, y Semiramis para las armas, que con el peine en los cabellos, salió a ganar vitorias, mejor que Alexandro con la fuerte celada[4].»

Abundan las argumentaciones escolásticas: «no me agrada el argumento; porque si amor es lo mismo que la sangre, ningún semejante puede expugnar su semejante, que es impossible, como el calor al calor y el frío al frío[5]». No le importa la inoportu-

---

[1] IV, 1.

[2] A una frase de Julio alabando lo que halló «leyendo el libro tercero de Xenofonte», contesta Ludovico: «Pues que tú la encareces será notable» (III, 4). Ludovico a una frase de Julio: «Tú lo has dicho con tu ingenio» (IV, 3). Y en la misma página le dice César: «Julio, no vienes mal templado para lo que tratavamos, aunque a ti nunca te olvidó la corte de aquellos buenos estudios.»

[3] IV, 3. [4] I, 5.

[5] I, 5. Otro ejemplo de escolasticismo en boca de Julio (III, 7).

Fernando. – Pero, ¿cómo saldrás a oirme, aunque tengas allá mi alma que te lo advierta, si tienes también la de don Bela, que no te dexe?

Julio. – Impossible es que un sujeto tenga más de una

nidad de sus disertaciones. Tal frase está dicha inmediatamente después de los intentos de suicidio de Fernando. Este constante e inoportuno pedantear es quizá lo que ha dado lugar al severo juicio de Alda Croce: «... Julio, il servo de Fernando che oscilla tra i due caratteri di "bestia escolástica" (como lo chiama il padrone in un momento de fastidio per il suo sermoneggiare inoportuno) e di "simple"...» Y no es justo. Julio, efectivamente, exagera la nota (aún veremos en él otras manifestaciones de esto mismo), pero, ¿es que Fernando no cae en idéntico pecado[1]? Lo mismo en lo clásico que en lo lírico literario, que en lo escolástico podemos acusarlo en no menor medida. En todo momento es alabado Julio en la obra y únicamente dos mujeres censuran, no su cultura ni su discreción, sino su influjo sobre la conducta de don Fernando. Clara, la criada de Marfisa lo llama «su ayo o su perdición[2]» y Marfisa, la sombra de sus maldades, el aforro de sus insolencias, el mercurio de sus embajadas y la capa de sus traiciones[3]. Le ayuda pues, en sus correrías y en sus aventuras. Eso es todo. De ningún modo es un «simple». Digno interlocutor de tan sutilizantes ingenios, si alguna diferencia hay es la de tener una cultura más sólida. Nótese, cómo, en la crítica del soneto culterano que ocupa las escenas segunda y tercera del acto IV, es él quien frente a César y Ludovico dirige la conversación. Los recuerdos clásicos, las frases de «literatura» fluyen de su boca con una naturalidad muy distinta de la de un «simple[4]».

forma: si el amor de Dorotea ocupa el alma de don Bela, ¿dónde ha de estar la tuya?

Fernando. – Allí junto a Dorotea.

Julio. – También es impossible estar la forma sin la materia.

A estos ejemplos podrían añadirse otros muchos dentro de la misma obra.

[1] Vid. el tratamiento de este mismo aspecto al ocuparnos de Fernando. Así hablando de los posibles modos de suicidio, en su desesperación, contesta a una argumentación de Julio (I, 5): «Bestia, esso es por sí, pero no por accidente. ¡Qué gentil filósofo!, sabiendo que por el mío ya son contrarios.»

[2] I, 6. [3] IV, 8.

[4] Vid. por ejemplo, para el empleo de la clasicidad la salutación de Julio a César y Ludovico (IV, 3): «Estén en buen ora Niso y Eurialo, Pilades y Orestes, Damón y Pithias, Escipión y Lelio.»

En una postura muy distinta a la del criado de comedia, teoriza sobre el honor como un caballero: «Essa merece amor (se refiere a Marfisa) por firme y por sola; que no puede nadie amar con verdad ni tratar con honra sustituyendo ausencia; que de galán a galán es el sufrimiento miedo y el respeto infamia[1].» Cuando, Fernando desmayado, Dorotea se pregunta angustiada por los remedios curativos, Julio, irónicamente, le contesta con aquella humorística aplicación del lenguaje médico a la conducta de los amantes[2], una prueba más de su flexibilidad lingüística y de su ingenio.

Para el lenguaje artificioso literario tenemos un ejemplo de materialización de lo psíquico y metaforización en la frase de Julio cuando don Fernando vuelve de su desmayo (IV, 1): «Pues mira si comienzan los efetos deste eclipse, que ya dió el alma la llave a don Fernando para abrir los ojos.»

[1] IV, 8.

[2] «Récipe la yerva Dorotea, y quitadas todas las hojas de las Indias, lavada muy bien en tres aguas, de amor, de buena amistad y de confiança segura, cocida con arrepentimiento de lo passado, a fuego lento de perdonar injurias, y puesta en el pecho de don Fernando todas las mañanas deste mes, sin que lo sepa su madre, bolverá en si, según dotrina de confirmar voluntades, en el libro primero de amistades sobre zelos (IV, 1).

La aplicación del lenguaje médico a lances de amor es muy frecuente en Lope en boca de criados. Concretamente de «Récipe» tenemos dos ejemplos. Uno en *El perro del hortelano* (II, Riv. I, 349):

Récipe un desdén extraño,
sirupi del borrajormes,
con que la sangre templormes,
para asegurar el daño.
Récipe signus celeste,
que Capricornius dicetur:
ese enfermo morietur,
si no es que paciencia preste.
Récipe que de una tienda
joya o vestido sacabis:
con tableta confortabis . . .

Y otro es *De corsario a corsario* (III, Riv. III, p. 499)

Récipe para esa tos
aguas de guardar doblonis

Su papel, junto a don Fernando, es sobre todo el de amigo. Pero un amigo mayor con cierto grado de dependencia, que contempla con benévolo humorismo e indudable afecto las locuras de éste. Así, en la reconciliación de los dos amantes, éstos se ponen excesivamente melosos y se permite la irónica advertencia: «¡Ea, reyes míos!: que en el Prado y por abril, sólo tienen licencia los rozines[1].» Su afecto por Fernando es indudable y le da, como personaje, una gran simpatía. Cuando Fernando cuenta a César su poco honorable actuación como amante secreto de Dorotea y le cuenta que ha recibido dinero del indiano a través de Dorotea, allí está Julio para advertir: «Medio tomó que ha vencido maridos, quanto más galanes»; y cuando Fernando a una reprensión de César, dice humildemente «nunca yo me he puesto en el número de los que saben», allí está Julio para defender su cultura: «Esso es decir que sabes; porque, si no supieras, creyeras que sabías[2].»

Nos hemos referido antes a otra cualidad de Julio: el sentido polémico. Lo tiene en efecto muy aguzado. Su relación con Fernando se manifiesta siempre por este medio. La oposición espiritual que hay entre ambos tiene en la polémica su traducción lingüística. Julio le lleva discreción, tiene mayor experiencia y mayor sentido de la realidad, y no puede aceptar por tanto tales delirios sentimentales. El vehículo de la polémica es ordinariamente un diálogo al que cada interlocutor concurre con intervenciones brevísimas:

Fernando. – ¿Y qué hará donde la virtud es grande?
Julio. – Lo que se ve en esta precipitada locura.
F. – Yo hago lo que manda mi honra.
J. – ¡Qué amor tan honrado para ser libre!
F. – No toda la honra está sujeta a leyes.
J. – La que no está sujeta a ellas no es honra.

sirupi conversationis
de otra muger, nescias dos;
que en esto y frugatornes
de piernis, esa inquietud
cesará, y tendrás salud
in saecula saeculorum.

[1] IV, 1. [2] V, 3.

F. – Los hombres hazen honra de lo que quieren.
J. – Un hombre ha de querer lo que es justo para ser honra.
F. – Justo es huir de perderla.
J. – No la perdieras si huyeras dentro de Madrid de Dorotea[1].

Por lo demás esto es lo mismo que vemos en las otras parejas de señor y criado (D. Bela–Laurencio, Dorotea–Celia, Marfisa–Clara), aunque aquí quizá más agudizado. Y esta constante tensión entre señor y criado es otra de las muchas cosas que *La Dorotea* tiene por influjo de la comedia.

No tiene pues un perfil uniforme por estar su personalidad claramente escindida en dos partes. Hemos examinado hasta ahora su aspecto culto, literario, de ingenio, su afecto hacia Fernando y la elevación de sus ideas. Pero ya en lo que antecede, en las manifestaciones polémicas con su señor, encontramos una cualidad que tiene de común con los demás criados de la obra y, en general, con los de la comedia. Su segunda faceta es la de criado y tiene manifestaciones abundantes. Si al saludar a Ludovico utiliza la más aparatosa cortesía[2] en el Prado es simplemente un criado socarrón:

¡Qual es la hermana compañera! Pero, señora, essa que lo es suya ¿es muger o piedra? Porque la pondremos en la fuente. Siéntome junto a ella como quien se arrima a un poste. ¡Pesia tal, y qué buen olor que tiene! No es de mala casta lo rollizo del brazo. Aún no me ha dicho: ¿Quién está ai[3]?

Su misma entrevista con Clara pidiéndole algo para el viaje es todavía más significativa. Frente a Fernando se burla de su exaltación amorosa y sus hipérboles[4] y representa frente a él el

[1] I, 5.

[2] Julio no desmerece junto a los jóvenes ingenios:
Fernando. – ¡O, Ludovico, quán agradables son a mi deseo vuestros brazos!
Ludovico. – Permitid que dellos me traslade a los de Julio.
Julio. – Tanto estimo los vuestros como los que dexais para honrar los míos (III, 4).

[3] IV, 1.

[4] Cuando Fernando compara a Dorotea con esculturas célebres: «Aora yo juraré que es casta» (I, 5). Y en la misma escena cuando, Dorotea desmayada, Fernando la compara con el sol y dice: «a

sentido de la realidad[1]. Es fanfarrón como buen criado de comedia[2] y hasta en alguna ocasión[3] manifiesta la misma pre-

escuras queda el mundo.» Julio: «Celia, encender quiero un acha.» Hasta qué punto es frecuente en el teatro de Lope este género de sordina irónica lo prueba la contestación de Celia: «Calla, pícaro, que no estás en la comedia.»

Y su escepticismo frente a las crisis de los amantes:

Dorotea. – ¡Ay Dios! ¡Ay muerte!
Julio. – Bolvió al estrivo.

Se burla también de Fernando por un motivo parecido en III, 1.

En cuanto al paralelismo, frecuente en el teatro, de los amores de señor y criado, hay un débil reflejo también en *La Dorotea*. Julio, muy débilmente, apunta su cualidad de galanteador de Celia:

Julio. – ¡A Celia, Celia!
Celia. – ¿Qué quieres Julio?
Julio. – Háblame tú a mí, y no me niegues el postrero abraço, si no es que te ha venido alguna carta de las Indias con los criados del indiano. (I, 5.)

Igualmente criaderil, y planteando una situación muy semejante a otra de *La Celestina*, es el juego de apartes, palabras dichas entre dientes y cambiadas al decirlas en voz alta por exigencia del señor (I, 1).

Julio. – (Aparte) ¡Pobre mancebo!: perderá el seso; pero ¿cómo puede perder lo que no tiene?
Fernando. – ¿Qué dixiste?
Julio. – Qué no tiene que perder quien ha perdido a Dorotea.

[1] A una descripción de Dorotea, formada de las más puras esencias (IV, 1), contesta:

«Devia de ser entonces boticaria la Naturaleza; no te faltó sino mezclar ai essos simples con el tártaro.»

[2] A cada afirmación (también fanfarronería) de Fernando afirmando su valor, Julio interviene para indicar que también él fué valiente:

«Y yo ¿no era nada entonces?»
. . . . . .
«Y yo ¿mondava nísperos?»
. . . . . .
«Y yo ¿quedéme en casa?»

Hasta que Fernando dice: «Bien lo hizo Julio.»

Para idénticas manifestaciones de fanfarronería en la comedia por parte del criado vid. el citado estudio de Montesinos.

[3] Fernando. – ¡Válame Dios! ¡Y lo que ha pasado por mi desde las nueve hasta las doze!

ferencia por los menesteres gastronómicos. Es escéptico también frente a las mujeres[1].

Pero esta faceta es, por contraste, la más respetable. No hay duda de que Lope procura rodearlo de la máxima simpatía y consideración. Cuando sonreímos ante él, como ante Fernando, es cuando toma su lenguaje los mismos derroteros metaforizados y literarios. Lo vemos atacado de la misma enfermedad. Y no podía ser de otro modo. ¿Qué hubiera sido de Fernando teniendo al lado la seca y huraña figura de Laurencio? Necesitaba un compañero comprensivo y afectuoso y éste es Julio. Lejos el seco esquematismo de Laurencio, un entre amigo y criado y maestro[2], más prudente y realista que él, pero con las mismas aficiones y muchas de sus debilidades.

Otra particularidad suya es la de quedar libre de la atmósfera de tristeza y desengaño que envuelve a los personajes principales a todo lo largo del V acto. El de nada se tiene que arrepentir y ya hace tiempo que perdió las ilusiones. Ya al principio de la obra cuando Fernando le recomienda que no crea en ensueños: «No sé lo que te responda, pues siempre sueño que soy pobre y despierto soy lo mismo[3].» Es un «estudiante de pesadumbres» como lo califica su amo y él, siempre pronta la respuesta aguda, contesta:

Julio. – La comida me holgara yo que huviera pasado.
Fernando. – En Xetafe comeremos.
Julio. – No saldré yo de Madrid en confiança de Xetafe (I, 6).

Para manifestaciones de idéntica preferencia vid. *El loco por la fuerza*, Ac. IV, II, 266b, *El caballero del milagro*, Ac. IV, IV, 153a, y *La competencia en los nobles*, Ac. IV, 262b.

[1] Como es sabido abundan en el teatro las manifestaciones de escepticismo frente a la mujer por parte del criado, contra el señor que siempre la idealiza. Julio es también escéptico (I. 4):

«Tienen oro y muger correspondencia y simpatía; ni hay requiebro que las agrade como dezir que son como un pino de oro, y esto, no porque son altas y dispuestas, sino porque es el árbol más grande para que sea más el oro.»

[2] Dorotea define así su función frente a Fernando (II, 2):

«¡Qué docta te dexó el buen Julio, maestro y ayo de aquel cavallero ausente!»

[3] I, 4.

«Dellas y de filosofía estoy graduado[1].» Su estado de ánimo y su carácter no varían a lo largo de toda la obra. Su sonrisa irónica acompaña las locuras de los amantes mientras, por otra parte, él mismo está dentro de los mismos vicios que determinan la conducta de los personajes apasionados.

La expresión literaria

Spitzer se pregunta cómo la censura de la literarización se puede dar juntamente con la literarización misma. El problema, partiendo de *La Dorotea*, lo extiende a la expresión del barroco. Ya vimos al exponer su postura que, para él, la esencia de todos los estilos barrocos es esa indecisión que aparece en la literarización: ¿es adecuada o no tal expresión? ¿Se puede o no decir esto en determinada situación? La conclusión de Spitzer es que el artista barroco no se expresa en este modo adornado y altisonante por separarse de lo común ni porque no pueda expresarse de otro modo, sino que, conscientemente, se expresa de un modo que sabe que no puede corresponder a lo expresado. Sabe que lo que dice no podría decirlo en buena lógica. El hermosea la forma estilística, la hace conceptuosa, precisa, sin olvidar lo inadecuado de esta forma. El artista sabe del engaño de toda hermosura sobre la tierra y del contraste entre vida y podredumbre. Engaña con la hermosura y se deja engañar por ella. Para él *La Dorotea* es un osario de la fragilidad humana sobre el que ha derramado sus galas el sentido barroco de la hermosura. Y a esto se une el hipócrita oro del lenguaje culterano-conceptista, cuya mentira es conocida por el poeta. Así explica Spitzer la posibilidad de escribir en lenguaje barroco y censurarlo al mismo tiempo, con lo cual queda a salvo el propósito satírico de *La Dorotea* sin entrar en conflicto con el lenguaje utilizado en la obra.

Spitzer ha elucubrado sobre el espíritu barroco, pero, al acercarse a *La Dorotea*, ha prescindido de los problemas que alrededor de la obra hay planteados. Entre otros, del importantísimo del sentido general de la obra, de la moral que de ella se desprende y

[1] I, 4.

del sentido que tiene la expresión de los personajes singulares. Su análisis no se vincula al sentido de la obra. Es decir, estudia el problema general de la literarización y *La Dorotea* casi no le sirve más que para ejemplificar.

Vossler afirma resueltamente que la literarización es carácter expresivo de los personajes. Pero si este modo de expresión adornado y falso es consecuencia de un modo de ser de los personajes (si bien no definitivo ni permanente, sino transitorio, y provocado por la «borrachera» de literatura impuesta por el clima espiritual de la época), es natural que al desengañarse y acogerse a las soluciones más prudentes desaparezca también con las causas que lo originaron. Y sin embargo, todos los personajes de la obra siguen utilizándolo en el V acto. ¿Cómo pues compaginar una cosa con la otra? Ya vimos cómo resolvía Spitzer el problema, saliendo del marco de *La Dorotea*.

Para Alda Croce la «literatura» se manifiesta en la obra bajo tres aspectos. En primer lugar el modo de expresarse de los personajes: su sentimiento adopta una forma aguda, conceptuosa; en el acto mismo de formularlo lo definen. Este carácter tiene su origen en la concepción misma de *La Dorotea*, en el control continuo que Lope ejerce sobre sus criaturas y en el valor ejemplar que aquí asumen las pasiones. No es pues un defecto sino un carácter originario. La posición «reflexiva» es, en estas criaturas, espontánea, como una segunda naturaleza.

Otro carácter que se opone a la simplicidad y naturalidad como ideal poético es la abundancia de imágenes. Sobre esto considera inútil insistir, ya que todos los escritores españoles, en prosa y en verso, se expresaban así con mayor o menor frecuencia.

El tercer aspecto es la abundancia de anécdotas y digresiones eruditas. Se trata de la consciente intervención de Lope que se separa de la acción que crea y la contempla. Es una forma de ironía, una manifestación de que no toma en serio la locura amorosa. El secreto sigue siendo que Lope no se identifica con los personajes. Consiste pues, lo que llamamos «literatura» en *La Dorotea*, en elementos varios de diverso valor y origen, que no se pueden unificar para formar un conjunto opuesto a la poesía. Le parece que cuando los personajes disertan lo hacen en

nombre del autor y no en el propio, y que el amor que algunos personajes – Fernando, Dorotea – sienten hacia la literatura es un amor en el que siempre participa el mismo Lope. Este conjunto de caracteres le parece más propio del Lope viejo que quiere adoptar un aire solemne, que del mozo deseoso de mostrar su erudición. Toda la erudición pedantesca, no era sentida como enfermedad o vicio, sino altamente venerada por el viejo Lope. No se le puede llamar «literatura», sino «divagaciones»: un modo de la creación lírica no por debilidad en la concepción poética, sino simplemente por el deseo de Lope de ofrecer al lector otra parte de sí mismo y el intento de darse todo él en la última comedia: el poeta, el erudito, el hombre de experiencia, el literato. Por el anhelo de «resumirse» y hacer un testamento espiritual.

Ya mostrábamos nuestro desacuerdo con la escritora italiana, cuando, al tratar de la psicología de los personajes, nos referíamos a la separación, demasiado tajante, que establece entre los personajes y su expresión respectiva. Nos parecía una posición en exceso simplista y esto mismo podemos decir de sus consideraciones sobre la falta de naturalidad, la abundancia del adorno de todo tipo en el lenguaje de la obra.

Debemos insistir sobre la presencia de estos mismos caracteres, aunque en distinto grado, en la comedia. No nos proponemos estudiar la estética de Lope pero podemos señalar en el hecho de la literarización, como fenómeno artístico a lo largo de toda la vida y toda la obra del poeta, el mejor camino para explicarla.

Dice Américo Castro que el secreto de la popularidad del arte dramático de Lope consistió en haber acertado con los «trampolines» ideales que precisaba el hombre español del XVII para lanzarse al mundo de la ilusión. En efecto, ampliando el sentido de esta afirmación, puede decirse que el arte de Lope acierta con todo lo que estaba presente en el espíritu de su época. Con una sensibilidad inigualada sabe escoger los motivos de todo orden que podían percutir en el ambiente contemporáneo. Su obra es, utilizando una imagen, como un cúmulo infinito de variaciones sobre una melodía dada. Su comedia, su lírica, toda su obra, una labor de poetización continuada a lo largo de toda la vida sin un momento de descanso. Es el caso de mayor entrega a un cometido.

«Nuevo Midas – dice Vossler – todo cuanto toca lo convierte en materia poética.» Pero precisamente en lo que toca está la definición de su arte, o mejor dicho, en el modo de tocarlo. Si Lope trata un suceso amoroso, no cabe esperar de él una consideración de tipo esencial de este sentimiento. Una intriga, que incluso puede tener una correspondencia en la realidad circundante, será elevada a materia poética. Se conservarán las incidencias materiales, tendrá la verosimilitud moral que sirve de base a toda la comedia, pero será irremediablemente falseada y literarizada. Consecuencia, por otra parte necesaria, del hecho mismo de la poetización. Pero esta poetización será siempre lo que podríamos llamar una poetización «contemporánea».

El sentimiento amoroso será tratado dentro de los moldes que impone la consideración contemporánea del amor, y no se le someterá a un análisis profundo y libre de prejuicios, humano, sino que el poeta sutilizará y disertará por boca de los amantes o de los personajes que los rodean sobre una concepción ya estatuída y mil veces repetida. Lope se encuentra como el pez en el agua dentro de los esquemas ideales que regían la vida de los españoles del siglo XVII y dentro de las ideas literarias de su tiempo.

Con estos presupuestos, resulta difícil admitir que Lope dirigiera sus dardos críticos contra cualquiera de las modalidades literarias e ideológicas a que da cabida en su teatro. Y menos aún a lo libresco, que Lope veneraba con absoluto respeto.

Pero toda la cultura literaria que Lope amaba, en la que se había formado y de la que participaba, hacía tiempo, cuando publica *La Dorotea*, que había entrado en un período de descomposición. Del sereno equilibrio renacentista se caminaba poco a poco hacia el delirio barroco. Lope combate una atmósfera en la que se han concentrado con excesiva densidad los mismos ingredientes que constituyen el ambiente literario anterior. Su actitud anticulterana no es en el fondo otra cosa. Pero nunca será lícito pensar en una actitud irónica de Lope que no sea contra la aplicación contemporánea de los supuestos y la técnica que él mismo practicaba. Nunca contra ella misma.

Y después de este largo excurso nos encontramos con la pre-

gunta que al principio nos inquietaba: ¿Cuál es el sentido del adorno literario en *La Dorotea*?

Dice Ludovico describiendo la belleza de Dorotea en su convalecencia:

«Suelen traer las labradoras en las texidas encellas los naterones cándidos, y caerse algunas hojas de rosa encima de los ramilletes, que también llevan; assi aveis de imaginar en su rostro sobre la nieve legítima la color bastarda.»

Y contesta Fernando:

«Parece que escribis versos, cuya costumbre os presta el mismo estilo para la prossa, o quereis bolverme loco[1].»

Exacto. Los personajes, al menos los señores, no utilizan en *La Dorotea* el habla corriente y común. No. Hablan en prosa. Y esto es fundamental para comprender la obra y todo el artificio literario que sostiene.

Pensemos, en la misma escena, en otro fragmento de conversación. Fernando y Julio, recién llegados de Sevilla, se encuentran con Ludovico y los tres amigos se saludan:

Ludovico. – Ya pensé que os quedávades en Sevilla.
Fernando. – ¡O, Ludovico, quán agradables son a mi deseo vuestros brazos!
Ludovico. – Permitid que dellos, me traslade a los de Julio.
Julio. – Tanto estimo los vuestros, como los que dexais para honrar los míos.
Ludovico. – Nunca pensé que os huviérades detenido tanto.
Fernando. – Dios sabe lo que me cuesta de ansias, deseos y desesperaciones[2].

Por mucho que nos figuremos de la ceremoniosidad de los caballeros del tiempo de los Austrias, tan literarizado trozo no puede ser reflejo del habla corriente. Y por si nos parece poco, ahí tenemos el parlamento de Laurencio al notificar la muerte de don Bela y los múltiples ejemplos que podrían sacarse de la obra.

En cada caso la expresión que correspondería en la realidad se sustituye por otra. A tal situación, a tal tensión dramática corresponde en la obra una expresión que es la que «literariamente» conviene, pero diferente de la que se usaría en realidad.

---

[1] III, 4. [2] III, 4.

La indica, la representa, pero es totalmente distinta. Una secular tradición literaria apoyada en la clasicidad ponía a disposición de los escritores una expresión altisonante y solemne distinta para cada situación a que hubiera de aplicarse. La Retórica, de rigor en las Universidades y Colegios, tenía codificados todos los artificios que el escritor necesitaba y tenía divididos los estilos alto, medio y bajo y conforme a cada uno de ellos contaba con normas que se habían de aplicar escrupulosamente en cada caso.

Y Lope, ya lo hemos dicho, respetaba toda esta preceptiva. La aplica al menos a lo largo de toda su obra: comedia, lírica, novela, nada niegan ni en nada se oponen a ella. Van por otro camino las innovaciones que debemos a su genio.

Esta expresión de carácter convencional de ningún modo es específica de *La Dorotea*, sino, precisamente, lo corriente en la literatura contemporánea. Existían modelos para la expresión de las distintas tensiones de ánimo y para cada situación. ¿Hay algo más convencional que la prosa pastoril o la caballeresca o la descripción de una dama en un soneto?

Contaba todavía demasiado lo ornamental para que pudiera prescindirse de ello aun en la literatura de carácter realista. *La Dorotea* pretende serlo, pero, al mismo tiempo, no quiere Lope dejar de engalanarla con artificios literarios que la ennoblezcan. También hay poesía en prosa, se nos dice en el prólogo de la obra, y, efectivamente, la expresión aquí discurre a veces por cauces francamente poéticos. La prosa, como inferior a la poesía, había que adornarla literariamente para que alcanzase superior dignidad.

Lo que hay en *La Dorotea* es una conciencia constante del lenguaje que se utiliza. Al describir Gerarda a Dorotea tocando el arpa:

«Si la vieras agora de sirena con el arpa, trayendo aquellos dedos de cuerda en cuerda, que parece que se reían, como que les hazía cosquillas; los cabellos sueltos, que a vezes sobre el arpa, embidiosos de las cuerdas, querían serlo, porque los tocasse también a ellos; y aun pienso que las cuerdas dezían, en lo que sonavan, que les dexassen hacer su oficio, pues ellas no los iban a estorvar cuando se tocava Dorotea.

Don Bela. – Madre, mui poética vienes esta mañana.

Gerarda. – Pues en verdad que no me he desayunado, sino es de

mis devociones, porque fuí a consolar una moza que ha parido y no sabe a quien darlo: pedíame consejo, y de quatro le dixe que al más bobo[1].»

(Este lenguaje de abundante poetización no es efectivamente el más propio de Gerarda y don Bela se da cuenta. Gerarda parece casi como si se avergonzara de haberlo utilizado y su contestación no puede reflejar mayor oposición.)

El fenómeno de la literarización tiene aquí una doble faz. El poeta viejo sabe el tono adecuado para cada momento en una obra literaria y lo aplica brillantemente en muchas ocasiones. Así nos debemos explicar el parlamento de Laurencio, para narrar la muerte de don Bela. El personaje quizá más respetado por el poeta debe tener las más adecuadas exequias literarias y, aparte de los elogios que después le prodiga Teodora, la expresión debe hacerse solemne y altisonante cuando se cuente su muerte en escena[2].

Lope ha querido aquí, efectivamente, conseguir una obra perfecta en cuanto al lenguaje y al estilo y de ninguna manera debe suponerse una satirización del lenguaje lírico, del adorno retórico y de la erudición. Nos lo dice el mismo López de Aguilar en el prólogo a la obra:

«Al que le pareciere que me engaño, tome la pluma; y lo que havia de gastar en reprehender, ocupe en enseñar que sabe hacer otra imitación más perfeta, 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; con tantas partes de filosofía natural y moral, que admira como aya podido tratarlos con tanta claridad en tal sujeto.»

El poeta, que respeta esta literarización, aplica sin embargo su ironía y su crítica muy a menudo sobre la expresión de los personajes cuando utilizan este mismo tipo de expresión adornada.

Precisamente por tratarse de una obra con pretensiones realis-

[1] V, 2.

[2] Y aun así, la implacable Gerarda no puede dejar de ejercitar su crítica lingüística sobre esta expresión:

«¡Ay, Laurencio! Bien pudieras escusar tan encarecido estilo de contar una desgracia.»

tas, no puede tolerar semejante orgía expresiva. El mismo la pone en boca de los personajes cuando éstos disertan o moralizan, y lo hace sin propósito alguno de sátira. Pero la rechaza cuando se sirven de ella en los momentos de apasionamiento, en los momentos en que sólo debería actuar lo elemental humano.

Lope concibe el adorno literario (lo mismo la erudición, que lo poético y retórico), en una obra de claro carácter realista como es ésta, como una adjunción. Si de la obra se desprende alguna enseñanza es propio que la enseñanza moral tenga nobles moldes de expresión. Y si el galán admira la belleza de la dama es también natural que se sirva de poéticas comparaciones que la idealicen y la enaltezcan. Pero todo esto no es más que el adorno «ortodoxo» de las obras literarias en prosa. Satiriza en cambio este mismo tipo de lenguaje cuando la situación, en vez de ser un remanso de poética contemplación o un parlamento de advertencia moral (momentos en que lógicamente el personaje busca los más nobles moldes), es un estado de tensión dramática.

El adorno literario y la irrealidad expresiva tienen su lugar en las obras en prosa de la época. Lope respeta esta norma y la aplica él mismo acertada y profusamente en su *Dorotea*. Pero censura también en la misma obra la aplicación de tal lenguaje en los momentos de la vida corriente que para nada exigen este realzado modo de expresión[1].

El empleo del adorno literario en situaciones de gran tensión sentimental tiene además otra consecuencia estética. La emoción, al no sentirla nacer en el personaje de modo espontáneo, al notar cómo éste, en el momento mismo de producirse, la analiza y la expresa en forma adornada e ingeniosa, no llega a comunicarse al lector. El sentimiento queda objetivado, fuera de nosotros. Los

[1] Véase por ejemplo este parlamento de Julio:

«Pues ¿qué es lo que aora te da pena? ¿Esta era la prisa? ¿Esto decir que se había parado el tiempo? ¿Esto hacerme levantar antes que supiesen los pájaros que amanecía? ¿Para esso prometías tanto dinero a los mozos del camino, porque te pussiessen en la corte el día que señalavas?» (III, 1).

Pararse el tiempo, saber los pájaros que amanecía ... el buen Julio se sirve de artificios literarios en una conversación puramente «doméstica».

protagonistas, con este modo reflejo de expresión, levantan una barrera que impide una comunicación cordial y espontánea con el lector y así, *La Dorotea*, como dice Vossler, es una obra que no conmueve[1].

Hemos de distinguir además en la expresión literaria de *La Dorotea*, aunque esto será objeto de tratamiento más extenso cuando nos ocupemos del diálogo, la conversacionalización a que ha sido sometida por el poeta. En efecto: se podría decir que gran parte de la obra está construída sobre asociaciones. Un personaje afirma algo e inmediatamente lo dicho se convierte en tema de disertación. Se abandona durante determinado tiempo el tema de la acción y el diálogo se refiere a otros relacionados con el que ha dado lugar a la divagación o, simplemente, temas que un personaje ha asociado con el primitivo y que los demás interlocutores se dedican a desarrollar. Sólo después de largos excursos, de aplicaciones morales, de comparaciones, se vuelve otra vez al tema central y, muchas veces, sólo para recomenzar el juego.

Es importante que nos demos cuenta de esto. De otro modo no podríamos explicar sin recurrir a la intención de parodia la enorme cantidad de temas tocados en la obra y el gran número de disquisiciones y citas eruditas que se encuentra. La confusión medieval de arte y doctrina, tan patente en *La Celestina*, tiene también su representación en *La Dorotea*, sólo que aquí se trata de algo que, tras de una profunda asimilación, ha llegado casi a mecanizarse. Me refiero, claro está, a la utilización de la clasicidad como fuente de conocimiento y paradigma y a los análisis y exposiciones de la doctrina lírica y platónica de los sentimientos. El mismo Lope se burla en las escenas segunda y tercera del cuarto acto de esta constante utilización de citas, lo mismo que lo había hecho Cervantes en el prólogo del Quijote. La divulgación de los autores eruditos, tratados de mitología, florilegios de sentencias, había puesto a disposición del menos formado un saber muerto que era saqueado descaradamente por escritores de toda clase y categoría. Lope procura dar a esta modalidad erudita de

[1] En la comedia puede verse también el tratamiento de los hechos vividos simplemente como «tema» literario. Nada tan poco sentimental como esta literatura, en apariencia tan subjetiva.

la literatura su tratamiento más artístico, su menos anquilosada manifestación[1].

Ha sido señalado el carácter que de resumen y recapitulación tiene *La Dorotea*. No contiene sólo el más cuidadoso tratamiento del artificio, sino que reúne apretada y artísticamente, ejemplos de cuanto más de apreciable y estimado tenía la cultura literaria, histórica y filosófica de Lope. Y así como la expresión adornada, tan utilizada por Lope seriamente, es satirizada cuando se aplica en situaciones inconvenientes o de modo desmesurado, de la misma manera, la erudición que tanto veneraba y contra la que nunca se le ocurrió dirigir una mirada crítica, es ironizada cuando se emplea de modo indiscreto o en situaciones en que el sentido común lo veda.

La Dorotea es en realidad una postulación de lo mismo que ironiza. El ama esta cultura en la que se encuentra totalmente inmerso y por eso mismo impugna la aplicación impropia de ella. En la erudición y la cultura, como en la actuación y en el lenguaje, es una invitación a la mesura.

Dos aspectos, pues de la expresión «literaria» en *La Dorotea*. El uno la parte que el poeta aprueba y con la que está de acuerdo. Podría servir de ejemplo el párrafo en que Dorotea formula la necesidad y razones del desengaño. Se trata de una prosa magnífica, de estirpe cervantina y llena de artificio. Pero aquí está empleada con toda seriedad porque la situación demanda así el estilo.

El otro aspecto, el que el poeta ironiza y que constituye carácter expresivo de los personajes aquejados de la «Literatura» como de

[1] Para las fuentes de la erudición de Lope vid. A. K. JAMESON, *Lope de Vega's knowledge of classical literature* (*Bull. Hisp.*, XXXVIII, 1936) y *The sources of Lope de Vega's erudition* (*HR* 1937). Lo clásico con valor de paradigma se da en todo el género celestinesco y particularmente en *La Eufrosina*, interesantísima para comprobar actitudes mentales y modos de expresión semejantes a los de *La Dorotea*. No hay que perder de vista la «tradicionalidad» del procedimiento (vid. Blecua, ed. cit. p. 52 y 65–67).

Ya advirtió VOSSLER, y antes A. CASTRO con otra formulación, que la cultura entera es para Lope un «ingrediente», que puede utilizar o prescindir de él, como mejor le convenga.

una enfermedad: la expresión poética y retórica en situaciones que repudian este lenguaje. Los personajes hablan entonces en prosa y no en «habla» y la ironía del poeta se centra en ellos utilizando medios diversos.

Por esta complejidad, por este cruce de propósitos es por lo que *La Dorotea* ha presentado siempre escollos para la interpretación crítica. El juicio de Pfandl es un buen ejemplo de ello. Pero descubrió por lo menos que no se trataba de una obra unitaria (aunque tenga una unidad esencial que él no supo ver). La mezcla de un ennoblecimiento expresivo, querido y admirado por el poeta, y de la utilización de esto mismo inoportunamente y con fines satíricos no es extraño que desoriente al más atento. Hace falta una detenida meditación y un prudente aprovechamiento de los problemas entrevistos por la crítica para superar la externa contradicción que caracteriza a toda la obra.

El diálogo

Como una interminable conversación extendida a lo largo de cinco larguísimos actos, interpreta Pfandl *La Dorotea*. Se han dado varias explicaciones del sentido de esta abundancia conversacional. En lo que venimos diciendo va implícita una apreciación que no difiere esencialmente de la que dió Vossler.

Evidentemente el paso de la comedia a *La Dorotea* es el tránsito de lo dramático a lo conversacional. De la mayor rapidez de acción a la ausencia práctica de ella. Cada tema de los que se aluden es analizado, sutilizado, puesto en relación con todos los que resulta posible y cada uno de éstos se convierte en ocasiones en fuente de otras consideraciones y sutilezas. Anécdotas clásicas, razonamientos escolásticos, noticias sacadas de los libros e ingeniosidades, se unen y entrelazan para contribuir a la extensión de una charla sin fin.

La digresión parece ser lo determinante de estos diálogos. Un tema da lugar a otros sobre los que se habla durante más o menos tiempo, y cuando ya se consideran agotados, o se agota la paciencia de los interlocutores, se vuelve al tema central que se había abandonado. He aquí un ejemplo del modo zigzagueante de estos

diálogos. Fernando está narrando a su amigo César el proceso de la definitiva ruptura con Dorotea:

Fernando. – Replicava yo a estos zelos y a esta novedad de trage por modestia; que, aunque me visto bien, no querría que fuesse con nota puesto que todo tiene disculpa en los pocos años; mas no para la embidia, que también muerde un vestido como un entendimiento; a cuya desdicha están infelizmente sujetos los hombres que tienen alguna gracia, si los acompaña buena persona; porque no puede sufrir este enemigo de sí mismo que los que tienen ingenio tengan buen talle, ni los que tienen buen talle tengan ingenio.

César. – Esso es certíssimo, y que los querrían desproporcionados y mal hechos, como si la naturaleza de las almas obrasse con perfeción por instrumentos imperfetos.

Julio. – Harán argumento de que la armonía (como dize el filósofo) se compone de contrarios.

Fernando. – El mismo afirma que conocer la naturaleza del alma, la sustancia y los accidentes, es muy difícil; y assí, no sabremos con certidumbre la condición de sus operaciones.

César. – Si donde llama perfeción del alma a la filosofía, nos dixera cómo avía de ser el cuerpo, supieramos en quales obrava con más virtud, porque la unida es más fuerte.

Fernando. – No se habla de la cantidad sino de la proporción.

César. – Proseguid vuestro sucesso[1].

La narración se ve así constantemente interrumpida. De la posibilidad de estrenar una camisa (la que Marfisa le regala), se pasa a hablar de las condiciones de la envidia y de la adecuación de ingenio y talle que ésta no puede tolerar. De aquí a la armonía aludiendo a una opinión de Aristóteles y se pasa a las relaciones entre alma y cuerpo. Y sólo después de hablar de tan distintos temas, ruega César a Fernando que continúe su narración. Esto se da constantemente en la obra pero especialmente, como es lógico, en el larguísimo comentario del soneto culterano (burla de las academias literarias de su tiempo). Al llegar por ejemplo a la palabra «chamelote», se habla del tropo «cítara de pluma» (el ruiseñor), de las licencias permitidas, de a lo que obliga el consonante y del papel de lo borrado en el poeta (se cuenta con este motivo una anécdota de Nerón). Se trata después de los traductores del toscano (los que se hacen pasar por traductores del griego

[1] V, 3.

y latín), de Cicerón, de las exigencias estilísticas de Aristóteles y de la prosa rimada. Sólo después de tan variada conversación vuelve a centrarse la atención sobre «chamelote».

Los temas nacen por asociación y proliferan, y resulta una fronda en la que el hilo central aparece de vez en cuando. La acción queda todavía más oculta, y la obra nos parece así, a primera vista, una serie de diálogos deslavazados. Los personajes se detienen morosamente en los temas y se recrean en ellos y parece como si les pesara abandonarlos. La repugnancia a actuar y el afán sutilizador les lleva a no enfrentarse breve y resueltamente con ellos.

Todo esto contribuye a retardar el ritmo y, aunque siempre se vuelve al tema central, las constantes divagaciones convierten a la conversación en algo oscilante y carente de fijeza. El abrumador mariposeo de temas desorienta al lector de hoy y le hace sentirse en una atmósfera fantástica e irrealmente dúctil. Spitzer hizo notar en su trabajo citado lo que él llama la correspondencia de los motivos, es decir, los temas que irremediablemente suscitan el recuerdo de otros y se combinan con ellos en la conversación[1]. Las digresiones se suceden – digresiones que no están puestas sólo por adorno – y lo filosófico y lo libresco proporcionan a la charla una gama de ricos elementos espirituales que sirven además para que ésta pueda extenderse indefinidamente.

A este carácter de la obra lo llama Spitzer «Plauderei» cuya traducción más adecuada es quizá charlatanería, conversación

[1] Las parejas oro–mujer y cuerda (de instrumento)–mujer son buen ejemplo de ello. Favorecen además el afán ingenioso, y así la aparición de la palabra «cuerda» (que se cita siempre que en la obra se dispone alguien a templar un instrumento), asocia inmediatamente la cordura que sería deseable en las mujeres y se hacen curiosas aplicaciones (el examen de la fidelidad de la mujer como prueba de la buena calidad de la dama, por ejemplo) y abundantes juegos de palabras. A propósito del sueño de Fernando se habla largamente del oro y la atracción que sobre la mujer ejerce (esto es tema constante en la obra: todo el conflicto se centra precisamente en la infidelidad de Dorotea por causa del oro y es natural que se trate de ello continuamente), y los dos temas constantemente combinados – oro y mujer – son la base de una conversación llena de relaciones entre los múltiples temas tratados.

por la conversación, mariposeo constante de temas, con un propósito además ingenioso y sutilizador. Lope mismo, por boca de Marfisa, nos da una curiosa definición de cómo entienden los personajes de la obra esta charla sin fin:

«Passé acaso, y las conversaciones nuevas traen mil despropósitos, y hacen caer en semejantes yerros; mas no deveis de maravillaros, que, como es ordinario en los hombres, en sacando una espada para ver los filos, sacarlas todos los que están presentes, assi en nosotras, en sacando una sus pensamientos, las demás desembainan los que tienen por mejores[1].»

Afán de lucimiento, y placer en la conversación por ella misma. Claro que a veces este discretear tiene su objeto[2].

Para Gerarda todas estas cosas son «sofisterías» y repetidamente aparta a otros personajes de tan culta charla para orientar la atención hacia sus propios fines. Pero ella misma es maestra en este género de conversación sin polarizar que toca cuanto encuentra en su camino. En tono diferente. La charlatanería de Gerarda es la trasposición al plano expresivo popular y también ingenioso de la culta y espiritual conversación de los personajes idealistas[3].

---

[1] II, 3.

[2] Así, don Bela, en su entrevista con Dorotea, abusa de su ingenio y de su cultura porque sabe de Dorotea que está «desvanecida de discreta». Y hablan del simbolismo de los colores, del temprano florecer del almendro y de la prudencia o desdicha del nogal en florecer tarde, del amor platónico (Celia ya se escandaliza: «¡A Platón encaja este majadero!») y don Bela cuenta una anécdota de la Grecia clásica.

[3] Gerarda a Dorotea:

«Pues, ¿qué quieres que te diga, si no he oído jamás tales palabras de tu boca? Que siempre me has recibido con otra cara que la que Dios te ha dado; y ¡qué cara! El te bendiga: toma, toma que quisiera ser higuera para darte dos mil en cada rama. ¡Qué niña de los ojos de amor! ¡Qué rapaza para quitarle el arco, y con la cuerda de la flecha darle dos mil açotes! Que como le pintan desnudo, no fuera menester quitalle los gregüescos. ¿De qué te ríes? Niño es, no le imagines hombre como unos bellaconazos que se van al río, y delante de todo el mundo están en cueros, que parecen ristra de açotados. Quando yo tenía marido, nunca me dejaba ir a essas fiestas; desde allí quedé tan bien enseñada: a los hospitales me voy,

Está siempre atenta a sus fines, y así, todo el multifacético parlamento de la nota anterior no tiene otro objeto que predisponer favorablemente el ánimo de Dorotea para la tercería que viene a continuación. Es además maestra en la utilización de los refranes y está convencida de su habilidad[1].

Pero, con más sentido de la realidad, sabe que en el fondo esto no vale nada, y lo utiliza sólo para favorecer sus fines. No lo estima pues, pero sabe que lo usa magistralmente. Así se lo dice a don Bela cuando éste se dedica a disertar sobre las «aversiones y contrariedades naturales».

«Yo no sé para qué os vais conmigo a las retóricas y habladurías; que es vender miel al colmenero[2].»

Gerarda es en la obra uno de los medios utilizados por Lope para mostrar su ironía ante este tipo de diálogo. Pero una vez más hemos de hacer la distinción que enunciábamos al tratar de la expresión literaria. Hay una evidente satirización de esta charla sin objeto. Aparte de las intervenciones de Gerarda, los personajes de vez en cuando dan muestras de fatiga y hastío de esta clase de conversación. La acumulación de anécdotas, citas eruditas y digresiones llega a saturar hasta a los mismos que tan aficionados son a este tipo de diálogo:

---

y les llevo mi jarrillo de vino y mis bizcochos. Verdad es que se lo pruevo en el portal porque no les haga mal si es nuevo. Siempre que oigo cantar aquel romance que comienza: «Dexóme amor de su mano . . .», me acuerdo del río de Madrid, y de sus aventuras el mes de Julio, en cuyos baños se pudiera echar un arbitrio; que no le pagaran de mala gana los poco honestos ojos (II, 4).

Ponderación de la belleza de Dorotea, asociación con el amor al alabar sus ojos, deliciosa visión de la azotaina del niño Amor por Dorotea, el tema de los baños públicos, la visita a los hospitales, y vuelta a los baños públicos. Y todavía, tras una breve intervención de Dorotea, habla otra vez de su hermosura y cuenta una anécdota de Venus y Cupido.

[1] En una ocasión afirma su magisterio. Cuando, después de una animada conversación sostenida casi sólo con refranes, Laurencio la termina con otro refrán, le dice ella:

Esso me deves, que te he enseñado a hablar (III, 3).

[2] III, 3.

Julio. – También es impossible estar la forma sin la materia.
Fernando. – ¿Quién te lo dixo?
Julio. – Aberrois cuando menos.
Fernando. – Pues tu y Aberrois os id noramala, que me teneis quebrada la cabeça[1].

Pero además de esta satirización hay un auténtico respeto de Lope hacia lo mismo que, exagerado y empleado fuera de lugar, recibe aquí los dardos de su sátira. Lo mismo que sucedía con la expresión literaria, no se satiriza aquí el empleo de la erudición, las abundantes digresiones y la expresión ingeniosa. No. La comedia misma nos lo demuestra. Si bien muchísimo menos recargado, el diálogo se apoya en lo ingenioso, lo erudito y la disertación sobre realidades psíquicas. (Aunque siempre, claro está, teniendo buen cuidado de que la dinamicidad no resulte afectada.) En la misma *Dorotea*, en muchas ocasiones, este tipo de diálogo está empleado con toda seriedad y como uno de los medios de adorno y, más aún, de ennoblecimiento.

La Dorotea tiene una moral, ya lo hemos dicho, y el carácter que esta cualidad imprime a la obra, se manifiesta muchas veces en el diálogo. Con mucha frecuencia ocurre en los parlamentos que se está hablando de algo concreto y, para terminar, se hace una aplicación «moral» de lo que se está diciendo. Así Ludovico:

«No osé preguntar nada, porque decir a una mujer hermosa y moça que de qué tiene las galas y el adorno de su casa, es negarle la hermosura y ofenderla descortesmente en la honra[2].»

Y Dorotea, al preguntarle Fernando la causa de haber exclamado «¡Ay Dios! ¡Ay muerte!»:

«Porque Dios me libre de mí misma, y la muerte ponga fin a tantas desventuras como cercan mi afligido corazón y flaco espíritu; que la muger más fuerte al fin es obra imperfeta de la naturaleza, sujeto del temor y depósito de las lágrimas[3].»

Es decir, la experiencia personal, el acontecer concreto, se hace constantemente ejemplo para inducir una enseñanza. El autor no pierde ocasión de señalarnos la ley o el principio general que se oculta tras de cada suceso. El comienzo mismo de la obra es ya

[1] III, 7. [2] III, 4. [3] I, 5.

una «moralidad[1]». Y es muy frecuente encontrar arquitecturados parlamentos que contienen, comprimido y en esencia, todo un razonamiento:

«Gerarda: «Oy es día de echad aquí, tía.» Yo, amiga, no soy de aquellas que lo son de merienda, del presente, del juego y del coche al río, ni me ha conocido nadie por sumillera del ageno gusto. ¿Qué ropas ni basquiñas tengo por esso? ¿Qué moça he conducido? ¿En qué sala he estado mirando los retratos o hablando con los pages? A lo que venía me movieron dos cosas: el servicio de Dios y vuestra honra.[2]»

Comienza con refrán introductor de lo que se va a decir. Sigue una afirmación que se refuerza con una serie de interrogaciones retóricas. Se dice por último la causa de su venida de acuerdo con la afirmación anterior.

Son frecuentes estos parlamentos de una secuencia lógica irreprochable y que, a pesar de su ritmo veloz, producen una sensación de irrealidad por lo perfectamente que se acomodan a los pasos del pensamiento. Más que «habla» son también «prosa», aunque, en general, más movida y expresiva que la de los personajes cultos.

Precisamente porque *La Dorotea* propugna toda una moral y un modo de comportarse, ha de haber en ella un análisis detenido de las pasiones humanas, al menos de las que interesen al objeto de la obra. Como ya advertíamos, este análisis, en la ideología de Lope, se resuelve en una disertación o exposición de una teoría psicológica dada. Es decir, no es un análisis «humano» de la pasión en unos determinados personajes singulares, sino la aplicación de una «preceptiva» sentimental, dentro de la cual, Fernando, Dorotea y cualquier galán o dama, son sólo una ejemplificación. De aquí las interminables disertaciones, la sutilización, la alusión a los paradigmas. Hay que desarrollar toda una teoría.

Además, la enunciación de todo esto tiene lugar en *La Dorotea*, cuando ya el poeta lo había repetido incontables veces. Aquí

---

[1] «El amor y la obligación, no sólo me mandan, pero porfiadamente me fuerçan, amiga Teodora, a que os diga mi sentimiento.»

[2] I, 1.

aspira Lope a dar cristalización definitiva de lo que había sido leit-motiv de su comedia. Sólo que, y ésta es la complejidad de la obra, lo mismo que se propugna seriamente se satiriza en el empleo inadecuado que le dan un grupo de «imprudentes» en lo vital íntimo.

La formulación, por querer ser definitiva, se amplía y profundiza, y lo abstracto psíquico ahoga a una acción escasa que de vez en cuando aflora. La acción es, por otra parte, la que confiere a la obra un propósito ejemplar. En pleno entusiasmo filosófico y poético, el fracaso de todos los que se han entregado a este entusiasmo viene a indicarnos que no es posible regir la vida real exclusivamente por estas ilusiones. Lo religioso, la vinculación ultraterrena del hombre, triunfa, y todos al final se disponen a vivir con la mirada puesta en Dios.

Pero no por eso repudia Lope, ni desdeña, lo que tan mal ha resultado para los personajes de *La Dorotea*. El sigue amándolo. Lo que ocurre es que ha experimentado ya muchas veces cuán inconveniente es su aplicación a la vida real. Queda así con un carácter de «fermosa cobertura» un mundo de ilusión al que es grato entregarse, pero cuidando siempre de que no llegue a informar nuestra actuación en la vida real[1].

Hay otro hecho que explica parte del artificio y de la conversacionalización. El poeta pretende, como ya se ha dicho antes de ahora, ofrecernos un testamento literario. Quiere dársenos en todos sus aspectos, mostrarnos su cultura, su experiencia, su perfección literaria y su ideología. Esto es causa de que le sobre materia. Mucha parte de lo dicho en serio, que en rigor debería ser ironizado en una obra con pretensiones realistas, se debe a esta preocupación. La obra queda así sobrecargada de artificio, lo mismo que de temas y motivos. (Ya advertía Montesinos que

[1] Podría parecer, por lo que venimos diciendo, que confundimos en un mismo problema, el empleo de la erudición y el de lo puramente literario. Hay que distinguirlos. Lo puramente erudito, lo científico podríamos decir, cuenta con un mayor respeto por parte de Lope. Tiene además menos posibilidad de determinar la vida de los individuos. Pero ambos aspectos son en la obra manifestaciones de una misma actitud espiritual.

La Dorotea debe ser considerada algo así como una «Educación sentimental» del siglo XVII español.)

Y, literariamente, el resultado de este tipo de diálogo es una desdramatización de *La Dorotea*. Una composición, de aspecto novelesco, sustituye a los valores dramáticos. Es, también aquí, el polo opuesto de la comedia.

Si lo conversacional caracteriza el diálogo de *La Dorotea*, otra de sus determinaciones es la constante oposición dialéctica. Ya lo veíamos en parte al tratar de los personajes. La oposición se manifiesta, como sucede en la comedia, fundamentalmente entre señor y criado. Pero no falta en toda la conversación un afán por rebatir las afirmaciones del interlocutor o por dejar sentado al menos un conocimiento sobre la cuestión de que se trate. Parece como si todos tuvieran interés en destacar su vigencia personal. La oposición se manifiesta en diálogos cortados, de miembros breves. El diálogo tiene así una andadura rapidísima:

Julio. – El oro es como las mugeres, que todos dizen mal dellas y todos las desean; y al fin es hijo del sol, retrato de su resplandor y vivifica naturaleza.
Fernando. – No es por esso amarillo.
Julio. – Pues ¿por qué?
Fernando. – Por el miedo que tiene de que le busquen tantos.
Julio. – ¡Qué cosa tan trivial y vieja! Perdóneme Diógenes.
Fernando. – Más viejo es el oro.
Julio. – Es verdad, y sus canas son de plata.
Fernando. – Ni la cama dorada alivia al enfermo, ni la buena fortuna haze al necio sabio.
Julio. – También te puede perdonar Sócrates.
Fernando. – Dame aquel instrumento, estudiante de pesadumbres.
Julio. – Dellas y de filosofía estoy graduado.
Fernando. – Saltó la prima.
Julio. – Sería de la puente, aunque no hay río.
Fernando. – Yo la oí esta noche.
Julio. – Desvelado estabas.
Fernando. – En Dorotea.
Julio. – Yo pensé que en ir a la mar a buscarla[1].

Y no es que este tipo de diálogo termine aquí. En páginas y páginas los personajes no se cansan de utilizarlo. Es el mismo

[1] I, 4.

lenguaje que utiliza Laurencio con don Bela y Dorotea con Fernando y con Celia y Felipa con Fernando. Cada uno de los personajes espera sólo a que su interlocutor haga una afirmación para rebatirla o añadir al menos algo a ella.

La consecuencia literaria de este tipo de diálogo es que, frente a la escasez de acción y a la conversacionalización a que toda la obra está sometida, da una animación y movilidad que compensa el estatismo que supone no salir de la pura conversación. Lo polémico crea una especie de tensión dramática que compensa los caracteres opuestos[1].

La Celestina y *La Dorotea*

Examinemos antes de nada la figura de Gerarda.

Sabemos que su antecedente literario es Celestina. Después de la tragicomedia aparecen varias continuaciones en las que la «tercera» no ofrece variaciones importantes. Lope crea en *La Dorotea* un personaje de resuelta originalidad.

Las diferencias con Celestina son profundas. Carece por lo pronto de toda solemnidad. Aquella maldad absoluta de Celestina, suprema indiferencia hacia los demás y hacia todo lo que no sea

---

[1] Estos diálogos se corresponden con los de la comedia. A cualquier lector de ellos le será familiar al oído el ritmo veloz del párrafo transcrito. Obsérvese, entre los muchos ejemplos que podrían ponerse, este de «Amar sin saber a quién»:

D. Luis. – Amar es un deseo.
Dionis. – No lo niego.
D. Luis. – Sólo pretende el fin.
Dionis. – Honestamente.
D. Luis. – El deleite ¿es amor?
Dionis. – Natural fuego.
D. Luis. – Pues ¿no lo siente el alma?
Dionis. – No lo siente.
D. Luis. – Luego ¿ama solo el cuerpo?
Dionis. – Su sosiego.
D. Luis. – ¿Qué causa esta inquietud?
Dionis. – El bien ausente.
D. Luis. – Mientras que vivo en él, mi cuerpo es vida.
Dionis. – El alma es cielo, la pasión vencida.

su propio provecho, se transforma aquí en una «consciente personificación de la frivolidad», como dice Vossler. La situación tampoco era la misma. Gerarda no tenía a quien corromper. Ni Dorotea ni Marfisa, las dos jóvenes que aparecen en la obra, tienen nada que ver con Melibea. No entra tampoco Gerarda en una casa noble y de honor inmaculado. Teodora es el contrapolo de Alisa y la tercería se ejercita con ella y no con Dorotea.

Ni Fernando ni don Bela son tampoco Calixto.

Si examinamos la acción de *La Dorotea* podremos preguntarnos qué es lo que no hubiera sucedido sin la intervención de Gerarda. Celestina en cambio es una figura de poder casi fatal que provoca y determina hasta su muerte todo el desarrollo de la acción. Por esto, sin darnos cuenta, Gerarda, la Celestina de aquí, se convierte en una figura decorativa.

Hemos llegado al tipo de la comadre, después de un largo proceso de castellanización de la figura de la tercera. El fenómeno literario de la progresiva castellanización de la tercera, advertido por Petriconi[1], y que aquí tiene su término, es la base más importante para comprender el carácter y la actuación de Gerarda.

Ha de tenerse en cuenta además que Gerarda, lo mismo que los otros personajes es un «ingenio», aunque un ingenio de filiación popular[2].

Y como su raíz es popular, vemos entremezclarse en su lenguaje formas poéticas cultas con la más jugosa expresividad:

«Don Bela está zeloso; no sé qué le han dicho y él lo ha visto en tu tristeza; si él te dexa y Fernandillo se está con su Marfisa, ¿qué has de hazer «mano sobre mano como muger de escrivano»? Quando yo era moza leí en Garcilaso aquello de «En tanto que de rosa y açucena . . .» ¿Piensas que el tiempo duerme quando nosotros? Pues engañaste, niña; que tres cosas no durmieron eternamente[3].»

---

[1] *Trotaconventos, Celestina, Gerarda.* (*Neuere Sprachen*, XXXII, 1924).

[2] No carece por lo demás de cultura y Dorotea lo advierte así después que Gerarda ha dicho unas frases en latín macarrónico: «No se le puede negar que tiene gracia, y yo conozco muchos presumidos de ciencias que saben menos latín» (II, 6).

[3] V, 6.

Hay a menudo una verdadera promiscuidad de formas lingüísticas:

«Esté en buen hora la honra de las viudas, el exemplo de las madres, la maestra primorosa de las cortesías, la caritativa huéspeda de los desamparados, maguer aunque con poca dicha, que merecía ser princesa de Transilvania[1].»

A veces la mezcla de uno y otro estilo llega a ser un recurso cómico, querido o no por el poeta:

«Pero bolviendo a las ninfas que miravas, ¡qué mugeres para competir con el reposo de Dorotea! ¡Con aquella gravedad patricia, que parece un clarísimo veneciano; aquella honra del estrado, aquella honestidad por la calle, aquella devoción en la iglesia, aquella libertad en el campo y a su tiempo nabos en adviento[2]!»

Frente por ejemplo a un Fernando, que no utiliza más que un lenguaje, el solemne, poético e idealista del petrarquismo, lleno de agudeza y artificios retóricos, Gerarda es la negación de la uniformidad. Ya advertíamos por otra parte, al tratar de la expresión literaria y de la conversacionalización de la obra, que Gerarda es también ingeniosa y que su lenguaje es la trasposición de la «literatura» al plano lingüístico popular. Tiene además una flexibilidad en su lenguaje mucho mayor que cualquiera de los otros personajes. Tan pronto utiliza un severo tono admonitorio con párrafos de trabada arquitectura como un lenguaje lleno de palabras y giros poéticos, o se mueve deliciosamente dentro de la mayor expresividad popular.

Un carácter importante de su habla es el empleo de los refranes[3].

---

[1] I, 7. Teodora misma se lo advierte:

«Notable vienes, Gerarda, hablando a lo moderno y a lo antiguo. ¿Cómo has casado el maguer y la primorosa, esta moça y aquel viejo?»

Y en otra ocasión Celia:

«Estraña es esta vieja; mira a los despropósitos que salta» (II, 4).

[2] V, 2.

[3] No hablaremos de la significación del empleo del refrán. Es conocida la postura de Américo Castro, que los considera un signo renacentista. Spitzer, sin embargo, en su trabajo sobre *La Dorotea*, advierte que esto no puede afirmarse en absoluto, ya que en la

Spitzer establece una diferencia entre el empleo de los refranes por Sancho y por Gerarda. Mientras aquél practica el «cargar y ensartar» refranes, la utilización por parte de Gerarda es artística y, en definitiva, una literarización de un recurso expresivo popular. El empleo acumulativo que Gerarda practica es difícil suponerlo reflejo de la realidad. Hay ocasiones en que la conversación se sostiene exclusivamente con refranes, al menos por parte de Gerarda[1].

Otra nota fundamental del lenguaje de Gerarda es el abundante uso de los diminutivos. En esto coincide con Celestina, su antecedente literario. Pero los diminutivos en boca de Celestina son más fríamente teleológicos, carecen del sincero matiz afectivo con que Gerarda los envuelve. No es que no los emplee estratégicamente. Ella sabe de su valor para crear una atmósfera propi-

Edad Media, las compilaciones paremiológicas evidencian igualmente un destacado interés hacia este tipo de popularismo. En la obra los usan Gerarda, Teodora, Laurencio y Celia. Al tratar de Dorotea decíamos que sólo cuando abandona el plano de la idealidad y su conducta es ya insostenible dentro de los límites poéticos en que aspira a colocarse, desciende al uso del refrán.

[1] Una intensificación de esto la tenemos en la escena de la borrachera:

Gerarda. – Pues dame tú de beber, donzella de la Vera, y perdona que ya sé que te traigo hecha pedazos.

Celia. – No quiere señora.

Gerarda. – «Este tu hijo don Lope, ni es miel, ni es hiel, ni vinagre ni arrope.»

Celia. En los ojos tienes esso último postrero, como has llorado.

Gerarda. – «Cuando dan por los aladares, canas son, que no lunares.» Dame sin que lo vean.

Celia. – Nueve veces has bebido.

Gerarda. – «Escuderos de Hernán Daza, nueve debaxo de una manta.»

Celia. – No la avrás menester esta noche.

Gerarda. – «No tiene más frío nadie que la ropa que trae.»

Gerarda siente una gran estimación por ellos:

Don Bela. – Madre, ¿dónde aprendiste tantos refranes?

Gerarda. – Hijo, estos son todos los libros del mundo en quinta esencia, compúsolos el uso y confirmólos la experiencia.» (V, 2).

En otra ocasión dice haber enseñado a hablar a Laurencio por haberlo instruído en el empleo de los refranes.

cia a sus fines. Pero, sobre todo en el último acto, hay ocasiones en que el matiz afectivo predomina sobre el empleo orientado a un fin. Se usan también abundantemente para indicar menosprecio o para quitar importancia a lo que se pretende. Hay numerosos ejemplos de ambos usos.

«¡Por cierto que son mui lindas! No diera yo por ellas, si fuera persona de calças atacadas, una cinta de seda: afeitadillas, bachillerillas, bailadorcillas[1].»

«Para qué será bueno que ande de recoleta por un lindo, que todo su caudal son sus calcillas de obra y sus cueras de ambar, esto de día, y de noche broqueletes y espadas, y todo virgen, capita untada con oro, plumillas, vanditas, guitarra, versos lascivos y papeles desatinados[2].»

«Buena sea tu vida, angelito, ramillete de flores . . .[3]»

«¡Qué melindroseta eres rapacilla[4]!»

Aparte de estos casos, como hemos dicho, los emplea muchas veces para crear una atmósfera cordial que facilite su tercería.

Los diminutivos juntamente con los refranes, las cortas frases exclamativas y la constante utilización de giros de la sintaxis popular proporcionan al habla de Gerarda una vivacidad superior a la de cualquiera de sus antecedentes literarios.

Hay un elemento que la separa decididamente de cualquiera de las Celestinas anteriores. Gerarda en varias ocasiones produce risa, es una figura cómica. Nada tan alejado de la trágica seriedad de Celestina que, aunque a veces se humille y utilice una gracia cordial, domina constantemente la situación. Es común a ambas la afición por el vino. Pero no nos imaginamos a Celestina emborrachándose ingenuamente y contando sus más íntimos secretos. Cuando el vino suelta su lengua en la escena de la comida con Elicia, Areusa, Sempronio y Parmeno, es sólo para recordar, añorándolos, mejores tiempos. Gerarda en cambio cuenta sus

[1] V, 2.

[2] I, 1. También Fernando utiliza el diminutivo en *-illo* con valor despreciativo: «las lagrimillas, ya no perlas» (V, 3) cuando no siente amor por Dorotea. Vid. también LÁZARO, art. cit. pp. 220–221 para «pastorcillo» en vez de «mayoral» en la primera redacción del soneto «Suelta mi manso mayoral extraño», que se refiere también, como es sabido, a la ruptura con Filis.

[3] II, 4. [4] V, 10.

deslices de mocedad, las relaciones con la justicia de su difunto marido y todas las circunstantes se ríen a su costa. Por último, dándose golpes contra las puertas es conducida por Celia a una cama. Más tarde ella lo recordará alegremente en una conversación con don Bela. Y no sólo en esta ocasión produce risa. Recuérdese su arbitrio para impedir el desembarco de los holandeses en nuestras posesiones de América[1], y, en genéral, la actitud de los demás personajes ante ella.

Claro que junto a esto Gerarda es una experimentada y astuta mujer que sabe utilizar las situaciones en provecho propio. Pero, es curioso, nunca abandona al lector, sobre todo a partir de la escena de la borrachera, la sensación de que, en el fondo, su actuación carece, tanto como en el caso de los demás personajes, de prudencia y equilibrio. Gerarda no se polariza con la atención puesta en su fin sino que termina diluyendo sus objetivos en la propia charlatanería y en una especie de gozosa y aguda contemplación de lo que le rodea.

Como dice Montesinos, lo celestinesco ha perdido sus prestigios infernales. Más aún, ha perdido aquí toda su severidad. La impresionante, aunque oratoria, invocación al diablo de Celestina no podría hacerla Gerarda. Sencillamente «no le va». Las alusiones a la hechicería se pueden considerar como tributo a la tradición del tipo[2].

---

[1] Celia. – Tía, ¿nunca tú has dado algún arbitrio?
Gerarda. – Uno famoso para que un soldado solo pudiesse defender la entrada en la Florida, o en otro puerto indiano, desde su fortaleza, a los olandeses.
Celia. – ¿Sólo un soldado? ¿Cómo?
Gerarda. – Mira, Celia; este avia de tener una tinaja de azeite y una geringa, y en viendo desembarcar los olandeses, y que venían marchando por la playa, no avia de hazer más de tomar aceite y disparar a los primeros; pues claro está que por no verse manchar avian de retirarse y advertir a los otros de que tiravan azeite; con que bolviendose a embarcar se irían a su tierra» (II, 4).

[2] Se alude a la hechicería de Gerarda en II, 4; II, 6; III, 4; V, 2; V, 6; V, 10.

Una cualidad común a las dos terceras es la avaricia. Pero mientras en Celestina se manifiesta como rígida exigencia del pago de un servicio y conservación del estipendio a toda costa (el incidente que provoca su muerte) en Gerarda es sólo una vergonzante pedigüeñería. Astutamente la vemos usar de toda clase de halagos y maniobras para aumentar en unas monedas la cantidad que recibe, no como pago debido sino como recompensa que le otorga la generosidad de don Bela:

Don Bela. – Perdona, que no lo digo porque te enternezcas. Dale otros quatro reales.
Gerarda. – Ya son doze: ¡qué lindo número! Soy yo devotísima de los doze apóstoles.
Laurencio. – Pensé que de los doze pares.
Gerarda. – Llégamelos a los veinte y quatro, assí lo seas de Sevilla; que tengo empeñada una saya en diez y seis reales.
. . . . .
Don Bela. – Advierte que no le digas nada a Dorotea.
Gerarda. – Pues dame otros seis reales[1].

Hasta el momento de su muerte Celestina nunca deja de ser árbitro de una situación dondequiera que se encuentre. Gerarda en cambio nunca. Y progresivamente, a medida que sus servicios son menos necesarios, va perdiendo importancia y tiene que recurrir hasta a los llantos hipócritas para que la traten mejor. Su principal arma es una vivaz parlería, expresivo y alegre comentario de cuanto sucede o le viene al pensamiento. Laurencio lo sabe cuando dice: «¡O vieja futura! ¡Qué de parola mete[2]!» Ya advertía Montesinos que para engañar tenía que valerse de una sugeridora alegría, tenía que «engañar por los ojos» y por los oídos recubriéndose de un manto de jubilosa frivolidad. Y no podía ser de otro modo si quería adecuarse a los personajes que tenía enfrente. Sin embargo, cuando Julio la define lo hace de un modo del todo severo:

«Es Gerarda, si no lo sabéis, la quintaesencia de la astucia, el término de la invención, y la mayor maestra del concierto que ha tenido el impossible gusto de la vejez después de la lasciva mocedad[3].»

---

[1] V, 2. [2] II, 1. [3] V, 3.

Se debe también esta definición a la presión del tipo tradicionalmente constituído. Más adecuado es el irónico y cariñoso responso que la ingeniosa Celia le dedica cuando muere.

Tiene, por último, una elemental religiosidad que se manifiesta en cómicos llantos. Este fondo religioso es el que, momentos antes de su muerte, la conducirá al desengaño y al arrepentimiento. De este modo Lope la salva poéticamente de la eterna condenación y termina por perdonar a esta figura llena de simpatía y de flaquezas.

El análisis de la figura de Gerarda, el más firme eslabón entre *La Celestina* y *La Dorotea*, viene a demostrarnos que, aun en el tipo de la tercera, Lope se ha liberado de las amarras que imponía el modelo anterior y se ha dedicado a la creación de uno de los más perfectos personajes literarios que produjo su genio. Y en todos los demás personajes y en la acción misma las diferencias ya no pueden señalarse porque están en mayor número que las semejanzas.

En todas las continuaciones de *La Celestina* hay una sumisión total al esquema de Rojas[1].

[1] Siempre lo mismo. El caballero que muere de amor por haber visto a la doncella que desde entonces es reina de sus pensamientos. La pareja de criados, el uno prudente admonitor de los peligros materiales y morales del desbordamiento de la pasión, y el otro interesado alentador, por móviles de lucro, del amor de su amo. Este es el que siempre sabe de una vieja, maestra en tercerías y en el arte hechiceril, a la que busca y con la que vuelve. Siempre el mismo tipo de entrevista entre la tercera y el enamorado caballero. – El segundo momento es el proceso de seducción de la inocente doncella. La primera airada repulsa de ésta y el progresivo enardecimiento que destila hasta sus huesos la perversa sabiduría psicológica de la tercera. Este proceso de seducción es tambien esencialmente el mismo. Y los medios de que la tercera se vale («collige virgo rosas», consejos morales – correctos en sí pero aplicados a sufrir compasión por el dolor del amador – exaltación de su figura y sus gracias, abundante empleo del halago para predisponer a la benevolencia), muy semejantes. Hasta ahora todo incertidumbre, angustias, lucha, sobre todo por parte del amante. Desde aqui triunfo magnífico e insensato de la pasión más delirante. Es la orgía que precipita el fin de este tercer tiempo. El cuarto nos trae la catástrofe en una u otra forma.

¿Qué ocurre en cambio en *La Dorotea?* Si pensábamos encontrar una repetición de la intriga y del «clima» el resultado es negativo. La Melibea de la obra en vez de ser la tímida doncella de siempre, es una «discreta» cortesana, casada ya, y con el marido ausente. Calixto se ha convertido en un poeta mozo e irreflexivo que desde hace cinco años tiene con la amada las más íntimas relaciones. ¿Y Celestina? Ya no tendría nada que hacer si no irrumpiera la codicia en la intriga. El que la despierta es un personaje generoso, desconocido en el marco celestinesco. Un hombre ya maduro que se enamora de la discreción y de la belleza de Dorotea y que además es rico: es indiano. La tercera surge entonces pero, en principio, no dirigida a la hija, sino a su madre. Estamos muy lejos de la nobleza de los padres de Melibea. Alisa se ha convertido en Teodora y Teodora es el mejor abogado de las pretensiones del galán rico. ¿Dónde queda, pues, la siniestra función de Celestina? No hay doncella a quien pervertir, ni honra familiar en peligro. Gerarda conservará mucho de los caracteres lingüísticos de Celestina, mucho de ella también en sus costumbres, pero ya no merece nuestro respeto intimidado. Como dice Vossler, es la madrina de la frivolidad general. Se ha convertido casi en una figura decorativa.

Y esto en la intriga. Que en la atmósfera espiritual en que se desarrolla la diferencia es aún más acusada. No hay angustia ni sensación agobiante ni pasión auténtica y absoluta como la de Calixto. Sólo un aturdimiento general, bullicioso, alegre, que, a partir del final del cuarto acto, y en todo el quinto, contra lo que esperábamos, se resuelve en una solución pesimista. El fastuoso

---

Frente a la esfera del apasionamiento auténtico y generoso en todas las Celestinas se perfila el otro mundo, el de los prostíbulos y los rufianes. La más tajante polaridad. Celestina (o sus sucesoras) se atrae al criado, conciencia moral, con el cebo de la hembra por él apetecida. Después viene la inevitable disputa rufianesca por el reparto del botín. Tampoco falta la intervención del «miles gloriosus» aunque en alguna ocasión su puesto esté al lado del caballero amante y no en contra.

Este es, como es sabido, el esquema general. Todas las continuaciones hacen variar algún elemento, algún carácter, pero en todas es esencialmente el mismo.

discreteo acaba en un cansancio general y en un volver los ojos hacia finalidades más consistentes.

Tenemos además los criados (tan distintos de los de Calixto) y tenemos a Marfisa, la segunda dama. Dos galanes, dos damas, criados graciosos y discretos, lucha en la calle ante la reja de la dama. Tenía razón Pfandl. Asistimos a la barroquización de *La Celestina*. *La Dorotea* se nos habría convertido en una comedia lopesca si las singularísimas determinaciones que la caracterizan y que ya hemos señalado, no la convirtieran en algo que es precisamente opuesto.

Estudiar todo cuanto de celestinesco pueda haber en *La Dorotea* equivaldría casi a estudiar lo celestinesco en el teatro de Lope. Y con ello está ligada la debatida cuestión del medievalismo de *La Celestina* y la del medievalismo del teatro de Lope en general.

La afirmación de Menendez Pelayo sigue siendo válida en mucha parte: «El teatro de Lope es una genial continuación del arte de los tiempos medios[1].»

---

[1] Ac. III, XXXII. – Claro que esta afirmación se puede predicar de mucha parte de nuestro barroco como reacción contra la postura renacentista. Lo que el hecho de Trento supone para nuestra cultura es algo cuyo definitivo estudio aclararía buena parte de los problemas literarios que plantea el siglo XVII español.

Montesinos en su estudio sobre *La Dorotea*, afirma precisamente lo contrario – el teatro de Lope no es para él continuación del arte medieval – fundándose en la existencia de *La Celestina:*

«A que lo fuera se oponía el valladar infranqueable de *La Celestina*. Desde su aparición no había medievalismo posible, había quedado al descubierto la complejidad del mundo y del espíritu. Rojas redujo este descubrimiento a un esquematismo que sigue siendo el esqueleto de la comedia lopesca.» (art. cit. p. 66.)

Lo que de medieval y renacentista haya en *La Celestina* ha sido también desde Menéndez Pelayo, objeto de constante discusión. A la afirmación de Vossler de que en ella no se respira tanto el ambiente renacentista, como el espíritu de renunciación y la conciencia acuciante del más allá (*Realismus in der spanischen Dichtung der Blütezeit*, Munich 1926, hoy traducido al español con el título *Algunos caracteres de la cultura española*, *Col. Austral*, 1941) se opuso Américo Castro (*La Nación* 14–17–II–1929) y a éste contestó Spitzer (*Zur Celestina*, *ZRPh.* 1930) Todavía Croce (*Crítica*, 1939) tomó también postura ante la impar tragicomedia del siglo

Ni el Renacimiento había pasado en vano por España, ni la fuerte tradición medieval, apoyada por la reacción contrarreformista podía dejar de manifestarse. Prescindiendo de la proporción de elementos medievales y renacentistas lo cierto es que sin *La Celestina* el teatro de Lope no hubiera sido lo que fué: la temprana aparición de una obra de tan sorprendente madurez hizo posible la creación de un nuevo drama que podía ya seguir una pauta en el análisis de los sentimientos y de las conmociones del ánimo. Por esto no puede plantearse la deuda de *La Dorotea*, para con la tragicomedia, considerando el problema aisladamente. El estudio debe considerar a *La Celestina* de un lado y la comedia, en su conjunto, de otro[1].

¿Cuál es pues la relación que liga *La Dorotea* con *La Celestina?* Para nosotros se trata de la trasposición de la tragicomedia a otro clima espiritual. Si Lope hubiera hecho de *La Celestina* una comedia en verso, no podría haberse apartado del patrón tradicional como hizo aquí. No hubiera descendido de su pedestal la pareja de amantes y el final trágico impuesto desde el principio por un fatum ineluctable hubiera sido obligado. Pero, como veíamos al compararla con la comedia, todo cambia de signo en *La Dorotea*. Todo el trágico apasionamiento que allí presidía la manifestación del amor, se nos evapora aquí entre las manos por un expediente sencillísimo que utiliza Lope: la conversacionalización. O, con Spitzer, la literarización.

Todo el artificio literario que figura en *La Celestina* está utili-

---

XV. Vid. también los recientes e interesantísimos libros CARMELO SAMONA *Aspetti del retoricismo nella Celestina*, Roma 1953, STEPHEN GILMAN, *The art of the Celestina*, Madison 1956.

[1] Es algo que tampoco está todavía hecho. Se han señalado comedias que en su conjunto o en situaciones particulares ofrecen coincidencias directas con *La Celestina*. Pero esto no añade nada al panorama conocido. Era forzoso que una obra de tal modo capital obrase en el recuerdo del poeta y diera lugar a reminiscencias, queridas o no. El tipo mismo de la tercera fué llevado a la escena por Lope buen número de veces. Y casi siempre – recuérdese la Fabia de *El caballero de Olmedo* o la Saluncia de *La victoria por la honra* – ateniéndose más fielmente al tipo tradicional que cuando se aplicó a crear el tipo magistral de Gerarda.

zado en *La Dorotea:* proverbios, erudición, hablar sentencioso, lenguaje expresivo popular, artificios retóricos de toda clase. E incluso la alusión a gran número de temas a lo largo del diálogo, las divagaciones alrededor del objeto central. Los monólogos tienen una estructura muy semejante.

Pero todo ello estaba puesto en *La Celestina* con un propósito de autenticidad. Aunque a veces la expresión resultara excesivamente artificiosa, no se debía a propósito satírico del poeta, sino a la indigestión (permítaseme la palabra) de cultura humanística, inevitable en los albores del renacimiento español. Los personajes se expresan así porque el autor creía que la versión lingüística de la pasión de Calixto y Melibea, debía utilizar los más ilustres moldes.

En *La Dorotea* ya lo hemos visto. Hay un empleo serio y con pretensiones de solemnidad de todo el artificio, particularmente cuando el parlamento de que se trata añade algo al sentido moral de la obra. Pero hay también un consciente empleo irónico de todas estas «retóricas y habladurías» en especial cuando el apasionamiento del amante se desborda[1]. Nos damos cuenta de que lo que para Rojas era profundamente serio, el amor como fuerza trágica arrastrando a los «enfermos de apetito», se disuelve y volatiliza aquí con un íntimo carácter de frivolidad y falta de trascendencia. Rojas se apoyaba en la venerada clasicidad y en los moralistas medievales, y el sentimiento del amor triunfaba irresistiblemente y acarreaba más tarde la catástrofe, mientras en escena no dejaban de sonar voces de prudencia en boca de los mismos personajes o subyacentes bajo el acaecer y la parlería. Todo el artificio literario y toda la complejidad de lenguaje y situaciones servía sólo para hacer más ejemplar el castigo, más solemne. Los jóvenes amantes prisioneros de la pasión, no son nunca dueños de sus actos, su mismo delirio los arrastra y ni la moral ni nada existe para ellos (recordemos tan sólo las blasfemias

[1] También en *La Celestina*, como advierte MENÉNDEZ PELAYO, hay crítica del modo retórico de expresarse (*Orígenes de la Novela*, III, 401). Sempronio a Calisto: «Dexa señor esos rodeos, dexa esas poesías que no es habla conveniente la que à todos no es común, la que todos no participan, la que pocos entienden» (Auto VII).

de Calixto diciendo que él no es cristiano sino «melibeo» y que prefiere la contemplación de la amada a los goces celestiales). Se puede afirmar casi que son unas víctimas inocentes de la fuerza fatal del amor. El mismo Pleberio en el «Planto» que hace a la muerte de su hija increpa al amor como si fuera el único culpable de lo sucedido sin ocurrírsele acusar ni por un momento a Melibea.

No se dan cuenta siquiera de que pecan. En *La Dorotea* en cambio, lo primero que nos llama la atención es la forma en que cada una de las situaciones del ánimo es analizada, explicada y justificada por la clasicidad o la poesía. Todos los personajes se dan cuenta de lo que les ocurre en todo momento. Al adquirir esta conciencia no pueden dejar de objetivarse los sentimientos y, desde el momento en que esto sucede, toda autenticidad se ha volatilizado. Es sólo por el afán de estetizar y ennoblecer su propia vida por lo que intentan que su expresión lingüística cuente con la misma fastuosidad de adorno que tiene la de los arquetipos eternos de la pasión auténtica.

En estas condiciones, *La Dorotea* no podía desembocar en un holocausto definitivo como *La Celestina*. Amor aquí y «Cupidillo» como Gerarda lo llama. Del amor como fuerza trágica al amor como juego de ingenio y tema literario. Pero esta literarización es un falseamiento que no está de acuerdo con la conducta prudente que el hombre debe tener ante su destino último. Y la benévola ironía de Lope, que considera como deslices juveniles estos alejamientos de la única verdad, se resuelve en una triste atmósfera de desengaño de las cosas de este mundo.

Zurich/Madrid *Félix Monge*