



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Unidad Iztapalapa

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad: Iztapalapa

División: Ciencias Sociales y Humanidades (CSH)

Grado: Maestría

Posgrado: Maestría en Humanidades, Línea Literatura

Título de la Tesis: Teatro de la voz en el estilo de *La Dorotea*:
acción en prosa de Lope de Vega

Nombre: Ximena Gómez Goyzueta

Nombre y firma del asesor:

Gustavo

Dr. Gustavo Illades Aguiar

Lugar y fecha de la realización del trabajo: México, D.F., mayo de 2009

Dedico esta tesis sólo a los que confiaron en mí y en mi trabajo.

A mi querida Profesora Lillian.

A mi querido Profesor Gustavo.

A Gema y a Lucía, por haber reafirmado en mí la sangre guerrera.

A mi Carlos, quien siempre está más seguro de mí que yo misma.

ÍNDICE

Introducción

Capítulo I. *La Dorotea* en la obra de Lope

-El estilo de <i>La Dorotea</i> ante la crítica	6
-El diálogo en el Renacimiento español	21
-De la comedia humanística al teatro representable	27
-De <i>La Celestina</i> al teatro del siglo XVI	31
-Estilo dialógico	33
-Los prólogos	41

Capítulo II. El estilo dialógico en *La Dorotea*

-El estilo en <i>La Dorotea</i>	58
-Estilo argumentativo y estilo sentimental en <i>La Dorotea</i>	61
-La claridad y la lógica	77
-El decoro	91

Capítulo III. Del estilo dialógico al teatro de la voz en *La Dorotea*

-El arte del diálogo	106
-De <i>La Celestina</i> a <i>La Dorotea</i> : acción en prosa como un teatro de la voz	109
-Relación yo-tú (hablante-interlocutor) frente al lector-auditorio (imitación y no exhibicionismo)	116

-Las didascalias para la voz. Entonación de las voces	129
Relación <i>yo-tú</i> (tono general)	143
Identificación de los sociolenguajes (tono social)	151
Identificación de la voz del personaje (tono individual)	162
Conclusión	176
Bibliografía	178

INTRODUCCIÓN

Una de las creaciones más fascinantes y problemáticas de Félix Lope de Vega y Carpio es *La Dorotea: acción en prosa*. Obra inusitada, *La Dorotea* presenta diversas posibilidades de deliberar en torno a sus significaciones: desde las que están relacionadas con la biografía amorosa o artística del autor, pasando por el apasionante tema de las disputas literarias en la España barroca, el problema del género y su asociación con el arte dramático, hasta la gran gama intertextual que ofrece. Esta última se ostenta con la evocación de algún personaje o situación literaria de su momento o anteriores, o bien, en un nivel más complejo, con la puesta en práctica de estructuras, formas y tópicos de otros *corpora* literarios. Considerando el aspecto intertextual y casi de manera inevitable por causa de la propia obra, elegí abocarme aquí al tratamiento estilístico de su arte verbal, observándolo como un “teatro de la voz”. Dicho arte verbal es examinado en dos niveles: a nivel de una lectura semántica, en la que se destacan las cualidades estilísticas del diálogo doroteico, y a nivel de una lectura vocalizada, en la que, en función de las cualidades estilísticas, se aprecian las cualidades tonales en el habla de los personajes, las que, a su vez, resemantizan el texto escrito.

El camino para mi elección fue el siguiente. Interesada en las menciones y alusiones que Lope de Vega hace de *La Celestina* de Fernando de Rojas en la *acción en prosa* y, desde múltiples perspectivas, releí la obra salmantina a la luz de mi lectura doroteica. Así, decidí establecer su relación intertextual desde el arte dialógico asumiendo como premisa fundamental que la principal base estilística para la construcción del diálogo doroteico es *La Celestina*. Tal asunción requería en primera instancia de un conocimiento importante de

las técnicas del diálogo celestinesco, sus antecedentes y su legado. El primer capítulo del presente estudio lo dediqué a esta labor. Debía entender el complejo fenómeno artístico y cultural que *La Celestina* desató, el cual afectó a la *acción en prosa* y a gran parte de la literatura hispánica posterior. De esta manera, pude observar la trascendencia del estilo dialógico doroteico respecto del celestinesco. Para rastrear las técnicas del diálogo salmantino fue de suma importancia el texto de Jesús Gómez sobre el diálogo como género durante el Renacimiento, ya que, a partir de lo que dicho autor registra como “diálogo didáctico de carácter circunstancial”, identifiqué los primeros rasgos que marcaron las particularidades del diálogo celestinesco frente a las técnicas dialécticas de las disputas retóricas hechas diálogos. Una vez desarrollado este antecedente, me centré en la investigación y el estudio del ciclo de las llamadas “comedias celestinescas” escritas casi en seguida de *La Celestina*, en las que observé cuál fue el impacto inmediato y directo de la obra salmantina a nivel estructural, de construcción del diálogo, a nivel temático y de caracterización de personajes. Finalmente, a través de este rastreo, justifiqué la pertinencia del modelo metodológico del estilo dialógico para mi tesis.

La investigación realizada en el estado de la cuestión dará al lector la información necesaria mostrar que, efectivamente, *La Celestina* está presente de forma definitoria en la obra lopesca, por ejemplo a través de sus personajes, a través del habla coloquial mezclada con el habla docta –técnica propiamente estilística-, a través de situaciones dramáticas, temáticas, etc. Hasta ahora, dicha relación no ha sido estudiada a fondo por los estudiosos de *La Dorotea*.

Para mis fines y basándome en la noción de estilo utilizada en los tiempos de estos *corpora*, el soporte idóneo lo encontré en el estudio que Stephen Gilman realizó de la obra salmantina tomando como base principal de su arte el estilo dialógico. Así, siguiendo

cuidadosamente las afirmaciones del estudioso sobre la obra de Rojas y manteniendo siempre una lectura atenta y diferenciadora de una y otra obras, tomé como base metodológica para mis investigaciones y análisis la noción de estilo dialógico que el estudioso propone para *La Celestina*. Esto implicó dejar de lado sus conclusiones sobre el género de la obra salmantina, puesto que mi atención se centró, no en este problema, sino en la basta arquitectura teatral que la *acción en prosa* ofrece, en este caso desde la perspectiva estilística. Finalmente, el diálogo que Lope sostiene con su modelo estilístico inicia en *La Dorotea* desde su exordio. Antes de iniciar el análisis estilístico, decidí cerrar el primer capítulo, estableciendo el comienzo de la relación intertextual de *La Celestina* y *La Dorotea* a la luz de sus exordios como un primer sustento para mi hipótesis.

En el segundo capítulo desarrollé el análisis del estilo dialógico a partir de tres aspectos fundamentales que Gilman retoma de las retóricas grecolatinas: la claridad, la lógica y el decoro. Para la *acción en prosa* fueron útiles las referencias estilísticas del *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés y de la *Philosophía antigua poética* de Alonso López Pinciano, puesto que había que establecer el puente entre el horizonte de expectativas de *La Celestina* y el de *La Dorotea*. El análisis fue realizado tomando como modelo tres situaciones celestinescas para cada aspecto estilístico en el diálogo lopesco, con el objetivo de observar su resemantización.

Una vez comprobada la pertinencia y la presencia del estilo dialógico en *La Dorotea*, en el tercer capítulo desarrollé el estilo dialógico en función de la vocalización del texto como un teatro de la voz. Para esta fase me apoyé en las afirmaciones de Márquez Villanueva sobre la *acción en prosa* y observé cómo las cualidades del diálogo doroteico, hecho arte, producían la recreación prolífica y desbordada del lenguaje a través de la representación del mismo. En buena medida ésta fue la conclusión del análisis del estilo,

misma que implicaba la presencia de un alto grado de teatralidad en el diálogo. Dicha conclusión implicó remitirme de nuevo a *La Celestina*. Así, comprobé la presencia de la teatralidad en *La Dorotea* a la luz de su modelo estilístico mediante el rastreo, en una y otra obras, de sus respectivos problemas de transmisión y, por su puesto, tomando en cuenta siempre la naturaleza eminentemente teatral de casi toda la obra y el horizonte de expectativas de Lope de Vega. Para ello Gilman ofrecía una noción más: el teatro imitativo en el diálogo celestinesco frente al teatro exhibicionista, consolidado un siglo y medio después por el Fénix. Desarrollé dicha noción a la luz de los apartes en la obra de Rojas, en el teatro del Siglo de Oro y su resemantización en la obra doroteica. Con esto quedó asentado que la *acción en prosa* no es obra para el tablado a pesar de su contexto, sino para la vocalización del texto, así como Rojas y el corrector de *La Celestina*, Alonso de Proaza, lo planearon para dicha obra basándose en las cualidades de la *actio* y la *pronuntiatio* retóricas. La vocalización del texto celestinesco mediante el arte de la voz propuesto por Proaza en su famoso paratexto, debía de estar presente en el diálogo doroteico, colmado de teatralidad, pero sin el exhibicionismo típico de los personajes de la comedias del Siglo de Oro, volcado hacia el público de los corrales, sino a través de su cualidad de representación de acciones verbales orientadas en función del diálogo mismo. Con esta investigación establecí el soporte necesario para hablar de un teatro de la voz en el estilo de *La Dorotea*. Este teatro, propuesto por Gustavo Illades en sus estudios sobre *La Celestina*, se basa en la *actio* y la *pronuntiatio*. Así, registrando todos aquellos indicios de oralidad que la obra contiene para la vocalización del texto, así como su estrecha convivencia con estas cualidades retóricas, realicé el análisis del teatro de la voz a partir de tres registros que debían ser puestos a funcionar desde el estilo dialógico: el tono general, el tono social y el tono individual. Dicho tratamiento me permitió observar el complejo proceso artístico que

supuso la *acción en prosa* en la obra de Lope de Vega. Al elegir retomar el teatro de la voz celestinesco, el Fénix recrea uno nuevo, pero ya no en ausencia de un teatro consolidado, como en el caso de *La Celestina*, pero tampoco respondiendo a las potencialidades visuales del teatro de corral, sino a las potencialidades de la voz, planteamiento artístico inscrito en un momento en el que el surgimiento de la imprenta comenzaba poco a poco a silenciar las lecturas de los textos no dramáticos, los cuales, no obstante, seguían vocalizándose.

El lector de mi estudio encontrará, no una lectura unitaria ni definitiva que intenta esclarecer el sentido preciso de esta importante obra de Lope de Vega, sino una lectura más, que se abre al prolífico e intrincado arte del lenguaje que el *Fénix de los ingenios* fue capaz de crear en una de las épocas más fértiles del ingenio español.

CAPÍTULO I: *LA DOROTEA* EN LA OBRA DE LOPE

El estilo de *La Dorotea* ante la crítica

Apartado de los corrales de comedias, ora por voluntad propia, ora por falta de mecenas, Lope de Vega, cercano a su muerte, escribe la *acción en prosa* a la luz del *Arte nuevo de hacer comedias*. *La Dorotea* fue impresa en 1632,¹ un año después de *El castigo sin venganza* y dos años antes de *Las rimas de Burguillos* y *La gatomaquia*.² El Fénix aparentemente aleja su obra de las demandas del vulgo para ensayar ahora con plena conciencia y libertad los frutos más depurados de su amplia experiencia artística y vital. Lope muere en 1635.

En *La Dorotea* encontramos, según ha documentado la crítica desde Entrambasaguas,³ los últimos brotes de la “experiencia y la expresión artística” del que fue probablemente el episodio en la vida de Lope más importante. Esto es, su historia con la actriz Elena Osorio.⁴ A partir de que el poeta madrileño comienza su amorío, al mismo tiempo lo plasma sin cesar en su experiencia artística mediante “todas las tonalidades y géneros posibles (sonetos, comedias, sátira, novela). Su poesía hizo de aquella historia

¹ Según la investigación de crítica textual que Edwin S. Morby realiza en la introducción a su edición de *La Dorotea* de 1968, existen tres ejemplares impresos en 1632 como *editio princeps*, los cuales se encuentran conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid bajo las siguientes signaturas: el R-7854, base del facsímil y que representa una etapa intermedia o tirada intermedia, el R-9783, que presenta una lectura más incorrecta y el Usoz-2525, que según Morby, da la mejor lectura. Para la presente investigación he obtenido y utilizaré el ejemplar R-7854, *La Dorotea*, Imprenta del reino, 1632. El Usoz-2525, al parecer no se puede copiar para microfilm.

² FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, “Literatura, lengua y moral en *La Dorotea*”, en *Lope: vida y valores*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 1988, p. 146.

³ JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS, *Estudios sobre Lope de Vega*, T. III, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1946, pp. 7-74.

⁴ Como bien es sabido por los estudiosos de Lope, al escoger a un mejor partido –además de que está documentado legalmente–, la actriz Elena Osorio abandona su relación amorosa con Lope y él, para vengarse del desaire, la difama a ella y a su familia, por lo cual el Fénix es sometido a un proceso legal por el que lo meten a la cárcel y lo destierran por ocho años.

FRANCISCO J. ÁVILA, 20
D.º de
R.º N.º, la ma

senectute". Como lo demuestra Rozas en su estudio sobre este ciclo, a pesar de las vicisitudes que padeció durante los últimos años de su vida, su ingenio artístico nunca decayó. Si bien se aleja del corral de comedias, no lo hace ni del vulgo ni del público erudito, pues *La Dorotea* es una obra relevante, tanto para el gusto del "vulgo" como para las disputas literarias y de ningún modo refleja los últimos respiros del Fénix. Su quehacer artístico nunca logra ser superado por su tempestuosa vida.

La Dorotea es llamada por Lope, en su "Prólogo al teatro de Don Francisco López de Aguilar"⁹, *acción en prosa*. Esta denominación ha causado las principales interrogantes con relación al género al que pertenece y a su inusual estructura, abundante en digresiones, aparentes incongruencias en la trama, en el tratamiento estilístico de los personajes, etc. Gracias a Jaime Moll, tenemos un testimonio anterior a esta denominación. En su artículo "¿Por qué escribió Lope *La Dorotea*?", Moll investiga en torno a la situación de las impresiones y las ediciones de las obras durante la primera mitad del siglo XVII.¹⁰ Con base en esta información concluye que Lope escribió *La Dorotea* como una ingeniosa alternativa genérica para no perder la comunicación con su público frente a la prohibición de la impresión de "comedias" y "novelas". Lope adquiere el 10 de julio de 1632 la licencia

⁸ JUAN MANUEL ROZAS, *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. de Jesús Cañas Murillo, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 77 y ss. En este volumen se hallan reunidos diversos trabajos en los que Rozas configura magistralmente lo que llama "ciclo de *senectute*", entre ellos "El 'ciclo de *senectute*': Lope y Felipe IV" (pp. 73-132), "Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)" (pp. 133-168), "El género y el significado de la *Égloga a Claudio*" (pp. 169-196), "Burguillos como heterónimo de Lope" (pp. 197-220) y "Texto y contexto en *El castigo sin venganza*" (pp. 355-384). Apud FRANCISCO J. ÁVILA, "La *Dorotea*: Arte y estrategia de senectud, entre la serenidad y la desesperación", *Edad de Oro*, 14 (1995), p. 9.

⁹ Todos los críticos concuerdan en atribuir este prólogo al mismo Lope. Ya lo afirmó M. Menéndez Pelayo al escribir: "He visto el borrador autógrafo" (*Historia de la ideas estéticas*, t. III, p. 441, nota). Francisco López Aguilar (1583-1665) fue gran amigo de Lope, quien le elogió repetidas veces. Intervino decisivamente en la lucha del Fénix contra Torres Rámila y su famosa *Spongia*

¹⁰ En este artículo, Moll registra que "el 6 de marzo de 1625, la Junta de Reformación creada por Felipe IV en 1621, propuso que el Consejo de Castilla suspendiese la concesión de licencias para *imprimir libros de comedias, novelas ni otros deste género*". Para sustentar su hipótesis, el crítico recurre al artículo siguiente: "Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634", B. R. A. E., LIV (1974), p. 98.

para imprimir su *Dorotea*: “En el registro de documentos firmados por el rey, con el resumen de su contenido, figura el privilegio para *La Dorotea* en la forma siguiente: *Otra [licencia] a frey Lope de Vega Carpio para que pueda imprimir un libro intitulado La Dorotea, diálogo en prosa, y previlegio por diez años*”.¹¹ De acuerdo con Moll, la denominación “diálogo en prosa” es para Lope lo más cercano al teatro y, por lo tanto, a su público. No obstante, el Fénix no se atreve, según el estudioso, a llamarla “comedia” en virtud del preponderante ambiente de censuras. *La Dorotea* adoptaría la forma exterior (escenas y actos) de *La Comedia Eufrosina*. No se llamará *acción en prosa* sino hasta su publicación.

Lope escoge lo que él llama “prosa” en función de “imitar una verdad”, así como unas “acciones imitadas”, que serán templadas a lo largo de la obra con el elemento de la *variatio* mediante la alternancia entre el diálogo y la lírica. Así lo dice en su Prólogo:

[...]; de suerte, que si alguno pensasse, que consistia en los numeros y consonancias, negaria que fuesse ciencia la Poësia. La Dorotea de Lope lo es, aunque escrita en Prosa; porque siendo tan cierta imitación de la verdad, le parecio, q̄ no lo seria hablãdo las personas en Verso , como las demás q̄ ha escrito, si bien ha puesto algunos que ellas refieren, porq̄ descanse quien leyere en ellos de la continuaciõ de la Prosa; y porque no le falte a la Dorotea la variedad con el deseo de que salga hermosa, aunq̄ esto pocas vezes se vea en las Griegas, Latinas, y Toscanas.¹²

¹¹ JAIME MOLL, “¿Por qué escribió Lope *La Dorotea*?”, *Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: 1616 [Publicaciones periódicas]: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, II (1979), p. 9.

¹² FÉLIX LOPE DE VEGA, “Prólogo al teatro de don Francisco López Aguilar”, en *La Dorotea*, Imprenta del reino, 1632, R-9783, F. 4. La investigación de crítica textual de *La Dorotea* que Edwin S. Morby presenta en su edición de 1968, informa que en la Biblioteca Nacional de Madrid existen los únicos tres ejemplares de la edición *princeps*: el R-7854, base del facsímil y que representa una etapa intermedia o tirada intermedia, el R-9783, que presenta una lectura más incorrecta y el Usoz-2525, que presenta la mejor lectura, y que, por cierto, no está disponible para fotocopiado desde microfilm. Para mi investigación he obtenido los primeros dos. El R-7854 no contiene los preliminares (suma de privilegio, suma de tasa, fe de erratas, dedicatoria, prólogo, comentario de Don Francisco de Quevedo al prólogo de *La Eufrosina*, comentarios a *La Dorotea* del Maestro José de Valdivielso y de Don Francisco López de Aguilar), el R-9783, sí. Por lo tanto, al citar los preliminares, lo haré del primero y al citar el texto de *La Dorotea*, lo haré del segundo, por las razones que expresa Morby. Además de que, no cuento con el facsímil. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, LD, la clasificación del ejemplar utilizado y el número de folio, excepto cuando cite los preliminares, pues, por causa de la fotocopia, en el ejemplar R-9783 los número de folio en la dedicatoria y en el prólogo, no se ven.

A pesar de que está en otro terreno genérico, el Fénix es fiel a sus principios artísticos del *Arte nuevo*, y sigue considerando la “variedad” como uno de los principales ejes para su noción de imitación. Recordemos el *Arte nuevo*:

Esto es volver a la comedia antigua	165
Donde vemos que Plauto puso dioses	
como en su <i>Anfitrión</i> lo muestra Júpiter.	
Sabe dios que me pesa de aprobarlo,	
porque Plutarco, hablando de Menandro,	
no siente bien de la comedia antigua,	170
mas pues del arte vamos tan remotos	
y en España le hacemos mil agravios,	
cierren los doctos esta vez los labios.	
[...]	
Buen ejemplo nos da naturaleza,	179
que aquesta variedad deleita mucho. ¹³	

Dichas nociones, que no sólo hace efectivas al mezclar el diálogo con la lírica sino también en la estructura interna de éste, fueron en su época y siguen siendo un aspecto problemático aún no descifrado por los estudiosos. Citemos el prólogo “Al teatro”:

Si algun defeto huuiere en el Arte (por ofrecerse precisamente la distancia del tiempo de vna ausencia) sea la disculpa la verdad, que mas quiso el Poeta seguirla, que estrechase a las impertinētes leyes de la fabula; porque el assunto fue historia; y aun pienso, que la causa de auerse con tanta propiedad escrito. (*LD, R- 9783*)

La oposición verdad/arte aparece en el *Arte nuevo* como gusto/arte¹⁴:

¹³ FÉLIX LOPE DE VEGA, *El Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Enrique Santo-Tomás, Cátedra, Madrid, 2006, pp. 140-141. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, *Arte* y página.

¹⁴ Francisco Ruiz Ramón considera al respecto que “sólo de esa conciencia del cambio desde la que se produce, por ejemplo, en el plano estético la transformación interna del concepto de *imitación* en el de *emulación* que enfrenta lo antiguo y lo moderno, puede entenderse históricamente la entera teoría-y-praxis (unidas ambas) expuesta por Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) -‘nuevo’ porque de ‘este tiempo’ frente al antiguo de otro tiempo- o valorar las bien conocidas palabras finales de su ‘Prólogo’ a *El castigo sin venganza* (1631) en las que advierte al lector que ‘está escrita al estilo español’, no por la antigüedad griega y severidad latina, huyendo de las sombras, nuncios y coros, *porque el gusto puede mudar los preceptos como el uso los trajes y el tiempo las costumbres*. [...] Con razón en la dedicatoria de uno de sus dramas históricos –*La campana de Aragón* (Parte XVIII, 1623)- escribía también Lope: ‘ De la historia dijo Cicerón que no saber lo que antes de nosotros había pasado, era ser siempre niños’”. A propósito de *La Dorotea* podemos citar la siguientes líneas de su prólogo: “Si reparare alguno en las personas que se tocan de passo, sepa que los del tiēpo en que se escribio , eran aquellos, y los trages con tanta diferencia de los de agora, q̄ hasta en mudar la lengua , es otra nació la nuestra , de lo que solia ser la Española: aquello se vsaua entonces, y esto agora, que assi lo dixo Horacio, con auer nacido dos años antes que fuesse la conjuracion de Catilina: y mas antiguas son las Comedias de Aristofanes, Terencio, y Plauto, y se leen con lo que vsaban

Mas ninguno de todos llamar puedo 362
 más bárbaro que yo, pues contra el arte
 me atrevo a dar preceptos, y me dejo
 llevar de la vulgar corriente adonde
 me llamen ignorante Italia y Francia.
 [...]
 Sustento en fin lo que escribí, y conozco 372
 que aunque fuera mejor de otra manera,
 no tuvieran el gusto que han tenido,
 porque a veces lo que es contra lo justo
 por la misma razón deleita el gusto. (*Arte*, 151)

En este sentido, *La Dorotea* es probablemente la obra más compleja y controvertida de Lope. En los últimos años de su vida, el Fénix se encontró en el tiempo adecuado para reflexionar a profundidad y con agudeza de ingenio en torno a su creación artística, y produjo una obra que asimiló lo más valioso y lo más variado de su antecesora más importante, *La Celestina*; esto es, la fluidez vital de la palabra en diálogo. Con *La Dorotea*, no ha izado la bandera blanca ante sus contrincantes literarios. El lector actual se halla ante un texto inusualmente ambiguo, inscrito en un conjunto de contiendas teórico-literarias. A pesar de que la *acción en prosa* fue ignorada después de su publicación -probablemente como una respuesta agresiva también para contrarrestar su propuesta-, el genio de Lope sale adelante con su característico tono mordaz e irónico, a través del cual observa la realidad de su tiempo, y la describe artísticamente, ya para el vulgo, ya para la erudición, ya para la crítica, ya para el lector discreto. Y si Lope no hubiera muerto casi en seguida, quizá otra sería la historia de la recepción de la *acción en prosa*.

entonces Gracia y Roma; y entre las nuestras mas cerca de nuestros tiempos la Celestina Castellana, y la Eufrosina Portuguesa; demás que en la Dorotea no se ven las personas vestidas, sino las acciones imitadas." (*LD*, s/f). Así es como Lope resemantiza el tópico de los antiguos y modernos, no sólo en hacer esta distinción a nivel retórico en sus escritos, sino a nivel de la concepción de toda una poética artística, de ahí su distancia con respecto a los preceptistas nearistotélicos, es decir, no se contrapone realmente a Aristóteles en sus preceptos puesto que los sigue utilizando, sino a la forma de concebir la utilización de esos preceptos en función de su propio horizonte de expectativas. FRANCISCO RUIZ RAMÓN, *Paradigmas del teatro clásico español*, Cátedra, Madrid, 1997, pp. 36-37.

Para Amèlie Adde, esta obra se erige en la trayectoria del autor áureo como su testamento poético, además de constituir un caso aparte en la producción lopesca. El juego irónico creado en el prólogo “Al Teatro” no es más que una ambigua secuencia de pistas que, asimismo, refleja la singular ambigüedad de la construcción de una obra con la que el lector se enfrentará, ya sea para entrar en este juego y disfrutarla al máximo, o para perderse en él y no comprenderla mas que como una obra confusa y defectuosa. “Glosando unas palabras de Pierre Heugas acerca de *La Celestina*, diría que no hay nada parecido antes ni después”.¹⁵ Entendida como la más digna y compleja descendiente de *La Celestina*, *La Dorotea* crea su propio camino, en el que

Lope ha podido, por fin, rebasar completamente el universo de la comedia, sin renegar de ella ni de sí mismo, antes de morir. *La ingratitud vengada* y *La prueba de los amigos* ofrecen ya una galería de amantes explotadas, galanes ingratos, príncipes competidores, criados rezongones y madres interesadas. Pero es todo pasto para lo que el *Arte nuevo* llamaba ‘españoles coléricos’ y no ese nuevo *Teatro* de lectores reflexivos a que ahora se dirige Lope.¹⁶

La acción en prosa, pues, trasciende hasta nuestro tiempo como una obra bella, indescifrada aún y probablemente indescifrable por completo.

En su conocido trabajo *Lope de Vega y su tiempo*, Karl Vossler opina que *La Dorotea* fue destinada a la *lectura*.¹⁷ La temprana perspectiva de Vossler considera que *La Dorotea*, en una primera impresión superficial, “podría enunciarse como una obra con muy

¹⁵ AMÈLIE ADDE, “El Prólogo ‘Al Teatro’ de *La Dorotea* de Lope de Vega: un contrato de lectura paradójico”, en María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, eds., *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, I*, Iberoamericana-Vervuert, España-Alemania, 2004, p. 157-168.

¹⁶ FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, “Literatura, lengua y moral en *La Dorotea*”, en *Lope: vida y valores*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 1988, p. 262.

¹⁷ Las cursivas son mías.

poca acción y mucho diálogo a través de cinco actos interminables, es decir, ni siquiera diálogo, sino murmuración, charla, disparate amoroso, habladuría literaria”.¹⁸

Al estudiar la obra de Lope de Vega desde una perspectiva nacionalista, Joaquín de Entrambasaguas apunta varias características que nos permiten identificar elementos estilísticos. Para Entrambasaguas, Lope fue un asiduo observador de España y de su vida social. Desde su característica agudeza, hombre de su época, el Fénix supo “adornar la ordenada construcción clásica con la riqueza innumerable, perviviente del saber popular de su Patria. Con sus leyendas, sus santos, sus costumbres, sus ideas, su vocabulario”,¹⁹ ofreció al gran público la expresión de lo popular y lo coetáneo a través de una “realidad lograda, no sólo por la creación de caracteres humanísimos, sino por la consecución de detalles léxicos, de matices sociales, de fiestas y costumbres populares”.²⁰

En el apartado “Lope, figura del donaire”, de sus *Estudios sobre Lope*, José F. Montesinos comenta respecto a la forma y al desarrollo interno de *La Dorotea*:

Al renunciar al verso, Lope invierte la perspectiva a que nos tiene acostumbrados. Va a operar un acercamiento por medio de enfoques imprevistos. [...] La tensión dramática en que viven estos personajes nace de que la vida se resiste tenazmente a plegarse a su capricho, de que la vida no es sueño. Hay impulsos rebeldes que rompen los mejores propósitos de estilización de la vida, circunstancias que se imponen a la conciencia y perturban o desvanecen las más cultivadas ilusiones. [...] Todos, don Fernando y don Bela, Dorotea y Teodora, son gentes mayores y conscientes, autores de sus destinos, o si no lo son, sí hay en ellos algo viciado y torcido que los extravía, la culpa no es ciertamente de Gerarda, sino de la cultura desvitalizada de que participan.²¹

¹⁸ KARL VOSSLER, *Lope de Vega y su tiempo*, trad. del alemán Ramón de Serna, Revista de Occidente, Madrid, 1933, p. 202.

¹⁹ JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS, *Estudios sobre Lope de Vega*, T. I, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1946, p. 15.

²⁰ *Ibid.*, p. 19.

²¹ JOSÉ F. MONTESINOS, *Estudios sobre Lope*, El Colegio de México- F. C. E., México, 1951, pp. 71-89.

Asimismo, Montesinos considera que el estilo de *La Dorotea* es por demás refinado, y esto se debe a que Lope caracteriza a sus personajes como seres que viven entre su desvalida realidad y al donaire del intenso mundo literario en el que habitan.

Por su parte, Francisco A. de Icaza propone que *La Dorotea*, al ser llamada por el mismo Lope “acción en prosa”, es una “novela dialogada al modo de *La Celestina*”, en la que “la acción es casi nula y los caracteres son toda ella”. Para Icaza, esta obra es “una novela dialogada celestinesca, plenamente vivida”.²²

Francisco M. Zertuche considera que “la pieza está destinada a la *lectura*,²³ es irrerepresentable”. Apunta por otro lado su filiación con *La Celestina* y observa que “*La Dorotea* se adhiere en parte al tronco maternal de *La Celestina*, por su estilo, y la configuración psicológica de algunos de sus personajes”.²⁴

Alan S. Trueblood, en “*Al son de los arroyuelos: texture and context in a lyric of La Dorotea*”,²⁵ habla de la posibilidad de que Lope se sintiera inseguro por pensar que su público no entendería esta obra debido a la variedad de tonos, niveles y contenidos del diálogo, al que el estudioso llama “prosa dialogada.”

En su introducción a la edición de la *acción en prosa* de 1968, Edwin S. Morby habla “del misterio de la aparente falta de movimiento” en esta obra, “[...] la rareza con que dialogan cara a cara los personajes. [...] En *La Dorotea* las cosas se ven de soslayo. Los motivos, las pasiones, las reacciones interesan más que los actos. Evidentemente esta

²² FRANCISCO A. DE ICAZA, *Lope de Vega, sus amores y sus odios, y otros estudios*, ed. de Emilio Abreu Gómez, Porrúa, (Colección de Escritores Mexicanos, No. 82, México), 1962, pp. 54 y 63.

²³ Las cursivas son mías.

²⁴ FRANCISCO M. ZERTUCHE, *Lope de Vega*, Universidad de Nuevo León, Monterrey, 1962, p. 50.

²⁵ ALAN S. TRUEBLOOD, “*Al son de los arroyuelos: texture and context in a lyric of La Dorotea*”, en *Homenaje a Rodríguez-Monino: Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*, Castalia, Madrid, 1966, p. 277.

acción es menos acción que proceso, menos serie de incidentes que de momentos psicológicos”.²⁶

Desde el punto de vista de la experiencia artística de Lope en *La Dorotea*, el mismo crítico estudia las no ordinarias relaciones que se establecen entre los sirvientes y los amos.²⁷ Trueblood considera que estas relaciones se constituyen en un mismo nivel, es decir, sin importar el status social del amo y el criado, debido a que están basadas en personas reales de la vida de Lope. Los criados, además de tener un nivel intelectual igual que el de sus amos, en ocasiones demuestran un ingenio y/o un sentido común mucho más dotado que el de éstos, como ocurre en *La Celestina*. Pero tales características aparecen frecuentemente subordinadas o condicionadas por los vínculos emocionales que hay tanto entre amos y criados como entre los mismos amos.

Atendiendo a la aparente incoherencia de unidad en *La Dorotea*, Alban Forcione resuelve el problema planteando una correspondencia estructural entre lo narrativo y lo dramático a través del tratamiento que Lope hace del tiempo:

For the strange *narrative-dramatic* structure of the *acción en prosa*, which has been so often a source of dismay for critics, contains implicitly a study of the problem of time which accords perfectly with that which we observe on the thematic level of the work. [...] One of our mayor difficulties as we read the *Dorotea* is in determining what actually happens in the work. The problem arises from the technique of fragmentary narration. That is, Lope moves freely between the past and the present, offering us often only fragments of information and refusing to clarify them or to place them logically or temporally in relation to one another or to the context in which they appear.²⁸

En *La originalidad artística de “La Celestina”*, María Rosa Lida de Malkiel cuestiona el criterio con el que se ha estudiado *La Dorotea*. Menciona que se le ha considerado más

²⁶ EDWIN S. MORBY, “Introducción”, en FÉLIX LOPE DE VEGA, *La Dorotea*, ed. de Edwin S. Morby, 2ª ed., Castalia, Madrid, 1968, p. 19.

²⁷ ALAN S. TRUEBLOOD, “Masters and Servants: *La Dorotea* vis-a-vis the comedia”, *Kentucky Romance Quarterly*, 16 (1969), pp. 55-61.

²⁸ ALBAN FORCIONE, “Lope’s broken clock: Baroque time in the *Dorotea*”, *Hispanic Review*, 37, 4 (octubre, 1969), pp. 460-461.

como una obra aberrante que “como el término natural del proceso comenzado en *La Celestina*, e ininteligible si se pierde de vista su trayectoria y su situación dentro de la cultura de su siglo”.²⁹ Para los críticos que ella cita,³⁰ “la literatura ha corrompido la vida en el siglo XVII y ha falseado el arte en *La Dorotea*, impidiendo la creación de caracteres, y sustituyendo, en lo estilístico, el artificio al sentimiento”.³¹ Finalmente apunta que esta forma de ver a la *acción en prosa* es el resultado de un enfoque anacrónico, que tiene que ver más con las necesidades del “arte naturalista, y para quien el juego de la alusión humanística es letra muerta”.³²

Posteriormente, en su importante trabajo *Experience and artistic expression in Lope de Vega: The making of 'La Dorotea'*, Trueblood propone que el criterio estilístico del Fénix está completamente al margen de las reglas clásicas del decoro, a través de la recurrencia al diálogo coloquial, el cual se manifiesta, según el crítico, desde las primeras páginas de la *acción en prosa*:

The low style –the colloquial prose of *oratio soluta*- sets the tone; different kinds of artificiality and different forms of stylistic elevation are doubly noticeable as departures from it. Though given stylistic trends predominate in particular scenes and varieties of personal style are distinguishable, there is no basic stability of stylistic level, only a downward leveling effect of colloquial speech every where in evidence.³³

Siguiendo la perspectiva de María Rosa Lida, Sandra Foa estudia el valor de las escenas académicas en *La Dorotea*. Según Foa, Lope “refleja las costumbres e intereses del medio cultural en el que vivía” a través del habla de sus personajes. “Ante el artificio y la

²⁹ MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, *La originalidad artística de "La Celestina"*, 2ª. ed., Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1970, p. 400.

³⁰ K. Vossler, Leo Spitzer, Aldo Croce, Montesinos.

³¹ MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, *op. cit.*, p. 401.

³² *Ibid.*, p. 402.

³³ ALAN S. TRUEBLOOD, *Experience and artistic expression in Lope de Vega: The making of 'La Dorotea'*, Harvard University, Cambridge, 1974, p. 379.

obscuridad retóricas del culteranismo, Lope pide claridad y llaneza,” así como congruencia en el estilo del decoro.³⁴

En su artículo sobre el tiempo en *La Dorotea*, Carolyn Phipps considera lo siguiente: “That the *Dorotea* is a difficult text cannot be denied and even as the characters struggle to find their way through *un laberinto amoroso*, so the reader must penetrate a maze of dialogue in order to find the *acción* and the meaning of the work”.³⁵

Márquez Villanueva, en su libro *Lope: vida y valores*, dedica todo un capítulo a *La Dorotea*, y comienza por identificar el pensamiento de Lope para poder entender su obra: “Le agradaba [a Lope] la idea de alejarse cuanto era posible del artificio del teatro *donde tiene licencia el vulgo de graduar, la amistad de aplaudir y la envidia de morder*. *La Dorotea* está justamente hecha para desafiar otra clase de escrutinios, erigiéndose como una pura aporía ante la crítica”.³⁶ Y se adentra en la *acción en prosa* de la siguiente manera:

[...] en este caso no hay más que un Lope en larga colaboración consigo mismo en torno a una *materia* que no es tal, sino es el pedazo más entrañado de su vida. Pero a la vez, y de un modo muy auténtico, sí un esfuerzo colectivo de los infinitos ‘Lopes’ que llevaba dentro de sí: el cinico, el exquisito, el pastoril y el dramático, el sensual y el platónico. Y ahora, sobre todo, el Lope viejo que no era sino el mismo Lope joven, pero infinitamente más sabio.³⁷

Con tal perspectiva hace una afirmación que será de gran utilidad para mi investigación: “*Dorotea*, *Marfisa* y *Gerarda* son individualidades perfectamente retratadas a través de lengua y estilo en esta obra donde no hay más que diálogo”.³⁸

³⁴ SANDRA M. FOA, “Valor de las escenas académicas en *La Dorotea*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 28 (1979), pp. 119 y 126.

³⁵ CAROLYN PHIPPS, “The mirror and the portrait: reflections on the time in Lope’s *La Dorotea*”, *Hispanic Journal*, 6, 2 (primavera, 1985), p. 69.

³⁶ FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, *op. cit.*, p. 148.

³⁷ *Ibid.*, p. 151.

³⁸ *Ibid.*, p. 175.

En su balance crítico del autor áureo como poeta, Yolanda Novo habla de las pocas tentativas que han surgido para estudiar su obra, no desde una perspectiva biográfica, sino desde la autobiografía literaria. Menciona el caso de Trueblood, junto a otros críticos, y propone que “las *personae* literarias se revelan como encerradas en las modulaciones de la voz que habla en el poema, lo que da lugar a un sujeto poético múltiple y con relieve dramático”.³⁹ Sin embargo, “en un terreno más estrictamente formalista y de rastreo de tradiciones literarias”, no se plantea algo más que “la tónica, muy potenciada desde la estilística (Spitzer, los dos Alonsos), de aproximarse a fuentes, temas, tópicos, convenciones, géneros, estructuras, lengua poética, estilo”.⁴⁰ Así se ha estudiado *La Dorotea*, según Novo.

S. Trueblood más tarde analiza la lírica de *La Dotorea* y algunas de sus relaciones dialógicas a partir del manuscrito lopesco *Daza*. El poemario fue hecho durante la última etapa de producción de Lope, y de allí extrajo algunos poemas para sustituirlos por otros o interpolarlos en la *acción en prosa*. Trueblood comprueba así que “ni siquiera en esa última fase de pleno dominio de lengua y estilo se fiaba el Fénix, al componer, de su virtuosismo y facilidad; más bien se confirma que la *elevación por la palabra* –frase feliz de Rozas– se conseguía a fuerza de componer, de combinar y volver a combinar”.⁴¹

Harry Vélez Quiñonez, en su artículo “Leyendo a dos Belas: *La Dorotea* como anti-Celestina”, concluye que “la trama en la que se funda la ‘acción en prosa’, es decir, el deterioro y final ruptura de los amores de Dorotea y Fernando, es puesta en movimiento por

³⁹ YOLANDA NOVO, “Lope de Vega, poeta: balance crítico”, *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 45, 520 (abril, 1990), p. 11.

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ ALAN S. TRUEBLOOD, “La lírica de *La Dorotea* a nueva luz”, *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 45, 520 (abril, 1990), p. 21.

los muy profesionales consejos de Gerarda”.⁴² Y a través de esta idea hace un análisis de la Escena Segunda del Primer Acto de la obra, en el que evidencia cómo las relaciones dialógicas que se establecen en la conversación entre Gerarda y Teodora y su repercusión en Dorotea, son el detonador para que Gerarda se convierta en el hilo conductor de las acciones a través de su discurso.

Por su parte, Francisco J. Ávila reflexiona en su artículo, “*La Dorotea: Arte y estrategia de senectud*”, acerca de la naturaleza de la obra como principio para poder abordarla:

Estamos, como ha puesto de relieve Márquez Villanueva, ante una obra de extraña complejidad, que se resiste a ser descifrada completamente. La condición bifronte de otros textos se problematiza aún más en un libro que se diría semejante a un prisma de diversas caras cuyo contenido se aprecia con diferentes matices en función de la cara elegida para observarlo.⁴³

En atención a los aspectos retóricos que conforman el carácter de los personajes en su discurso, Lía Schwartz menciona que

La poiesis dependía de los modelos clásicos a partir de los cuales se hacía también literatura, y de la puesta en práctica de aquel *ars combinatoria* de citas y fragmentos de discursos con los que se configuraban retóricamente los *verba* de narradores y personajes, y a partir de los cuales se imaginaban sus retratos, sus conductas y sus gestos, y se racionalizaba su comportamiento.⁴⁴

Francisco Florit Durán ahonda sobre la materia teatral en *La Dorotea* y, partiendo del suceso de la suspensión de licencias para imprimir que hubo en la época, observa que

Lope no tenía más remedio que escoger la prosa para su nueva obra. Y lo que hace es seguir el modelo de *La Celestina*, obra bien conocida por él y que al principio de los años treinta está de nuevo de moda. Esta forma le permite a Lope moverse con soltura, sin la brida de las consonantes ni la rapidez de las acciones dramáticas. [...] ‘Mientras en el teatro en verso –en palabras de Félix Monge– hay una rapidísima acción, muchas veces sin transiciones,

⁴² HARRY VÉLEZ QUIÑONEZ, “Leyendo a dos Belas: *La Dorotea* como anti-Celestina”, *Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*, IX, 36 (octubre-diciembre, 1995), pp. 540-541.

⁴³ FRANCISCO J. ÁVILA, “*La Dorotea: Arte y estrategia de senectud, entre la serenidad y la desesperación*”, *Edad de Oro*, 14 (1995), pp. 11-12.

⁴⁴ LÍA SCHWARTZ, “La construcción de *La Dorotea*: entre Séneca y Ovidio”, *Alicante: Biblioteca Virtual de Cervantes, Asociación Internacional de Hispanistas*, 2006, p. 6.

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 clasicidad”⁴⁵.

Para Florit, esta flexibilidad del diálogo celestinesco, mezclada con estructuras propias del teatro y la lírica hacen de la “acción en prosa” un texto inscrito en el límite impreciso del teatro y la novela; así considera que estamos frente a un género híbrido.

Como se puede observar, el tema de este estudio es pansanoso y de tal ambigüedad que, ha sido trabajado una y otra vez sin arrojar luz clara sobre sus principales interrogantes: la estructura heterogénea⁴⁶, el diálogo celestinesco con alto contenido teatral⁴⁷, el estilo del habla de los personajes, el género de la obra.

A continuación, orientándome a mi tema, introduciré un panorama general sobre el diálogo en el Renacimiento y su derivación hacia la comedia humanística; asimismo describiré las características abordadas en el anterior estado de la cuestión, que son de relevancia para mi estudio: la estructura del diálogo, el estilo, el decoro, la caracterización de los personajes y la ficción conversacional.

⁴⁵ FRANCISCO FLORIT DURÁN, art. cit, *idem*.

⁴⁶ Rafael del moral define estructura así: Vínculos y exigencias que se establecen entre los diversos elementos integrantes de un texto. Cada uno de ellos tiene una función jerárquica relacionada con la totalidad. La estructura (o estructuras) de un texto debe ser coherente y responder a matices basados en la simetría, regularidad, orden, perspectiva, paralelismo, núcleos, dependencias, etc.” Frente a esta definición, se percibe que la estructura de *La Dorotea* es heterogénea. O sea que no responde a estas categorías uniformemente. RAFAEL DEL MORAL, *Diccionario práctico del comentario de textos literarios*, 2ª. ed., Verbum, Madrid, 2004.

⁴⁷ La teatralidad, según Pavis “es un concepto fundado, probablemente, en la misma oposición que literatura/literaridad. La teatralidad sería lo que, en la representación o en el texto dramático, es específicamente teatral. [...] La *teatralidad* puede oponerse al *texto dramático* leído o concebido sin la representación mental de una puesta en escena. En vez de achatar el texto dramático en una lectura, una puesta en espacio, es decir, esencialmente visualización de los enunciadores, permite resaltar la potencialidad visual y auditiva.”. PATRICE PAVIS, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Barcelona, 1990.

El diálogo en el Renacimiento español

El estudio que propone Jesús Gómez sobre el diálogo en el Renacimiento español se plantea, en primera instancia, alejado de una perspectiva semiótica o filosófica para ubicar al diálogo “como una *forma literaria* con una manifestación histórica concreta”.⁴⁸ Observa que no se escriben textos teóricos sobre el diálogo sino hasta el siglo XVI y sobre todo en Italia, hasta que el interés teórico por éste coincide, en el tiempo y en el espacio, con el desarrollo de los estudios sobre la *Poética* de Aristóteles:

En un pasaje de la *Poética* (1447b), cuya interpretación fue muy discutida durante el siglo XVI, Aristóteles había mencionado el diálogo como ejemplo de imitación sin metro, como ejemplo de *poesía en prosa*. Para Aristóteles, la intervención de los interlocutores determina la pertenencia del diálogo a la literatura, frente al diálogo de la retórica. [...] Para la teoría poética clásica y aristotélica, el diálogo retórico no pertenece propiamente a la literatura, porque en él, y a diferencia de lo que sucede en el diálogo que vamos a estudiar, no hay personificación del pensamiento en las figuras de los interlocutores: no hay *mimesis*. (*Diálogo*, 9-10)

El diálogo, como cualquier otra forma literaria, según Gómez nace de la fricción conjunta y simultánea entre la forma de expresión y la forma del contenido, que están siempre relacionadas en el proceso de creación o de formación de cada obra concreta.

La sustancia primordial del diálogo es para Gómez la dialéctica. El diálogo didáctico, considerado como género literario, será el tema central a desarrollar para dicho estudioso; es aquél en el que los interlocutores, el tiempo y el espacio están al servicio de las ideas que, a su vez, dependen del proceso discursivo lógico o retórico de la argumentación. Durante el siglo XVI se desarrolla un diálogo didáctico de naturaleza *circunstancial* donde se relaja el proceso lógico o retórico de la argumentación, es decir, se hace más literario, y donde el escenario, el tiempo y los interlocutores adquieren con

⁴⁸ JESÚS GÓMEZ, *El diálogo en el Renacimiento español*, Cátedra, Madrid, 1988, p. 215. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, *Diálogo* y página.

frecuencia una dimensión novelesca o teatral. “Sin embargo y a pesar de esta coincidencia histórica, el diálogo didáctico es un modo de expresión propio que constituye un todo coherente y, hasta cierto punto, homogéneo” (*Diálogo*, 14).

Para hablar de la forma literaria, Gómez considera que hay una confusión absoluta entre el diálogo como conversación y el diálogo como texto; dicha confusión no está resuelta de manera artística consciente. Por otro lado, la caracterización de los interlocutores, en todo caso, es decisiva para establecer la naturaleza de cada diálogo. En función del *decorum*, suele haber una correspondencia entre la caracterización de los interlocutores y la materia del diálogo. La tendencia a identificar a cada interlocutor con el papel que desempeña en el proceso didáctico del diálogo conduce a dibujar caracteres abstractos. Por otra parte, aunque el *locus amoenus* es el escenario más frecuente de los diálogos españoles del siglo XVI, no es el único. De acuerdo con el *decorum*, la diversidad de materias implica una diversidad de escenarios, al menos teóricamente.

Gómez señala que, según Carlos Sigonio, podemos distinguir dos movimientos en la argumentación de cualquier diálogo: la *praeparatio* prologal y la *contentio*; subdividida, a su vez, en *propositio* y *probatio*. En la *praeparatio*, el escritor introduce a los interlocutores y, en su caso, enmarca el diálogo en el espacio y/o en el tiempo. Los dialogantes parten de una relación previa de confianza, apoyada en la doctrina y en la experiencia del maestro. Una vez que éste ha decidido aceptar la *propositio* del diálogo, tiene lugar el proceso doctrinal de la *contentio*: la *probatio*. El argumento de un diálogo didáctico es su argumentación lógica, esto es, la modificación de un estado de creencias con intención de lograr el asentimiento del interlocutor.

Gómez apunta que su intención no es proseguir el análisis de la argumentación de cada diálogo, sino demostrar que globalmente es un mecanismo formal abierto a otras formas literarias, no rigurosamente dialécticas.

El esquema más simple del diálogo, y el que más se emplea durante el siglo XVI, es aquel donde aparecen únicamente dos interlocutores, uno que pregunta y otro que responde, esto es, el Discípulo y el Maestro. Ahora bien, si los interlocutores no llegan a un acuerdo final, el diálogo adquiere una intencionalidad *polémica*. Desaparece la separación entre discípulo y maestro, estrictamente delimitada en el diálogo catequístico, y desaparecen las fórmulas de acuerdo que permitían el desarrollo del proceso didáctico. En el diálogo polémico, puede ocurrir que el que responde a las preguntas no logre convencer al que pregunta. En la *Philosophia antiqua poética*, el Pinciano se esfuerza por no presentar su diálogo como una discusión jerarquizada, donde el maestro se limita a exponer su doctrina según las sugerencias del discípulo. Los interlocutores discuten siempre de manera amistosa: “Consideran que el diálogo es más una búsqueda conjunta de la verdad que un esquema abstracto de enseñanza, de tal forma que la doctrina que resulta del juego dialógico surge de la comunicación entre todos” (*Diálogo*, 57-58).

Gómez presenta al diálogo didáctico como un esquema libre e indefinido formalmente. En este sentido, lo verdaderamente significativo en el diálogo didáctico según el estudioso es averiguar cuál es la dialéctica que determina las relaciones entre los interlocutores y su función dialógica. Hay diálogos en los que, a pesar de existir una doctrina definida formalmente y una solución final explícita del problema debatido, no hay una subordinación total a la exposición doctrinal, de tal forma que la doctrina resultante no es necesariamente única, válida para todos y en todo momento; sino que depende de las circunstancias concretas de cada individuo situado en un tiempo y en un lugar específicos.

Tomando en cuenta las circunstancias retóricas, en el diálogo didáctico se produce un enfrentamiento entre el proceso objetivo de la argumentación, que tiende a establecer una Verdad universal, y las circunstancias concretas, determinadas por la opinión de cada interlocutor. En cierto sentido, “podríamos decir que el diálogo didáctico típico se aplica a una *quaestio infinita*, mientras que el diálogo que depende de las circunstancias, el diálogo circunstancial, se aplica a una *quaestio finita*” (*Diálogo*, 65-66). Por tanto, el diálogo circunstancial no es un instrumento infalible para determinar el valor de Verdad, sino que ésta depende de la estructura de la convivencia. “Éste es el estatuto temático del diálogo circunstancial, que se refleja de varios modos en la forma literaria” (*Diálogo*, 66). El hincapié en el carácter personal o circunstancial de las afirmaciones de cada interlocutor puede llegar a distorsionar el valor objetivo y absoluto del proceso lógico del razonamiento. En cierto sentido, el diálogo circunstancial está próximo al diálogo de la novela y del teatro, orientado hacia la caracterización de los interlocutores desde sus diferentes perspectivas y no hacia el proceso lógico del razonamiento o de la argumentación. Ahora bien, en el diálogo circunstancial, “el valor objetivo de la doctrina todavía persiste, aunque esté relativizado, porque el diálogo didáctico, sea o no sea de naturaleza circunstancial, es monológico o, como dice Mijail Bajtín a otro propósito, es *idealista*” (*Diálogo*, 74). Gómez hace un breve acercamiento a Bajtín en estas reflexiones y considera que sólo hasta cierto punto podríamos intentar asimilar sus “condiciones de enunciación” a lo que ha llamado las “circunstancias” del diálogo, pero en ningún caso podríamos hablar realmente de “dialogismo” o de “dialogización interior” con el significado que concede el pensador ruso a estas palabras.

Tanto el diálogo didáctico como el diálogo didáctico de naturaleza circunstancial son diálogos objetivos que están dominados por las relaciones lógicas de aprobación-

desacuerdo y de cuestión-pregunta. No hay implicaciones emocionales o psicológicas que lleguen a distorsionar de manera relevante el desarrollo lógico de la argumentación o el proceso de razonamiento. “En otras palabras, la comunicación entre los interlocutores del diálogo didáctico, sea o no sea de naturaleza circunstancial, es unívoca y está referida siempre a un mundo objetivo. Por el contrario, en la novela moderna, la que hace su aparición en España con el *Lazarillo*, o en el diálogo teatral de *La Celestina*, ya no existe ningún valor objetivo, sino que lo importante es la perspectiva de los distintos dialogantes” (*Diálogo*, 75). A pesar de todo, el acercamiento aparente del diálogo circunstancial a las formas narrativas y dramáticas, aunque no fuera un camino abierto hacia la novela moderna, “supone un avance considerable con respecto al diálogo medieval: no desaparece la conciencia monológica del autor, pero aparece el individuo, el interlocutor dotado de unos rasgos personales propios” (*Diálogo*, 76).

En cuanto a la ficción conversacional, Gómez observa que, si abundan las técnicas conversacionales en un diálogo, éste tiende a reproducir las circunstancias particulares de una conversación, en detrimento del valor universal del proceso lógico del razonamiento, y a retratar a los personajes como individuos dialogantes, no como meras funciones dialógicas. El diálogo, en último extremo, tiende a ser más literario. Gómez menciona algunas técnicas de conversación en el diálogo, como son, de la retórica clásica, el “pronombre deíctico”, que ha de entenderse acompañado de un ademán orientador. En el caso del “aparte”, un interlocutor hace una observación, usualmente irónica o sarcástica, para que no la oigan el (los) otro (s) interlocutor (es). A diferencia del monólogo, el aparte, que suele aparecer en la *probatio*, dice Gómez, sí distorsiona emocionalmente el proceso lógico de la argumentación. Dentro de los diálogos de tema moral, aquellos que siguen a Luciano y Erasmo muestran una proclividad mayor para imitar el intercambio ocasional y

libre de la conversación, como sucede en el *Viaje de Turquía*, en *El Crotalón* o en los *Coloquios matrimoniales* de Pedro de Luján. Frente a éstos, hay otros diálogos de tema moral que se limitan a adoptar una posición determinada dentro de un debate tradicional, en favor o en contra. Si el autor quiere dar la impresión de que su obra es la transcripción de una conversación, como sucede en *De los nombres de Cristo* o en *El Scholástico*, introduce digresiones temáticas para imitar el fluir accidental y libre de las conversaciones familiares. Por el contrario, si al autor le interesa sobre todo el proceso lógico de la argumentación, y la enseñanza didáctica correspondiente, no introduce digresiones para no desviar la atención del lector del juego automático de preguntas y respuestas. “De ahí nace una cierta tensión que se refleja en su propia forma literaria, donde confluyen la lógica o la dialéctica por una parte y, por otra parte, la retórica y la poética. De la lógica o de la dialéctica depende, en principio, el proceso de argumentación, mientras que la caracterización individual de los interlocutores y las demás circunstancias dependen de la retórica y de la poética” (*Diálogo*, 85).

En cuanto a la tradición clásica y la imitación de los modelos, Gómez plantea que, mientras que el escritor de novelas del siglo XVI está obligado a innovar, el autor de diálogos sabe que el género que ha elegido pertenece a una tradición literaria culta que no ha sido interrumpida desde la Antigüedad. “Podemos asociar el modelo platónico con los diálogos de San Agustín, el modelo ciceroniano con *El Cortesano* de Castiglione y el modelo lucianesco con los *Coloquios familiares* de Erasmo (*Diálogo*, 89). En el modelo platónico hay una fusión entre poética y dialéctica. En los diálogos de Cicerón, que tanta influencia ejercen en los del Renacimiento, se verifica esta metamorfosis de la dialéctica en retórica. Luciano introduce el humor, la sátira, la parodia y la ironía: “Desde un punto de vista formal, Luciano *contamina* el diálogo didáctico con una serie de elementos

procedentes de otras formas literarias, tales como la narración y el drama” (*Díálogo*, 88). El modelo del diálogo ciceroniano, sobre todo el *De oratore*, alcanzó un gran éxito entre los humanistas del *quattrocento* italiano. En España, sin embargo, los dos diálogos de Cicerón más populares son *De amicitia* y *De senectute*, traducidos en varias ocasiones durante los siglos XV y XVI. “El modelo ciceroniano, imitado en latín durante la primera mitad del siglo XVI es el punto de referencia de varios diálogos escritos en romance que [...] proponen algún tema erudito sobre el que el maestro diserta con amplitud, a petición del *domandatore*” (*Díálogo*, 101).

Así pues, podemos identificar cuáles fueron los principales modelos y características que los autores renacentistas adoptaron del mundo clásico. Observamos también, cómo hay una diferencia sustancial entre el diálogo didáctico, concebido en un sentido estrictamente lógico-argumentativo, y el diálogo circunstancial, del cual se desprenden algunos de los principales rasgos que permearán una concepción más literaria y más compleja de éste, por ejemplo en *La Celestina*. Además, las características de forma y contenido expuestas por Gómez me servirán como puntos de referencia y de cotejo para identificar a partir de *La Celestina*, la propuesta dialógica de Lope en su *Dorotea*.

A continuación, para observar en su manifestación literaria estas características, pasaré a la revisión de la comedia humanística que proponen Canet Vallés y Pérez Priego.

De la comedia humanística al teatro representable

En su estudio introductorio Canet Vallés presenta una investigación sobre el proceso que va de la comedia humanística en latín al primer teatro representable en los albores del Renacimiento español, llamado simplemente “comedia humanística”. La mayoría de estas obras fueron escritas para ser leídas ante un auditorio selecto. Canet Vallés realiza un

estudio que da cuenta del proceso de cambio de una a otra a través de los aspectos fundamentales de conformación artística: la importancia de la movilidad de la primera, que derivará en los distintos experimentos de la comedia humanística española, el fin moralizante y el didactismo y su relación con las fórmulas de retórica y poética, las distintas formas de lectura y los ámbitos en los que la comedia en España surgió y se desarrolló respecto de su fuente venida del ámbito escolar.

Uno de los primeros aspectos que Canet Vallés resalta de la comedia humanística en latín es que no se trata de un bloque homogéneo, “sino de una serie de experiencias nacidas de la tradición de la comedia elegíaca y ovidiana, de la narrativa corta (cuentos, *novelle*, *fabliaux*, etc., cuya materia ridícula cuadraba perfectamente para amplificarse en forma dialógica), de las églogas virgilianas y del teatro romano (Terencio y Plauto)”.⁴⁹ Sus formas y estructuras variarán en función de la finalidad de los autores, así como del ambiente en el que nacen, Padua, Bolonia, Pavía, Ferrara, etc. El mejor modelo es el que surge de los ejercicios escolares. Sus principales componentes son los siguientes:

Comedias a imitación del teatro romano, pero sin el rigor clásico; escritas en prosa, con un número indeterminado de escenas separadas por letras capitulares o por los nombres de los personajes que intervienen; temática amorosa con un amor sensual y pasional, muchas veces de forma baja y obscena; final feliz con la consecución del favor (sexual) de la dama mediante la ayuda de criados, medianeras...; personajes provenientes de la comedia latina con la progresiva incorporación de otros de la vida coetánea; inclusión de digresiones sobre los temas candentes en el momento. (*De la comedia*, 16-17)

En cuanto a las reglas retóricas y las poéticas de composición, la comedia humanística se funda en los preceptos tanto de Aristóteles en su *Poética* como de Quintiliano, Cicerón y

⁴⁹ JOSÉ LUIS CANET VALLÉS, *De la comedia humanística al teatro representable*, UNED, Universidad de Sevilla, Universitat València (Serie Textos Teatrales Hispánicos del siglo XVI), València, 1993, p. 16. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, *De la comedia* y página.

Horacio. Canet Vallés habla de “una primera síntesis entre las teorías de los *estilos* y los *géneros*” hecha por Jodocus Badius Ascensius en las *Familiaria Prenotamenta*, quien, a través de sus comentarios horacianos, habla de “los tres estilos de la poesía: alta, media y humilde”. Con lo cual se trae a cuento la definición de comedia por contraste con la tragedia: “final triste/feliz; estilo alto/bajo; personajes elevados/del vulgo. Esta oposición comedia-tragedia, montada sobre concepciones argumentales en extremo radicales, hace fortuna en el Renacimiento y tiempo después” (*De la comedia*, 18).

Por otro lado, Vallés menciona que hacia finales del siglo XV es cuando comenzará a imponerse la división en cinco actos, quizá por la imprenta o por los seguidores de la poética horaciana. Otro aspecto de importancia para este estudio es el que los autores de la comedia humanística en latín retomaron varios aspectos del repertorio formal que ofrecían los autores clásicos. Surgen así polémicas sobre la necesidad de escribir obras dramáticas en prosa o en verso, puesto que la gente normal no hablaba en estrofas rimadas. Los autores españoles van ideando así su modelo de la comedia humanística, pero a través de la lengua vulgar basándose en estos preceptos, observados en Plauto y en Terencio. A continuación, siguiendo a Vallés, expongo los aspectos esenciales a este estudio.

Sobre la presencia de la moralidad de lo cómico, el principio fundamental de la comedia humanística era el de “deleitar enseñando” de la poética horaciana. Es decir, todos los autores de estas obras estaban plenamente conscientes de su finalidad moralizadora y didáctica, pero sin perder de vista “la férrea disciplina del estilo” (*De la comedia*, 21). Y el mejor camino que escogen para escribir en estilo cómico y desarrollar una moral es mediante la fórmula horaciana: *ridenten dicere verum*. Fórmula que, en el caso de Rojas, se soluciona con la creación de un nuevo estilo: el tragicómico. Dicha fórmula es observada también a través del empleo que de ella hace Terencio, autor que se convierte en uno de los

modelos fundamentales para la comedia humanística. Esta tradición “proviene de la época medieval con la comedia elegíaca y humanística latina, las cuales con una extremada sencillez temática representaban los vicios en su propio ambiente, mostrando los amores ilícitos, meretricios y adulterinos, siendo blanco de su sátira las mujeres y los clérigos” (*De la comedia*, 22). Así, mediante el saber humanístico se da seguimiento a uno de los mayores temas de interés: la filosofía moral y los comportamientos humanos.

Por otro lado, uno de los aspectos por medio de los cuales se hacía presente el didactismo era el manejo del decoro estilístico, con el cual se llegaba a un tipo de “humor especial al poner en boca de criados, rufianes, prostitutas, alcahuetas, etc., sentencias de filósofos morales fuera de su contexto junto con refranes o proverbios populares” (*De la comedia*, 27). Estas muestras de erudición por parte de los autores, que para María Rosa Lida “son una convención artificiosa y placentera que sigue su curso hasta la Comedia del Siglo de Oro, [para Canet Vallés] son una forma de estilo más con el que estas comedias enlazan con la tradición retórica medieval y su necesidad de aprendizaje escolar” (*De la comedia*, 28). Otras fórmulas retóricas utilizadas con frecuencia y éxito fueron la *amplificatio* y la fórmula epistolar. Con la primera los temas se desarrollan y se alargan, con la segunda se logra introducir al lector-auditor al mundo interior del personaje.

La *lectio* se adapta también a la no uniformidad de la comedia humanística, dadas sus distintas posibilidades:

Desde textos pensados para la representación en fiestas estudiantiles de carácter farsesco, hasta textos a imitación de la comedia romana y pensados para ser representados en las cortes o en la universidad, tal como se escenificaban las comedias romanas a fines del XV, pasando por obras de estructura intermedia, es decir, específicamente didácticas, las cuales a lo sumo fueron recitadas por los estudiantes en las aulas, pero sobre todo fueron pensadas para la lectura (bien en alta voz, o individualmente). (*De la comedia*, 30)

Las obras escenificadas o recitadas frente a un auditorio más general que el universitario se distancian del modelo más común, con lo cual evolucionan emparentándose más con otras fórmulas teatrales, tales como las églogas, las tragedias, la comedia terenciana o plautina, que con la fórmula tradicional.

Canet Vallés ubica todas estas características de la comedia humanística en dos focos: el que se origina en Salamanca y otro posterior, en Zaragoza-Valencia. Aparecen así una serie de comedias “que describen las pasiones de los *locos amadores*, tal y como ocurría en la comedia humanística latina y otras corrientes literarias y científicas del siglo XV”. En este contexto, *La Celestina*, de la escuela salmantina, se aparta de los cánones poéticos y retóricos medievales mucho más que las comedias escritas en Zaragoza-Valencia. El componente trágico de la obra de Rojas se vio fuertemente criticado desde la perspectiva estilística, con lo cual se presenta una primera variación del estilo de la comedia humanística. “Esta fórmula, que generará un nuevo modelo anticlásico, produjo la tradición castellana de la comedia humanística que la crítica ha denominado *de descendencia directa*”. Vallés hace énfasis en la tradición salmantina (más amplia y primera receptora del humanismo) respecto de la tradición del Reino de Aragón, pues se erige como la creadora de la primera comedia a imitación de las humanísticas: “*La Celestina*, obra que modifica sustancialmente el estilo cómico dentro del género dramático y de ahí su originalidad” (*De la comedia*, 42). *La Celestina* hace posible así las grandes innovaciones del siglo XVI.

De *La Celestina* al teatro del siglo XVI

Con Pérez Priego podemos observar más de cerca la presencia del modelo celestinesco y sus procedimientos artísticos aplicados al teatro del siglo XVI. En su introducción a las

Cuatro comedias celestinescas, el estudioso habla de forma concreta sobre la influencia de *La Celestina* en el teatro. Para Pérez Priego, hay una sucesión de tanteos y de ensayos en este teatro en busca de una fórmula dramática, la cual se llegará a consolidar sólo hasta la comedia de Lope de Vega y de su época. *La Celestina*, entonces, fungió probablemente como el principal punto de referencia para la experimentación y el estímulo literario de los autores de la comedia del siglo XVI. Las posibilidades dramáticas que ofrecía eran inmensas: “presentaba una trama perfecta y cerrada, unos personajes profundamente contruidos como caracteres, una amplia variedad de situaciones dramáticas y un riquísimo diálogo y lenguaje literario”.⁵⁰ La obra de Rojas se convierte en el modelo de imitación para un teatro a medio camino entre la representabilidad y la lectura en voz alta. Uno de los motivos de esta indefinición por parte de los autores obedece a la complejidad y extensión de la obra salmantina, pues el modelo se vuelve irrepresentable. Así, el argumento de tales obras se simplifica, los caracteres se trivializan, la figura de la alcahueta se debilita y el final siempre es feliz. Se generará una nutrida serie literaria llamada “celestinesca”, que presentará en la mayoría de las ocasiones estas características.

Para Pérez Priego, la comedia celestinesca aparece

como un fermento, un estímulo y un conjunto de posibilidades argumentales a las que a veces recurren los dramaturgos de la época. *La Celestina* ampliaba de tal manera las formas de expresividad al alcance de la literatura de la época, que resultaba imprescindible tomarla en cuenta. Era la gran novedad en el arte narrativo y dramático, un insospechado horizonte de expresión de facetas humanas que Rojas había desplegado ante sus contemporáneos, y mientras unos trataban de seguir sus huellas plenamente (lo que hemos llamado casos de imitación total), otros se contentaban con adoptar aspectos aislados de su arte: al primer grupo pertenecen los autores del género celestinesco, al segundo los cultivadores del teatro prelopesco en la primera mitad del siglo XVI. (*Cuatro comedias*, 11)

⁵⁰ MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO, *Cuatro comedias celestinescas*, UNED, Universidad de Sevilla, Universitat de València (Serie Textos Teatrales Hispánicos del siglo XVI), València, 1993, p. 9. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, *Cuatro comedias* y página.

Dos de sus principales y más fructíferos seguidores fueron Torres Naharro, con su *Himenea*, y Pedro Manuel de Urrea, con su *Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea, de prosa probada en verso*. Aparecen también la *Comedia Tesorina*, de Jaime de Huete, la *Comedia Tideia*, de Francisco de las Natas, la *Comedia Ypólita*, *Thebayda* y *Seraphina*. Pero es en la obra de Torres Naharro donde encontramos el modelo celestinesco vertido con gran maestría en el molde de la comedia renacentista, teorizada en su *Propalladia*, en 1517. Torres Naharro se aparta expresamente de los modelos antiguos y crea su propia comedia: “Y es en ese punto precisamente donde comienza a funcionar como referente *La Celestina*, pues su influencia se ve reflejada en la concepción misma de *Himenea*” (*Cuatro comedias*, 17).

Es pues, con las obras mencionadas, y hasta mediados del siglo XVI, que termina la imitación más directa de *La Celestina* como modelo genérico en el teatro. La comedia en verso se establece en el último tercio del siglo XVI, con lo que la obra de Rojas pierde influencia. Finalmente, Pérez Priego comenta la vuelta a *La Celestina*, en el ámbito de la Comedia Nueva con Lope y Calderón, quienes la retoman “desinteresadamente y como homenaje artístico a su extraordinario modelo” (*Cuatro comedias*, 23).

Estilo dialógico

Hasta ahora, he tratado las características de construcción estilística del diálogo como género –decoro y/o técnicas conversacionales- y cómo éstas se ven reflejadas en el ámbito de la retórica y la poética, tanto en *La Celestina* como en su descendencia en los inicios del teatro español durante el siglo XVI. A continuación observaré el tratamiento particular que Stephen Gilman propone para el arte del diálogo celestinesco, a partir de lo que llama estilo dialógico y su pertinencia para el estilo del diálogo doroteico.

La propuesta de Gilman sobre el estilo dialógico es relevante para la presente investigación, en primer lugar porque, como lo evidencia el estado de la cuestión, la principal raigambre de *La Dorotea* es *La Celestina*. Después de estudiar el libro de Gilman, encuentro que estas obras son semejantes en la forma en que sus autores crean su propio estilo. El crítico ofrece un detallado estudio sobre lo que él llama “estilo dialógico”, el cual es aplicable a *La Dorotea*.⁵¹

Para desarrollar el aspecto del estilo, Gilman ofrece una definición general y explica cómo Rojas funda su estilo propio en el diálogo, específicamente a través de las relaciones dialógicas que se establecen derivadas del abundante uso que en *La Celestina* se hace de los pronombres *tú* y *yo*. Asimismo, identifica en el uso del *tú*, un estilo argumentativo, y en el uso del *yo*, un estilo sentimental.

Su definición de estilo es la siguiente:

Empleamos la palabra en un sentido próximo al de su antepasado *stylus*. *Estilo* significa aquí el resultado de aquellos criterios artísticos que llevan al escritor a pensar en determinada palabra, a aceptarla o a suprimirla de un texto. Estos criterios se relacionan sin duda con las nociones de orden, de propiedad, de efecto agradable que suelen guiar la pluma de los escritores; son producto de su preocupación consciente, aunque no forzosamente académica, por la palabra escrita. Es cierto que las tácitas normas del estilo de toda época y escuela desempeñan un papel importante en el arte del escritor; sin embargo, creemos que la consciencia individual del estilo supera a las recetas. (*Arte y estructura*, 38)

⁵¹ En *La Celestina: arte y estructura* (trad. Margit Frenk, Taurus, Madrid, 1982, pp. 13-95; en adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, *Arte y estructura* y página), Gilman propone una noción de estilo dialógico que trae como consecuencia su conclusión de que *La Celestina* –obra profundamente tragicómica y nihilista– es agénérica al crear Rojas un estilo propio que trasciende la etiqueta genérica, por una especial conciencia del proceso creativo. La relación que establece Rojas con dicho proceso es tal que dota al diálogo de *La Celestina* de una originalidad vital capaz de bastarse a sí misma para convertirse en una obra de arte, que no permite ser encasillada en algún género literario que la determine. La noción de “estilo dialógico” de Gilman es original y sin duda útil, tanto para revelar las complejidades del diálogo celestinesco, como las del diálogo doroteico, aunque él mismo sólo haya dedicado una nota a esto último: “Hasta la *Dorotea*, la más ilustre sucesora de la *Celestina*, es mucho menos clara y lógica que su modelo” (*Arte y estructura*, 55).

A propósito de nuestro estudio, Sebastián de Covarrubias define el estilo así: “[...] el día de oy significa la travazón y contextura de la oración y el modo y las frasis de decir o escribir”.⁵²

La concepción que tenía Rojas del estilo se puede observar, según Gilman, a través de “la palabra, la oración, el párrafo o, a lo sumo, el parlamento” (*Arte y estructura*, 39).

Con estos elementos,

se pone de manifiesto el sentido de los requisitos estilísticos fundamentales del diálogo. El autor insiste en que todo lo que un personaje diga vaya claramente dirigido a una segunda persona, en que sus palabras se digan en función, tanto del hablante como del oyente, y no sólo para instrucción o deleite del lector. [...] El lenguaje en *La Celestina* es lenguaje de habla común en el sentido de que surge de la vida misma para dirigirse a otra. Al apoyarse cada palabra en un *yo* y un *tú*, el diálogo es el lenguaje que resulta del encuentro de dos vidas (*Arte y estructura*, 39-40).

En *La Celestina* la palabra constituye un puente entre el personaje que habla y el que escucha, el punto en el que vienen a confluír dos vidas (*Arte y estructura*, 41-42). Así pues, el principal y más importante rasgo estilístico de la obra salmantina es la presencia del *yo* y del *tú* en situación dialógica.

Por otro lado, Gilman plantea que, frente a las exigencias de la retórica, Rojas tuvo que encontrar una claridad y una lógica acordes con la vida. Ambas podían fundirse con ella “para la creación de un nuevo estilo hablado”. Por su naturaleza, la claridad de todo diálogo depende estrechamente de la voz humana. Está obligado a suplir con palabras la entonación, pues entiende perfectamente que, sin una correspondiente relación entre la palabra y el personaje que la pronuncia, expone el texto a la opacidad. Consecuentemente, el empleo de la lógica comunica y permite tanto al oyente como al hablante la certeza y seguridad en la coherencia de lo dicho. La lógica se compone así de unidades menores de

⁵² SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Turner, Madrid, 1984.

claridad. Rojas logra una verdadera síntesis estilística de la antítesis lógica-vida. En otras palabras, “la lógica viene a dirigir el argumento hacia el oyente mientras, por debajo, la situación individual determina el tono, el ritmo, y el decoro de lo que se está diciendo” (*Arte y estructura*, 73). Aquí no importa tanto la reacción del público como la del que escucha y la del que habla.

Para hablar del decoro estilístico, Gilman se refiere a la ausencia efectiva de una tercera persona independiente de los personajes que integran *La Celestina*. Así, “el individuo” tiene total libertad de elegir su propio estilo cada vez, oponiéndose paradójicamente “al dominio artístico del autor sobre el conjunto de la obra” (*Arte y estructura*, 78). El estilo del decoro “se adapta flexiblemente a la elevación poética de las circunstancias y a la reacción viva que frente a esa elevación sienten los individuos interesados” (*Arte y estructura*, 78).

En general, la situación y el estilo son dialógicos. Incluso en los monólogos, los argumentos del *yo* se dirigen a sí propio. “En tales circunstancias, ese decoro originalmente basado en el tópico se adapta ahora a las necesidades vitales del personaje que habla y del que escucha” (*Arte y estructura*, 81). Desde el punto de vista estilístico, *La Celestina* está integrada por una serie de unidades dialógicas que contienen un lenguaje que corresponde “a su vida consciente” (*Arte y estructura*, 86). A través de este proceso, se delínean tres niveles de decoro:

Un contrapunto de niveles entre los diversos hablantes, una ruptura de niveles en lo dicho por un solo personaje, o bien el mantenimiento de un nivel único cuando la lucha entre los hablantes se desarrolla de común acuerdo. [...] La personalidad, dirigida por las palabras de un argumento (o de un sentimiento), es lo que determina el decoro vital, no el personaje ni el tópico en sí, abstraídos del diálogo. [...] El carácter primordial del diálogo da lugar en LC a un decoro de las situaciones dialógicas (*Arte y estructura*, 86).

Finalmente, al considerar a la obra salmantina como obra teatral desde la perspectiva dialógica interna, Gilman la opone al teatro del Siglo de Oro, como un “teatro imitativo” frente al “teatro exhibicionista” de Lope de Vega. “En el *teatro exhibicionista* el auditorio se incluye y participa en el diálogo y la acción. Pero en el *teatro imitativo* está excluido, y los personajes se portan como si no estuviera” (*Arte y estructura*, 88). De ahí que en *La Celestina* cada relectura implica el descubrimiento de “nuevas sutilezas de reacción y caracterización” (*Arte y estructura*, 87). El criterio del estudioso plantea que “nuestro papel de observador –hasta de espía– exige un continuo esfuerzo de comprensión” (*Arte y estructura*, 87).

Gilman toma la noción de “dialogismo”⁵³ de un título de Martin Buber, “Dialogisches Leben” (Zurich, 1947).⁵⁴ En este estudio, dice el crítico estadounidense, se trata de derivar de la situación del diálogo una especie de comunicación humana. Frente a la dialéctica⁵⁵, la dialógica permite al crítico describir mejor su objeto de análisis. Al hablar de un estilo dialógico que se constituye “al apoyarse cada palabra en un yo y un tú”, el diálogo es el lenguaje que resulta del encuentro de dos vidas. Así, lo primordial para Rojas “era el diálogo concebido como una interacción de conciencias, es decir, dos o más conciencias en íntima relación que cambian con cualquier cambio de interlocutor”.⁵⁶ Por ello, entiende “a los habitantes de *La Celestina* como vidas o como voces–conscientes,

⁵³ El *dialogismo* “es una figura retórica que consiste en poner en forma de diálogo las ideas o sentimientos que se atribuyen a los personajes; y también en presentar a un persona el diálogo consigo misma”. FERNANDO LÁZARO CARRETER, *Diccionario de términos filológicos*, 3ª. ed., Gredos, Madrid, 1974.

⁵⁴ Esta es la única referencia que Gilman hace, en *La Celestina: Arte y estructura*, sobre la procedencia y el sentido en el que utiliza la palabra “dialogismo”.

⁵⁵ Dialéctica (dialektike) fue el nombre que Platón le dio al tipo de discusión sistemática que se efectúa mediante pregunta y respuesta. TERENCE IRWIN, *Los primeros principios de Aristóteles*, Clarendon Press, Oxford, 1988, p.7. Aristóteles nos dice en el primer enunciado de los *Tópicos* que el propósito de la dialéctica es “descubrir un procedimiento a partir del cual seamos capaces de razonar acerca de cualquier conjunto de problemas ante nosotros, a partir de opiniones aceptadas generalmente, y en nuestro turno, hacer frente a otras sin auto-contradicción. DOUGLAS WALTON, *La nueva dialéctica*, TSP, Canadá, 2007, p. 56.

⁵⁶ STEPHEN GILMAN, *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de “La Celestina”*, trad. Pedro Rodríguez Santidrián, Taurus, Madrid, 1978, p. 36.

conocibles no sólo exclusivamente a través del diálogo, sino viviendo en función del diálogo”.⁵⁷

Para resumir, en el estudio de Jesús Gómez se observa cómo el diálogo didáctico circunstancial con alto grado de ficción conversacional se aparta sutilmente de la argumentación lógica en pos de un carácter más literario, donde el escenario, el tiempo y los interlocutores adquieren con frecuencia una dimensión novelesca o teatral. La forma abierta de este tipo de diálogo le permite adaptarse a las circunstancias concretas de los interlocutores. Dicho diálogo, necesariamente tendrá repercusiones estructurales en lo que, como se vio con Canet Vallés y Pérez Priego, más tarde se convertirá en la comedia humanística y en el teatro representable. La primera surge compartiendo características de la comedia humanística en latín: el fin moralizante, el didactismo y su relación con las fórmulas de retórica y poética, así como la forma de transmisión. Los escritores españoles comienzan a polemizar sobre la necesidad de escribir obras dramáticas en prosa o en verso; van ideando así su modelo a través de la lengua vulgar, basándose sobre todo en Plauto y en Terencio. Gracias al saber humanístico se pone énfasis en los temas de interés general: la filosofía moral y los comportamientos humanos, así como el manejo del decoro estilístico. Todas estas características tuvieron su mejor fruto en *La Celestina*, obra de la escuela salmantina que, como las otras, describe las pasiones de los *locos amadores*, pero apartándose de los cánones poéticos y retóricos medievales a través del componente trágico.

⁵⁷ *Idem.*

Se presenta así una primera variación del estilo de la comedia humanística, que generará un nuevo modelo anticlásico. *La Celestina* será el detonador de una serie de experimentos por parte de los dramaturgos del XVI, que comienzan a delinear las características del teatro representable y su consolidación más tarde como la Comedia nueva del teatro del Siglo de Oro español, dirigido por Lope de Vega. Dicha consolidación, paradójicamente, se da al margen de la obra de Rojas. La complejidad y extensión de la obra salmantina se refleja, sin embargo, en un teatro que oscila entre la lectura en voz alta y la representación escénica. A pesar de una importante línea de imitación del modelo celestinesco que, por esta misma complejidad, lo simplifica y banaliza, finalmente *La Celestina* pierde influencia. Será Torres Naharro con su *Himenea*, quien tome lo mejor del modelo celestinesco, para, al mismo tiempo, apartarse de él y crear su propia comedia. Así, la obra de Rojas está presente en la estructura de la nueva comedia sólo de manera indirecta. *La Celestina* tiene un último destello de influencia en el ámbito de la Comedia nueva, pues con *La Dorotea* el Fénix rinde tributo a su lejano modelo.

Asimismo, el diálogo circunstancial, con alto grado de ficción conversacional -que sin duda dará pie a la creación de, en primera instancia, *La Celestina*-, puede entrar en contacto con la noción gilmaniana de estilo dialógico en tanto que, en *La Celestina* se trata de derivar de la situación del diálogo una especie de comunicación humana. Frente a la dialéctica -propia del diálogo didáctico no circunstancial-, la dialógica permite a Gilman describir mejor su objeto de análisis. Según el estudioso, lo primordial para Rojas “era el diálogo concebido como una interacción de conciencias, es decir, dos o más conciencias en íntima relación que cambian con cualquier cambio de interlocutor”. Así, el estilo de la obra salmantina está basado en estas relaciones dialógicas, que se establecen mediante el eje primordial *yo-tú*.

Como ya mencioné, el desarrollo a lo largo del siglo XVI del diálogo didáctico de carácter circunstancial permite la relajación del proceso lógico o retórico de la argumentación, lo cual alienta la interacción de las distintas perspectivas de los participantes; ahora el diálogo ya no es infalible para probar la Verdad; sino que ésta depende de la estructura de la convivencia. Esto supone un avance considerable respecto del diálogo medieval: no desaparece la conciencia monológica del autor, pero aparece el individuo, el interlocutor dotado de rasgos estilísticos propios. No obstante, tanto el diálogo didáctico como el diálogo didáctico de naturaleza circunstancial son diálogos objetivos que están dominados por las relaciones lógicas de aprobación-desacuerdo y de cuestión-pregunta. Pero, en el segundo tipo de diálogo encontramos atisbos de aquello que mejor caracteriza al diálogo teatral de *La Celestina*: el que ya no exista ningún valor objetivo, pues todo depende de la perspectiva de los distintos dialogantes.

En los capítulos subsiguientes observaré *La Dorotea* a partir de las consideraciones apuntadas y bajo el presupuesto de que su arte del diálogo responde al de la obra de Rojas. Tal relación intertextual puede plantearse así: el diálogo en prosa de *La Celestina* abre el camino al diálogo escénico, a la comedia. *La Dorotea* cierra ese ciclo al retornar, después de casi un siglo de representaciones teatrales en España, al diálogo dramático (“acción en prosa”). Mientras una obra, dirigiéndose al lector, busca el escenario, la otra, orientada al tablado, busca al lector.

Con todo, la intertextualidad inferida requiere de un sustento en las propias obras. Éste se halla desde el exordio de las mismas; por ello, antes de cerrar el presente capítulo, analizaré el diálogo que Lope establece con su modelo estilístico.

Los Prólogos

Para hablar de las correspondencias entre los prólogos de las respectivas obras resultan más que útiles las teorías del *exordium* de Cicerón y Quintiliano, puesto que, según el segundo, en esta parte del discurso es necesario que

quien va a hablar [o escribir], ponga la atención en qué va a decir, ante quién, a favor de quién, contra quién, en qué tiempo, en qué lugar, en qué estado de cosas y en qué situación de la opinión pública; qué es probablemente lo que piensa el juez, antes de que comencemos a hablar y, por último, qué queremos conseguir o alejar.⁵⁸

Para Cicerón, “el *exordio* [según Quintiliano, con mayor propiedad llamado por los griegos *prooimion*⁵⁹] es la parte del discurso que dispone favorablemente el ánimo del oyente para escuchar el resto de la exposición. Lograremos esto si conseguimos que se muestre favorable, atento e interesado”.⁶⁰ Y aunque, a excepción del estudio de Amèlie Adde, la crítica aún no haya reparado en ello, efectivamente *La Dorotea* tiene un exordio, componente fundamental de una obra que satisfacía las expectativas de su tiempo.⁶¹

Los preliminares de *La Dorotea* están conformados por una dedicatoria o *salutatio*⁶²

“AL ILVSTRISSIMO / Y EXCELENTÍSIMO / señor don Gaspar Alfonso Perez de / Guzman el Bueno, Conde / de Niebla”, la cual va acompañada de un breve texto y un

⁵⁸ QUINTILIANO DE CALAHORRA, *Sobre la formación de los oradores. Obra completa*, T. I, ed. bilingüe latín-español, Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 2001, p. 35.

⁵⁹ Quintiliano menciona que los autores latinos “dan a entender solamente el principio, mientras que los griegos ponen de manifiesto con bastante claridad que esta parte se halla antes de entrar en la materia, que vamos a tratar”. *Ibid.*, p. 15.

⁶⁰ CICERÓN, *La invención retórica*, introd., trad. y notas de Salvador Núñez, Gredos, Madrid, 1997, p. 111. *Vid.* QUINTILIANO, *op. cit.*, p. 17.

⁶¹ O como lo menciona Amèlie Adde, “la función de un prólogo es precisamente establecer un contrato de lectura, proporcionarnos el modo de uso del texto que lo sigue”. AMÉLIE ADDE, art. cit., pp. 157-168. Éste es el único estudio que he encontrado sobre el prólogo de *La Dorotea*, como un texto que merece ser estudiado en sí mismo y, al mismo tiempo, sin perder su relación con la “acción en prosa”.

⁶² Según indicó Lillian von der Walde en un seminario de retórica y poética, dictado durante el último trimestre del 2007 en la Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, al cual asistí, la *salutatio* o dedicatoria, según documentan los manuales de la retórica medieval, no es un componente necesariamente propio del *ars dictaminis*. Al parecer, hasta ahora no hay ninguna clasificación teórica que demuestre lo contrario, dice von der Walde.

prólogo “AL TEATRO”, falsamente atribuido a Don Francisco López de Aguilar.⁶³ Considero que ambos paratextos conforman el *exordio* de la *acción en prosa*, el cual es inscrito por Lope dentro de la tradición del modelo clásico plautino de los prólogos de origen incierto, que cumplían el propósito de “diluir la identidad de los autores”.⁶⁴ Las comedias de Plauto refieren el nombre del autor y a veces también el título del original griego utilizado. Esta tradición pasa por *La Celestina* y llega hasta la *acción en prosa*. La autoría de Lope en su prólogo ha sido ya confirmada por la crítica, según la noticia que da José Manuel Blecua en su edición de 1996: “Todos los críticos concuerdan en atribuir este prólogo al mismo Lope. Ya lo afirmó M. Menéndez Pelayo al escribir: *He visto el borrador autógrafa*”.⁶⁵

Con el tópico de los prólogos de origen incierto es como se presenta la primera y quizá la más importante afinidad entre el exordio de *La Celestina* y el de *La Dorotea*. Asimismo se observa, en un primer momento, cómo el modelo clásico es actualizado por Lope simplemente al atribuir su autoría a su amigo con el fin de poner al receptor del lado del emisor, como lo indica el *benevolum parare*.⁶⁶ Sin duda la complejidad de analizar las correspondencias entre los *exordios* comienza por la utilización y resemantización de dicho modelo por parte del Fénix, de lo cual me encargaré en las siguientes líneas.

⁶³ FÉLIX LOPE DE VEGA Y CARPIO, “Al teatro de Don Francisco López de Aguilar”, en *La Dorotea*, ed. de Edwin S. Morby, Castalia, Madrid, 1988, pp. 59-66. López de Aguilar era un humanista madrileño muerto en 1655, amigo de Lope y aliado suyo en las guerras literarias de su tiempo.

⁶⁴ GUSTAVO ILLADES AGUIAR, ‘*La Celestina*’ en el taller salmantino, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 1999, p. 104.

⁶⁵ FÉLIX LOPE DE VEGA Y CARPIO, *La Dorotea*, ed. de José Manuel Blecua, Cátedra, Madrid, 1996, p. 101.

⁶⁶ HEINRICH LAUSBERG, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, T. I, trad. de José Pérez Riesco, Gredos, Madrid, 1967, pp. 249-253.

En “El autor a un su amigo”,⁶⁷ el tópico de la autoría apócrifa radica en el juego de anonimatos que se establece entre el autor y el destinatario ya expuesto desde la *salutatio*.⁶⁸ Bajo este mismo tópico se revela la “autoría” de Rojas –que no la del autor del primer auto y del inicio del segundo- con los versos acrósticos que sirven de conclusión al exordio.⁶⁹ En *La Dorotea*, como ya se apuntó, el exordio comienza también con la tónica exordial de la dedicatoria o *salutatio*⁷⁰. Lope la firma con su nombre, pero en el prólogo se oculta tras la figura de Don Francisco para conseguir la benevolencia de sus destinatarios mediante el vituperio de sus enemigos. A través del manejo singular de estos dos textos, el Fénix resemantiza el tópico de la falsa autoría de los prólogos y conforma el exordio, según pienso, a partir de la clase de *exordio por insinuación*⁷¹ el cual, dice a Cicerón, “se introduce en la mente del oyente mediante el disimulo y el rodeo, sin que éste se dé cuenta”.⁷² Dado que estoy considerando el *exordio por insinuación*, que no se corresponde

⁶⁷ FERNANDO DE ROJAS, *op. cit.*, pp. 183-193.

⁶⁸ LILLIAN VON DER WALDE, “El exordio de *Celestina*: ‘El autor a un su amigo’”, *Celestinesca*, 24 (2000), p. 3, von der Walde afirma que “El autor a un su amigo” es el exordio de *La Celestina* inserto en la estructura de la *ars dictaminis* y que los versos que revelan el apócrifo corresponden a la *peroratio* o *conclusio*. Respecto a la falsa autoría menciona: “La *salutatio* [que en este caso corresponde a la dedicatoria de la carta: “El autor a un su amigo”], según indican los manuales de la *ars dictaminis*, ‘tell us whom the letter is from and to whom it is directed’ (Faulhaber 95) y debe ir en tercera persona. Y esto ciertamente aparece en el exordio, pero de una manera particular. Y es que no sabemos ni quién es el autor ni quién el amigo, con lo que la *salutatio* sirve para iniciar el juego de anonimatos que prevalecerá en la carta”. *Idem*.

⁶⁹ Según observa María Rosa Lida en su estudio sobre *La Celestina*, “el hecho de callar Fernando de Rojas su nombre y dejarlo asomar luego en el acróstico [...] es una práctica medieval frecuente en imitadores y refundidores para dar a conocer su incompleta autoría, y frecuente también en autores que escriben para un estrecho círculo literario a quien su nombre no es desconocido”. *Op. cit.*, p. 15.

⁷⁰ Vid. ERNST ROBERT CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*, T. I, trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre, 1ª. reimp., 1ª. ed. en español, 1986, F.C.E., México, 1986, pp. 131-136.

⁷¹ Adde, en el estudio indicado de los preliminares de *La Dorotea*, sólo analiza el prólogo “Al Teatro”, y sobre lo que yo he identificado, según la retórica, como *exordio por insinuación*, ella considera lo siguiente: “Si realmente tiene como función identificar y preparar el contrato de lectura este tipo de paratexto, el que nos ocupa es especialmente confuso. [...] Llama la atención en efecto, este paradójico prólogo ‘Al Teatro’ de Lope bajo la máscara de don Francisco López Aguilar, que había de ser un programa de lectura, pero que en lugar de aclarar al lector sobre el género al que pertenece la obra, parece al contrario confundirle más. La ironía que encierra el desdoblamiento de la autoría y las modalidades del mismo contrato de lectura me parece evidente”. *Art. cit.*, p. 158.

⁷² El exordio *directo* o *principium* es definido por Cicerón como el que “busca conseguir abierta y claramente que el oyente se muestre favorable, interesado y atento”. CICERÓN, *op. cit.*, p. 113. Quintiliano coincide con la clasificación exordial de Cicerón. Vid. QUINTILIANO DE CALAHORRA, *op. cit.*, pp. 29, 31.

con el de *La Celestina*, conforme lo explique en el texto lopesco, iré intercalando las correspondencias entre las herramientas que utilizan ambos autores para conseguir el *benevolum parare*.

En el texto que acompaña a la *salutatio*, la *captatio benevolentiae* está dirigida a un solo destinatario, la Casa de los Guzmanes, representada aquí por tres menciones: Don Gaspar Alfonso Pérez de Guzmán; el Duque de Medina Sidonia, abuelo de Don Gaspar y el escudo de armas de la casa de los Guzmanes. Según el *ars dictaminis*, “lo primero que debe considerarse es ‘la persona a quien se envía y la que envía’. La *salutatio* sugiere la pertinencia de valorar si dichas personas están en el mismo nivel o en dos distintos, si son amigos o enemigos, y finalmente cuáles son sus ‘modos’ o fortunas”.⁷³ Siguiendo a Charles Faulhaber, “if one equal writes to another, it is more polite to put the recipient’s name first; if an inferior writes to a superior, or a superior to an inferior, the superior’s name goes first”.⁷⁴ En el caso de Lope, como se trata evidentemente de un superior, primero va el nombre de éste en la *salutatio* y, al final del texto, el nombre del Fénix. El caso del *exordio* de *La Celestina* es ambiguo. La disposición en “El autor a un su amigo”, según Lillian von der Walde, “tiene sus implicaciones (si se piensa que Rojas, como parece factible, conocía este precepto estilístico)”. La estudiosa ve “al amigo como un recurso literario que sirve al autor para diversos propósitos, entre los que se encuentra dar un aire de cercanía o familiaridad, lo que a su vez connota que se es sincero en la carta, que hay una suerte de confianza –aunque esto pueda ser sólo un artificio”.⁷⁵

⁷³ Vid. JAMES J. MURPHY, *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde san Agustín hasta el Renacimiento*, F.C.E., México, 1986, pp. 202-274.

⁷⁴ CHARLES B. FAULHABER, “The *Summa dictaminis* of Guido Faba” en JAMES M. MURPHY (ed.), *Medieval Eloquence. Studies in Theory and Practice of Medieval Rhetoric*, University of California Press, Berkeley, 1978, p. 95, *apud* LILLIAN VON DER WALDE, “El exordio de *Celestina*: ‘El autor a un su amigo’”, *Celestinesca*, 24 (2000), pp. 3-4.

⁷⁵ LILLIAN VON DER WALDE, art. cit., p. 4.

Por otro lado, los procedimientos formulaicos que el Fénix emplea son los propios del *benevolum parare: ab nostra persona*, la falsa modestia, *ab iudicum persona*, los cuales, según Heinrich Lausberg, se utilizan preferentemente para el *exordio por insinuación*.⁷⁶ Encontramos también la presencia de la tópica exordial a través del tópico de la obra perdida, el de la exposición de motivos para la creación de una obra, la inserción del de las armas y las letras, así como la abundancia en el empleo de figuras retóricas. A continuación transcribo el texto:

Escrivi *La Dorotea* en mis primeros años, y auiedo trocado los estudios por las armas, debaxo de las uanderas del Excelentissimo señor Duque de Medina Sidonia, abuelo de U. Excelencia, se perdió en mi ausencia, como sucede a muchas; pero restituida ò despreciada (que assi lo suelen ser despues de auer gastado lo florido de la edad) la corregí de la lozania, có q̄ se auía criado en la tierna mia, y consultando mi amor y mi obligacion la bueluo a la Ilustrissima Casa de los Guzmanes, por quien la perdi entonces: donde si uiniere de buen semblante, fera en ella alguno de los Armiños de sus generosas armas; y si uieja y sea, la opuesta sierpe a la insigne daga del coronado blason de su glorioso Tinbre. U. Excelencia tiene el nombre de Bueno por Naturaleza, y sucession de tantos Principes que lo fueron: con esto solo lisongeo su grandeza, pues es titulo que se traslada del mismo Dios, que guarde a U. Excelencia muchos años.

Frey Lope Felix de Vega Carpio (*LD, R-9783*)

Desde las primeras líneas hasta el final, la insinuación se hace presente en el texto mediante una astuta utilización de los recursos psicológicos (suposición, imputación, sorpresa, incluso algún rasgo ingenioso). ¿Cómo y por qué se hace presente la insinuación? El texto de la dedicatoria persigue no sólo encomendar su obra a las casa de los Guzmanes, pretende además atribuir la responsabilidad del éxito o del fracaso de la “corrección de la lozanía” que Lope ha hecho de aquella obra que perdió en la juventud por la causa de los Guzmanes. Así pues, a través de este doble sentido propio de la insinuación (encomienda y atribución

⁷⁶ HEINRICH LAUSBERG, *op. cit.*, p. 255. Dice el estudioso que, de las tres fórmulas (*docilem, benevolum* y *attentum*), se utilizan preferentemente para la *insinuatío* los medios afectivos de la *benevolentia* (con la correspondiente circunspección).

de responsabilidades), la fórmula *ab nostra persona*, en sintonía con el tópico de las armas y las letras, se utiliza para poner el énfasis en “la legítima obligación de servicio del emisor y así alabar la propia causa”.⁷⁷ Al mismo tiempo, mediante una comparación se revela la identificación que se entretiene entre el autor y su obra en torno a dos nociones: la lozanía y la vejez.⁷⁸ Dicho tropo es aún más efectivo al adquirir *La Dorotea* calidad de ser animado con el uso de la prosopopeya al hablar el autor de la edad florida de la obra, de la lozanía con que se crió, de su posible buen semblante o su vejez y fealdad. Significados éstos que, por medio de la comparación se trasladan hacia la figura del Fénix. El enunciado en el que se ubica el tropo es éste: “la corregi de la lozania, cõ q se auia criado en la tierna mia”. La comparación aparece explícitamente, pero, a su vez, se sobreentiende por un procedimiento retórico que aparece a lo largo de todo el texto, la *disimulatio*. Con ésta el Fénix pretende influir psicológicamente en la mente de su destinatario, pues en ese momento se encontraba necesitado de mecenas y comenzaba a ser relegado del mundo teatral y literario.⁷⁹

Lope aprovecha entonces la ‘deuda’ que tiene la casa de los Guzmanes para con su servicio militar, así como para con la misma *Dorotea*, obra suya tan querida como él mismo lo revela. Así, el *benevolum parare* funciona en el texto de la *salutatio* con el encarecimiento de los medios propios del *exordio por insinuación*.

De esta manera se dibuja la tónica exordial con el inicio de la exposición de los motivos para la creación de *La Dorotea*, que para nada son ajenos a este ingenioso juego

⁷⁷ LILLIAN VON DER WALDE, art. cit., p. 5.

⁷⁸ La especificidad de dicho tropo “consiste en ser reversible: los dos términos de la comparación pueden intercambiar sus papeles (el primero puede convertirse en el segundo y viceversa); el cambio de parámetros (el objeto que se mide se convierte en unidad de medida) produce un enunciado no sólo aceptable, sino equivalente al primer significado”. BICE MORTARA GARAVELLI, *Manual de Retórica*, Cátedra, Madrid, 1991, p. 288.

⁷⁹ Adde menciona al respecto: “Es preciso, eso sí, recordar el contexto en el que Lope entregó a la prensa ese texto: recién difunta Marta de Nevaes, Lope se sentía en aquel entonces sumamente solo. Sus ambiciones literarias fueron contrarrestadas por la polémica con los jóvenes poetas, y no conseguía aquella plaza de cronista que ambicionaba, adelantado en ello por Pellicer”. Art. cit., p. 160.

retórico. Uno de dichos motivos es la presencia de las armas y las letras y, el otro, la pérdida, al parecer, de un primer manuscrito que, al ser encontrado se corrige. Con este último tópico comienza el juego y la resemantización del modelo clásico de las identidades autoriales apócrifas. Dicho tópico es afín al de *La Celestina* en el sentido de que Rojas encuentra un manuscrito incompleto y, anonadado por su belleza y deleitabilidad, se toma la licencia de completarlo. De su lado, Lope pierde su obra, la encuentra, la corrige y leída por su amigo don Francisco, merece que éste le dedique un prólogo en el que alaba su belleza y utilidad.

Para terminar con la explicación de la dedicatoria, expongo un último recurso de la *captatio benevolentiae*. Lope evoca el escudo de armas de la casa de los Guzmanes y nuevamente crea un juego ingenioso en torno a la emblemática de dicho escudo.⁸⁰ “y consultando mi amor y obligacion la bueluo a la Ilustrissima Casa de los Guzmanes, por quien la perdi entonces: donde si uiniere de buen semblante, sera en ella alguno de los Armiños de sus generosas armas; y si uieja y fea, la opuesta sierpe a la insigne daga del coronado blason de su glorioso Tinbre”. A través de la utilización de zeugmas cuyo fin es suprimir a los sujetos principales de la oración, que en este caso son la casa de los Guzmanes y *La Dorotea*, en el marco de la emblemática Lope evoca el glorioso escudo de armas de los Guzmanes para enfatizar su encomienda haciendo una transposición de su obra hacia dicho escudo. Sea bella o no su *Dorotea*, según se apela a la “libre liberalidad del destinatario”, la huella del autor queda implantada a través de su obra en la pureza de

⁸⁰ José Pascual Buxó, en su estudio *El resplandor intelectual de las imágenes*, entre otros autores y definiciones, cita a Paulo Jovio para hablar del emblema: “ ‘la justa proporción de ánima y cuerpo’, es decir, de palabra y figura; ésta debería tener ‘hermosa vista’, en tanto que las palabras llevarían su sentido ‘encubierto’ con el fin de que el lector agudizara su ingenio para interpretar adecuadamente el significado resultante de la acción combinada del texto y la imagen. Por lo regular el emblema está destinado a enseñar de forma intuitiva una verdad”. Vid. PAULO JOVIO, *Dialogo delle imprese militari ed amorose*. Rovillo, Lyon, 1534, apud JOSÉ PASCUAL BUXÓ, *El resplandor intelectual de las imágenes. Estudios de emblemática y literatura novohispánica*, UNAM, México, 2002, pp. 21-75.

los armiños (como él lo pide) o en la deshonra vencida por la daga insigne del escudo. En este punto del texto se revela con mayor fuerza la *permissio*, con la cual Lope se deslinda de ‘cualquier defecto’ en su obra, causado por el paso del tiempo en ambos, y pone en manos del destinatario su encomio o su desprecio.

Finalmente, para tratar de influir con un elemento más del *movere*, el Fénix cierra usando fórmulas afines al *ab iudicum persona* con el objetivo de apelar por última vez a la “libre liberalidad de su destinatario”, a quien hace una alabanza hiperbólica para no dejar ningún cabo suelto en relación con los juegos retóricos que ha propuesto, y que, por lo menos en teoría, han dejado comprometido al Conde de Niebla: “U. Excelencia tiene el nombre de Bueno por Naturaleza, y sucesion de tantos Principes que lo fueron: con esto solo lisongeo su grandeza, pues es titulo que se traslada del mismo Dios, que guarde a U. Excelencia muchos años”.

Ahora pasará al estudio del prólogo “AL TEATRO. / DE DON FRANCISCO / Lopez de Aguilar”. El tópico de la falsa autoría es evidente en este prólogo y se pone a funcionar utilizando uno de los recursos que Cicerón apunta para cumplir el objetivo del *exordio por insinuación*: “Si es la naturaleza del caso de la causa de la hostilidad, debemos sustituir la persona que la provoca por otra que despierte simpatía”.⁸¹ En este caso, la causa no es deshonrosa, pero, según se observa en el prólogo, Lope se dirige por lo menos a tres destinatarios: los ingenios ilustres, sus enemigos y el vulgo. Así, usa la insinuación para encubrirse tras la figura del humanista don Francisco López de Aguilar, y poder utilizar libremente el *benevolum parare* con sus tres fórmulas: *ab nostra persona*, para encubrir su arrogancia y elogiarse a sí mismo, llamando la atención sobre el hecho de que se ha encargado de la causa por motivos morales de peso, y que por tanto no actúa guiado por el

⁸¹ CICERÓN, *op. cit.*, p. 116.

interés material, sino como testigo de la verdad y en interés del bien común ante el peligro inminente de que triunfe injustamente su contrario; *ab iudicum persona*, para alabar a su destinatario como honrado y mostrarlo afectado injustamente por la de la parte contraria; y *ab adversarium persona*, para vituperar a sus enemigos y quitarles la simpatía del destinatario honrado.⁸²

Los primeros elementos de insinuación los encontramos desde el título, pues Lope no habla expresamente del teatro, objeto al que está dirigido el prólogo, sino de las razones por las cuales cambia el corral de comedias por una obra tan singular como la que él mismo llama *acción en prosa*. El segundo elemento es el nombre de su amigo, a través de quien Lope hablará.

Ahora bien, según la tónica exordial, don Francisco López cumple desde el inicio con la *captatio benevolentiae*, mediante el uso de máximas y con la declaración de la *causa scribendi*.⁸³ En cuanto a la *captatio benevolentiae*, el emisor la logra abordando a sus lectores con los siguientes procedimientos. El primero de ellos está conformado mediante el *delectare* y el *movere*:

Como nuestra alma en el canto y musica, con tan suaue afecto se deleita, que algunos la llamarõ Harmonia, inuentaron los antiguos Poëtas el modo de los Metros, y los pies para los numeros, a efeto de que con mas dulçura pudiessen inclinar a la virtud y buenas costumbres los animos de los hombres. (LD, R-9783)

El procedimiento utilizado se da a través de un símil, figura de pensamiento que en este caso compara dos procesos: el invento de los poetas antiguos (el verso) bajo el modelo del canto y la música. Con esta primera construcción, el prologuista comienza a introducir los motivos de la creación artística. Asimismo ocurre un primer empleo de autoridades al

⁸² HEINRICH LAUSBERG, *op. cit.*, pp. 250-253.

⁸³ *Ibid.*, p. 98.

evocarse la opinión aristotélica del concepto del alma como armonía, procedente del libro *De anima*, como anota Morby en su edición.

En las siguientes líneas, el autor del prólogo aparentemente delinea hacia quién va dirigido éste, pues, para emplear el *benevolum parare*, sugiere que el deleite del arte no es propio de bárbaros: “de que se colige quan agreste y barbaro es quien este Arte (que todos los incluye) desestima” (*LD, R-9783*). Así, el autor utiliza por vez primera la fórmula del *ab adversariorum persona*.

A continuación, emplea, con el uso de la fórmula del *ab nostra persona*, y apoyándose en la *licencia*, el tópico de la novedad del asunto en el marco del tópico de los motivos para la creación de una obra que, por otro lado, *La Dorotea* comparte con *La Celestina*, en “El autor a un su amigo”:

La Celestina:

Y como mirasse su primor, su sutil artificio, su fuerte y claro metal, su modo y manera de lavor, su estilo elegante, jamás en nuestra castellana lengua visto ni oýdo, leyó tres o quatro vezes, y tantas quantas más lo leýa, tanta más necesidad me ponía de releerlo y tanto más me agradava y en su processo nuevas sentencias sentía. (p. 185)⁸⁴

La Dorotea:

[...] al que le pareciere que me engaño, tome la pluma y lo que auia de gastar en reprehêder, ocupe en enseñar, que sabe hazer otra imitacion mas perfeta, otra verdad afeitada de mas donaires y colores Retoricos, la erudicion mas ajustada a su lugar, lo festiuo mas plausible, y lo sentencioso mas graue, con tantas partes de Filosofía Natural, y Moral, que admira como aya podido tratarlas con tanta claridad en tal sujeto. (*LD, R-9783*)

Asimismo, entre la fórmula del vituperio y la del autoelogio, enfatiza una vez más el *delectare* con la inclusión de la *variatio* como uno de los principios fundamentales que seguirá la obra que presenta, la *variatio* consiste aquí en la alternancia de prosa y verso:

⁸⁴ A partir de aquí, consignaré a renglón seguido y entre paréntesis las páginas de las citas de *LC*.

de suerte, que si alguno pensasse, que consistia en los numeros y consonancias, negaria que fuesse ciencia la Poësia. La Dorotea de Lope lo es, aunque escrita en Prosa; porque siendo tan cierta imitacion de la verdad , le parecio, q̄ no lo seria hablãdo las perfonas en Verso, como las demas q̄ ha efcrito, si bien ha puesto algunos que ellas refieren, porq̄ descansen quien leyere en ellos de la continuaciõ de la Prosa; y porque no le falte a La Dorotea la variedad con el deseo de que salga hermosa, aunq̄ eto pocas vezes se vea en las Griegas, Latinas y Toscanas. (*LD, R-9783*)

Nuevamente el autor marca la novedad del asunto, dando a entender que el uso que ha hecho de la *variatio* disiente considerablemente del que aparece en las obras clásicas, y, por tanto, discute con sus adversarios, al tiempo que, con el *attentum*, trata de poner al destinatario honroso de su lado.

En las siguientes líneas, se evoca de nuevo a *La Celestina* introduciendo el fin didáctico, inherente a los *exordios*, con elementos del *delectare et docere*, así como la mención de Plauto y Terencio como modelos a seguir:

La Celestina:

[...] me venía a la memoria, no sólo la necesidad que nuestro común patria tiene de la presente obra por la muchedumbre de galanes y enamorados mancebos que posee, pero aun en particular vuestra mesma persona, cuya juventud de amor ser presa se me representa aver visto, y de él cruelmente lastimada, a causa de le faltar defensivas armas para resistir sus fuegos, las cuales hallé escupidas en estos papeles. [...] Vi no sólo ser dulce en su principal historia o ficción toda junta, pero aun de algunas sus particularidades salían delectables fonteçicas de avisos y consejos contra lisonjeros y malos sirvientes y falsas mugeres hechizeras. (*LC, 184-185*)⁸⁵

La Dorotea:

Pareceranle viuos los afectos de dos Amã tes, la codicia y trazas de vna tercera, la hipocresia de vna madre interessable, la pretensiõ de vn rico, la fuerça del oro, el estilo de los criados; y para el justo exemplo la fatiga de todos en la diversidad de sus pensamientos, porq̄ conozcan los que aman con el apetito, y no con la razon, que fin tiene la vanidad de sus deleites, y la vilissima ocupacion de sus engaños. Lo que resulta dellos, dixeron lepidisimamente Plauto en su Mercader y Terencio en el

⁸⁵ Respecto al fin didáctico de *La Celestina* apuntado en “El autor a un su amigo”, Lillian von der Walde comenta que, a pesar de que se hace mención de unas armas para reprender el comportamiento vil de todos los participantes, éstas nunca aparecen en *La Celestina*, por lo tanto, al parecer, no hay tal. LILLIAN VON DER WALDE, *art. cit.*, p. 6.

Eunuco; porque quantos escriuen de Amor, enseñan como se ha de huir, no como se ha de imitar; porque este genero de voluntad [...] ni tiene modo, ni modestia, ni consejo (LD, R-9783)⁸⁶

Más adelante, el autor del prólogo regresa a la *captatio benevolentiae* y pide disculpas con afectación de modestia sobre el desafío frente a sus adversarios que implica no seguir las instrucciones del filósofo: “Si algun defeto huuiere en el Arte (por ofrecerse precisamente la distancia del tiempo de vna ausencia) sea la disculpa la verdad, que mas quiso el Poeta seguirla, que estrechase a las impertinẽtes leyes de la fabula” (LD, R-9783). En este enunciado, encontramos la arrogancia del autor superpuesta a la afectación de modestia. Y para seguir utiliza otra vez la fórmula del autoelogio, pero en boca de don Francisco: “porque el assunto fue historia, y aun pienso, que la causa de auerse con tanta propiedad escrito” (LD, R-9783). Aquí se refleja otro rasgo más de la insinuación al ponerse en duda cuál es la forma correcta de leer la *acción en prosa*: ¿es ficción o es historia?, ¿es imitación de acciones o es verdad?⁸⁷

Se introduce ahora un rasgo más evidente del vituperio que el autor hace a sus enemigos, y que en este caso se traduce en desafío: “yo lo he sido [partidario] de que salga a luz aficionado al argumento y al estilo: al que le pareciere que me engaño, tome la pluma;

⁸⁶ Adde menciona en relación al fin moralizante de ambas obras: “El mismo prólogo [de *La Dorotea*] presenta semejanzas con el de Rojas tanto en su forma como en su intención, no tan moral como afirmó Bataillon. En efecto, ¿cómo, si no, leer estas advertencias del prólogo lopesco: ‘Parecereránle vivos los afectos de dos amantes [...]’, que son un clarísimo eco de ‘otros agradables donayres, [...]’ del prólogo de *La Celestina* de Rojas? ¿Quién se atrevería seriamente a ver en *La Dorotea* un alcance moral? Esto es un claro indicio de que no hay que tomar al pie de la letra el contrato de lectura que nos está proponiendo el autor enmascarado del prólogo”. Art. cit., p. 165.

⁸⁷ Adde considera que estas interrogantes son elementos paradójicos de carácter lúdico que, al contrario de poner en entredicho el contrato de lectura que Lope pretende establecer con sus lectores, lo enfatizan más, pues, por un lado, en lugar de esclarecerse el objetivo de la obra, éste se oscurece más y por lo tanto se confunde así a cualquier lector. Por otro lado, se pone de relieve por parte de Lope que no se trata de cualquier lector, sino del lector digno de *La Dorotea*, aquel de ingenio bien nacido y discreto al que el Fénix se dirige en las últimas líneas de su prólogo, frente a sus detractores y frente al mismo vulgo, que quedarían descartados por la descalificación que de ellos hace Lope en su mismo prólogo.

lo que auia de gastar en reprehender, ocupe en enseñar, que sabe hazer otra imitacion mas perfeta, otra verdad afeitada de mas donaires y colores Retoricos”(LD, R-9783)

Observamos en este fragmento la fórmula de la *causa*, del *benevolum parare*, en la que hay un encomio sobre la opinión de la obra, que, además, mediante el desafío y la censura a la maledicencia, incluye el denuesto del otro. Esta fórmula funciona también a través de una *perconitatio*, pues el autor por un breve momento abre un diálogo con la parte contraria, a la que desafía abiertamente por su supuesta objeción. Y encontramos una alusión más a “El autor a un su amigo”, pues, así como don Francisco queda encantado con el argumento y el estilo de *La Dorotea*, Rojas decide terminar “los papeles encontrados” por las razones expresadas en su carta: “Y, como mirasse su primor, su sutil artificio, su fuerte y claro metal, su modo y manera de lavor, su estilo elegante, jamás en nuestra castellana lengua visto ni oýdo, leýlo tres o quatro vezes, y tantas quantas más lo leýla, tanta más necesidad me ponía de releerlo y tanto más me agradava” (LC,185).

Poco más adelante aparece la mención de Plauto, Terencio y de Aristófanes; indudablemente, para Lope *La Celestina* es la referencia constante del exordio, sobre todo en relación a las “acciones imitadas”: “ y mas antiguas son las Comedias de Aristofanes, Terencio, y Plauto, y se leen con lo que vsauan entonces Grecia y Roma; y entre las nuestras mas cerca de nuestros tiempos la Celestina Castellana y la Eufrosina Portuguesa; demas que en la Dorotea no se ven las personas vestidas, sino las acciones imitadas” (LD, R-9783). El prologuista ha terminado de demostrar la legitimidad de la obra mediante dos procedimientos: esbozando rasgos que apuntan a una poética de la *acción en prosa*: la proporción en la armonía de la poesía, la preeminencia de la prosa sobre el verso apelando a la *variatio*, la noción ambivalente de la *imitatio*, a veces como historia verdadera, a veces como fábula. Todo esto en relación intertextual con *La Celestina*. El segundo

procedimiento consiste en discutir con los adversarios en el ámbito literario, defendiendo la propia preceptiva, que en Lope tiene su origen en el *Arte nuevo*. Esto implica discutir con Aristóteles y, por tanto, con los poetas y preceptistas nearistotélicos. Pero en las siguientes líneas tal discusión desaparece y el autor da rienda suelta al vituperio de sus adversarios sin permitir objeción retórica alguna y con el objetivo de poner a “los ingenios bien nacidos” de su lado.⁸⁸

En efecto, la última parte del prólogo se dedica al vituperio a través del uso recargado de las tres fórmulas ya mencionadas del *benevolum parare*: autoelogio, alabanza al destinatario y vituperio de los adversarios. La temática es en torno al problema de las ediciones espurias, pero sobre todo con el objetivo de hacer parecer que el destinatario alabado es afectado por un mal general: los hombres que, según el prologuista, pertenecen a la estirpe de la envidia y la maledicencia, y contra los que el Fénix tiene que contender para volver a ganar su lugar en la corte y en el gusto del público:

Tambien ha obligado a Lope a dar a la luz publica esta fabula, el ver la libertad có que los libreros de Seuilla, Cadiz y otros lugares del Andaluzia, con la capa de que se imprimen en Zaragoza, y Barcelona, y poniendo los nombres de aquellos Impresores, sacan diuersos tomos en el suyo, poniendo en ellos Comedias de hombres ignorantes, que èl jamas vio, ni imaginò, que es harta lastima y poca conciencia, quitarle la opiniòn con desatinos (*LD, R-9783*).

En seguida, para asegurar el efecto causado por la mención de la legitimidad de servicio, y sin previo aviso, se pasa a la fórmula del *ab iudicum persona* mediante la petición que hace el prologuista a su destinatario alabado de no dar crédito a las maledicencias, con la cual pone a su destinatario en el centro de la afectación de dicho problema:

⁸⁸ Al respecto dice Adde: “Siente Lope la necesidad de reafirmar su concepción de la poesía o de lo poético en su testamento literario [*La Dorotea*]. Con esto abre y cierra pues el paratexto (aunque a decir verdad, la parte final es más bien una respuesta a las sátiras de Pellicer, producto de la ‘bárbara lengua y pluma de la ignorante envidia’), enmarca un prólogo paradójico y astutamente dedicado ‘Al Teatro’”. Art. cit., p. 168.

y assi suplica à los ingenios bien nacidos, y bien hablados, en cuyas lenguas viue la alabança, y cuya pluma jamas se vio manchada del vituperio, que no crean a estos hombres, a quien la codicia obliga a tanta insolencia, y solo lean a Dorotea por suya, sin reparar assimismo en aquellos ignorantes que trasladan satiras de sus costumbres, no perdonando edades, noblezas, Religiones, honras, ni lugares altos”. (LD, R-9783).

Como se observa, el vituperio a través de la voz de don Francisco López de Aguilar consigue mayor fuerza, de ahí la pertinencia del *exordio por insinuación*. En esta parte del prólogo, la causa se asimila a aquello que combate: vituperar a editores espurios y a maledicentes. Recordemos que el propio Lope se atribuía obras ajenas, entre ellas, algunas de su denostado enemigo Juan Ruiz de Alarcón.⁸⁹ Y a medida que el prologuista utiliza la *amplificatio*, va aumentando el nivel de agresividad del vituperio:

[...] hombres que no saben de los libros mas de los titulos, y que al fin los dexan como cosa que compraron para engañar, y la venden porque no la hã menester, aborrecidos del mundo, la escoria dèl, la embidia de la virtud, emulos carcomidos de la gloria de los estudios agenos, a quien compara san Agustin a las lagunas, en cuyo cieno se crian serpientes y animales inmundos, de quien ya queda esperando que entretenga la risa de los Principes soberanos con las lagrimas de la honra, aunque no es possible que sus diuinos entendimientos crean (en agrauio de los estudios de la virtud) la barbara lengua y pluma de la ignorante embidia, fiera a quiẽ doran los dientes las heridas de la gloriosa fama, quando piensan, que los tiñen en la inocente sangre. (LD, R-9783)⁹⁰

⁸⁹ Así lo documenta José Montero Reguera en su estudio introductorio a *La verdad sospechosa*: “El teatro de Juan Ruiz de Alarcón está compuesto fundamentalmente por los textos incluidos en las dos *Partes de comedias* que su autor dio a la estampa. [...] Algunas de [éstas] –indiscutibles en su autoría– se publicaron también atribuidos a otros autores, incluso bajo títulos distintos: *Examen de maridos* se publicó bajo el título de *Antes que te cases mira lo que haces*, atribuida a Lope; *La verdad sospechosa*, también atribuida a Lope...” [...] “Así se expresa el autor [Juan Ruíz] al respecto: ‘Cualquiera que tú seas, o mal contento (o bien intencionado) sabe que las ocho comedias de mi primera parte, y las doce desta segunda son todas mías, aunque algunas han sido plumas de otras cornejas, como son *El Tejedor de Segovia*, *La verdad sospechosa*, *Examen de maridos*, y otras que andan impresas por de otros dueños; culpa de impresores, que les dan las que les parece, no de los autores a quien las han atribuido, cuyo mayor descuido luce más que mi mayor cuidado; y así he querido declarar esto, más por su honra que por la mía, que no es justo que padezca su fama notas de mi ignorancia’, ‘Al lector’, preliminares de la *Parte segunda de las comedias*”. JOSÉ MONTERO REGUERA, “Introducción”, en JUAN RUÍZ DE ALARCÓN, *La verdad sospechosa*, Castalia, Madrid, 1999, pp. 16-17. Como observamos, Alarcón padece el mismo problema y se queja de la misma forma que Lope lo hace respecto a las ediciones espúreas de sus obras. Dicho fenómeno se vuelve casi un tópico.

⁹⁰ La *amplificatio* “es una elevación gradual de lo dado por naturaleza, hecha con los medios del arte en interés de la propia causa”. Este procedimiento retórico funciona en el fragmento citado dentro del marco de las figuras de pensamiento. Se trata de una amplificación extensiva en el espacio de la expresión, a saber, cuando para la expresión de la elevación se emplean en exceso pensamientos (*res*) y formulaciones lingüísticas (*verba*). Encontramos también dos de los tipos de amplificación: el *incrementum* y la *congeries*.

El prologuista hace una acumulación de sentidos en torno a los campos semánticos de la maledicencia. Efectivamente, la acumulación es caótica, puesto que, además de que estamos ante un fenómeno de pensamiento, no hay una aparición escalonada de las ideas acumuladas. La elevación se da amplificando los *verba singulis* por la elección de sinónimos que metaforizan gradualmente el sentido de los vituperios, los cuales tienen “una función agresivo-agudizadora”. En la última frase de la cita anterior (“la barbara lengua y pluma de la ignorante embidia , siera a quiẽ doran los dientes las heridas de la gloriosa fama, quando piensan, que los tiñen en la inocente sangre.”) se observa, bajo la autoridad de San Agustín, una especie de emblema de los maledicientes, metaforizados por el símbolo de la serpiente, incapaces de hacer daño a la gloria y la honra de los ingenios bien nacidos por propia naturaleza y por herencia, se apela sin duda al lector discreto. La alabanza del destinatario honroso es llevada al límite junto con el vituperio de los adversarios. El *movere* va acompañando del deleite del receptor, pues, como menciona Lausberg, “se desencadena una vivencia valorativa a través del *ornatus*, fenómeno propio de la alienación”. Vemos así cómo, efectivamente, el autor del prólogo, utilizando medios psicológicos, se introduce en la mente del destinatario para influir en él, mediante los procedimientos retóricos que generan el *exordio por insinuación*. Se puede concluir entonces que la recepción a la que apela Lope apunta hacia tres públicos: los ingenios bien nacidos –o sea el lector discreto-, los maledicientes y el vulgo, lo cual es posible al dirigir el título o la dedicatoria del prólogo al Teatro, y desviar aparentemente el foco de atención, por un lado, y, por el otro, al ‘ser escrito’ por un autor apócrifo.

Para el primero, el objeto se está amplificando por enumeración sucesiva de circunstancias agravantes. La *congeries* se realiza a través de una acumulación caótica de sinónimos o de miembros enumerativos. Vid. HEINRICH LAUSBERG, *op. cit.*, Gredos, Madrid, 1967, pp. 50-58.

Para terminar, quiero reafirmar la relevancia del tópico de la autoría apócrifa, que, como dije líneas atrás, es la correspondencia fundamental entre el *exordio* de *Celestina* y el de *La Dorotea*. A mi modo de ver, el punto nodal entre ambos es el tópico del manuscrito encontrado, ya que éste le permite a Lope dar unidad a los dos textos que conforman su *exordio*. En el primero, el tópico permite introducir la tónica exordial de los motivos por los cuales se crea la obra, además del doble juego en el que Lope envuelve a su destinatario. En el prólogo, ‘quien lo escribe’ tiene una posición análoga a la de Rojas, pues éste y don Francisco han leído unos textos rescatados del olvido que los deleitan y motivan, ya a continuar la escritura de los “papeles”, ya a escribir un prólogo. De esta forma, Lope resemantiza el modelo clásico de los prólogos de dudosa procedencia, así como la falsa autoría de un texto.

En el siguiente capítulo analizaré el uso que se hace en *La Dorotea* del estilo dialógico que le aporta el modelo celestinesco.

CAPÍTULO II: EL ESTILO DIALÓGICO EN *LA DOROTEA*

El estilo en *La Dorotea*

Cuando acudimos como lectores a las charlas literarias entre Teodora y Gerarda, Dorotea y Fernando, Julio y Fernando, Dorotea y Teodora, en fin, viene a nuestra memoria algo de aquel coloquio que sobre el uso de la lengua Valdés entabla con sus interlocutores y/o discípulos imaginario -quienes, por otro lado, responden y discuten sobre las necesidades reales de la escritura y la oralidad de su tiempo. Como ha dicho ya la crítica, el *Diálogo de la lengua* demuestra la consolidación estilística de lo que Rojas plantea en la creación artística de *La Celestina* casi un siglo y medio antes que Lope.⁹¹ El escritor áureo crea entre sus personajes doroteicos una serie de coloquios accidentales, espontáneos o conscientes en torno “a la manera de decir buena o mala, áspera o dura”, de la que también tratan los interlocutores del *Diálogo de la lengua*.⁹² Encontramos por ejemplo en la *acción en prosa* una dura crítica por parte de Teodora a la forma de hablar de Gerarda al inicio de uno de sus tantos encuentros, en la Escena Octava del Acto I:

GER. Esté en buen hora la honra de las viudas, el exemplo de las madres, la maestra primorosa de las cortesias, la caritatiua huespeda de las desamparadas; mager aunque con poca dicha, que merecia ser Princesa de Transilvania.

TEO. Notable vienes, Gerarda, hablando a lo moderno y a lo antiguo; como has casado el Mager y la Primorosa? essa moça y aquél viejo?

GER. Ya, Teodora, nuestra lengua es vna calabriada de blanco y tinto.

⁹¹Al respecto dice Gilman que “si en su *Diálogo de la lengua* Juan de Valdés critica la adolescente pedantería de un humanismo que, en tiempos de Rojas, era lo bastante nuevo para parecer a menudo más preocupado por la erudición y los latinismos que por el buen gusto, en general se muestra complacido con la *Celestina*: ‘Ningún libro ay escrito en castellano donde la lengua esté más natural, más propia ni más elegante’”. *Arte y estructura*, p. 23.

⁹² JUAN DE VALDÉS, *Diálogo de la lengua*, ed. de Juan Manuel Lope Blanch, Castalia, Madrid, 1969, p. 142.

TEO. Con eso la hablas de tan buena gana.

GER. *Vn asno entre muchas monas, cocanle todas.*

TEO. No te enojés, por mi vida, de donde vienes? (*LD*, f. A39)

Pero, como observamos, a diferencia de la obra de Juan de Valdés, la intención aquí no es que haya un maestro que instruya a sus discípulos sobre la manera correcta de hablar para llegar juntos a una verdad respecto de la lengua. Los personajes doroteicos juegan todo el tiempo, hablan con tal aparente arbitrariedad que casi cualquier idea con tendencia adoctrinadora en el decir de la lengua, o la pronunciación de frases afectadas conllevan un tono de ironía por parte de su portador, o bien son ironizadas por el interlocutor, convirtiendo así sus coloquios verbales en un divertimento creativo, acaso ocioso, un carnaval de la lengua. De tal manera que, como lo ha demostrado Alan S. Trueblood, Lope hace de la expresión artística de sus personajes una experiencia vital de la que éstos son practicantes plenamente conscientes. Estamos una vez más, ante la ya sabida distancia que Lope toma frente a las preceptivas contemporáneas de su tiempo en torno al estilo, así como ante su postura frente a los grecolatinos. Y para no redundar al respecto, cito a Trueblood:

Lope's own criterion, as expressed in *Arte Nuevo* (1614), is more flexible, linking style much more with subject matter and intention than with social status or character types:

Comience pues, y con lenguaje casto
no gaste pensamientos ni conceptos
en las cosas domésticas, que sólo
ha de imitar de dos o tres la plática.
Mas cuando la persona que introduce,
persuade, aconseja o dissuade,
allí ha de haber sentencias y conceptos,
porque se imita la verdad sin duda,
pues habla un hombre en diferente estilo
del que tiene vulgar, cuando aconseja,

persuade o aparta alguna cosa.

(*Obras escogidas*, II, 889)⁹³

Más aún, en *La Dorotea* el Fénix va más allá de su propio *Arte nuevo*, siempre acotado en la práctica teatral por las rígidas reglas para representar en los corrales de comedias:

But even this freer criterion, which already looks away from stylistic convention and toward living speech, is inadequate for *La Dorotea* where, as we see in the first scene, suasive rhetoric is applied to domestic matters, where the character of highest rank, Don Bela, is the least adept at the sublime style, and where the dialogue is characterized throughout by shifts in level from the elevated to the everyday. This is in itself a violation of the stylistic criterion of *igualdad*, consistent maintenance of level, and would strike an exigent, traditionalistic ear as bizarre. Moreover, the basic level of the dialogue does not, as in *La Euphrosina*, correspond to the speech habits of “popular types”; it is not rustic but urbane, the everyday speech of an urban milieu of some sophistication employed without reference to social status.⁹⁴

Y con la declaración de que “el papel es más libre teatro que aquel donde tiene licencia el vulgo de graduar, la amistad de aplaudir y la envidia de morder”, Lope establece una de las ideas fundamentales mediante la cual se permite, una vez más, abandonar por completo el orden reglamentario de las tres categorías tradicionales del decoro estilístico (alto, medio y bajo); asimismo, propone su propia preceptiva para la forma que ha escogido y concede de esta manera plena movilidad a las voces de sus personajes a través de la *acción en prosa*:

Pero puede asimismo el Poeta usar de su argumento sin Verso, discurriendo por algunas decentes semejanzas; porque esta manera de pies y números, son en el Arte Poética, como la hermosura en la juventud, y las galas en la disposición de los cuerpos bien proporcionados, que el ornamento de la harmonia está allí como accidente, y no como real sustancia; de suerte, que si alguno pensasse, que consistía en los números y consonancias, negaría que fuesse ciencia la Poesía. La *Dorotea* de Lope lo es, aunque escrita en Prosa; porque siendo tan cierta imitación de la verdad, le pareció, que no lo sería hablado las personas en Verso como las demás que ha escrito (*LD*, R-9783).

La Dorotea se sitúa así en medio de las discusiones teórico literarias de la primera mitad del XVII, tanto frente a la “nueva poesía”, como frente al neoaristotelismo del Pinciano y de muchos otros preceptistas: “[...] mas en la prosa es menor la causa, y así deue ser menor

⁹³ ALAN S. TRUEBLOOD, *op. cit.*, p. 380.

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 380-381.

la oración, por q[ue], si en ella el hombre humilde hablase altamente, sería indecoroso, lo qual, como es dicho, no lo sería en la poética”.⁹⁵

Esta peculiar manera de Lope al tratar el estilo en su *acción en prosa* fue y sigue siendo igualmente desconcertante que la de Fernando de Rojas en el estilo de *La Celestina*. Y es que, como todo estudioso de *La Dorotea* sabe, su modelo artístico es el de la obra salmantina. El arte plasmado en *La Celestina* fue de tal trascendencia que, como ya se observó, representó por un lado el germen para el nacimiento del teatro español y, por otro lado, fue la obra que vino a sacudir las reglas del decoro estilístico en la literatura española. De manera que se convirtió en uno de los detonantes de las ideas estilísticas que sobre el tratamiento de la lengua propuso Juan de Valdés más tarde, las cuales, a su vez, tendrán resonancia a través de la parodia y la ironía en muchos de los diálogos de *La Dorotea*.

Estilo argumentativo y estilo sentimental en *La Dorotea*

Bajo lo expuesto en el Capítulo I, el punto de partida para el análisis estilístico de la *acción en prosa* es el modelo que Stephen Gilman propone como estilo dialógico para el arte del diálogo en *La Celestina*. Recordemos la definición de Gilman para el estilo:

Empleamos la palabra en un sentido próximo al de su antepasado *stylus*. *Estilo* significa aquí el resultado de aquellos criterios artísticos que llevan al escritor a pensar en determinada palabra, a aceptarla o a suprimirla de un texto. Estos criterios se relacionan sin duda con las nociones de orden, de propiedad, de efecto agradable que suelen guiar la pluma de los escritores; son producto de su preocupación consciente, aunque no forzosamente académica, por la palabra escrita. Es cierto que las tácitas normas del estilo de toda época y escuela desempeñan un papel importante en el arte del escritor; sin embargo, creemos que la conciencia individual del estilo supera las recetas.⁹⁶

⁹⁵ ALONSO LÓPEZ PINCIANO, *Philosophía antigua poética*, ed. de Alfredo Carballo Picazo, reimpresión, Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, Madrid, 1973, p. 183.

⁹⁶ Para tener presente el planteamiento teórico del presente estudio, véanse las páginas 26 a 30.

Citemos ahora algunas de las ideas que sobre el estilo en *La Dorotea* surgieren el Fénix en su prólogo:

Si algun defeto hubiere en el arte –por ofreçerse precìsamente la distançia del tiempo de una avsençia- sea la disculpa la verdad; que mas quiso el poeta seguirla que estrechase a las impertinentes leyes de la fabula. Porque el asunto fue historia, y avn pienso que la causa de auerse con tanta propiedad escrito; yo lo e sido de que salga a luz, afiçionado al argumento y al estilo. Al que le pareçiere que me engaño, tome la pluma; y lo que auia de gastar en reprehender, ocupe en enseñar que sabe haçer otra imitacion mas perfeta, otra verdad afeitada de mas donaires y colores retoricos, la erudiçion mas ajustada a su lugar, lo festivo mas plausible, y lo sentençioso mas grave; con tantas partes de filosofia natural y moral, que admira como alla podido tratarlas con tanta claridad en tal sujeto. (*LD, R-9783*)

Como observamos en estas palabras, se delinea, aunque no sin ambigüedades, un criterio estilístico –que por otro lado remite de forma directa a casi las mismas ideas que aparecen en *El autor a un su amigo*- utilizado para la creación de la *acción en prosa*:

[...] Y, como mirasse su primor, su sutil artificio, su fuerte y claro metal, su modo y manera de lavor, su estilo elegante, jamás en nuestra castellana lengua visto ni oýdo, leýlo tres o cuatro vezes, y tantas quantas más lo leýa, tanta más necesidad me ponía de releerlo y tanto más me agradava y en su proceso nuevas sentencias sentía. Vi no sólo ser dulce en su principal ystoria y fición toda junta, pero aun de algunas sus particularidades salían delectables fonteçicas de philosophía, de otr[a]s, agradables donayres; de otr[a]s, avisos y consejos contra lisonjeros y malos sirvientes y falsas mujeres hechizeras. Vi que [no] tenía su firma del autor, y era la causa que estaba por acabar; pero, quien quier que fuesse, es digno de recordable memoria por la sutil invención, por la gran copia de sentencias entretexidas, que so color de donayres tiene. Gran filósofo era. (*LC, p. 185*)

En primera instancia, se da la espalda a las tradicionales leyes de disposición de la fábula. El modo de imitación propuesto, apela a la verdad de una “fábula”⁹⁷ que surge de un asunto que fue “historia” y que será afeitado con donaires y colores retóricos, con la erudición

⁹⁷ Para Covarrubias, la *fábula* “en rigor significa el rumor y habilidad del pueblo, y lo que comúnmente se dize y se habla en él de algún particular o cosa acontecida. [...] Tómase también comúnmente fábula por cosa sin fundamento; y dezimos: Esso es fábula, que vale tanto como esso es mentira. Es, ultra desso, fábula, una narración artificiosa, inventada para deleitar y entretener, de cosas que ni son verdad ni tienen sombra della”. De su lado, la *historia* “es una narración y exposición de acontecimientos pasados, y en rigor es de aquellas cosas que el autor de la historia vió por sus propios ojos y da fee dellas, como testigo de vista [...]. Pero basta que el historiador tenga buenos originales y autores fidedignos de que aquello que narra y escribe, y que de industria no mienta o sea floxo en averiguar la verdad, antes que la asseguere como tal. SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *op. cit.*

perfectamente ajustada en su lugar, con plausibilidad, con gravedad y con gran claridad en el tratamiento que se haga de la filosofía natural y moral, y de los sujetos –o temas- que intervienen en la historia. Como lo menciona Trueblood, las reglas tradicionales del estilo para la ubicación de personajes-tipo desaparecerán por completo y éstos quedarán forjando uno y otro y entre sí su propio estilo de hablar según la visión del mundo vertida por el Fénix, a través precisamente de las relaciones dialógicas creadas entre ellos. Las maneras de decir, arraigadas en la potencialidad del diálogo celestinesco, resultarán ser, en palabras de la alcahueta Gerarda, una “calabriada de blanco y tinto”.

Dichas maneras de decir, Gilman las identifica en *La Celestina* a través de un eje estilístico que viene a determinar las relaciones dialógicas entre los personajes: la manera en que Rojas utiliza los pronombres *yo-tú*. De tal suerte que se conforma un estilo particular de dirigirse los interlocutores uno al otro. Desde el *yo* emerge un estilo sentimental a través del cual se manifiestan sus sentimientos y deseos. El *tú* emerge de un afán de persuasión sobre los sentimientos del *yo* a través de la razón. “Así, Rojas pudo inventar su diálogo gracias a la consciente combinación y variación de dos estilos; *el argumentativo*, destinado a impresionar al oyente, y *el sentimental*, que expresa el *yo* del hablante. De ninguno de ellos puede decirse que aparezcan en forma absolutamente pura. [...] Encontramos una continua fusión vital de ambos estilos” (*Arte y estructura*, pp. 48-49). Para entrar al análisis de mi *corpus*, a continuación seleccionaré un pasaje de *La Celestina* estudiado por Gilman y observaré cómo, desde una situación paralela, el modelo se resemantiza en *La Dorotea*. El siguiente pasaje es típico del estilo argumentativo. Celestina ha estado hablando en voz baja con Lucrecia al final de su primera entrevista con Melibea, quien alcanza a escuchar el cuchicheo:

MELIB.-¿Qué dizes madre?

CEL.-Señora, acá nos entendemos.

MELIB.-Dímelo, que me enojo quando yo presente se habla cosa de que no aya parte.

CEL.- *Señora*, que *te* acuerde la oración para que *la mandes* escriuir, e que aprenda *de mí* a tener mesura en el tiempo de *tu yra*, en la qual *yo* vsé lo que se dize: que del ayrado es de apartar por poco tiempo, del enemigo por mucho. Pues *tú, señora*, tenías yra con lo que *sospechaste de mis palabras*, no enemistad. Porque avnque fueran las que *tú pensauas*, en sí no eran malas: que cada día ay hombres penados por mujeres e mujeres por hombres, e esto obra la natura, e la natura ordenóla Dios, e Dios no hizo cosa mala. E así quedaua *mi demanda*, como quiera que fuesse, en sí loable, pues de tal tronco procede, e *yo libre* de pena.⁹⁸

Las cursivas son de Gilman y sirven para enfatizar el abundante uso del *yo-tú* en las palabras del discurso de Celestina, las cuales

pertenecen sin duda a un estilo fundamentalmente dirigido al *tú*. Esa apariencia de razón, ese medir cada palabra en vista del efecto que ha de causar, ese subrayar el pronombre, todo revela una preponderancia de la segunda persona. [...] Esta abundancia de pronombres de primera y segunda persona muestra que las observaciones de orden general (“del ayrado es apartar por poco tiempo” o “Dios no hizo cosa mala”) están en realidad subordinadas a la confrontación de dos vidas (*Arte y estructura*, 43-44).

Ahora, para ubicarnos en la misma situación con *La Dorotea*, cito la Escena Cuarta del Acto II, en la que acontece la primera entrevista entre Gerarda y Dorotea. Dicha escena es precedida por un encuentro entre la alcahueta y Don Bela, en el que el rico galán indiano ha sido inducido por Gerarda para comprarles regalos a cambio de prometerle a la joven hetaira. Durante la plática con Dorotea, Gerarda pone en práctica con distintos ardides su influencia sobre ella, pues en cualquier momento llegará el indiano para realizarse su primer encuentro arreglado por la alcahueta:

DOR. Seas bien venida, madre.

GER. Buena sea *tu vida*, Angelito, ramillete de flores, retrato de la limpieza, estanco del aseo, cifra de la hermosura.

⁹⁸ FERNANDO DE ROJAS, *La Celestina*, Aucto IV; vol I, pp.191-192, *apud*, Gilman, *Arte y estructura*, p. 42.

[...]

DOR. *Gerarda mia, estoy muy triste.*

GER. Calla, bobilla, desconfiadilla, que estas abrasando el mundo con la nieue desse Abito, partido desse escapulario azul, como se le miran los Astrologos, el cielo cõ la vanda de los Signos. *Que piensas que te traigo?* mira, mira que bucaro tan lindo, aqui está Cupidillo, aquel de *tu edad*, aquel dulce matadorzillo, toma, açotale, por el mal que *te ha hecho*, bien lo merece; pero no, por el siglo de *mi Confessor*, que primero *me has* de dar algo.

DOR. [...] pero *que quieres* que *te dé* madre?

GER. No mas de recibirle, *di, yo le recibo.*

[...]

DOR. Y como *sabes tu* *q̃ tomaré* esse m̃ateo?⁹⁹

GER. Como has tomado esse bucaro.

DOR. Este es niñeria, y esta aqui amor presente, y siendo suyo el agrauio, *no me dize* que *no le tome.*

GER. Bueno va esto; no me engañaron el chapín y las tijeras. Diferente está Dorotea de lo que solía.

[...]

GER. *Soy pecadora*, Dorotea, y temo que no ay donde huir aquel tremendo dia: *tu como eres moça*, estas pensando en *tus galas*, que aunque dizen que *el moço puede morir*, y *el viejo no puede vivir*; lo cierto es ir con las leyes de la naturaleza.

[...]

DOR. Que es esso tia, que *te suena* en la m̃aga?

GER. Vn papelillo que eftaua encima de la mesa deste Cauallero magnifico: parecieronme versos; y aunque es verdad que *soy mas aficionada* a vna bota de Alaejos, que a las trecientas de Iuan de Mena; por si es cosa que puede *aprouecharte*, *me le puse* en la manga, *leemele*, por *tu vida*.¹⁰⁰ (LD, f. A65)

⁹⁹ Según el *Diccionario de Covarrubias* y el *Diccionario de Autoridades*, el manteo corresponde a una prenda que usaban las mujeres debajo de las faldas o el vestido. Gerarda ha traído una serie de aditamentos para el arreglo íntimo de Dorotea de parte del indiano Don Bela. El manteo, que según leemos en el diálogo previo entre Gerarda y el indiano, fue mandado traer. Significa a caso contraer matrimonio con Don Bela o pertenecer a él pues la dama será envielta en éste (el manteo o Don Bela) y/o para éste (para Don Bela). Asimismo, al decir la alcahueta en aparete que el chapín y las tijeras no la han engañado, podemos inferir que probablemente sea ella quien confeccione las prendas enviadas por Don Bela con algún toque “especial” que podríamos traspolar al ámbito de la hechicería.

¹⁰⁰ Las cursivas son para enfatizar la abundante presencia y uso de los pronombres *yo-tú*.

Como se puede observar, la diferencia de relaciones entre Celestina y Melibea, y Gerarda y Dorotea es casi abismal. Para comenzar, aunque es la primera vez que se encuentran dentro de la obra, Gerarda seguramente conoce a Dorotea desde niña tomando en cuenta el estrato social al que ambas pertenecen, así como la confianza con la que se tratan y el vínculo de la alcahueta con la madre de la hetaira. En el caso de Melibea, es la primera vez que ve a Celestina, aunque ya había oído hablar de ella. Hay un rango jerárquico que definitivamente las separa. La plática que tienen estas últimas genera una grave tensión cuyos elementos principales son el miedo y la desconfianza de la joven hacia la alcahueta, la malicia con que actúa Celestina en contra de Melibea, así como el miedo que siente la vieja por su vida si es que no logra envolver a la hija de Pleberio.

Como lo ha notado ya la crítica, Celestina y Melibea se batan en un duelo en el que van de por medio aspectos como la vida misma, la honra, el prestigio de la vieja, la lujuria, el pacto con el diablo, por mencionar algunos. Celestina está frente a una virgen a la que tiene que influir con una sutileza que se transformará en violencia para manipularla, lograr el maleficio y así hacer el negocio de su vida. Por otro lado, Dorotea y Gerarda hablan el mismo lenguaje. Gerarda no tiene necesidad ni de arriesgar su vida por convencer a Dorotea, ni de hacer pactos con el diablo; así como Dorotea no se preocupa por perder su honra porque, dado su rango social, ni siquiera la tiene. Sabe perfectamente quién es Gerarda y el tipo y alcance de las alcahueterías que practica. Dorotea es una prostituta disimulada, es una hetaira, según Márquez Villanueva, digna descendiente de las hetairas terencianas. A diferencia de Melibea, ella no está enferma de amor;¹⁰¹ su interés se centra

¹⁰¹ Francisco de Villalobos define la enfermedad de amor o el *amor hereos* como lo que “corrompe a la imaginación que, desasosegando el corazón, mueve los sentidos –ojos y oídos- hacia la imagen amada. [...] El pensamiento informa a los sentidos ser lindo, gracioso, honrado y honesto lo que se ama [...], alguna esperanza se muestra al amante de adquirir al amado [...], el entendimiento pierde su juicio.” Algunos de los

en que su belleza y su exquisitez pasen al eco de la eternidad gracias a los versos de sus amantes, y no en la consumación del amor. Gerarda lo sabe y actúa en esa dirección jugando con las vanidades de la hetaira estimulando constantemente su imaginación a través de la palabra.

Así pues, la resemantización¹⁰² del modelo celestinesco en esta escena se da por tres aspectos fundamentales que, a su vez, son complementarios: las circunstancias de las relaciones entre ambas parejas determinadas por su rango social, el tipo de práctica de cada alcahueta y la enfermedad del amor. En *Celestina* media un pacto mortal con el diablo y en Gerarda media la ventaja que le proporciona su vínculo personal o emocional con Dorotea. La descripción de escenas y la identificación de aspectos para explicar a nivel general la resemantización del tema celestinesco en la *acción en prosa* están hechas. En seguida observaré dicha resemantización con el análisis de los estilos sentimental y argumentativo.

Como en *Celestina*, el uso de los pronombres *yo-tú* se presenta en abundancia y determina la plática entre las mujeres lopescas. Pareciera que al ser Dorotea joven y el objeto de persuasión de Gerarda, la relación de poder entre ellas, como entre *Celestina* y *Melibeia*, es completamente vertical. Sin embargo, como se observó, aquí hay matices. Por lo menos en cuanto al rango social están parejas; una sabe los puntos débiles y fuertes de la otra y, a su vez, saben ambas que una sabe de la otra. La escena abre de la siguiente manera:

GER. PAZ sea en esta casa, *et omnibus habitantibus in ea*.

CEL. En los Latines conozco a Gerarda, demonio es esta vieja.

síntomas son “pérdida del sueño y desatino[...], pérdida del deseo de comer y beber y trastorno general del cuerpo [...], congoja [...], deseo de soledad [...], carencia de auxilio.” VILLALOBOS, *Algunas obras*, pp. 322-323, *apud* GUSTAVO ILLADES AGUIAR, *op. cit.*, pp. 38-42.

¹⁰² La resemantisación en un sentido general, podríamos decir que implica poner en crisis algún tópico o modelo y darle un nuevo significado o un significado distinto.

DOR. Seas bien venida, madre.

GER. Buena sea tu vida, Angelito, ramillete de flores, retrato de la limpieza, estanco del aseo, cifra de la hermosura.

DOR. Tantos requiebros? tantos?

GER. Pues que quieres que te diga, sino he oído jamás tales palabras en tu boca? que siempre me has recibido con otra cara de la que Dios te ha dado: y que cara, el te bendiga.

Aunque sí existe una cierta verticalidad que obedece a la ventaja de la vieja en años y experiencia, el uso del *yo-tú*, a diferencia del de Celestina con Melibea, no es osado, no infringe ninguna regla de rango social; más bien revela el estrecho vínculo emocional que hay entre ellas, el profundo conocimiento que de Dorotea tiene Gerarda y cómo lo aprovecha para que la joven se sienta reconocida y reflejada en sus palabras sin necesidad de recurrir a engaños o maleficios, pues probablemente Dorotea sabría identificarlos. Con la entrada de Gerarda y por el comentario de la criada de Dorotea, sabemos que la fórmula de saludo que la vieja utiliza es algo más que un sencillo deseo cristiano de bienestar para sus allegadas. Dorotea contesta con el mismo tono y aun la llama con el conocido epíteto “madre”, por supuesto herencia de Celestina. “Seas bien venida, madre”. Con dicho saludo se diría que Dorotea avisa a Gerarda que ha identificado la doble intención de su saludo. Y la vieja, sin hacer mucho caso, suelta una suerte de letanía para Dorotea que comienza en el primer enunciado con el lanzamiento del tema principal que a ambas mujeres interesa, la vida de la hetaira:

GER. Buena sea tu vida, Angelito, ramillete de flores, retrato de la limpieza, estanco del aseo, cifra de la hermosura.

Con el “Buena sea tu vida”, además de disolver el tono irónico del saludo de la joven, Gerarda apunta al blanco de sus intereses, pues sabe bien que ese dirigirse a ‘tu vida’ en dicho momento es conflictivo para la joven, quien acaba de romper sus relaciones amorosas

con Fernando, un joven trovador con quien ha sostenido un amorío desde hace cinco años plagado poesías y canciones y sin prometerse nada; efectivamente Dorotea necesita de un buen augurio para su vida. Por otro lado, ya está enterada de la existencia y las intenciones de don Bela para con ella. La situación es pues, idónea para que Gerarda, a través del “tu vida”, se inserte en los sentimientos de la joven. La alcahueta suelta el remedo de letanía “Angelito, ramillete de flores, retrato de la limpieza, estanco del aseo, cifra de la hermosura”. Dorotea sólo percibe los “requiebros”, los cuales disfrazan y nublan rápidamente el verdadero sentido de las palabras de Gerarda, que está contenido en la expresión irónica “Buena sea tu vida”: DOR: ¿Tantos requiebros? ¿Tantos?

La alcahueta hace una evocación de rezo que podría proceder como una suerte de conjuro o “bendición” para la buena fortuna de Dorotea y después de la interpelación de la joven, contesta utilizando otra vez la ironía, pero sin dejar de ir al grano, los infortunios amorosos:

GER. Pues que quieres que te diga, sino he oído jamas tales palabras de tu boca? que siempre me has recibido con otra cara de la que Dios te ha dado y que cara, él te bendiga: toma, toma, que quisiera ser higuera para darte dos mil en cada rama: que niña de los ojos de amor! que 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 greguescos.

En la primera parte de este parlamento, Gerarda juega con su hipocresía mediante la utilización de valores cristianos como el de su humildad frente a la soberbia de Dorotea y sigue entretejiendo sus intenciones, pues simula estar ofendida por las descorteses y desconfiadas palabras de la irreverente muchacha. Se dirige, maltratada desde su yo sentimental, como una víctima hacia el *tú* de Dorotea con un discurso aparentemente sentimental, para ubicar ahora a Dorotea en el plano de las mismas dobles intenciones que la alcahueta genera, y simula así que pone su otra mejilla, pues mientras la joven le habla

mal y le muestra mala cara, la vieja sólo le contesta con lindas palabras: “Pues que quieres *que te diga*, sino *he oído* tales palabras *en tu boca*? que siempre *me has recibido* con otra cara de la que Dios *te ha dado*”.

Una vez que ha intentado chantajear a la joven, sin previo aviso la lina cambia el tono de su discurso y entra en materia de amores, pues percibe que ya comienza a ablandar a su testaruda interlocutora. El cambio de tema implica también un cambio de instrumentos para trabajar sobre el *yo* sentimental de Dorotea, pero la táctica es la misma. Se aleja de la bondad cristiana y, al hablar del amor, se sitúa en un terreno completamente pagano, pues, utilizando un gesto de superstición para ahuyentar los maleficios causados por la envidia de la belleza de Dorotea, y evoca con sus palabras a Cupido (verdadero causante de los males de Dorotea), quien debe ser azotado en este caso por los males de amor que provoca en los enamorados de la joven.

Podríamos pensar que, por la manera en que Gerarda aborda a Dorotea tanto con sus palabras como con los gestos para ahuyentar el mal de ojo, crea un ambiente de conjuro mágico. Pero en esencia todo está en sus palabras, pues al asociar la belleza de Dorotea con sus males de amor, atina al punto más álgido y, por tanto, más vulnerable del orgullo de la joven hetaira.

El cambio de tema (de las osadías de Dorotea al amor) es sutil. Después de decirle “él te bendiga”, la alcahueta hace una transición muy fina, pues en el siguiente enunciado deja de lado al Dios cristiano y da paso a las implicaciones y los menesteres del dios Amor a través del “toma, toma, toma, [...]”, con un gesto que intenta irrumpir en el *yo* sentimental de Dorotea. Y con dicha transformación Gerarda revela la causa del mal de amores de la joven, su belleza: “que niña de los ojos de amor! que rapaza para quitarle el arco, y con la cuerda de la flecha darle dos mil açotes!”.

Observamos hasta aquí que hay dos presencias evocadas por la alcahueta, las cuales estarían implicadas en el centro de los intereses de Dorotea: la primera es la presencia del Dios cristiano, quien ha dotado de su belleza a la joven. La segunda es la presencia de Cupido, el dios Amor, quien reina en el corazón de Dorotea. La evocación de estas dos presencias se manifestaría –según las ha acomodado la alcahueta- como complementaria en la vida de la joven, pues el atributo de su belleza es la causa de sus devaneos amorosos; veamos el parlamento de esta evocación:

GER. [...] con otra cara de la que *Dios te ha dado, y que cara, él te bendiga: toma, toma, que quisiera ser higuera para darte dos mil en cada rama: que niña de los ojos de amor! que 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 greguescos.*

Con las cursivas observamos la evocación de ambas presencias. Cuando Gerarda dice a Dorotea “la que Dios te ha dado, y que cara, él te bendiga”, a través del *te ha dado* y del *él te bendiga*, se dirige al máspreciado atributo del *yo* sentimental de la joven: su belleza, que en este caso, no es una bendición, sino un maleficio el mismo Dios le ha dado, y del cual será librada gracias a la bendición invocada por Gerarda. La alcahueta subvierte las bondades del Dios cristiano, reniega de ellas y las ubica en el mismo terreno del dominio del dios pagano del Amor. Al tiempo de invocar la bendición del Dios cristiano, la alcahueta abre la puerta al paganismo, influyendo al *yo* sentimental de Dorotea con una suerte de ‘limpia’, en la que intervendrán ambas entidades para quitarle el mal de ojo por las envidias causadas por su belleza, la alcahueta dice y gesticula: “toma toma”. Más aún, evoca al dios Cupido personificándolo en la belleza de Dorotea, que, como vimos, no le fue dada por éste, sino por el Dios cristiano: “*que niña de los ojos de amor! Que rapaza para quitarle el arco, y con la cuerda de la flecha darle dos mil açotes!*”. Belleza y amor, en un retruécano de sincretismo, convergen en el *yo* sentimental de la joven como un maleficio

que hay que enderezar. El gesto y la mención “toma toma” establecen el punto de entrada y salida del maleficio dirigido al *yo-tú* de Dorotea, que está condicionado por la relación que la alcahueta crea entre los dioses y la joven. A través de la manipulación de las presencias evocadas –que no invocadas- Gerarda violenta los aspectos más preciados de la vida de Dorotea.

Efectivamente, la alcahueta acierta, pues, al seguir hablando de belleza y amor, la joven confiesa:

DOR. Madre, bien se puede ir a parte , ñ no se vean hombres, ó passar con tanta honestidad, que no los vean las mugeres.

GER. Ay hija, que no se que tenemos en la imaginacion, que parece que siempre nos esta diciendo quando no queremos mirar, miralo, miralo: otra vez te bueluo a dar higas, que por muchas que te dé, mas hermosura tienes donde quepan: que bizarra te haze el abito! en essa Religion qualquiera se fuera Frayle, a se que no dixera Cupido, si te viera, lo que dixo a Venus, quando se queria meter Monja en Roma en el Templo de la Diosa Venus: *Quando yo fuere Frayle madre, madre quando yo fuere Frayle.*

DOR. Gerarda mia estoy muy triste.

GER. Calla bobilla, desconfiadilla, que estas abrasando el mundo con la nieue desse Abito, partido desse escapulario azul, como se le miran los Astrologos, el cielo cõ la vanda de los Signos. Que piensas que te traigo? mira, mira que bucaro tan lindo, aqui está Cupidillo, aquel de tu edad, aquel dulce matadorzillo, toma, açotale, por el mal que te ha hecho, bien lo merece. (*LD*, f. A63)

Las mujeres entran en materia de amores; Gerarda sigue estimulando el *yo* sentimental de Dorotea, que, como habíamos visto, se afinca en sus galantes aventuras amorosas; la estimulación no puede ser más directa: “*Ay hija*, que no se que *tenemos* en la imaginación, que parece que siempre *nos esta diciendo quando no queremos* mirar, miralo miralo”. Este enunciado, aunque responde a una digresión que la alcahueta hace, en realidad lo podemos considerar una evocación indirecta del deseo de Dorotea por ver a su galán Fernando, a quien, a pesar de no querer verlo, la hetaira no deja de imaginarlo. Y esto es bien sabido por la alcahueta. Con el vocativo “Ay hija”, Gerarda marca el tono sentimental, de confianza

y complicidad con el que ha de influir a la joven acerca de una debilidad que establece como común a todas las mujeres. Por supuesto, en ese momento ellas dos protagonizan dicha debilidad:

GER. [...] Quãdo yo tenia marido, nunca me dexaua ir a essas fiestas, [...] siempre que oigo cantar aquel Romance que comiença, *Dexóme amor de su mano*, me acuerdo del rio de Iulio, en cuyos baños se pudiera echar vn arbitrio, que no le pagaran de mala gana los poco honestos ojos” (LD, f. A62)

La cercanía que Gerarda entreteje entre ambas está orientada por las siguientes expresiones correspondientes al *yo* sentimental: “*tenemos*”, “*nos* esta diciendo”, “cuando no *queremos*”. Al referir esta debilidad femenina en la primera persona del plural, hace sentir a Dorotea que comparte su mal y que puede confiar en ella plenamente, pues ambas son mujeres, ambas tiene imaginaciones exaltadas y ambas padecen de la misma debilidad. Por lo tanto, con este tono de complicidad, Gerarda se muestra abierta a que Dorotea le cuente su debilidad. Y, antes de terminar, le sugiere la solución a su mal de amor por causa de Fernando:

GER. [...] otra vez te bueluo a dar higas, que por muchas que te de, mas hermosura tienes donde quepan: que bizarra te haze el abito! En essa Religion qualquiera se fuera Fraile, a se que no dixera Cupido, si te viera, lo que dixo a Venus, quando se quería meter Monja en Roma en el Templo de la Diosa Vesta: *Quando yo fuere Frayle madre, madre, quando yo fuere Frayle*.

Si una de las causas del mal de amores de Dorotea es su belleza como ya vimos, y es tanta que ni siquiera la cura del mal de ojo que Gerarda le ofrece “dándole higas” es suficiente, entonces esa misma belleza se debe utilizar para el bien de la hetaira. Con “te vuelvo”, “te dé”, “tienes”, “te hace”, “te viera”, Gerarda crea una estrategia argumentativa en la que, por medio de los tuteos acumulados, exagera con el “*tú*” el “*yo*” sentimental de Dorotea, el cual es construido por la alcahueta como un “*tú eres exageradamente hermosa*”. Con esta acumulación Gerarda colma a Dorotea del sentido del poder de su propia belleza. La

hetaira, rendida ante los halagos, confiesa con el tono pleno de su *yo* sentimental: “Gerardamía estoy muy triste”. Con el tono afectivo “Gerardamía”, Dorotea efectivamente entraña a Gerarda, pues la alcahueta ha logrado que la joven se sienta sensiblemente identificada con ella.

La lena logra sus pretensiones y, después de tantas evocaciones orientadas al dios del Amor, lo hace visible ante los ojos de la joven para sanar su mal. El tono de sus palabras está dirigido hacia una Dorotea a la que ha vencido, y a la que hay que ayudarle por todos los medios afines a su belleza para que, en vez de ser la causa de sus males, se convierta en el instrumento de su felicidad:

GER. Calla bobilla, desconfiadilla, que estás abrasando el mundo con la nieue desse Abito, partido desse escapulario azul [...]. Que piensas que te traigo? mira, mira que bucaro tan lindo, aquí esta Cupidillo, aquel de tu edad, aquel dulce matadorzillo, toma, açotale, por el mal que te ha hecho, bien lo merece; pero no por el siglo de mi Confessor, que primero me has de dar algo.

Con sus primeras palabras, Gerarda suaviza a Dorotea más de lo que ya está por haber confesado su tristeza. Es el momento preciso para que la alcahueta logre convencerla de que, quien verdaderamente conviene a tan exigente y delicada belleza es el rico indiano don Bela. La alcahueta habla abiertamente de su experiencia y con un tono dulce y cariñoso expresado en epítetos suaviza un poco más a Dorotea: “Calla *bobilla, desconfiadilla*”. Gerarda enfatiza así la necesidad de ayuda para la joven, a quien exhorta (u ¿ordena?) a confiar más aún en ella. La lena incita a Dorotea a creer más en sus remedios que en el hado mismo –al cual, por otro lado, tiene completamente dominado, según el sincretismo que observamos líneas atrás- y le regala una figurilla del tan evocado dios del Amor:

GER. Que piensas que te traigo? mira, mira que bucaro tan lindo, aquí esta Cupidillo, aquel de tu edad, aquel dulce matadorzillo, toma, açotale, por el mal que te ha hecho, bien lo merece.

El tono con el que Gerarda se dirige a Dorotea es expectante. Antes de enseñarle al ídolo, incita su imaginación, una de las debilidades de Dorotea, como vimos. La alcahueta provoca a la hetaira con todas las herramientas que ha activado a lo largo de la conversación: “Que piensas que te traigo?”. Y, simulando una aparición mágica, le muestra al ídolo y, más aún, como si la fuera a hipnotizarla, estimula al máximo con sus palabras los sentidos de Dorotea ante la aparición: “*mira, mira* que búcaro tan lindo, aquí esta Cupidillo, *aquel de tu edad*, aquel dulce matadorzillo”. Para enfatizar más la simulación mágica, con atinada estrategia, Gerarda baja al dios Amor de su rango al mismo tiempo que eleva a Dorotea a nivel de la figurilla identificándolos mediante la expresión “*aquel de tu edad*”. Al proponer esta semejanza, Gerarda estaría dando el rango de diosa del Amor a Dorotea, por lo tanto simula otorgarle cierto control para manejar al dios. Y finalmente lo pone a merced de la hetaira para que ella pueda curarse de sus males de amor: “*toma, açotale*, por mal que *te ha hecho*, bien lo merece”. Más que darle la figurilla, la fuerza del gesto está en el decirle ‘tómalo tú en tus manos y apodérate de él como él se ha apoderado de ti’.

Todo lo dicho por Gerarda hasta ahora ha sido dirigido, bajo la tutela de su *tú* argumentativo, en función del *yo* sentimental de Dorotea con ayuda de los siguientes elementos: la presencia del cristianismo con el deseo del bien al prójimo; el atributo maléfico de Dios en la belleza de Dorotea; la intervención del dios pagano del Amor; el triunfo de la hetaira a través de su propia belleza. Mediante la mezcla de estos elementos, Gerarda ha tejido una suerte de conjuro verbal para que Dorotea se olvide de Fernando, acepte a don Bela y así se haga el negocio que traerá beneficio para ambas. La bondad-conveniencia del *yo-tú* de Gerarda opera en el *yo* sentimental de Dorotea creándole la necesidad de aprovechar sus atributos para realizar sus deseos: la belleza, el amor y el deseo por la riqueza.

Así, en la presente situación, se puede observar cómo funcionan los estilos sentimental y argumentativo en estos personajes. Gerarda se mueve con libertad entre su *yo* sentimental, conformado en este caso por su lazo emocional con Dorotea y por su condición de mujer, y su *tú* argumentativo, el cual aprovecha los atributos de su *yo* sentimental, pues son estos mismos los que la vinculan con el *yo* sentimental de Dorotea. Asimismo, gracias a su lazo emocional de antaño con Dorotea y con Teodora, madre de la hetaira, Gerarda comprende perfectamente el carácter de la joven y lo hace un bocado de deliciosas palabras para influir en su *yo* sentimental.

Por otro lado, bajo el influjo de Gerarda, Dorotea se expresa cada vez más con su *yo* sentimental durante dicha conversación, el cual es expuesto y exaltado mediante el estilo argumentativo de la Lena, tanto por los elementos que vinculan a ambas, como por los propios del carácter de Dorotea que ya hemos mencionado: belleza, amor y deseo de riqueza. La técnica de los estilos argumentativo y sentimental es la misma que en *Celestina*: “la manera de hablar de Celestina depende en realidad de la presencia viva de Melibea como oyente. Cada palabra está, en efecto, calculada para producir determinada reacción psicológica (aunque a la vez pueda manifestar los sentimientos del hablante); así, la verdadera estructura del pasaje [de *Celestina*] citado, se funda [...] en la alternancia vital de la primera y la segunda personas” (Gilman, *Arte y estructura*, p. 43).

La técnica estilística del *yo-tú* planteada por Gilman a propósito de *La Celestina* se asimila hábilmente en *La Dorotea*. Ahora bien, para hablar de resemantización nos debemos referir a la situación, en la cual la diferencia es evidente ante el modelo celestinesco: el estilo argumentativo de Celestina está dotado de una potente fuerza destructora, reafirmada por la invocación de la vieja a Plutón antes de entrevistarse con Melibea; a partir del uso de su *yo* sentimental, arraigado en un tono de aparente

autocompasión, logra pasmar las frágiles y más hondas fibras del *yo* sentimental de Melibea: el resultado es la destrucción de esta virgen noble enferma de amor.

En *La Dorotea*, el influjo del *tú* argumentativo de Gerarda sobre el *yo* sentimental de Dorotea sigue la misma línea que el de Celestina. La lina lopesca también toma las riendas de las fibras más profundas de Dorotea y las maneja. Pero la resemantización se da con la diferencia que Lope establece con el vínculo social y emocional entre Gerarda y Dorotea, respecto del de Celestina y Melibea; a partir de dicha diferencia, la situación se resemantiza en la *acción en prosa*. Además del abismo social que hay entre Celestina y Melibea, la única información que tiene la vieja sobre su víctima es que pertenece a la nobleza y es virgen; apela entonces al presupuesto del deseo recóndito de Melibea por el contacto con Calixto. En cambio, los artilugios de Gerarda se potencian al provenir del profundo conocimiento que ésta deja entrever en su conversación con la hetaira. La finalidad de Gerarda es convencer sin engaños a Dorotea de hacer el negocio que las beneficiará materialmente, pues ambas pertenecen a la misma casa. La finalidad de Celestina es convencer a Melibea sin que ésta se dé cuenta, de que está enferma de amor por Calisto. En el gozo de Melibea es su misma destrucción; el producto final serán los beneficios para Celestina, por lo menos hasta antes de su muerte en manos de los criados de Calisto.

La claridad y la lógica

Para hablar de estos dos elementos del estilo en *La Celestina*, Gilman considera que, en teoría, se puede señalar la diferencia entre uno y otro. Pero, en el caso de *La Celestina*, resulta complejo separarlos. Sin embargo, señala la utilidad de ubicar los sentidos más o

menos precisos de estos elementos estilísticos y así aclarar las herramientas para su estudio en torno a las interpolaciones:

[...] las correcciones lógicas tienen por fin reforzar la coherencia de una frase o de un discurso más que compensar las oscuridades de una palabra o de una frase. La lógica es primordialmente un instrumento de intercambio de ideas en función de la situación vital en turno [...] y conforme los personajes de la obra procuran de continuo persuadirse unos a otros y sin cesar combinan en su diálogo el sentimiento con el argumento. [...] Esto implica el éxito con que [Rojas] esquivo la sequedad y la dificultad conceptual que solemos esperar de todo 'estilo lógico'. (*Arte y estructura*, pp. 64, 65 y 68).

Al intentar suplantar la entonación de la voz a través de la claridad, Rojas pareciera comprender la “problemática relación entre el diálogo y el estilo”. Así, la lógica se construye de unidades menores de claridad, mediante las cuales se evita “todo adorno extrínseco precisamente porque no contribuye al diálogo [...], porque no forma parte orgánica de la comunicación por el lenguaje” (*Arte y estructura*, 60, 62). Según el análisis de Gilman, observaremos el pasaje en que Sempronio condena la extravagancia del estilo de Calisto:

CAL.- Ni comeré hasta entonces; aunque primero sean los caualllos de Febo apacentados en aquellos verdes prados que suelen, quando han dado fin a su jornada.

SEMP.- Dexa, señor, esos rodeos, dexa esas poesías, que no es habla conueniente la que a todos no es común, la que todos no participan, la que pocos entienden. Di: «avnque se ponga el sol» e sabrán todos lo que dizes. E come alguna conserua, con que tanto espacio de tiempo te sostengas. (Aucto VIII; vol. II, pp. 21-22)¹⁰³

Al respecto, el crítico dice que

hay que notar ante todo que, aunque es probable que Rojas esté de acuerdo con Sempronio, esta observación no es en modo alguno un manifiesto literario que se intercala en el texto a la primera ocasión; por el contrario, forma parte de la crítica de Sempronio sobre la conducta de Calisto (el que se niegue a comer, el que no se dé cuenta de que ha pasado la noche); tal crítica confiere unidad interna a la escena y es representativa de la relación de Calisto con su criado. (*Arte y estructura*, 62)

¹⁰³ FERNANDO DE ROJAS, *La Celestina*, Aucto VIII; vol II, pp. 21-22, *apud*, Gilman, *Arte y estructura*, p. 62.

Para situarnos en *La Dorotea* analizaremos un par de ejemplos. El primero de ellos corresponde a la Escena Primera de la obra, en la que Gerarda persuade a Teodora de que deben separar a Dorotea de Fernando y reunirla con el indiano rico. Gilman menciona que ni siquiera esta obra de Lope, la más distinguida sucesora de la obra salmantina, tiene tanta claridad y lógica como su modelo. Habría que mencionar que los medios estilísticos que utilizó Lope, además de situarse en la época barroca, respondían a necesidades distintas en la *acción en prosa*, obra que tiene como uno de sus temas precisamente los usos retóricos del estilo.

Si parto del análisis estilístico hecho por Trueblood sobre esta escena, se podrá profundizar un poco más su forma y su contenido. Me parece importante indagar una vez más la escena, puesto que, al ser con la que inicia la obra, de alguna manera es también la primera demostración de Lope sobre el estilo que construyó para este diálogo, y, en la misma medida, creo que habría hecho reaccionar al receptor de su época.

Trueblood analiza la escena desde los procedimientos retóricos de la época. Considera que su estructura está constituida por el tipo de discurso epideíctico, pues, como en *La Celestina*, los personajes de *La Dorotea* no cesan de persuadirse unos a otros. Pero también identifica un discurso más coloquial y más espontáneo que aparece entre las líneas del epideíctico. Este otro discurso vendría a dislocar el sentido de la escena provocando lo siguiente: “the comical impropriety of the rhetorical structures is increased by the fact that they float on the surface of the ordinary conversation. [...] The levels of formalism and colloquiality are often distinct but by no means always [...] Gerarda’s several series of

questions also sometimes seem properly rhetorical, sometimes have a spontaneous ring”.¹⁰⁴

Cito algunos fragmentos de la escena; la discusión se abre en torno a la crianza de Dorotea:

GER. El Amor y la obligación, no solo me mandan, pero porfiadamente me fuerçan, amiga Teodora, a que os diga mi sentimiento.

TEO. En que materia, Gerarda?

GER. De Dorotea vuestra hija.

TEO. No es tanto que ella yerre, como que vos lo aduirtais.

GER. Como esso puede nuestra amistad antigua, y el amor que la tengo.

TEO. Bien se conoce del afecto con que desde el principio de nuestra platica me la aueis encarecido.

[...]

GER. Si el hijo retrata al padre en las costumbres, perdonele porque le parece; sino bien puede quebrar el espejo, pues que no le retrata, que quãdo vos erades moça, lo mismo haziades con el cristal que no os hazia buena cara.

TEO. Esso de cuando erades moça, pudierades auer escusado, que aora tambien lo soy.

GER. Desconfio de persuadiros a lo que vengo, porque si vos os dais a entender que sois moça, mejor perdonareis a vuestra hija sus defetos, que ningun juez sentencia animosamente, si es culpado en el mismo delito, y en vuestra edad seria poca prudencia acercarse a morir y començar a viuir.

TEO. Tanta edad os parece que tengo?

GER. En buena fe, que es punto el de vuestros años, que cualquiera jugador le quisiera mas que la mejor primera.

TEO. La tema deste mundo mas general es quitarse años a si, y ponerlos a los otros; y es necesidad inutil, porque lo mismo piensa a vn tiempo el que se los pone al otro, y cada vno se los quita.

GER. Pues yo que me quito?

[...]

GER. Nunca yo huuiera dicho aquello de cuando erades moça, que tan fuertemente me aueis castigado: si assi riñerades a Dorotea, no os murmuraran vuestras vezinas, y tuuierades mejor opinion en la Corte. Pero direisme vos, *¿quien tunde el paño, quita la cresta al gallo.*

TEO. Pues que haze Dorotea que merezca mi indignacion?

¹⁰⁴ ALAN S. TRUEBLOOD, *op. cit.*, pp. 418-419.

GER. Para que fingis ignorancia, pues no sois marido bien acondicionado? pensais persuadirme que no lo sabeis, como aquello de los años?

TEO. Direis que la festeja don Fernando, q̄ gran delito: y para esso, Gerarda, veniades tan armada de sentencias, y tan preuenida de aduertimientos? (LD, fs. A1-A3)

Trueblood se pregunta:

Are these 'diréis que [...]' instances of rhetorical *anticipatio*, designed to undercut in advance an adversary's position, or simply suggestion of intimacy between speakers who enter easily into each other's thoughts and purposes (as we found Lope doing with the Duke of Sessa) while they feel their way toward a meeting of minds? Something of both, no doubt.¹⁰⁵

Tiene razón sin duda. Pero podemos desarrollar y afinar aún más el análisis. Efectivamente, como el estudioso dice, y como quedó asentado en el análisis de los estilos argumentativo y sentimental, Gerarda no tiene necesidad de doblegar a nadie y menos a Teodora, quien prácticamente es su igual. Por otro lado, Trueblood señala que "Lope makes Teodora noticeably less adept rhetorically than Gerarda".¹⁰⁶ Se puede matizar al respecto. Desde la perspectiva de la propuesta del estilo dialógico, Gerarda cultiva el arte del diálogo con Teodora a través de la hipocresía expresada en un doble discurso, en el que la alcahueta oscila entre el tuteo, utilizado cuando le habla francamente a su amiga, y el *vos*, que implica una forma más equitativa de dirigirse a la misma. A diferencia del tuteo celestinesco¹⁰⁷ y

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 407.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 422.

¹⁰⁷ "Marcel Bataillon [en su estudio "*La Célestine*" *selon Fernando de Rojas*, 1961] notó una característica presente en todo el diálogo de *La Celestina*, la cual debió sorprender a los lectores y oyentes españoles del siglo XVI. Se trata del tuteo generalizado entre los personajes. La ausencia de fórmulas como *vos* o *vuestra merced* contravenía la costumbre, escrupulosamente observada en la lengua hablada y escrita, de manifestar las jerarquías sociales por medio del trato cortés. Insolente y cínico, el tuteo de Celestina a Alisa o de los criados a Calisto parece recurso destinado a ironizar el sistema de rangos sociales vigente, bajo el amparo de la comedia latina, que usaba el *tú* con normalidad. Asimismo el tuteo concuerda con la recurrencia humanística a la retórica ciceroniana, ocupada, a lo Aristóteles, en los efectos producidos por palabras y diálogos y no la preceptiva sobre el texto escrito, propia esta última, de la retórica medieval (Gilman, *La España de Fernando de Rojas*, 310). Recordemos la frase tópica de Juan de Valdés (*Diálogo de la lengua*, 154): 'el estilo que tengo me es natural, y sin afectación ninguna escribo como hablo'. Por otra parte, la dignidad religiosa, académica y poética de la palabra hablada y la importancia del habla popular venían de

del tuteo general del resto de los personajes doroteicos, e incluso del de ellas mismas hablando con otros, estas mujeres practican y se recrean en su arte del diálogo con este juego de simulaciones reflejado a veces en las formas pronominales, el cual se entreteje con ataques directos, sentencias, requiebros, refranes, etc. Gerarda y Teodora tienen una capacidad retórica semejante, pero a diferencia de Celestina, quien no tiene una interlocutora de la misma altura, estas dos cómplices semejantes en la teoría y la práctica de la hipocresía, se reconocen como iguales a través del regodeo de su conversación:

TEO. [...] Y en verdad que creo que no sois vos tan niña, que, si no me acuerdo mal, me trujiste de las andaderas en casa de mis padres.

[...]

GER. Para que fingis ignorancia, pues no sois marido bien acondicionado? pensais persuadirme que no lo sabeis, como aquello de los años?

TEO. Direis que la festeja don Fernando, ñ gran delito: y para esso Gerarda, veniades tan armada de sentencias, y tan prevenida de advertimientos? (*LD*, f. A3)

Es decir, en función de la lógica y la claridad, todo lo que dice Gerarda está dicho para que Teodora lo reciba y entienda perfectamente, así como para que la propia alcahueta tenga la seguridad de que lo que dice está perfectamente encaminado a provocar cierta reacción en su interlocutora y viceversa. En este sentido, no hay tal jerarquía retórica entre las mujeres, no hay entre ellas ningún rodeo confuso o indescifrable. El diálogo que sostienen - representativo de su relación a lo largo de toda la obra- no está subordinado a los procedimientos retóricos ni a la búsqueda de una verdad conjunta, más bien se da en función de la situación dialógica en la que se encuentran y las palabras utilizadas dependen así de la reacción del oyente percibida por el hablante. Vuelvo al inicio del diálogo:

GER. El Amor y la obligación, no solo me mandan, pero porfiadamente me fuerçan, amiga Teodora, a que os diga mi sentimeinto.

antiguo. Pero el tuteo en *La Celestina* tiene también, y sobre todo, necesidad interna. Está en el centro de su naturaleza dialógica." Elemento [clave para el arte de Rojas. GUSTAVO ILLADES, *op. cit.*, p. 135.

TEO. En qué materia Gerarda?

GER. De Dorotea vuestra hija.

TEO. No es tanto que ella yerre, como que vos lo aduirtais.

GER. Como esso puede nuestra amistad antigua, y el amor que la tengo.

TEO. Bien se conoce del afecto con que desde el principio de nuestra platica me le aueis encarecido. (*LD*, fs. A0,1).

La escena prefigura, como Trueblood observa, una conversación retórica de argumentos lógicamente coherentes, en la que la materia a tratar es Dorotea. Pero, apenas transcurren unas cuantas palabras, la argumentación lógica se desvía en el momento en el que Teodora reacciona ante la intención subyacente al planteamiento que le hace su amiga: “No es tanto que ella yerre, como que vos lo aduirtais”. En la primera intervención de cada interlocutora, aparentemente el diálogo es de carácter general y aún no toma matices, pues, si atendemos al modelo del diálogo renacentista, aún no se ha entrado en materia. Pero Gerarda no pretende ocultar sus intenciones, aunque éstas sean expresadas con doblez, y se rompe desde el principio la formalidad lógica del diálogo al implicarse las motivaciones de los sujetos: “[...] *amiga Teodora, a que os diga mi sentimiento*”. A los temas generales, amor y obligación, se subordinarán la intencionalidad y los intereses de cada personaje en el diálogo, el cual se diversificará en varios casos particulares: Dorotea, la juventud y la vejez de Teodora, las de Gerarda, las relaciones entre hombre y mujer, el propio diálogo. A través del estilo argumentativo, con matices del estilo sentimental, Gerarda determina la circunstancia del diálogo y enfatiza con toda claridad su necesidad personal de confesar a su “amiga Teodora” lo que siente utilizando tres locuciones: “el Amor y la obligación / no solo *me mandan*, / pero porfiadamente *me fuerçan*”. Para hacer la conversación más íntima, la lina engloba estas expresiones de carácter enfático mediante el vínculo emocional que permitirá el fluir de dicha conversación: “amiga Teodora”. Teodora pregunta en un tono

neutral, propio del diálogo renacentista, sobre la materia que tratarán y Gerarda sigue enfatizando. Al nombrar a Dorotea, la alcahueta se dirige a Teodora subrayando el tono emocional vinculado a la importancia del tema a discutir, puesto que se trata de la hija de Teodora; así, aunque ésta sabe mejor que nadie que Dorotea es su hija, el “vuestra fija” no sale sobrando, porque la expresión guarda la intención de la alcahueta. Efectivamente, Gerarda hace reaccionar con esta reiteración a la madre. Por otro lado, al conocer el tema del que hablarán, como esperaba Gerarda, su amiga también reacciona, pues tratándose de Dorotea y tomando en cuenta que la obra comienza *in medias res*, identifica en seguida las dobles intenciones de la experimentada vieja: “No es tanto que ella yerre, como que vos lo aduirtais”. Con estas palabras, Teodora intenta evidenciar los excesos verbales de Gerarda, que también entiende como pretensiones. Una vez más la alcahueta justifica por razones subjetivas la necesidad de ser tan clara y enfática en sus palabras, argumentando el derecho que le da el vínculo emocional entre amigas: “Como esso puede nuestra amistad antigua, y el amor que la tengo”. Este derecho se expresa por dos motivos: la vieja amistad entre ellas, argumento que reitera la primera intervención de Gerarda, y, en esta ocasión se agrega, el amor por Dorotea.

Todo va dirigido a influir en los sentimientos de Teodora, quien, sintiéndose aludida, sigue reaccionando ante las dobles intenciones de su amiga: “*Bien se conoce del afecto con que desde el principio de nuestra platica me le aueis encarecido*”. A través de la sustantivación que se hace del “afecto”, precedida por el verbo de percepción “conocer”, Teodora trata de esquivar la plática por alguna razón y utiliza un tono por demás irónico, sin perder de vista la posición, también de dobles intenciones de su amiga. Así pues, aunque aparentemente no ha cedido en la conversación, el hecho de reaccionar constantemente tratando de contrarrestar los argumentos “excesivos de Gerarda”, implica

no sólo que Teodora está cediendo, sino que, además, la conversación fluye. Así entonces, mediante dichos excesos verbales se construye una lógica particular que apunta a las emociones y sensaciones percibidas por ambas mujeres en el diálogo, evidentemente al margen de una disputa retórica.

Estos personajes no aparecen subordinados a la argumentación retórica de las ideas, puesto que éstas por sí mismas no tienen ninguna trascendencia. Lo que importa aquí es cómo un personaje dirige su discurso lógicamente en función de la reacción del otro personaje. El diálogo encarna la lógica individual del comportamiento de los personajes.

Es interesante detenernos un momento en la cuestión de las dobles intenciones de Gerarda: por un lado, trata de convencer a Teodora de que deben hablar sobre el caso de Dorotea en nombre del amor y de la amistad que han tenido durante mucho tiempo, y llevar así por un buen camino el porvenir de la joven; por otro lado, intenta convencer a Teodora de que Dorotea se entregue a Don Bela por el beneficio económico que les traerá a todas ellas.

Como dije, Celestina, para rendir a Melibea, tiene frente a sí un escenario adverso, y le va de por medio la vida; ella no sólo persuade sino también destruye a través de la palabra, en la que resulta superior a cualquiera de sus interlocutores. En cambio, las mujeres doroteicas hacen uso del discurso suasorio sin necesidad de llegar al umbral entre la vida y la muerte y unas a otras se perciben con claridad y gozo. Pero ¿por qué si estos personajes son sabedores entre sí del trasfondo de sus discursos, ejecutan la doble intención? Las respuestas pueden ser varias. Enfoquémonos solamente en una posible respuesta. Estamos hablando de dos mujeres que pertenecen a los bajos fondos sociales; una es alcahueta redomada, comadrona, curandera, y la otra casi lo mismo. Ambas poseen vasta sabiduría popular. Por otro lado, y a pesar de su baja extracción, son personajes que

están imbuidos en alguna medida en el ambiente literario de su época: dicen latinismos, están al día en las novedades literarias, invariablemente acuden al corral de comedias y hasta son capaces de construir versos y emitir juicios críticos sobre los mismos. No está de más señalar que carecen de honra, pues, en la medida en que Teodora insiste en ello, el asunto es relevante:

GER. [...] a lo que venia me mouieron dos cosas, el seruicio de Dios, y vuestra honra.

TEO. Direis que no la tengo, porque aquel señor estrangero regaló a mi hija; esso fue con mucha honra, y con palabras de casamiento. (*LD*, fs. A3,4)

[...]

TEO. En esta mujer [en Gerarda] pones falta? Buena lengua se te ha hecho, que cierto es perder la verguença tras la honra. (*LD*, f. A7)

[...]

TEO. [...] Pues desengañate, Dorotea, que no le has de ver ni hablar más en tu vida [a don Fernando]; tu pobre, yo fin honra; tu con habito de picote todo vn año, y yo molestada de mis amigas todos los días? (*LD*, f. A9)

A mi modo de ver, el doble discurso es utilizado por ellas porque, si bien son personajes de los bajos fondos, gracias a su sabiduría popular, a su conocimiento literario y a la práctica de aficionadas de la retórica mantienen cierto status pese a la no posesión de la honra. Es por eso que son excelentes conversadoras, es por eso que, aunque Teodora pretenda o intente reprocharlo, cada una de las palabras de Gerarda nunca está de más, pues esto les permite a ambas trascender su propio espacio y desarrollar el arte de la conversación desde una perspectiva en la que, mediante el diálogo, son capaces de trasladarse a cualquier ámbito, aun al de la alta cultura de su tiempo. Todo esto lo podemos identificar como intencional por parte de Lope. Advirtamos, por ejemplo, que la escena abre con la pretención de llevar a cabo una disputa retórica, aunque ésta no se realiza como tal, pues desde el principio hay un desvío; sin embargo, es probable que ambos personajes tendrían

las herramientas para desarrollarla o por lo menos, como se lee en el resto de la obra, para parodiarla.¹⁰⁸

Los personajes habitan dos niveles a través del diálogo. Uno, el del discurso retórico, a través del cual, como señala Trueblood, se miden una a la otra según sus capacidades de argumentar; con dicho discurso enmarcan su vida rufanesca de modo agradable y recreativo. El otro es el de los bajos fondos, el de su origen y sabiduría popular, con el que han de lidiar siempre y el que da el sustento al primero. Sin las trazas de este último, que es el que realizan como oficio y forma de vida, el primero simplemente no existiría y Dorotea, su más directa aprendiz, de ser una distinguida heredera de las hetairas del teatro latino, pasaría a ser quizás una prostituta más, sin la menor relevancia.

Así pues, se observa también cómo Gerarda reacciona ante las indirectas de Teodora sin salir del objetivo central, que es Dorotea. He aquí que no sólo Teodora es influida por el discurso de Gerarda, como señala Trueblood, también la alcahueta contesta a los ataques de su amiga. De esta manera logra tocar los hilos más profundos del sentimiento de Teodora mediante el tema de la vejez y la juventud de madre e hija, con los pormenores que esto implica. La alcahueta refleja a ambas en la juventud a través de un principio general que, en seguida, deriva en un giro inesperado para su interlocutora y que, además, rompe la argumentación retórica para terminar tachándola de vieja e imprudente:

GER. Si el hijo retrata al padre en las costumbres, perdonele porque le parece; sino bien puede quebrar el espejo, pues que no le retrata, que quãdo vos erades moça, lo mismo haziades con el cristal que no os hazia buena cara. (*LD*, f. A1)

El giro ocurre en la expresión “que quãdo vos erades moça” , pues la alcahueta se desvía del principio general de la relación padres e hijos y, a través del estilo argumentativo (“vos

¹⁰⁸ Para observar las construcciones de la disputa retórica en esta escena, véase el análisis de ALAN S. TRUEBLOOD en su estudio mencionado, pp. 384-408.

erades”), le recuerda a Teodora sus deslices de juventud y al mismo tiempo su edad actual; logra así la reacción esperada por medio de este retruécano con el que vulnera a su amiga para hablar del asunto de Dorotea, que, por supuesto, a ambas interesa: “TEO. Esso de quando erades moça, pudierades auer escusado, que ahora también lo soy”. Con tal respuesta, Gerarda comienza a barajar con mayor libertad sus intenciones:

GER. Desconfio de persuadiros a lo que vẽ go, porque si vos os dais a entender que sois moça, mejor perdonareis a vuestra hija sus defetos, que ningún juez sentencia animosamente, si es culpado en el mifmo delito, y en vuestra edad seria poca prudencia acercarse a morir y començar a viuir. (*LD*, f. A2)

La estrategia de Gerarda, “[...] que quãdo vos erades moça” , rompe definitiva y expresamente cualquier pretensión de disputa retórica, lo cual permite iniciar un diálogo mediatizado casi en su totalidad por particularidades propias del estilo sentimental, capaces de herir la susceptibilidad de los personajes.

Observemos con cuidado lo que hace Gerarda en este último parlamento. Si bien su amiga no ha cedido a las peticiones del diálogo hasta este momento, como señalamos ya, la alcahueta ha logrado tocar un punto débil, el cual aparentemente no tiene nada que ver con el problema a tratar, que es el futuro de Dorotea (y el de ellas). Gerarda lo aprovecha todo y, después de la reacción esperada ante su ofensiva, introduce en el problema a tratar su razón lógica a través de una falacia, por la cual ha traído a colación las imperfecciones de Teodora:

GER. Desconfio de persuadiros a lo que vẽ go, porque si vos os dais a entender que sois moça, mejor perdonareis a vuestra hija sus defectos, [...]

Esta falacia, desde el punto de vista de nuestro análisis, se observa como un hábil retruécano mediante el cual Gerarda, lejos de pretender entrar en una disputa en la que Teodora ponga en evidencia su falacia, espera motivarla a que acepte las peticiones del

diálogo. El retruécano se observa como hábil porque, mediante la utilización del estilo argumentativo, la alcahueta se dirige al “tú” de su amiga y lo vulnera al mismo tiempo con el tema de su hija mediante el estilo sentimental: “persuadiros”, “vos os dais”, “sois moça”, “vuestra hija”. Todo ello con la pretensión de dar a entender a Teodora que definitivamente ha perdido terreno en su capacidad para dialogar, pues, al pretenderse tan joven como su hija, y no serlo, su jerarquía al lado de Gerarda es disminuida. Aquí la alcahueta le habla a su amiga en términos de esa ‘honra’ que a ambas les otorgan sus dotes en el conocimiento y el manejo de la palabra.

En el siguiente enunciado, la alcahueta pasa del caso particular al general mediante una sentencia que refuerza la falacia: “[...] que ningún juez sentencia animosamente, si es culpado en el mismo delito [...]”. Y vuelve al caso particular aderezándolo con una frase sentenciosa: “[...], y en vuestra edad seria poca prudencia acercarse a morir y començar a viuir.” Pero la alusión al hecho de que Teodora se comporta con mayor imprudencia debido a su vejez, al pretenderse tan joven como su hija, agudiza la conversación al punto que la mujer reacciona desde el estilo sentimental. Gerarda ha logrado tocar el fondo que buscaba: “TEO. Tanta edad os parece que tengo?”. Y la digresión sigue versando en torno a los dimes y diretes de la edad entre estas viejas celestinas. Finalmente, al echarse todas las cartas del juego sobre el negocio de Dorotea, le place decir a Teodora que aún es excesivo el modo suasorio de Gerarda:

TEO. *Grita niños, que baxa el uino, oy a quatro, mañana a cinco. Si traíades, Gerarda, essa correduria, para que era menester tanta retorica? Veis como os dixeyo, que el memorial començaua por el seruicio de Dios, y acabaua en el del diablo?* (LD, f. A 6)

Evidentemente el refrán es para reforzar el tono irónico de la consideración que hace Teodora, es casi un chiste. Y en sus siguientes palabras, extiende la burla hacia Gerarda al

decirle que para caso tan vulgar, su discurso, elevado artificiosamente por el estilo retórico, en realidad es bajo. Pero es tan bajo como a ambas conviene y así lo indica la lena:

GER. Yo, amiga, vuestro bien miro, vuestra honra, y la dessa pobre muchacha, que mañana se marchitará como rosa, y buscareis dineros para curarla, que esto le dexará don Fernandillo, y no los juro y regalos del Indiano: para todo acontecimiento, Teodora, hōbres, hombres, y no rapazes, q con la saliua de las mugeres les sale el boço. Con esto me voy a rezar a la Merced, que en verdad que no me iré a casa sin encomendar a Dios vuestros negocios. (*LD*, f. A 6)

Gerarda, después de haber reiterado durante toda la escena las primeras palabras de su discurso final (“Yo, amiga, vuestro bien miro, vuestra honra, y la dessa pobre muchacha [...]”), utiliza el estilo sentimental y reafirma por última vez estas ideas, y, al recordarle a la madre el marchitarse de la hija, implícitamente podemos inferir la idea de evitar en *Dorotea* lo que pasó a Teodora. Aquí la claridad y agudeza con las que la lena habla a su amiga no pueden ser más que convincentes, pues ya no hay nada que ocultar o que inducir; la alcahueta está segura de ello, y Lope también. Sin réplica final por parte de Teodora, Gerarda se va y la escena termina.

Ahondemos un poco en este último parlamento. Es absurdo hablar de honra cuando los medios por los cuales Gerarda explica que se obtendrá el fin deseado son moralmente indecorosos. Están de por medio la alcahuetería, el interés por lo material, la sensualidad, el engaño y la hipocresía. En pocas palabras, el doble discurso es indispensable. Así pues, con las palabras de Gerarda, nos percatamos de que, efectivamente, para estas mujeres la honra adquiere la significación que ellas le quieren dar.

Tras la claridad y la lógica del discurso se revela un sentido de la honra que tiene que ver más con la lógica particular del mundo al que estos personajes pertenecen que con la noción de honra que imperaba en la época. Es decir, Gerarda y Teodora construyen su propia noción de honra entretejida con el campo semántico de la deshonra. La lena cumple

su cometido y, a diferencia de la escena de *La Celestina* que cité, en la que es necesario y de sentido común que Sempronio advierta y trate de detener los excesos de Calisto, aquí les queda perfectamente claro a ambas mujeres que todo lo dicho por Gerarda es exacto, tanto para sostener la estrecha relación dialógica que existe entre ellas, claramente reconocible en sus conversaciones, como para la seguridad en el éxito del negocio que las beneficiará. De la misma manera que la Iena ha hablado a Teodora, ésta espera que la madre haga su trabajo con la hija.

Desde el punto de vista del presente estudio, la retórica pues, es la forma mediante la cual estos personajes construyen su honra, mientras que la claridad y la lógica de los estilos sentimental y argumentativo son el medio por el cual acuerdan su negocio.

El decoro

Ya hemos visto de manera general, descriptiva y con ayuda de Trueblood la noción de decoro estilístico plasmada por Lope en *La Dorotea*.¹⁰⁹ En cuanto a la presente propuesta, Gilman se remite al *Diálogo de la lengua* y parte de la noción tradicional de decoro, según la cual, en la narrativa y en el teatro, “cada personaje tiene dentro del diálogo un lenguaje típico, y exclusivo, y la obra está supeditada a una dirección conjunta [...]. Todo género establecido parece exigir una relación más o menos fija entre el carácter del hablante, tal como lo concibe el autor y el estilo de lo que dice” (*Arte y estructura*, 77). Pero en el caso de *La Celestina*, como es más que sabido, estas reglas cambian. Según Gilman, el decoro en la obra salmantina, al presenciarse en “[...] momentos culminantes, en los que el tema exige una ‘sublimidad’ apropiada [...], parece remotamente relacionado con el de la

¹⁰⁹ Vid. pp. 56-59 del presente estudio.

oratoria; decoro ciceroniano del tópico” (*Arte y estructura*, 78-81). No obstante, al lado de esto y en otro nivel, el rasgo fundamental con el que Rojas refuncionalizó la concepción del decoro es la ausencia de una tercera persona en el diálogo, lo cual diluye por consecuencia la presencia omnisciente y directa del autor sobre sus personajes. Se crea así un decoro de la situación, que convive además de manera armónica con los estilos argumentativo y sentimental según lo requiera la elevación poética en turno. Vimos ya cómo Lope es uno de los herederos más conscientes de esta concepción artística del lenguaje. Remitiéndose a la tragicomedia plautina, introduce una primera ruptura del decoro tradicional en el teatro de su tiempo. En *La Dorotea* no sólo rompe sino que trasciende su propia concepción para, como menciona Russell en su edición de *La Celestina*, “imitar de modo magistral la viveza espontánea del elíptico lenguaje conversacional popular”,¹¹⁰ o, en palabras de Trueblood, “the low style, the colloquial prose of *oratio soluta*”.

Para iniciar este análisis, además de la ya mencionada ausencia de la tercera persona, recapitularé brevemente, según la propuesta de Gilman, los puntos a tratar. En general, la situación y el estilo son dialógicos. Incluso en los monólogos, los argumentos del *yo* se dirigen a sí propio. “En tales circunstancias, ese decoro originalmente basado en el tópico se adapta ahora a las necesidades vitales del personaje que habla y del que escucha” (*Arte y estructura*, 81). Gilman propone tres niveles de decoro:

Un contrapunto de niveles entre los diversos hablantes, una ruptura de niveles en lo dicho por un solo personaje, o bien el mantenimiento de un nivel único cuando la lucha entre los hablantes se desarrolla de común acuerdo. [...] La personalidad, dirigida por las palabras de un argumento (o de un sentimiento), es lo que determina el decoro vital, no el personaje ni el tópico en sí, abstraídos del diálogo. [...] El carácter primordial del diálogo da lugar en *LC* a un decoro de las situaciones dialógicas (*Arte y estructura*, 86).

¹¹⁰ PETER E. RUSSELL, *Introducción*, en FERNANDO DE ROJAS, *op. cit.*, p. 144.

Para hablar del primer nivel de decoro, tenemos la escena en la que Pármeno, después de haber perdido la virginidad con Areúsa, conversa con Sempronio. El joven criado, beneficiado por las interpolaciones de Rojas, cuenta su experiencia a Sempronio con un alto nivel de decoro que refleja un “estado de ánimo que sobrepasa las fronteras del tópico”. Por su parte, “la irritada reacción de Sempronio sirve de contrapunto al estado de ánimo de Pármeno” (*Arte y estructura*, 82):

PÁRM. No es, Sempronio, verdadera fuerça ni poderío dañar e empecer, mas aprouechar e guarecer, e muy mayor quererlo hazer. Yo siempre te tuue por hermano. No se cumpla, por Dios, en ti lo que se dize, que pequeña causa desparte conformes amigos. Muy mal, me tratas. No sé dónde nazca este rencor. *No me idignes, Sempronio, con tan lastimeras razones. Cata que es muy rara la paciencia que agudo baldón no penetre e traspasse.*

SEMP. No digo mal en esto, sino que se eche otra sardina para el moço de cauallos, pues tú tienes amiga.

PARM. Estás enojado. Quiérote sofrir, avnque más mal me trates, *pues dizen que ninguna humana pasión es perpetua ni durable.*¹¹¹ [¿cuál edición de LC usas?; ¿a quién pertenecen las cursivas?]Ya, en la nota 100

Para observar la variación de decoro en las palabras de un mismo personaje, en el siguiente parlamento de Celestina “encontramos una alternancia de estilos, una serie de ‘rupturas’ que expresan su complacencia, su deseo de castigar a Sempronio por las dudas [que ha tenido sobre la efectividad del negocio de Calisto y Melibea]” (*Arte y estructura*, 83-84):

CEL.[...] No pensé yo, hijo Sempronio, que así me respondiera mi buena fortuna. De los discretos mensajeros es hazer lo que el tiempo quiere. Assí que la qualidad de lo fecho no puede encubrir tiempo dissimulado. E más, que yo sé que tu amo, según lo que del sentí, es liberal e algo antojadizo. Más dará en vn día de buenas nuevas que en que en ciento que ande penado e yo yendo e viniendo. Que los acelerados e súpitos plazerres crían alteración, la mucha alteración estorua el deliberar. Pues ¿en qué podrá para [¿parar?]en el texto de Gilman viene “para” el bien sino en bien e el alto mensaje sino en luengas albricias?¹¹² [¿cuál edición de LC usas?]Ya, en la nota 101

¹¹¹ FERNANDO DE ROJAS, *La Celestina*, Aucto X; vol II, pp. 11-12, *apud*, Gilman, *Arte y estructura*, p. 82. Con las cursivas Gilman subraya las interpolaciones.

¹¹² FERNANDO DE ROJAS, *La Celestina*, Aucto V; vol I, pp. 199, *apud*, Gilman, *Arte y estructura*, p. 83

“Cuando Melibea cede a las instancias de Celestina en el acto X, hay en las dos mujeres una especial e ininterrumpida elevación estilística, que Rojas tuvo cuidado de no traicionar con la siguiente interpolación” (*Arte y estructura*, 84):

LUCR. El seso tiene perdido mi señora. Gran mal es éste. Catiuádola ha esta hechizera.

CEL. Nunca me ha de faltar vn diablo acá e acullá: escapóme Dios de Pármeno, tópome con Lucrecia.

MELIB. ¿Qué dizes, amada maestra? ¿Qué te fablaua essa moça?

CEL. No le oy nada. *Pero diga lo que dixere, sabe que no ay cosa más contraria en las grandes curas delante los animosos çurujanos, que los flacos coraçones, los quales con su gran lástima, con sus doloriosas hablas, con sus sentibles meneos, ponen temor al enfermo, fazen que desconfie de la salud e al médico enojan e turban, e la turbación altera la mano, rige sin orden la aguja. Por donde se puede conocer claro que es muy necessaro para tu salud que no esté persona delante, e así, que la deues mandar salir. E tú,*
Hija Lucrecia, perdona.

MELIB. Salte fuera presto.¹¹³ [¿cuál edición de LC usas?; ¿de quién son las cursivas?]Ya está en nota

A continuación analizaré la Escena Segunda del Acto Primero. Justo después del negocio tratado entre la alcahueta y Teodora, Dorotea sale a confrontar a su madre. En la escena anterior prevalece un tono medio determinado por la permanente doble intencionalidad de la plática y ligeramente alterado en ciertos momentos. En esta escena los tonos se disparan desde el inicio. El personaje no duda en afirmar que ha escuchado toda la conversación anterior:

DOR. Brava conuersacion has tenido con la bendita Gerarda: piensas que no lo he oido? pues aunque me estaba tocãdo, mas tenia los oídos en su platica, q̃ los ojos en mi espejo. Esto quieres tu oír, y que se te atreua vna vil mujer por el interés que le hã dado, a decirte en tu cara, que dés lugar a vn hombre para que yo le admita? (*LD*, f. A6)

¹¹³ FERNANDO DE ROJAS, *La Celestina*, Aucto X; vol II, pp. 57, *apud*, Gilman, *Arte y estructura*, p. 84. Con las cursivas Gilman subraya las interpolaciones.

En este parlamento encontramos dos tonos de decoro: el primero es de elevación retórica a través del uso de la ironía y el segundo es un tono medio que de alguna forma explica la ironía. Para el primero, desde el estilo sentimental, Dorotea expresa con una ironía su indignación ante la conversación que escuchó. Dicha conversación fue percibida como “brava”, por un lado, y, por otro lado, el personaje apunta que ésta fue dirigida por la “bendita Gerarda”. La ironía surge del uso de dos adjetivos semánticamente contrastantes pero de sentido complementario: “brava” y “bendita”.

Para el segundo tono de decoro el estilo sentimental se acrecenta. Aparecen una serie de puntualizaciones del personaje que vienen a justificar el uso de la ironía. Dichas puntualizaciones son expresadas, como dijimos, mediante un tono medio de decoro que tiende a bajo: “[...] piensas que no lo he oido? pues aunque me estaba tocãdo, mas tenia los oídos en su platica , ñ los ojos en mi espejo . Esto quieres tu oir , y que se te atreua vna vil mujer por el interés que le hã dado , a decirte en tu cara, que dés lugar a vn hombre para que yo le admita?”. La tendencia hacia el tono bajo se da por el uso del tono socialmente reconocible de la alcahuetería. Cuando Dorotea decae hacia este tono, significativamente se posiciona como víctima de este oficio.

Mediante el parlamento de la hetaira, identificamos dos niveles de decoro. El primero corresponde, si seguimos a Gilman, a “una ruptura de niveles en lo dicho por un solo personaje”; a su vez éste genera el segundo, “un contrapunto de niveles entre los diversos hablantes”. Esto es, Dorotea se expresa desde el estilo sentimental con énfasis y refleja así su afectación emotiva. Su afectación emotiva genera esta ruptura de niveles, pues utiliza, como vimos, por lo menos dos tonos de decoro, el tono elevado de la ironía y el tono medio que decae hacia un tono bajo. Así, el personaje se evidencia ante su experto interlocutor –la madre-, abre la discusión y ostenta herramientas verbales suficientes para

motivar a la madre. Con su parlamento, Dorotea revela el doble discurso que las dos viejas manejaron en su conversación pasada.

La presencia del segundo nivel de decoro se explica por el primero. En esta ruptura de niveles el personaje de Teodora lleva un largo camino recorrido, como lo observamos en el análisis de la escena anterior. Así, podemos deducir que, en función de la provocación de Dorotea a Teodora y tomando en cuenta la experiencia de la vieja madre, es inevitable el desembocar de la discusión en “un contrapunto de niveles entre los hablantes”.

La primera reacción de Teodora comienza a trazar el camino: “TEO. Quedo, señora dama, quedo, que si a mi me pierden el respeto, ella ha dado la causa”(LD, f. A6). Por un lado, el tono de Teodora es contrario al de Dorotea. Mientras que la hija se muestra alterada, Teodora, en un tono elevado y con cierta discreción, evidencia la exaltación de su interlocutora como prueba de lo dicho por la alcahueta. Por otro lado, una vez más la madre trae a cuento su particular interés por la honra y marca el doble sentido y el tono con el que hablará a Dorotea. La provocación de Teodora funciona de manera efectiva. Ahora Dorotea ya no tiene tiempo para pensar en lo que dirá, como lo tuvo mientras escuchaba hablar a las viejas. Frente a la actitud cínica de su interlocutora, Dorotea reacciona bajo el predominio del estilo sentimental en un lance más exaltado aún que el anterior:

DOR. Yo la causa? gracia tienes: quando tuue yo mas dicha contigo? que presto diste credito a Gerarda! que presto pudo persuadirte lo que deseauas! buena eras para juez; dichosa contigo la primera informacion, desdichada la segunda. (LD, f. A6)

Después de “la ruptura de niveles” que identificamos al inicio de la escena detonando la discusión, observaremos ahora cómo esta ruptura deriva en “el contrapunto de niveles entre los hablantes” a lo largo de la escena. Observaremos a la vez cómo la escena se ejecuta en el marco “del mantenimiento de un nivel único cuando la lucha entre los hablantes se

desarrolla de común acuerdo”. La presencia de estos tres niveles de decoro se manifiesta en ocasiones de manera simultánea y sin una distinción clara entre uno y otro, como en el caso del estilo argumentativo y el sentimental. El análisis propuesto nos puede mostrar la aportación de Lope frente a su modelo, con base, por supuesto, en la dimensión dialógica de ambas obras.

Como vimos ya, Teodora capta inmediatamente el tono afectado de su interlocutora y crea un primer momento de contrapunto mediante el nivel y el tono de decoro que usa para responder. Con este primer momento de contrapunto se ponen de relieve dos situaciones dialógicas en el personaje: en la primera, vemos que Teodora, evocando su plática con Gerarda, expresa de manera explícita su acuerdo con la alcahueta, tanto a nivel semántico como a nivel léxico. Recordemos lo que dice: “TEO. Quedo, señora dama, quedo, que si a mi me pierden el respeto, ella ha dado la causa”. Esto es, Teodora, como todo el tiempo lo hizo Gerarda frente a ella, agudiza su oído para captar las menores inflexiones¹¹⁴ de su interlocutora y en función de ellas se dispone a responder a través del mismo doble discurso con el que Gerarda logró persuadirla a cerca de las particularidades de su honra. En este sentido, Teodora mantiene con su primera intervención el mismo nivel de decoro con el que, léxica y semánticamente, se puso de acuerdo con Gerarda.

A la vez, en una segunda situación dialógica, de la misma manera que en ocasiones Gerarda logra alterar a Teodora con ataques indirectos, la madre ahora provoca a su hija ironizando mediante el epíteto “señora dama”. Este epíteto crea el efecto de sentido contrario al triangularlo con la causa de la pérdida de respeto que Gerarda argumentó para

¹¹⁴ *Inflexión*: Cada una de las variaciones que experimenta la entonación. FERNANDO LÁZARO CARRETER, *op. cit.* La RAE, define *inflexión* así: “Elevación o atenuación que se hace con la voz, quebrándola o pasando de un tono a otro”. *DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA*, T. II, Espasa-Calpe, Madrid, 2001.

madre e hija, la cual evidentemente tiene que ver con deslices amorosos, no precisamente propios de una dama. Tal manejo del lenguaje produce un alto nivel de decoro frente a la ruptura de niveles en el discurso de Dorotea, y es deliberado por parte de Teodora. En esta segunda situación dialógica, Teodora apela al discurso indirecto para dirigirse a su interlocutora y abre la puerta para entrar en discusión mediante un sutil manejo del estilo argumentativo. Dicho manejo apunta directo al sentimiento de Dorotea. Vuelvo a citar la respuesta de la hetaira:

DOR. Yo la causa? gracia tienes: quando tuue yo mas dicha contigo? que presto diste credito a Gerarda! que presto pudo persuadirte lo que deseauas! Buena eras para juez; dichosa contigo la primera informacion, desdichada la segunda.

Frente a esta reacción de tono afectado, la madre prácticamente reproduce las palabras de Gerarda y sigue manteniendo a través de un decoro de nivel medio el mismo tono socialmente reconocible de caridad y honra que, según hemos visto, es característico de su cómplice, la alcahueta:

TEO. Puedes tu negar cosa alguna de quanto ha dicho, ni poner falta en vna mujer honrada, que solo pretende el seruicio de Dios y nuestra honra? deue de ir agora à que la premie por ventura el Indiano? pues en verdad que fue a rezar a la Merced por nosotras, y que es mujer que le encargan lo mismo enfermos, necessitados, y presos. (LD, f. A7)

Evidentemente y a pesar de las preguntas retóricas, Teodora sabe que Dorotea, por lo menos hasta este momento de la obra, no está de acuerdo ni con el discurso de las viejas ni con el plan que proponen. Puesto que los lazos entre ella y Dorotea son más fuertes, Teodora no logra sostener durante toda la escena un mismo decoro y un mismo tono en el interior de su discurso. Basta observar las negativas y puestas en evidencia de la hetaira:

DOR. Enfermos de amor, necessitados de remedio para sus deseos, y presos de su apetito.

TEO. En esta muger pones falta? buena lengua se te ha hecho, que cierto es perder la verguença tras la honra: que dia se fue a comer Gerarda, sin auer visitado todas las deuociones de la Corte? en ñ jubileo no la hallarsn deuota?[...] (LD, f. A7)

Dorotea pone de relieve la práctica de la alcahuetería, y Teodora, mediante un ligero matiz de estilo sentimental en el decoro que había venido manteniendo, deja asomar su enojo y reprende a la hija: “En esta muger pones falta? *Buena lengua se te ha hecho, que cierto es perder la verguença tras la honra:*¹¹⁵ que dia se fue a comer Gerarda[...]”. En seguida regresa al tono inicial y, mediante una serie de preguntas retóricas, nuevamente incentiva a su interlocutora a reaccionar de la siguiente manera:

DOR. No te desvanezas en su alabança, ñ todas essas gracias tienen diuersos sentidos, y sino son ironias, no se han de entender literalmente. (LD, f. A7)

Esta vez la reacción de Dorotea es distinta. Podríamos pensar que la hetaira, aprendiz y conocedora de la retórica de sus mentoras, capta el estilo que la madre utiliza para persuadirla. De ahí que el tono de su reacción sea distinto al tono exaltado con que se había venido expresando. El tono es pausado, el decoro es elevado y el asunto consiste nada menos que en un análisis semántico y estilístico del discurso de Teodora, frente a lo cual, por supuesto, la vieja se siente sorprendida:

TEO. La bachillera, ya comiença a hablar en el lenguaje de su galan, aprouechada esta de parola: es esso lo que le enseña? [...] (LD, f. A7)

El parlamento de Dorotea, además de que resalta el manejo del contrapunto de niveles entre los hablantes, funciona en un sentido más. Sobre la primera observación, se puede apreciar que el manejo del contrapunto de niveles es dinámico. Es decir, hasta este momento de la discusión Teodora tiene el control sobre lo dicho; sus réplicas hacen el contrapunto al descontrol sentimental de los argumentos de Dorotea. La hetaira escucha, aprovecha el ligero desacierto de su interlocutora y da un giro dialógico para, ahora sí, posicionarse al nivel de las réplicas de la madre. Esto se enlaza con el segundo efecto que desata el sentido

¹¹⁵ Las cursivas marcan la parte del discurso matizada por el estilo sentimental.

de dicha disertación. Al elevar por completo el decoro en su discurso, Dorotea no se posiciona jerárquicamente frente a Teodora. Si lo observamos desde el punto de vista del giro dialógico, el personaje más bien se pone a la altura del diálogo. Esto quiere decir que, además del contrapunto de niveles entre los hablantes de la escena, existe también en el Lope doroteico “el mantenimiento de un nivel único cuando la lucha entre los hablantes se desarrolla de común acuerdo”. En tanto que, en el marco de la situación dialógica, Teodora vacila en sostener un grado elevado de decoro; dados los hilos que se mueven por la relación emocional entre ambos personajes, Dorotea suspende ahora el contrapunto de niveles.

Esta libertad del individuo para ‘elegir’ su propio estilo es tanto más paradójica cuanto parece oponerse a un dominio artístico del autor sobre el conjunto de la obra. Si la relativa inexistencia de la tercera persona contribuye a dar libertad y vida al diálogo, diríase, por otra parte, que es artísticamente insostenible, que es una invitación al caos. [...] Lo que sucede es que esa dirección que suele ejercer la tercera persona se reemplaza aquí por un tipo radicalmente distinto de decoro. [...] En vez de disponer el estilo rígidamente de acuerdo con la persona que habla o con lo que dice [se] combinan ambas cosas en el nuevo decoro de la situación. El estilo se adapta flexiblemente a la elevación poética de las circunstancias y a la reacción viva que frente a esa elevación sienten los individuos interesados. (*Arte y estructura*, 78)

Efectivamente, este ponerse a la altura del diálogo por parte de Dorotea da pie al tercer nivel de decoro, el que en este caso permite dar unidad y equilibrio artístico a la escena. Dorotea eleva su discurso retóricamente como la madre lo venía haciendo, y a partir de aquí las dos mujeres discuten de común acuerdo, no sobre el contenido de sus réplicas, pero sí sobre la elevación del tono y del decoro estilístico. Dicho estilo se manifiesta primordialmente a lo largo de toda la escena a través de las interrogaciones, las exclamaciones y las evidencias retóricas. Hasta antes de este último parlamento de Dorotea, la forma de la discusión no ha encontrado en el decoro estilístico un equilibrio consciente por parte de los hablantes. Ahora, en cambio, permite, por ser deliberado, volver a un

mismo nivel de decoro. Persiste así una constante tensión no caótica en el diálogo, que da unidad artística a la escena.

Observemos a lo largo de la escena cómo se desarrolla este procedimiento. Argüimos que, hasta el parlamento analizado, el estilo de la conversación no había sido utilizado de forma deliberadamente conjunta por parte de los hablantes. Dicha afirmación se sostiene en que la disposición de ánimo de los personajes al inicio de la escena en cuestión está determinada por las circunstancias de la escena anterior. Dicha escena se desarrolla en el marco de un diálogo eminentemente suasorio entre la alcahueta y la madre. Por un lado, Teodora arraiga en su propio discurso el estilo y las intenciones del discurso de Gerarda. Así crea un acuerdo tácito con ésta para abordar a Dorotea. Por otro lado, la hetaira tiene el ánimo exaltado por haber escuchado dicha conversación. La convergencia estilística de sus puntos de vista al inicio de la escena no existe, pero se va dando poco a poco conforme la discusión transcurre, como lo pudimos observar en el análisis hecho. Ahora observamos cómo también Teodora capta el cambio de elevación en el decoro de su interlocutora y reacciona:

TEO. La bachillera, ya comienza a hablar en el lenguaje de su galán, aprouechada esta de parola: es esso lo que le enseña? De ironias quedara rica literalmente, sacòlas de los Sonetos? Pierda la ignorante la flor de su juentud en essas boberias, que quando mas medrada salga, quedara celebrada en vn libro de pastores, ó la cantaran en algun Romance, si de Christianos Amarilis, si de Moros, Xarifa, y el galán Zulema. (*LD*, f. A7)

Ahora la discusión se vuelca de manera explícita sobre sus propias técnicas de enunciación. Los personajes se sintonizan según sus intenciones verbales y tonales. Esto pone de relieve la armonía entre el arte de la palabra en tanto metadiscurso y la configuración de una vida a través del diálogo. Las mujeres ya no reaccionan ante lo dicho, sino ante la intención, el estilo y el tono de lo dicho para replicarlo, no con información, sino desde otra intención,

otro estilo y otro tono. Es allí donde se juega el sentido de la discusión. El acuerdo de los personajes está en reconocer el diálogo como un arte a través de su propia capacidad de réplica:

DOR. Notable batería hizo en el muro de tu entendimiento la fisionomía liberal del rico Indiano: así suelen ser ellos como te le pinto la Circe: que bien supo apocar y disminuir las partes de don Fernando! Que bien la pagas en elogios el gusto que te ha hecho! Con esa información quien no la tendrá por santa? Sus devociones por verdaderas, y sus medicinas por milagros? Añade a las yerbas que conoce, las habas que ejercita, y en vez de las bendiciones los conjuros que sabe. (*LD*, f. A8)

La escena ha entrado en el grado más elevado de tono y decoro en las réplicas de ambos personajes y así se sostiene hasta el final; el estilo es llevado deliberadamente por los personajes hacia un mismo nivel a través de las interrogaciones y las exclamaciones irónicas. Retomo pasajes ya citados:

TEO. [...] es eso lo que le enseña? de ironías quedará rica literalmente, sacóla de los Sonetos?

DOR. [...] con esa información quien no la tendrá por santa? Sus devociones por verdaderas, y sus medicinas por milagros? [...] pero que riqueza como la de su entendimiento, persona, y gracias?

TEO. La bachillera, ya comienza a hablar en el lenguaje de su galán, aprouechada esta de palabra [...] Pierda la ignorante la flor de su juventud en esas boberías [...].

DOR. Notable batería hizo en el muro de tu entendimiento la fisionomía liberal del rico Indiano [...] y que bien supo apocar y disminuir las partes de don Fernando! Que bien la pagas en elogios el gusto que te ha hecho! [...] ponga faltas a don Fernando, que no podrá decir con verdad ninguna, más de que es pobre [...].

Además de la presencia constante de las interrogaciones y las exclamaciones, aparecen otras figuras retóricas como son repeticiones, epítetos, etc. Retomemos la discusión:

DOR. [...] que bien la pagas en elogios el gusto que te ha hecho! Con esa información quien no la tendrá por santa? sus devociones por verdaderas, y sus medicinas por milagros? Añade a las yerbas que conoce, las habas que ejercita, y en vez de las bendiciones los conjuros que sabe. Pues si hablas en el mal de ojo, ten por cierto que son más los que contenta [Gerarda], que los que quita. Ella fue por quien conociste al Conde: ponga faltas a don Fernando, que no podrá decir con verdad ninguna, más de que es pobre; pero que riqueza como la de su entendimiento, persona, y gracias?

TEO. O loca, desdichada, perdida; engañada de otro loco! que gracias, que persona, que entendimiento tiene, si le confiesas pobre? Quando has visto sobre sayal passamanos de oro? estaras muy desvanecida con que te llama la diuina Dorotea [...]. (LD, f. A8)

Después de evidenciar las intenciones de la madre, Dorotea cambia la dirección de su réplica. Al recordar a su interlocutora su pasado amoroso y al alabar ella misma a don Fernando, pasa del estilo argumentativo al sentimental. A pesar del estilo sentimental y de sus adjetivaciones, la madre mantiene el decoro gracias a enumeraciones, interrogaciones y exclamaciones retóricas:

TEO. O loca, desdichada, perdida; engañada de otro loco! que gracias, que persona, que entendimiento tiene, si le confiesas pobre? Quando has visto sobre sayal passamanos de oro? estaras muy desvanecida con que te llama la diuina Dorotea; yo visitare tus escritorios, yo te quemare los papeles en que idolatras, y essas locuras en que estudias vocablos que no nacieron contigo [...]. (LD, f. A8)

Dorotea responde lanzando una defensa a la altura de las circunstancias y el nivel del decoro se sigue manteniendo con las mismas figuras retóricas:

DOR. Haz burla no importa, afea mis pensamientos, infama mis costumbres: que muertes de hombres has visto a nuestra puerta por vanidades mias? que casada se ha quejado de la mala vida que le ha dado su marido por mi causa? à que fiesta voy? de que ventana me quitas? que galas me murmuran adonde voy a Missa? (LD, f. A9)

Estamos ante una disputa, no sobre los argumentos o sobre un tema ornamentado con la retórica, sino sobre el decoro estilístico puesto en práctica. Lo que permite que la escena no se desborde hacia un fin caótico o atropellado es el control de los motores psicológicos a través de los recursos estilísticos de los personajes, es la propia conciencia y manejo que éstos tienen del lenguaje.

Finalmente, Teodora interviene una vez más para terminar la discusión y la escena se cierra. Su intervención rompe el nivel de decoro que se venía desarrollando para dar pie a la continuidad del diálogo doroteico, el cual sigue su curso en la escena sucesiva con un monólogo de Dorotea lamentándose de su situación. La exaltación emotiva permanece en

Teodora a través del estilo sentimental, pero el nivel de elevación retórica desciende, pues la madre es categórica en la emisión de una serie de enunciados entrecortados, con la que tiene la intención de callar a Dorotea e imponerse sobre ella; además, dichos enunciados contienen didascalias implícitas, las cuales implican una serie de acciones motrices que rompen la continuidad del acuerdo dialógico:

TEO. Esso que no es nada: pues triste de ti, por quien hazes essa penitencia? di que eres virtuosa, porque esse moço te tiene hechizada por darle gusto, porque ya deue de amenaçarte, que es lo vltimo del trato de semejantes hombres. Pues desengañate, Dorotea, que no le has de ver ni hablar mas en tu vida; tu pobre, yo sin honra; tu con habito de picote todo vn año, y yo molestada de mis amigas todos los días? Resueluete, que te tengo de cortar el cabello, y encerrarte donde aun el Sol tẽ ga asço de entrar a verte, o has de dexar essa perdicion, essa locura, essa, costumbre, esse trato infame. Lloras? bien hazes; pero no pienses enternecerme, que no hago yo aqui papel de galan zeloso, sino de madre honrada. (*LD*, f. A9)

La presencia de los tres niveles de decoro en la situación dialógica convergiendo dinámicamente ha quedado demostrada. El efecto producido en el plano de la técnica artística necesariamente deriva en la resemantización respecto del modelo celestinesco. Lo que observamos es una escena palpitante, cuya tensión se debe al uso de recursos estilísticos y se muestra en las inflexiones de las réplicas de los personajes. La resemantización ocurre porque el acuerdo de los personajes doroteicos no responde tanto a la situación vital en la que se encuentran como a la situación artística en la que se reconocen y a través de la cual practican su intercambio verbal. Es decir, el mantenimiento de un nivel único de decoro entre Dorotea y Teodora no es necesario al negocio de la hetaira y el indiano, como para el caso de Celestina y Melibea. Dadas sus profundas diferencias sociales, ellas sí requieren de un código lingüístico y moral común para seguir adelante con el trato erótico de Melibea y Calisto. El acuerdo de los personajes lopescos es más libre porque se realiza a nivel puramente artístico.

Con el análisis del estilo dialógico en la *acción en prosa*, he identificado las acciones de los personajes como acciones discursivas en el diálogo. Para mis intereses, esto me ha permitido abrir la puerta de la dimensión oral del texto. Mediante el registro de esas acciones discursivas de los personajes como voces susceptibles de ser entonadas por una voz en alto, propondré para el capítulo siguiente el panorama de la posible oralización del texto de *La Dorotea* a la manera de un “teatro de la voz” por el lector-auditor de su época.

CAPÍTULO III: DEL ESTILO DIALÓGICO AL TEATRO DE LA VOZ EN *LA DOTOEA*

El arte del diálogo

Dice Márquez Villanueva que el gran arte de Lope en *La Dorotea* fue haberle dado calidad de obra póstuma:

Lope sabía haber acertado esta vez con una obra que, orientada hacia el futuro, dejaba atrás la experiencia de los *antiguos y modernos*. [...] Le agradaba la idea de alejarse cuanto le era posible del artificio del teatro *donde tiene licencia el vulgo de graduar, la amistad de aplaudir y la envidia de morder*. *La Dorotea* está justamente hecha para desafiar otra clase de escrutinios, erigiéndose como una pura aporía ante la crítica. Dicha modernidad no consiste tanto en ningún anacrónico anticipo como en su aislamiento e independencia en cuanto obra de arte.¹¹⁶

Con esta distancia respecto de las convenciones de los corrales de comedias, Lope maneja cómodamente su libertad creadora en *La Dorotea*.¹¹⁷ Este cambio de dirección le permite desarrollar su noción más propia de arte, la cual, en efecto se distancia relativamente del canon de la época: “Si la literatura de la época pide una profunda significación doctrinal a toda obra seria, aquélla [*LD*] se perfila como profundamente moderna en su negativa a pisar esa clase de terreno”.¹¹⁸ Para Márquez Villanueva, la suspensión de licencias para imprimir fue aprovechada por Lope en la medida en que “se escabulló con su retirada a la inasible categoría de ‘acción en prosa’ y a la opción por un puro diálogo de abolengo celestinesco, equidistante de la novela y del drama”. En *La Celestina* los personajes, dice Gilman, están fatalmente atados a su conciencia sólo existente a través de este diálogo vital que, entre los

¹¹⁶ FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, *op. cit.*, p. 150.

¹¹⁷ Al respecto explica Márquez Villanueva: “[...] Lope no puede pensar en un desafío lanzado con gesto byroniano a la cara de una sociedad; carece de toda conciencia iconoclasta y menos aún pretende lanzar ningún manifiesto a favor de la libertad creadora. Lope sigue siendo en todo momento un conservador instintivo, en radical armonía con una España maniáticamente celosa acerca de todas sus ortodoxias. No hay que olvidar que esta obra, que hubiera debido provocar comprensible escándalo y acalorada discusión, se publicó por vía legal, bajo el nombre de su autor sacerdote y sin acarrear a éste ninguna molesta secuela”. *Ibid.*, p. 192.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 246.

sentimientos del *yo* y los argumentos del *tú* no tienen posibilidad de salvación. En cambio, para el caso de *La Dorotea*, Lope dota a sus personajes de una facultad extraordinaria, consecuencia de un mundo plenamente literario, en el que no se tienen que debatir más que con sus pasiones colmadas de poesía. “Todos ellos avasallan para sí con la verdad literaria de su impulso elemental”.¹¹⁹ Esta verdad asimismo les otorga una suerte de dinamismo creador que se justifica plenamente a partir del ambiente literario vívido que se respiraba en aquella época. Y su producto es la recreación prolífica y desbordada del lenguaje a través de la representación del mismo con el diálogo. Gracias a esta cualidad del diálogo doroteico, identificamos una de las formas en las que Lope realiza la asimilación del teatro en *La Dorotea*. Dicha forma se hace expresa en la facultad con la que los propios personajes están dotados para realizar acciones con el diálogo. Como lo vimos en el capítulo anterior, los personajes entrecruzan distintos niveles de lenguaje a partir su propia acción dialógica, es decir, representan sus vidas desde distintas formas discursivas a través del diálogo.

Ahora bien, mediante el análisis estilístico del diálogo he identificado la forma del entrecruzamiento de distintos niveles de lenguaje como una acción dialógica de los personajes. Esto me permite ubicar la función primordial del diálogo doroteico en su dimensión teatral. Para fundamentar dicho planteamiento, me seguiré avocando a las ideas de Gilman sobre *La Celestina* y su resonancia en *La Dorotea*. En su dimensión teatral, *La Celestina* es considerada por el estudioso como “casi diametralmente opuesta al teatro del Siglo de Oro; como su base dramática es el diálogo por el diálogo mismo, la *Comedia* y la *Tragicomedia* se convierten en un ejemplo extremo de ‘teatro imitativo’, contrapuesto al ‘teatro exhibicionista’ de Lope [de Vega]” (*Arte y estructura*, 88).

¹¹⁹ FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, *op. cit.*, p. 171.

Recapitulo estas dos nociones: “en el *teatro exhibicionista* el auditorio se incluye y participa en el diálogo y la acción. Pero en el *teatro imitativo* está excluido, y los personajes se portan como si no estuviera” (*Arte y estructura*, 88). De ahí que en *La Celestina* cada relectura implica el descubrimiento de “nuevas sutilezas de reacción y caracterización” (*Arte y estructura*, 87). Gilman plantea que “nuestro papel de observador –hasta de espía– exige un continuo esfuerzo de comprensión”.

Los efectos del ‘teatro imitativo’ en la recepción, según sugiere Gilman, al exigir un “continuo esfuerzo de comprensión” por parte del lector-auditorio, están sobre todo orientados hacia una lectura hermenéutica del texto, es decir, tienden a la lectura silenciosa. A pesar de que la acción dialógica de los personajes no está dirigida expresamente al receptor, se revela por un lado la fuerte dimensión oral del texto, y, por otro lado, cómo ésta (la dimensión oral) se cimienta y se construye en el plano de la dimensión teatral. Así como Gilman plantea este fenómeno en la obra salmantina, corresponde al presente estudio plantearlo y desarrollarlo en la *acción en prosa*.

Para comenzar, no aplicaré al pie de la letra las afirmaciones gilmanianas sobre la obra salmantina a la obra lopesca, puesto que los periodos artísticos a los que pertenece cada una son significativamente distintos. La teatralidad implicada en *La Celestina* tiene sus antecedentes en el teatro y la oratoria grecolatinas, así como en las prácticas juglarescas medievales. Para Lope el panorama es más vasto; además de tener los mismos antecedentes artísticos de Rojas, se agrega a su panorama artístico la propia *Celestina* y su resonancia en el desarrollo del teatro, el cual se consolidará, como todos sabemos, en el teatro del Siglo de Oro español con la Comedia Nueva, de la cual Lope, en la práctica y en la teoría, es su representante por antonomasia. La teatralidad implicada en *La Dorotea* permite abrir el camino hacia la observación de un ‘teatro imitativo’ y no un ‘teatro exhibicionista’.

Tomando en cuenta el proceso artístico de Lope como hombre del teatro de su tiempo, *La Celestina* fue una obra predilecta para él, presente a lo largo de toda su producción artística; no olvidemos también que al Fénix le quedaba poco tiempo de vida cuando escribió su *acción en prosa*. ¿*La Dorotea* implicaría así una vuelta al modelo original, una especie de involución, de limitación frente a las potencialidades que ofrecía la acción teatral en el corral de comedias?¹²⁰ Yo diría que, antes que un proceso evolutivo o involutivo, se trata más bien de un proceso dinámico en el complejo pensamiento artístico de Lope, en el que resuenan en *la acción en prosa* con toda su potencialidad el mundo oral y el mundo teatral encarnados en ese pensamiento artístico. En este sentido, la imitación de la vida a través del diálogo en *La Dorotea* se vuelca, como en *La Celestina*, hacia la imitación del lenguaje de su tiempo mediante dicho “teatro imitativo”.

De *La Celestina* a *La Dorotea*: acción en prosa como un teatro de la voz

A continuación presentaré un panorama en torno a las formas de transmisión en *La Celestina* y *La Dorotea* y cómo éstas se vinculan. Derivado de ello, observaré el estilo dialógico de la *acción en prosa* en su dimensión de texto impreso para ser leído en voz alta. Es decir, como un “teatro de la voz” para ser leído por un solo intérprete, siguiendo las formas de transmisión oral que Rojas y Proaza supusieron para *La Celestina*. Estas formas estaban aún vigentes en la España de Lope, pese al auge del teatro del Siglo de Oro –según lo ha demostrado Margit Frenk en su estudio sobre la lectura en tiempos de Cervantes-.¹²¹

A diferencia de Frenk, Gustavo Illades se ha ocupado, no de la transmisión de *La*

¹²⁰ Agradezco estos cuestionamientos de Christophe Couderc, hechos sobre una ponencia que presenté en el XIII Congreso de la AITENSO, en el otoño del 2007, en la que anticipé la propuesta de *La Dorotea* como teatro para la voz.

¹²¹ Frenk comenta que hay toda una amplia gama de manifestaciones literarias que pudieron surgir gracias a la cultura oral procedente de la Edad Media y que seguía viva en la España del Siglo de Oro. MARGIT FRENK, *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, F.C.E, México, 2005.

Celestina, sino del “arte de la voz”. A partir de sus investigaciones, Illades propone ver a *La Celestina* como un “teatro de la voz”. De ahí mi propuesta para *La Dorotea*.¹²²

En las siguientes líneas expondré brevemente el proceso de transmisión que lleva de *La Celestina* hacia *La Dorotea* y viceversa, para establecer las siguientes relaciones: *La Celestina* como diálogo en prosa en busca de escenario (Comedia); *La Dorotea* como diálogo dramático (acción en prosa) en busca del lector.

Al ocuparme del aspecto de la transmisión, aludiré indirectamente al género,¹²³ aspecto que, según Gilman, se revela como el producto del proceso creativo del autor, en el que necesariamente se implica la transmisión de la obra y sus posibilidades de recepción. Hacia el final del presente capítulo abordaré este aspecto con un poco más de detenimiento.¹²⁴

Como ha señalado la crítica de manera exhaustiva, *La Celestina* es una obra de transición artística entre la tradición de la comedia latina, la oralidad medieval y la posterior llegada de la Comedia del teatro barroco español.¹²⁵ La coexistencia en el texto

¹²² Cuando inicie el análisis del “teatro de voz” en *La Dorotea*, ahondaré más sobre esta propuesta. GUSTAVO ILLADES, “*La Celestina*: teatro de la voz”, en *Estudios del teatro áureo. Texto, espacio y representación. Actas selectas del X Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Aurelio González, Serafín González, Alma Mejía, María Teresa Miaja de la Peña y Lillian von der Walde Moheno eds., UAM – El Colegio de México-AITENSO, México, 2003, pp., 429-437.

¹²³ Cabe mencionar que, así como surgió y sigue vigente la discusión sobre el problema del género en *La Celestina*, de la misma forma se ha suscitado la discusión en torno a *La Dorotea*, de tal manera que a las definiciones que se le han dado a esta última, se le suman las dadas a la obra de Rojas, tales como “novela dialogada”, “prosa dialogada”, “novela dramática”, etc.

¹²⁴ Dice Hermenegildo: “Cabe preguntarse si esta necesidad taxonómica que condiciona a los críticos citados [Fernández de Moratín, Menéndez Pelayo, Gilman, Lida de Malkiel, entre otros] y a otros muchos que no es del caso señalar en detalle, es un imperativo absoluto. El problema de los géneros está siendo continuamente planteado. Tal vez no sea inevitable la inserción de la obra dentro de un marco, el género, que no es más que una manera de ver la tradición literaria, lo que se ha hecho y lo que se puede hacer con una determinada forma de producir literatura”. ALFREDO HERMENEGILDO, “El arte teatral y las marcas de teatralidad”, *Incipit*, vol. XI (1991), Seminario de Edición y Crítica Textual, Buenos Aires, p. 128.

¹²⁵ Para un estado de la cuestión, *vid.* STEPHEN GILMAN, “Entonación y motivación en *La Celestina*”, en F. Gewecke (ed.), *Estudios de literatura española y literatura francesa, siglos XVI y XVII. Homenaje a Horst Baader*, Vervuert y Hogar del Libro, Frankfurt-Barcelona, 1984, pp. 29-35; ALFREDO HERMENEGILDO, *art. cit.*, pp. 127-128.; GUSTAVO ILLADES, “*La Celestina*” en *el taller salmantino*, UNAM / Publicaciones

salmantino, “apto para una lectura silenciosa y hermenéutica”,¹²⁶ de la tradición de la comedia latina y el mundo oral del medievo generan la presencia de, por lo menos, dos fuerzas que complejizan su naturaleza al momento de su transmisión: la vocalización frente a la teatralización. Los famosos versos de Alonso de Proaza son el reflejo de dicho fenómeno:

Dize el modo que se ha de tener
leyendo esta [*tragi*] comedia

Si amas y quieres a mucha atención
leyendo a *Calisto* mover los oyentes,
cumple que sepas hablar entre dientes,
a veces con gozo, esperanza y pasión.
A veces ayrado, con gran turbación.
Finge leyendo mill artes y modos,
pregunta y responde por boca de todos,
llorando y riendo en tiempo y sazón.¹²⁷

Stephen Gilman dice que “en 1500, como la estrofa de Proaza indica [...] la imprenta no había tenido tiempo suficiente para modificar costumbres orales invariables desde la invención del alfabeto”.¹²⁸ En Salamanca, al tiempo que en otras universidades de entonces, una de las bases de la educación universitaria era constituir las prácticas orales como entretenimiento. Rojas y Proaza, alumno y profesor, eran expertos en la disciplina sumamente sofisticada de la *pronuntiatio*, o sea el saber leer y dictar en voz alta. En su dimensión oral, la ascendencia de la Edad Media en el texto de Rojas se hace presente en dos formas: “la *composición oral* del manuscrito y la lectura en voz alta”,¹²⁹ según las

Medievalia, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 1999, pp. 16-20; PETER E. RUSSELL, “Introducción”, en FERNANDO DE ROJAS, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Castalia, Madrid, 2001, pp. 37-55. MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, *op. cit.* Sólo por mencionar algunos.

¹²⁶ GUSTAVO ILLADES, art. cit., p. 431.

¹²⁷ FERNANDO DE ROJAS, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed., introd. y notas de Peter E. Russell, Castalia, Madrid, 2001, pp. 613-614.

¹²⁸ STEPHEN GILMAN, art. cit., p. 31.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 29.

instrucciones de Proaza. Para Gustavo Illades, “no habrían sido muy diferentes las lecturas –más o menos dramatizadas- que los estudiantes salmantinos acostumbraban hacer de las comedias latinas”.¹³⁰ En cuanto a la dimensión teatral es indudable su estrecha relación con la oralidad a través de la actividad juglaresca del medioevo, la cual se revela en los versos de Proaza. La teatralidad deviene, para comenzar, de su descendencia de la comedia latina, como el mismo Rojas lo menciona en los versos acrósticos, comentando el fragmento anónimo (“Auto Primero”) que encontró, según él, en Salamanca:

Jamás no vi [en] terenciana,
después que me acuerdo, ni nadie la vido,
obra de estilo tan alto y sobido
en lengua común vulgar castellana.¹³¹

Dicha procedencia de *La Celestina* necesariamente resuena en el teatro del siglo XVI y en su posterior consolidación: el teatro barroco español. Para Peter E. Russell, “El método de representación descrito por Proaza en sus octavas es, desde luego, altamente teatral”.¹³² Con este comentario a la luz de los versos de Proaza, el crítico reafirma la identificación de la fuerte influencia ejercida por la comedia latina en el texto celestinesco; asimismo, enfatiza -como ya lo demostró Alfredo Hermenegildo ubicando las marcas de teatralidad existentes en *La Celestina*-¹³³ la intención, consciente o inconsciente, de Rojas y Proaza de crear un diálogo prosístico que deviene en la en búsqueda de escenario teatral. Para Gustavo Illades,

La *Comedia* [de Calisto y Melibea] fue el primer diálogo dramático en prosa escrito en español con ascendiente latino. Como tal, solicitaba del lector único la recreación juglaresca de espacios y tiempos y, a la vez, la futura tarea del actor de corrales: impostación vocal y gestual y desdoblamiento en cada una de las voces-personajes (doce en este caso). Obra académica en la que resuenan los discursos de la universidad salmantina, obra popular que

¹³⁰ GUSTAVO ILLADES, *op. cit.*, p. 18.

¹³¹ FERNANDO DE ROJAS, *op. cit.*, p. 162.

¹³² PETER E. RUSSELL, “Introducción”, en FERNANDO DE ROJAS, *op. cit.*, p. 53.

¹³³ ALFREDO HERMENEGILDO, art. cit.

congrega multitud de voces callejeras, *La Celestina* reproduce la gama de registros sociolingüísticos, así como las escalas tonales propias de la tragedia y la comedia.¹³⁴

Ahora bien, con este panorama podemos observar a *La Celestina* como el poderoso cimiento que fue para el surgimiento y la consolidación del teatro español renacentista y áureo. Como todos sabemos, el autor representativo de la Comedia nueva, será el *Fénix de los ingenios*, quien comienza a escribir más o menos a partir de 1580. En 1609, en pleno auge como dramaturgo, publica el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* y en 1632, dos años antes de morir, publica *La Dorotea: acción en prosa*. Este proceso, que va de *La Celestina*, pasando por sus diversas imitaciones (las comedias celestinescas durante el siglo XVI), y que llega al teatro áureo, para Lope culmina con *La Dorotea* e implica el proceso inverso del que ya hablamos líneas arriba, que va de la obra salmantina a la *acción en prosa* y viceversa. Lope, ante la imposibilidad de publicar teatro por la mencionada prohibición de licencias, y ya sin mucho éxito ni ambiciones en los corrales de Comedias, decide regresar al modelo de *La Celestina* a través, sobre todo, de la caracterización de personajes y situaciones dramáticas, y escribe *La Dorotea*, su obra más personal y original. Como libro impreso, esta obra ingresaría junto con otras tantas al circuito de la lectura silenciosa impulsado por el fenómeno de la imprenta. Siguiendo a Walter Ong, para el siglo XVII el panorama que rodeaba a la *acción en prosa* era éste:

La tipografía fue también un factor fundamental en el desarrollo del sentido de la privacidad personal que caracteriza a la sociedad moderna. Produjo libros más pequeños y más portátiles que los que son comunes en una cultura manuscrita, preparando el terreno psicológicamente para la lectura solitaria en un rincón tranquilo, y andando el tiempo, para la lectura totalmente silenciosa.¹³⁵

¹³⁴ GUSTAVO ILLADES, "Observaciones sobre la *actio* del lector: (De *La Celestina* a la sátira anónima novohispana)", *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, 26 (julio-diciembre, 2002), p. 14.

¹³⁵ WALTER ONG, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. de Angélica Scherp, F.C.E., México, 1987, pp. 130-131. Cabe mencionar que las ediciones *princeps* de *La Dorotea* son del tamaño de un libro de bolsillo.

Sin embargo, seguramente Lope, como tantos otros creadores de su tiempo, aún no asimilaba y probablemente tampoco entendía muy bien la dinámica de dicho fenómeno; observemos pues el siguiente pasaje del Prólogo de *La Dorotea*, en el que podría revelarse la posible transmisión que el Fénix solicitaba para su obra:

Consiguio a mi juicio, su intento, aventajando a muchas [obras] de las antiguas y modernas [...] como lo podra ver quien la leyere; que el papel es más libre teatro que aquel donde tiene licencia el vulgo de graduar, la amistad de aplaudir y la envidia de morder. (*LD, R-9783*)

Nos encontramos en el mismo terreno ambiguo de *La Celestina*, en el que ahora la balanza se equilibra entre la lectura silenciosa y una posible oralización del texto leído en soledad o para un pequeño grupo de oyentes.¹³⁶ Esta última posibilidad es la que tomaré en cuenta, basándome en el estudio de Margit Frenk sobre la lectura en tiempos de Cervantes. En la España de Lope, *leer y oír* tuvieron la misma correspondencia que en la Edad Media, en donde “*leer es también oír y oír suele usarse para leer, así, el lector o leyente es también un*

¹³⁶ Siguiendo el Prólogo a las *Doze comedias de Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio, sacadas de sus originales* (Madrid, 1619), Alan E. K. Paterson identifica en Lope la necesidad de aprovechar los beneficios de la imprenta a través del libro: “[...] el libro ofrecía al intelectual un medio eficaz para conseguir el reconocimiento de señores influyentes, que a su vez solicitaban el apoyo de los intelectuales. [...] Pero, por otro lado, el dramaturgo no deja de lamentar en el impreso la disminución del efecto escénico, y así, distanciado de su público, teme ahora ‘la censura de los aposentos’. El conflicto de intereses podía solucionarse en cierta medida con la intervención del lector mismo; recordemos el elegante tropo del libro-cuerpo, teatro-alma y lector-Espíritu Santo, en la *Docena parte*: ‘Bien sé que leyéndolas [las comedias], te acordarás de las acciones de aquéllos que a este cuerpo sirvieron de alma; para que te den más gusto las figuras que de sola tu gracia esperen movimiento.’ De este modo, Lope aconseja al lector que participa activamente en la confección de un teatro interior, que en ciertos aspectos será superior al de carne y hueso, ya que elimina los accidentes de la representación, el mal comportamiento del público y los defectos de los actores; dice Lope en el mismo prólogo: ‘[...] Quedo consolado que no me pudrirá el vulgo como suele; pues en tu aposento donde las has de leer, nadie consentirás que te haga ruido, ni te diga mal de lo que tú sabrás conocer, libre de los accidentes del señor que viene tarde, del representante que yerra, y de la mujer desagradable por fea y mal vestida, o por los años que ha frecuentado mis tablas, pues el poeta no escribió con los que ella tiene, sino con los que tuvo en su imaginación, que fueron catorce o quince’. Pero en la *Decimoctava parte* dice: ‘La fuerza de las historias representadas es tanto mayor que leída, cuanta diferencia se advierte de la verdad a la pintura, y del original al retrato: porque en un cuadro están las figuras mudas, y en una sola acción las personas, y en la comedia hablando y discurriendo, y en diversos afectos por instantes [...]’”. Estas declaraciones de Lope nos confirman el aire de confusión en los autores que oscilaba entre el mundo oral, del que, evidentemente, ellos estaba totalmente impregnados y el cual practicaban aún en sus obras, y la cultura tipográfica. Si nuestra hipótesis es correcta, con *La Dorotea* Lope crea el justo medio entre las dos posturas. ALAN E. K. PARKER, “Quién esta canción te ha dado...?”, *Edad de Oro* (Madrid), 7 (1988), pp. 131-132.

oyente”.¹³⁷ Lope sigue esta misma tradición celestinesca, en la que el texto, además de su inherente condición para la lectura silenciosa, posee la doble cualidad de la vocalización y la teatralización. Pero, a diferencia de *La Celestina*, “texto de hechura dramática cuyo ascendente latino requería un teatro moderno”,¹³⁸ *La Dorotea*, escrita en pleno auge del teatro áureo, contiene toda la carga dramática que supone la amplísima experiencia de Lope como hombre de teatro.¹³⁹

La crítica, al parecer, no ha reparado con detenimiento en esta influencia celestinesca dentro de la *acción en prosa*. Hasta ahora, no he encontrado -salvo el artículo de Jaime Moll ya citado, y los abundantes pero breves comentarios analíticos que hace María Rosa Lida sobre el texto doroteico, a la luz de la obra de Rojas en su célebre estudio dedicado a esta última¹⁴⁰- alguna referencia que arroje luz sobre la interrogante en torno a la posible transmisión oral de *La Dorotea*, principalmente tomando en cuenta la ambigüedad de su situación en el marco de la coyuntura en la que sale al público. Dicha coyuntura permite observar por lo menos dos acontecimientos importantes en los que Lope probablemente reparó pensando en la transmisión de su texto. Por un lado tenemos a un Fénix en plena decadencia como hombre de teatro frente al mundo artístico y al público de su tiempo; Calderón vendría a tomar su lugar prácticamente, y la situación de las tiendas literarias, ahora protagonizadas en su contra por los poetas jóvenes, cada vez afectaba más su prestigio. Por otro lado, estaba la prohibición de licencias para imprimir comedias. Todavía buscando mecenas y escribiendo, Lope tenía que idear una obra que no

¹³⁷ MARGIT FRENK, *op. cit.*, pp. 53-54.

¹³⁸ GUSTAVO ILLADES, “*La Celestina: teatro de la voz*”, p. 431.

¹³⁹ No debemos olvidar que la dramaturgia del teatro del Siglo de Oro español, antes de ser un texto literario y a pesar de la imprenta, fue un libreto primordialmente hecho a base de didascalias, pensado todo el tiempo para los corrales de comedias y, seguramente, en función de los escenarios, los actores y la tramoya disponibles. En este sentido, Lope fue un hombre de teatro.

¹⁴⁰ MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, *op.cit.*

lo aislara de su público y con la que, además, pudiera obtener licencia para imprimir. Pero el Fénix debía resolver otro reto: el gran público, en abundancia mencionado por casi todos los autores, y con el que, tanto dramaturgos como actores, establecían luchas encarnizadas en los corrales de comedias, el vulgo. Seguramente éste no tenía fácil acceso, ni económico ni de competencia alfabética, a las lecturas silenciosas y en soledad.¹⁴¹ Entonces, Lope, si no podía escribir para el corral de comedias, debía mantener el contacto con este público y con el deseado “lector discreto” a través de una de las prácticas de lectura vigente en la época: la lectura en voz alta por un solo lector para sí mismo o para un grupo pequeño de oyentes. Más aún, dada su carrera de hombre de teatro, tenía que componer un texto colmado de teatralidad. De ahí que nos encontremos ante un diálogo dramático, llamado por el mismo Lope *acción en prosa*, probablemente en busca de un lector que lo oralizara. Siguiendo las pistas que proporciona el mismo Lope, tanto en su Prólogo como en la *acción en prosa*, el camino para hablar del teatro de la voz está abierto. A partir del estilo dialógico, según los conceptos y la metodología gilmaniana, a continuación expondré la idea del “teatro imitativo” frente al “teatro exhibicionista”.

Relación yo-tú (hablante-interlocutor) frente al lector-auditorio (imitación y no exhibicionismo)

Al hablar del estilo dialógico como eje de las relaciones entre los personajes doroteicos -de la misma manera que en *La Celestina* a través del uso de los pronombres yo-tú-

¹⁴¹ Para tener una idea más clara sobre las condiciones económicas y anímicas en las que se encontraba Lope, más o menos a partir de 1620, y cómo éstas fueron empeorando cada vez, ya por la “ingratitude” de su mecenas, el Duque de Sessa, ya por la enfermedad y muerte de su última esposa, Martha de Nevarez [¿?] así es, ya lo rectificqué, “Amarilis”, ya por la negativa del Conde Duque de Olivares a que entrara en la Corte y ser su protegido, *vid.* FÉLIX LOPE DE VEGA, *Cartas*, ed., introd. y notas de Nicolás Marín, Castalia, Madrid, 2001, pp. 234-292; CARLOS RICO-AVELLO, *Lope de Vega (flaquezas y dolencias)*, Aguilar, Madrid, 1973; FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, “Literatura, lengua y moral en *La Dorotea*”, en *Lope: vida y valores*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 1988, pp. 143-267.

,identificamos el fenómeno que nos permite hablar de un teatro imitativo y no de un teatro exhibicionista. Esto es, recapitulando sobre el eje *yo-tú*, recordemos que está concebido de manera que todo lo que diga el *yo* (cargado de un estilo sentimental) esté completamente dirigido al *tú* (a través de un estilo argumentativo). Es decir, la atención del hablante y del interlocutor dentro del diálogo está focalizada exclusivamente en el interés que tiene uno sobre el otro porque reciba sus palabras de una cierta manera y que éstas causen en el otro cierto efecto y viceversa. Así, como decíamos líneas atrás, el principal objeto de imitación de este diálogo dramático es el diálogo mismo. Dicho fenómeno es el que marca la diferencia con respecto al “exhibicionismo” del teatro, como dice Gilman, por ejemplo del mismo Lope –lo cual, por otro lado, también funciona en el teatro grecolatino-. La diferencia fundamental se puede establecer a partir de uno de los principales elementos que caracterizan la teatralidad de un texto y que está implicado, implícita y explícitamente, en ambas nociones de teatro: el uso de las didascalias.

Para hablar de las didascalias me apoyaré en el estudio de Anne Ubersfeld sobre semiótica teatral, así como en las útiles precisiones que de las mismas hace Alfredo Hermenegildo al estudiar las marcas de teatralidad en la obra salmantina. Ubersfeld dice que

el texto de teatro está presente en el interior de la representación bajo forma de voz, de *foné*, tiene una doble existencia, precede a la representación y la acompaña. Nuestro presupuesto de partida es que existen, en el interior del texto de teatro, matrices textuales de *representatividad*; que un texto de teatro puede ser analizado con unos instrumentos (relativamente) específicos que ponen de relieve los núcleos de teatralidad del texto. Estos procedimientos específicos se deben menos al texto que a la lectura que de él se haga.¹⁴²

Las “matrices textuales de *representatividad*, los núcleos de teatralidad del texto”, se generan en las didascalias explícitas e implícitas, pues a través de su presencia

¹⁴² ANNE UBERSFELD, *Semiótica teatral*, 3ª ed., trad. de Francisco Torres Monreal, Cátedra-Universidad de Murcia, Madrid, 1998 p. 115.

encontramos las marcas teatrales que nos permiten imaginar su representación en el escenario, tanto a nivel técnico (escenografía, utilería, música, iluminación, actuación), como a nivel de contenido (tratamiento de la obra). A su vez, las didascalias implícitas y las explícitas se subdividen de igual manera en *enunciativas* (quién habla), *motrices* (entradas y salidas de personajes, desplazamientos realizados en escena, gestos; estos últimos a su vez pueden ser ejecutivos o deícticos), *icónicas* (señalamiento de objetos, vestuario, determinación del lugar).

Para Hermenegildo,

una didascalia [...] no sirve para informar al lector de cómo son y de lo que hacen los personajes. Es una orden inscrita en el texto para que los personajes sean, hagan, se muevan, actúen. No son informaciones dirigidas al lector o al público espectador, sino órdenes transmitidas al director o al representante que asume el personaje portavoz del correspondiente segmento del diálogo.¹⁴³

Las didascalias abarcan

las marcas presentes en todos los estratos textuales, incluye las acotaciones escénicas, además de la identificación de los personajes al frente de cada parlamento o en la nómina inicial, con su nombre, naturaleza y función. Comprende en segundo lugar, los elementos didascálicos integrados en el diálogo mismo. Hemos llamado a la primera variante, con sus distintas modalidades, didascalia explícita. Identificamos a la segunda como didascalia implícita.¹⁴⁴

En resumen, “las didascalias designan el contexto de comunicación, determinan pues una pragmática, es decir, las condiciones concretas del uso de la palabra. Las didascalias textuales pueden preparar la práctica de la representación (en la que no figuran como palabras)”.¹⁴⁵

¹⁴³ ALFREDO HERMENEGILDO, art. cit., p. 137.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 134.

¹⁴⁵ ANNE UBERSFELD, *op. cit.*, p. 17.

Acerca de las didascalias explícitas paratextuales, *La Dorotea* en sus ediciones *princeps* incluye la identificación de los personajes en la nómina inicial¹⁴⁶ y al frente de cada parlamento con ausencia total de acotaciones escénicas.¹⁴⁷ Las didascalias explícitas del teatro exhibicionista son reemplazadas en la *acción en prosa* por las didascalias implícitas, “adheridas al *continuum* del diálogo. [...] El reparto de voces, la configuración del espacio, el transcurrir del tiempo y la diversidad de acciones [...] están implícitos en el diálogo”.¹⁴⁸ El predominio total de didascalias implícitas en la *acción en prosa* es la base para diferenciar el “teatro imitativo” del “teatro exhibicionista”. Me apoyaré para ello en la clasificación de didascalias propuesta por Hermenegildo. Como menciona el estudioso, éstas se subdividen en enunciativas, motrices e icónicas. Su función, para nuestro caso, depende en su totalidad del estilo dialógico, o, como ya dijimos, de que todo lo que diga el *yo* (cargado de un estilo sentimental) esté completamente dirigido al *tú* (a través de un estilo argumentativo). Así, el público receptor está excluido del diálogo y de la acción; los personajes se portan como si no existiera. Para comprobarlo, daremos algunos ejemplos de esta construcción de diálogo de raigambre celestinesco.

Mi modelo de análisis privilegia el arte del diálogo celestinesco desde la perspectiva del estilo dialógico sobre la perspectiva dramática -con lo cual Gilman concluye que *La Celestina* es una obra agenérica-. Esto no impide que lo tome como punto de partida para desarrollar la noción de “teatro imitativo” frente a la de “teatro exhibicionista”, en sintonía con la perspectiva dramática de *La Dorotea*. Trabajaré con el elemento didascálico de

¹⁴⁶ Más tarde hablaremos sobre esta particularidad.

¹⁴⁷ Salvo las que Américo Castro quiso agregar en su edición de *La Dorotea*, dentro del diálogo lopesco, pensando que la ausencia de éstas se debía a una inconsistencia del Fénix. *Vid.* FÉLIX LOPE DE VEGA, *La Dorotea*, ed. de Américo Castro, Biblioteca Renacimiento, Madrid, 1913.

¹⁴⁸ GUSTAVO ILLADES, “*La Celestina: teatro de la voz*”, p. 432.

enunciación más significativo respecto a lo dicho hasta aquí: el uso del aparte. Para

Hermenegildo un aparte

es el resultado de la textualización de una orden de representación, orden enunciativa que identifica al sujeto encargado de la enunciación, el objeto de la misma y el modo de realizarla. Los apartes rompen el ritmo comunicacional que gobierna la alternancia de los actantes en la asunción del papel de emisor y de receptor. Los apartes ponen de manifiesto la existencia de dos sistemas de comunicación que cohabitan en el momento de la ceremonia dramática, el del circuito interno –el de los personajes- y el del circuito externo, el que establece la relación entre emisor/espectáculo global y receptor/público espectador. Cuando surge el aparte, se subraya la complicidad del público con el personaje que asume el aparte y excluye de tal complicidad al que queda marginado dentro de la comunicación del circuito interno.¹⁴⁹

En oposición a Gilman, quien subordina la dramaticidad del texto salmantino a este “*continuum* dialógico”, Hermenegildo considera que el aparte celestinesco funciona como - en palabras de Gilman- en el teatro exhibicionista, es decir, sirve para que el personaje excluya parcial o totalmente a su interlocutor del diálogo dramático y establezca momentos de complicidad con el público receptor. La posición del estudioso se basa en la consideración de que, al ocuparse la crítica de la interrogante genérica de esta obra, se ha identificado la gran y prácticamente irresoluble ambigüedad que muestra el texto salmantino al respecto. Lo más relevante entonces lo da el propio texto: la teatralidad. Por tanto se trata de rastrear dicha cualidad a través de sus abundantes, o sea las didascalias, puesto que es allí en donde reside la mayor fuerza artística de *La Celestina*. No hay duda de que los apartes existen también en *La Dorotea* como didascalias implícitas, como apuntamos, insertas en el *continuum* dialógico y excluyendo al público receptor de la posición convencional de cómplice. Para ilustrar lo dicho, pondré un ejemplo de una comedia lopesca, otro de *La Celestina* y otro de *La Dorotea*.

¹⁴⁹ ALFREDO HERMENEGILDO, art. cit., p. 140.

Observemos un aparte en *El Caballero de Olmedo*:

DOÑA INÉS: ¡Ay, Fabia! Ya que contigo 805
llego a declarar mi pecho
ya que a mi padre, a mi estado
y a mi honor pierdo el respeto,
dime: ¿es verdad lo que dices?
Que siendo así, los que fueron 810
a la reja le tomaron
y por favor se le han puesto.
De suerte estoy, madre mía,
que no puedo hallar sosiego
si no es pensando en quien sabes. 815

FABIA: **[(Aparte)]** (¡Oh, qué bravo efeto hicieron
los hechizos y conjuros!
La vitoria me prometo.)
No te desconsueles, hija;
vuelve en ti, que tendrás presto 820
estado con el mejor
y más noble caballero
que agora tiene Castilla;
porque será por lo menos
el que por único llaman 825
“el Caballero de Olmedo”.¹⁵⁰
[...]

Ahora observemos en situaciones similares un aparte de *La Celestina* y otro de *La Dorotea*.

En el siguiente momento de la obra salmantina, Celestina acaba de doblegar a Melibea:

CEL: Mucho me maravillo, señora Melibea, de la dubda que tienes de mi secreto. No temas, que todo lo sé sufrir y encubrir. Que bien veo que tu mucha sospecha echó, como suele, mis razones a la más triste parte. Yo voy con tu cordón tan alegre, que se me figura que está diziéndole allá su corazón la merced que nos heziste, y que lo tengo de hallar aliviado.

MEL: Más haré por tu doliente, si menester fuere, en pago de lo sufrido.

CEL: *(Aparte)*: ¡Más será menester, y más harás, y aunque no se te agradezca!

¹⁵⁰ FÉLIX LOPE DE VEGA, *El Caballero de Olmedo*, edición digital a partir de la edición de Rafael Maestre, Alicante, Aguaclara, 1992, *apud* Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.

MEL: ¿Qué dizes, madre, de agradecer?

CEL: Digo, señora, que todos lo agradezcamos y serviremos y todos quedamos obligados. Que la paga más cierta es quando más la tienen que cumplir. (LC, p. 324)

En la *acción en prosa*, Gerarda convence poco a poco a Dorotea de que acepte los favores del indiano Don Bela:

DOR. Y como sabes tu ñ tomarè esse mãteo?

GER. Como has tomado esse bucaro.

DOR. Este es niñeria, y està aqui amor presente, y siendo suyo el agrauio, no me dize que no lo tome.

GER. Bueno va esto; no me engañaron el chapin y las tixeras: diferente està Dorotea de lo que solia.

DOR. Que dizes entre dientes?

GER. Que me ña embidia tus años y tus gracias, ñ piedra iman tan atractiua devoluntades y de oro tienes en esos ojos, y mas despues ñ se està riendo sus niñas de verse cõ el mãteo! [...] (LD, f. A64)

Parece no haber diferencia alguna entre el aparte de la comedia teatral y los apartes celestinesco y doroteico. La didascalia integrada para indicar el aparte en el texto de la comedia y en el texto de *La Celestina* está puesta allí por los editores modernos de las respectivas ediciones, pero “las ediciones antiguas de *La Celestina* no presentan didascalias explícitas a lo largo del diálogo”,¹⁵¹ así como tampoco las ediciones *princeps* de *La Dorotea*. Esto da cuenta del lenguaje codificado que dramaturgos, directores de escena e intérpretes compartían sobre un texto dramático escrito y destinado para su oralización.

Por otro lado, en el aparte de la alcahueta de la comedia queda totalmente excluida su interlocutora para que aquella dé información al público receptor y le comparta su triunfo en la enfermedad de amor de Doña Inés. En cambio, los apartes de la obra salmantina y de la *acción en prosa* son entreoídos, es decir, el interlocutor alcanza a

¹⁵¹ GUSTAVO ILLADES, “*La Celestina*: teatro de la voz”, p. 432.

escuchar lo que dice el emisor por el murmullo. Para Hermenegildo no hay diferencia entre uno y los otros dos, todos forman parte de la ceremonia teatral, la cual incluye como elemento imprescindible en los signos no verbales al público receptor. Sin embargo, la lectura que hace el estudioso no excluye la posibilidad de que Lope, en ese *continuum* dialógico concebía el aparte como didascalia implícita que indicaba una modulación o un matiz o una cambio de entonación en la voz del personaje para enfatizar su triunfo en la situación dialógica (el *yo* sentimental y el *tú* argumentativo dentro de la escena). O como menciona Trueblood, una especie de “suggestion of intimacy between speakers who enter easily into each other’s thoughts and purposes [...] while they feel their way toward a meeting of minds”.

Para Gustavo Illades “el aparte entreoído es el dicho por un personaje a su interlocutor de tal manera que éste lo entreoiga sin entenderlo, pues el contenido del aparte es indecoroso. Suele suceder en *La Celestina* [y en *La Dorotea* también] que el interlocutor demande un habla comprensible, lo cual propicia la rectificación de las palabras del primer locutor, esta vez decorosas pero hipócritas”.¹⁵²

En contraposición a las ideas de Hermenegildo,¹⁵³ identificaré los elementos en el texto que admiten mi lectura de *La Dorotea*, puesto que, así como sucede en ésta, Illades observa que “las ediciones antiguas [de *La Celestina*] no presentan didascalias explícitas que señalen ningún tipo de aparte. Fue competencia del lector advertirlos y, luego, mostrarlos vocal y, quizá, gestualmente”.¹⁵⁴

Observamos que el contenido semántico del aparte de la alcahueta Fabia en *El Caballero de Olmedo*, y el de Gerarda es paralelo, puesto que ambos refieren a los

¹⁵² GUSTAVO ILLADES, “Observaciones sobre la *actio* del lector”, p. 19.

¹⁵³ Vid. ALFREDO HMERMENEGILDO, art. cit., pp. 140-143.

¹⁵⁴ GUSTAVO ILLADES, “*La Celestina*: teatro de la voz”, p. 432.

artilugios utilizados por cada vieja para enredar a la respectiva dama. La principal diferencia que encontramos tiene que ver con las convenciones de la representación en el corral de comedias. El aparte de Fabia es únicamente motriz, implica una pausa dramática de carácter convencional en la que el personaje ignora por completo a su interlocutor, quien en teoría queda suspendido por ese momento. El hablante dirige su atención de forma explícita al público receptor para decir el aparte sin necesidad de matizar el volumen o la entonación, pues por convención su interlocutor queda fuera de cualquier posibilidad de escucharlo. En este caso, los personajes son llevados de la mano por el dramaturgo de manera que se muevan y actúen en función del espectáculo o por las convenciones del “teatro exhibicionista”; es decir, dirigiéndose todo el tiempo hacia el público receptor y exponiéndole todo lo que piensan para que éste obtenga la información necesaria para seguir viendo el espectáculo. Citemos nuevamente el aparte de Gerarda:

GER. Bueno va esto; no me engañaron el chapin y las tixeras: diferente està Dorotea de lo que solia.

Sin duda este aparte podría funcionar como dice Hermenegildo. Pero existen en el texto dos elementos que lo insertan en el *continuum* del diálogo. El primero es la autorreferencia que de sí hace la alcahueta a través del pronombre personal “me” seguido del verbo “engañaron”, lo cual implica un suceso en el pasado del que aparentemente no tenemos noticia en la obra. Con esto, podemos decir que el aparte lo dirige a sí misma a través de la autorreferencialidad. El segundo elemento es el enunciado completo, que contiene al pronombre personal: “no me engañaron el chapín y las tijeras”. Este enunciado tiene doble significación en cuanto al aparte. El primer significado está dado por la inversión de la sintaxis al poner primero el predicado y después el sujeto. Así se enfatiza aún más la autorreferencialidad, pues Lope ubica en el principio del enunciado la acción implícita que

permitió a la alcahueta manipular a Dorotea, a través de la locución “no me engañaron”. El segundo significado tiene que ver con la acción implícita en dicha locución en torno a los objetos que se mencionan como sujeto del enunciado: “el chapín y las tijeras”. Como dije líneas arriba, se hace referencia a un suceso del pasado, el cual fue la causa de que el embrollo de la alcahueta esté funcionando. La referencia más cercana a este suceso con el chapín y las tijeras, que no aparece en la obra, se hace en la Escena Primera del Acto II, cuando Gerarda se entrevista por primera vez con el indiano Don Bela. Lope otorga a su alcahueta tal destreza manipuladora en el habla que, sin mucho esfuerzo, logra que Don Bela le dé dinero y artículos para el arreglo íntimo de Dorotea, como afeites, zapatos, medias, un búcaro, chapines y le promete un manteo. Después de esta escena, Gerarda vuelve a aparecer hasta la Escena Cuarta del mismo Acto, que es en donde dice el aparte. Por lo tanto, nadie más que el personaje de Gerarda sabe por qué dice que el chapín y las tijeras no la engañaron. Así, el aparte es completamente autorreferencial; el circuito de la comunicación interna no se rompe, es decir, el *continuum* del diálogo, y así no hay posibilidad de que el personaje establezca ningún tipo de complicidad con el público receptor.

Ahora analizaremos una serie de apartes que aparecen en la Escena Quinta del Acto II. Don Bela intenta seducir a Dorotea con regalos y requiebros y Celia, la criada de Dorotea, comenta en aparte con Gerarda el discurso de Don Bela:

BEL. El amor Platonico, siempre le tuue por quimera en agrauio de la naturaleza; porque se huuiera acabado el mundo: mal amante llama Platon al que ama el cuerpo mas que el alma, haziendo argumento de que ama cosa instable, porque la hermosura falta y se desflora, por edad ò enfermedad, y es fuerça que falte el amor, o se disminuya, lo que no haria amando el alma.

*CEL. A Platon encaxa este majadero, èl ha oïdo decir, que Dorotea es perdïda porque la tengan por sabia.*¹⁵⁵

BEL. Mas yo respondo, que si la hermosura del cuerpo es lo visible, por quien lo inuisible se conoce, cada vno destos dos indiuiduos se ha de gozar amando, el vno por los braços, y el otro por los oïdos.

CEL. Siempre oï decir, que los Indianos hablan mucho, si bien todo es bueno, porque aquel clima produce raros y sutiles ingenios; pero ¿qué tiene que ver aqui Platon, sino hazer a Dorotea el plato?

BEL. Que respondeis a esto?

DOR. Estoy en extremo triste.

BEL. En Grecia reinó vn humor en las doncellas, que se matauan todas cõ sus manos: asi lo escriue Plutarco.

CEL. Otro Filosofo.

BEL. Para remediar esto, el Senado mandò que a la que se matase la sacassen desnuda a la plaça y la tuuiessen todo el dia en público descubierta; con ñ cessò el matarse por el temor de la verguença de ser de todos vistas.

GER. Medràra la pobre Gerarda con essas sofisterias: mira rapaza estos passamanos, de que pudiera el Sol guarnecer los habitos de sus planetas.

Como se advierte en el fragmento citado, la acción dialógica de Don Bela y Dorotea es simultánea a los apartes de Celia y Gerarda. Los comentarios de éstas manifiestan un punto de vista crítico respecto al diálogo principal. En esta situación dialógica no hay desplazamientos de los personajes, todo sucede en el diálogo. El inicio de éste está permeado por una serie de didascalias implícitas que marcan gestos y señalamiento de objetos en torno a los regalos que Don Bela trae a Dorotea. En esta parte del diálogo Gerarda interviene de forma directa. Pero pocas líneas antes del momento citado, Dorotea y Don Bela entran en una conversación de elevación retórica más o menos notable y fijan su atención a través de este énfasis retórico el uno sobre el otro dejando sólo como espectadoras a la alcahueta, a Celia y a Laurencio:

¹⁵⁵ Las cursivas identifican los apartes.

BEL. Vn poco de tela, y vnos passamanillos.

GER. Descoje, descoje, muestra, desemboçate: que atado estàs, mas difìcil es de sacar esta tela de tus braços, que de la tienda del mercader: que cosa tan linda! es Milan esto? Bien ayan las manos que te labraron.

DOR. Por cierto que es bellissima.

GER. Pintò la primavera vn prado, ni le imitò vn Poeta, con mas flores?

DOR. Que bien assientan estas clauellinas de nacar sobre lo verde!

BEL. Assi se casaran dos voluntades, como estas dos colores.

DOR. Lo verde es esperança, y lo encarnado crueldad.
[...]

GER. No has dicho cosa mas a proposito.

DOR. No tan aprisa, Gerarda, que muchos almendros se han perdido por auer tenido flores sin tiempo.

GER. Echastelo a perder, hija, mejor lo auias dicho, porque la produccion de las flores puede ser serenidad del tiempo, y no atreimiento del arbol, para merecer el castigo del yelo.

BEL. El yelo siempre fue inclemencia del cielo, y no hazaña del ayre, desnudar vn pobre almendro, que en confiança del Sol se vistio de flores; mas valentia fuera despojar vn moral robusto.

DOR. Al moral llaman discreto, porque de todos los arboles florece el vltimo.

BEL. Yo le llamàra desdichado, pues fue tan poco fauorecido del Sol.

DOR. No es desdicha assegurar el bien que se pretende.

BEL. No es bien el que llega tarde; porque tanta puede ser la dilacion, que la esperança se buelua desesperacion.

DOR. La esperança tanto tiene de merito, quanto tiene de paciencia, y es tan galante efeto de amor el no tenerla, que ha muchos días que este nombre anda desterrado de los Palacios.

BEL. El amor Platonico, siempre le tuue por quimera [...].

Al momento de definirse la conversación sólo entre el indiano y Dorotea, por voluntad propia Gerarda queda como espectadora, junto con Celia y Laurencio. Pareciera así que la pareja protagonista del diálogo simulara una disputa, la cual es criticada por dichos espectadores. Con su característico comportamiento de moral baja, la criada y Gerarda

hacen una serie de apartes para poner en entredicho el habla del indiano. Sin embargo, estos personajes tampoco están autorizados para hablar de los que denuestan al indiano. Los apartes están insertos en medio del diálogo de Dorotea y Don Bela, lo cual nos permite observar las dos situaciones simultáneas en la escena, la del diálogo principal y la de los apartes en los que se comenta el diálogo principal. Los tres primeros apartes pertenecen a Celia y están dirigidos a Gerarda en el *continuum* del diálogo dentro de la situación dialógica en la que se encuentran todos los personajes, y no al público espectador. Para demostrarlo existen dos evidencias textuales.

La primera evidencia se encuentra, como decíamos, en el hecho de que Gerarda deja de intervenir en el diálogo principal y cede la palabra a Dorotea y a Don Bela, por tanto es posicionada como espectador y escucha de este diálogo. Celia y Laurencio también están allí, pero el criado de Don Bela se distancia y toma sus reservas frente a la alcahueta a lo largo de toda la obra porque ésta interviene en sus negocios con el indiano. La segunda evidencia se deriva de la primera en la medida en que, con su actitud y frente a la rivalidad establecida con el criado, Gerarda crea una complicidad automática e implícita con Celia. Esta complicidad se expresa cuando la criada reacciona ante dicho estímulo: abre la serie de apartes con Gerarda y enuncia tres de los cuatro que se dicen mientras Dorotea y Don Bela discuten. El cuarto es de la alcahueta. A continuación presento los apartes aislados del diálogo principal:

CEL. A Platon encaxa este majadero, èl ha oído decir, que Dorotea es perdida porque la tenga por sabia.

[...]

CEL. Siempre oì dezir, que los Indianos hablan mucho, si bien todo es bueno, porque aquel Clima produce raros y sùtiles ingenios; pero que tiene que ver aqui Platon, sino hazer a Dorotea el plato?

[...]

CEL. Otro Filosofo.

[...]

GER. Medràra la pobre Gerarda con essas sofisterias: [...]

Presentados así y explicada la posición que toma la alcahueta frente al diálogo principal, afirmamos que Celia reacciona ante el estímulo de la alcahueta, y en complicidad comentan en aparte las extravagancias discursivas de Don Bela. A pesar de que los tres primeros apartes son de Celia y parecen dar una explicación al público espectador del porqué del comportamiento dialógico del indiano, se observa la consonancia semántica entre lo que dice Celia y lo que dice la alcahueta, además del antecedente que lleva a Celia a reaccionar junto con la alcahueta. Una vez más, el público queda excluido de los apartes.

He demostrado a través del análisis de estos apartes en la *acción en prosa* que, efectivamente, no existe una ceremonia teatral en el sentido del “teatro exhibicionista”, es decir, los personajes no actúan en función de su convivencia y su comunicación con el público. Todo lo que dicen aparece entretejido dentro del texto a partir del *yo* sentimental y el *tú* argumentativo en situación dialógica. Actúan como si el público lector no estuviera presente. El teatro imitativo se manifiesta en *La Dorotea* a través de la preponderancia total de didascalias implícitas, pues éstas son las que funcionan en el *continuum* del diálogo, son las que otorgan la calidad de acción a la relación *yo-tú* que hemos identificado como eje estilístico en el diálogo doroteico.

A continuación justificaré el sustento de mi propuesta en las teorías retóricas de la época y demostraré la pertinencia de mi lectura para finalmente desarrollar el análisis del teatro de la voz.

Las didascalias para la voz. Entonación de las voces

Si se habla de los tonos, inflexiones y matices de la voz y de la gestualidad, las primeras referencias que se tienen son los tratamientos que los rétores grecolatinos –Aristóteles,

Cicerón y Quintiliano, por mencionar a los más destacados- hicieron sobre la *actio* y la *pronuntiatio* (el ademán y la voz). Como se lee en sus retóricas, estos pensadores hablan de dichos aspectos preponderantemente en el ejercicio de la oratoria y no en la imitación artística. Ha tocado al pensamiento crítico valorar las breves líneas dedicadas al arte del histrionismo, si bien desdeñado por la oratoria, prolífica fuente de alimentación para su *actio*, así como para las teorías y preceptivas retóricas de la literatura medieval, renacentista y barroca y su influjo en las teorías modernas sobre teatro y la literatura oral.

Algunas preceptivas de los siglos XVI y XVII abordaron el tema resumiendo o parafraseando a los rétores antiguos; así por ejemplo Francisco Cascales en sus *Cartas filológicas* parafrasea a Quintiliano a propósito de la *actio*:

Ésta [la *actio*] tiene en las oraciones (así lo dice Quintiliano) admirable virtud y dominio, porque no importa tanto que las cosas que decimos sean calificadas, cuanto el modo con que se pronuncia. Que de la manera que yo oigo la cosa, de esa manera me persuado y me muevo [...]. Así digo que no hay razón tan fuerte, que no pierda sus fuerzas si no es ayudada con la animosa acción del que dice; y los afectos del ánimo es fuerza que relinguen y desmayan si no los sopla el viento de la voz, si no los favorece el semblante del rostro, si no los anima el movimiento de las partes del cuerpo. [...] Esto que he dicho se echa de ver en los representantes escénicos, los cuales aún a los más excelentes poetas les añaden tanta gracia y los realzan de manera que aquellas mismas poesías que les oímos, cuando las leemos nos agradan infinitas veces menos.¹⁵⁶

El Pinciano por su parte, en su *Filosofía antigua poética*, habla sobre la *actio* del mimo:

Como quiera que sea, o loco o cuerdo, él imitó galanamente, tripudió y dio harto que reír al pueblo todo, salvo a los que alcanzó con los tripudios; y éste baste por ejemplo general de lo mucho que importa que el actor haga su oficio con mucho primor y muy de veras, que, pues nos llevan nuestros dineros de veras y nos hacen esperar aquí dos horas, razón es que hagan sus acciones con muchas veras. Las cuales solían hacer de tal manera los actores griegos y latinos, que los oradores antiguos aprendían de ellos para, en el tiempo de sus oraciones públicas, mover los afectos y ademanos con el movimiento del cuerpo, piernas, brazos, ojos, boca y cabeza, porque, según el afecto que se pretende, es diferente el movimiento que enseña la misma naturaleza y costumbre; y, en suma, así como el poeta con

¹⁵⁶ FRANCISCO CASCALES, “Epístola III: Al Apolo de España, Lope de Vega Carpio. En defensa de las comedias y representación de ellas”, en *Cartas filológicas*, ed. digital a partir de la de Murcia, Luis Verós, 1634, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.

su concepto declara la cosa y, con la palabra, al concepto; el actor, con el movimiento de su persona, debe declarar y manifestar y dar fuerza a la palabra del poeta.¹⁵⁷

Por su parte, Quintiliano dice en la *Institución Oratoria*: “Y verdaderamente, teniendo las palabras mucha fuerza por sí mismas y añadiendo la voz el alma que se les debe a las cosas, y teniendo también su cierto lenguaje el ademán y el movimiento, es preciso que concurrendo todas estas cosas, resulte sin duda alguna cosa perfecta”.¹⁵⁸ Respecto a los efectos que el orador debe producir en el receptor, dice más adelante: “Más para que la pronunciación sea buena debe tener tres circunstancias: que se concilie la atención, que persuada y que mueva, a las cuales se junta también otra por naturaleza, el deleitar. [...] Más el modo de mover consiste en revestirse de los afectos y representarlos al vivo”.¹⁵⁹ Sin duda esta última aseveración está estrechamente vinculada con el oficio del actor. Y así como Quintiliano marca este modo de poner en práctica la *actio* y la *pronuntiatio* en la oratoria con la ayuda del teatro -lo cual es retomado por los preceptistas renacentistas y áureos-, de la misma forma, en el Prólogo de *La Dorotea*, Lope llama a su lector y lo ubica para la lectura de su texto en el ámbito de la teatralidad, anticipándole lo que encontrará:

Como lo podra ver quien la leyere; que el papel es mas libre teatro que aquel donde tiene licencia el vulgo de graduar, la amistad de aplaudir y la envidia de morder. Pareceranle vivos los afectos de dos amantes, la codicia y trazas de una tercera, la hipocresia de una madre interesable, la pretencion de un rico, la fuerza del oro, el estilo de los criados; y para el justo ejemplo, la fatiga de todos en la diversidad de sus pensamientos [...]” (*LD*, R-9783).

En este mismo párrafo, Lope avisa a su lector que se encontrará con esas tres circunstancias que Quintiliano marca para el buen efecto de la pronunciación: conciliar la atención, mover

¹⁵⁷ ALONSO LÓPEZ PINCIANO, *Philosophía Antigua Poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, reimpresión, Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, Madrid, 1973, pp. 527.

¹⁵⁸ MARCO FABIO QUINTILIANO, *Institución Oratoria*, trad. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, pról., Roberto Heredia Correa, CONACULTA, México, 1999, p. 534.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 553.

y persuadir. Para la primera circunstancia, además de permitir extrema libertad al lector para elegir la forma de lectura, el Fénix llama la atención sobre la materia “viva” de su texto. Para la segunda, al decir “pareceranle vivos los afectos de dos amantes [...]”, habla del modo de imitación, el cual tendrá que ser actualizado por el lector y, por lo tanto, apela al *movere*. Y finalmente, para que su obra sea persuasiva, agrega la dosis de didactismo con la que convencerá a su lector de la importancia de dicha obra y dirigirá la lectura de la misma: “[...] y para el justo ejemplo, la fatiga de todos en la diversidad de sus pensamientos, porque conozcan los que aman con el apetito y no con la razón, que fin tiene la vanidad de sus deleites y la vilísima ocupación de sus engaños [...]”.

Al hablar de la materia teatral en *La Dorotea*, Francisco Florit dice:

Más allá de la perfecta radiografía que Lope aquí hace de la sustancia de su *acción en prosa*, lo que me interesa resaltar es eso de ‘Pareceranle vivos’, pues en esa expresión reside, a mi modo de ver, la cifra y razón de la materia teatral en *La Dorotea*. Lo que quiero decir es que en no pocos momentos de la obra su autor está claramente visualizando las escenas según las escribía, como si su destino último fuera el de ponerlas sobre un tablado ante unos espectadores. Al adoptar Lope voluntariamente una estructura teatral para su obra, no puede insertar datos explicativos, característicos de la novela, que sólo la intervención del autor o de un portavoz suyo puede proporcionar. Tiene que presuponer una participación activa del *público* en la tarea de averiguar por sí mismo lo que, por razones de verosimilitud teatral, el diálogo tiene que callar.¹⁶⁰

Y la manera en que Lope lograría dicha participación activa tendría que estar por supuesto en esta especie de gran didascalía, que a su vez funciona como parte de la técnica de la *captatio benevolentiae* de su Prólogo. De esta manera, prepararía la disposición de su lector a leer de cierta manera y por tales razones *La Dorotea*. Así pues, la forma de la *acción en prosa*, al tiempo que es innovadora, responde tanto a las teorías y preceptivas retóricas de su época, como al espíritu lúdico y contradictorio del barroco español expresado a través de

¹⁶⁰ FRANCISCO FLORIT DURÁN, “La materia teatral en *La Dorotea* de Lope de Vega”, en *El Siglo de Oro en escena: Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, PUM-Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, p. 321.

la licencia de la variedad.¹⁶¹ Y esta variedad tanto de formas literarias como de estilos verbales nos sugiere la lectura de un texto vivo, que a la luz de la soledad, la intimidad y el aislamiento de una lectura en silencio quizás perdería toda su intencionalidad y su efecto, tan demandados por el propio autor en su Prólogo. En las siguientes líneas observaré esta cualidad del texto a la luz de la transmisión oral, vigente en la época, y mediante la propuesta del teatro de la voz.

En *La Dorotea*, como en *La Celestina*, la lectura en voz alta estará a cargo de un solo lector. La crítica celestinista ha observado que, por las instrucciones en los versos de Proaza y la mención de Rojas en el Prólogo de la obra salmantina, efectivamente se trata de un solo lector oral “[...] *Assí que, quando diez personas se juntaren a oír esta comedia* [...]” (LC, p. 201). En su Prólogo a *La Dorotea*, Lope en cambio arroja información más breve y además ambigua al respecto: “[...] como lo podra ver quien la leyere; que el papel es mas libre teatro que aquel donde tiene licencia el vulgo de graduar, la amistad de aplaudir y la envidia de morder” (LD, s/f). No obstante, gracias a la puntualización del “quien” individualizado, en tanto lector de un diálogo para ser leído y no representado, *La Dorotea* puede ser equiparable a *La Celestina* respecto de su transmisión oralizada por un solo lector.

¹⁶¹ “Durante el Renacimiento y el Barroco se planteó la cuestión de si la *imitatio* de los autores clásicos ofrecía al poeta una posibilidad para desplegar un estilo personal, o si acaso no le permitía apartarse del estilo de su modelo. Una respuesta a dicha cuestión la había ofrecido ya la misma Antigüedad con la metáfora de las abejas, expuesta, con máximo detalle, por Séneca en la epístola número 84 a Lucilio. Como la abeja elabora el néctar que ha reunido de diversas flores y lo convierte en un nuevo producto, la miel, así debe asimilar el autor sus diferentes lecturas y convertirlas en una obra nueva y propia. Cuando Petrarca, en el umbral del Renacimiento, retomó de nuevo la comparación de las abejas, lo hizo para justificar la libre imitación ecléctica; una imitación que jamás debía ser una simple copia, sino siempre una *imitatio* por medio de *variatio*. Con su exigencia de que el proceso de transformación llevado a cabo por el poeta debe producir no sólo algo nuevo, sino también algo mejor – no favorece la buena fama de las abejas el que éstas no transformen lo hallado en algo distinto y mejor- dice Petrarca- subindividualidad poética por medio de la apropiación de los modelos: de la *imitatio* surge así la *aemulatio*, con lo que se abre implícitamente la perspectiva de una superación de los modelos antiguos”. AUGUST BUCK, *Renacimiento y barroco*, versión española de Rafael de la Vega, Gredos, Madrid, 1982, p. 46.

Para comenzar con esta consideración, se tendrá en cuenta en todo momento el significado del binomio *leer-oír* rastreado por Frenk en las formas de transmisión durante el siglo XVII. Para la estudiosa, “el hábito generalizado de leer en voz alta explica la equivalencia *ver, oír, leer y escuchar*, extraña para nosotros. Las letras, convertidas en voz, entraban por la vista de los que las leían y por el oído de quienes los escuchaban, y los dos sentidos estaban involucrados para el lector que pronunciaba lo que leía, ya solo, ya ante otros”.¹⁶² Tanto en *La Celestina* como en la *acción en prosa* aparece la mención de las prácticas de lectura en voz alta registradas para esos tiempos. No obstante, en el caso de Lope, esta mención, como dijimos, resulta sumamente ambigua. “Para él [...] la cosa no parece haber sido tan sencilla. A través de sus contradicciones, lo vemos debatirse entre el viejo modo de vivir las obras teatrales o de *leer* un texto y el nuevo, entre lo que significaba uno y no significaba el otro”.¹⁶³ Según las declaraciones del autor áureo del prólogo a la *Doceava parte* de sus Comedias,¹⁶⁴ podemos pensar que podría haber encontrado en *La Dorotea* la comunión adecuada entre las implicaciones de la nueva forma de transmisión que traía consigo el fenómeno de la imprenta –la tendencia hacia la lectura silenciosa- y la forma de transmisión por excelencia hasta ese momento, la oralización de un texto. Respecto a este conflicto, Guillermo Guirarte considera que Lope era

un artista de la palabra hablada, es decir, de la voz [...]un hombre esencialmente anterior a la época moderna de la alfabetización en masa [...]del imperio de la cultura libresca y del predominio de la palabra escrita (visual) sobre la oída. Continúa en esto, como en tantas otras cosas, el mundo de la Edad Media. La palabra para Lope es un hecho sonoro, no un conjunto de letras; la encarnación de un alma, no un texto.¹⁶⁵

¹⁶² MARGIT FRENK, *op. cit.*, p. 100.

¹⁶³ MARGARIT FRENK, *op. cit.*, p. 164.

¹⁶⁴ *Vid.* nota 135 del presente estudio.

¹⁶⁵ *Vid.* GUILLERMO GUIARTE L., “La sensibilidad de Lope de Vega a la voz humana”, *Anuario de Letras* (México), 15 (1977), p. 189.

Por otro lado, Frenk puntualiza que “en cierto momento comenzó Lope –quizá a regañadientes- a reconocerle virtudes a la lectura solitaria de sus comedias. [...] En 1619 había dicho: ‘Quedo consolado que no me pudrirá el vulgo, como suele, pues en tu aposento [lector], donde las has de leer nadie consentirás que te haga ruido ni te diga mal de lo que tú sabrás conocer’ ”.¹⁶⁶ ¿Cuál era entonces el momento de Lope en *La Dorotea*? Para Francisco Ruiz Ramón,

en el Madrid de la España de los Austrias [...]el teatro, sometido a una fuerte censura, tiende a crear un sistema de comunicación en el que la ambigüedad se convierte en un instrumento necesario para representar [...]. Al mismo tiempo que, en el proceso de interpretación, tiende a producirse entre emisor y receptor un tipo especial de tácita colaboración fundada en la hipersensibilidad para los subtextos y los dobles sentidos que caracterizan lo que Annabel Patterson llamó *hermenéutica de la censura*.¹⁶⁷

Efectivamente, al intentar definir cuál era la intención de Lope para con su receptor, en un momento en el que había experimentado todo tipo de prácticas de lectura, la representación en el corral, la pura oralidad sin texto (seguramente versos suyos estarían en boca del vulgo sin necesidad del papel), o la oralización de un texto, acaso la lectura en silencio, se topan en su Prólogo con una declaración que sin duda nos ubica en el terreno de la ambigüedad: “Como lo podra ver quien la leyere; que el papel es mas libre teatro que aquel donde tiene licencia el vulgo de graduar, la amistad de aplaudir y la envidia de morder”. Para Alan S. Trueblood, no hay duda de que el Fénix apela al lector discreto, quien, libre de las molestias del vulgo y aislado en su aposento, podrá deleitarse con la *acción en prosa* mediante una lectura intelectual totalmente silenciosa. El Lopista considera que el autor áureo va más allá, a pesar de que su obra es un complejo arquitectónico conformado de una gran número de influencias literarias (el teatro, la *acción* jesuita, lírica, novela pastoril, *La*

¹⁶⁶ MARGIT FRENK, *op. cit.* p. 167.

¹⁶⁷ FRANCISCO RUIZ RAMÓN, *op.cit.*, p. 23.

Celestina, La Eufrosina), pues rebasa por completo y sin miramientos el horizonte de expectativa de su época para proyectarse así en un lector todavía inexistente. El Fénix – piensa Trueblood- se concentra en su experiencia como hombre y la transforma en experiencia artística en *La Dorotea*, convirtiéndose la obra en una expresión profundamente íntima tanto para su autor como para sus lectores. Por obvias razones, el universo espectacular y sonoro se subordina y aparece como ornato de lo esencial en la *acción en prosa*, esto es, los rasgos psicológicos de la experiencia vital de Lope vertidos mediante su extraordinario ingenio artístico en la experiencia de sus personajes, sobre todo ubicados en el contexto psicológico de la novela pastoril.¹⁶⁸

¿Por qué no podemos definir, de una buena vez y sin dejar cabos sueltos, a qué tipo de transmisión estaba destinada *La Dorotea*? Las investigaciones de Frenk nos dan la clave, pues, según la autora, la palabra *leer* podía significar en el siglo XVII leer en voz alta o leer en silencio. Lope nos enfrenta a nosotros, lectores modernos, a “una sentencia o razón dudosa que se puede aplicar al sí o al no, entendiéndose de una manera y también de la contraria”.¹⁶⁹ En el presente estudio, con base en las propias herramientas que el texto contiene, he optado por inclinarme hacia ese universo sonoro y de gran teatralidad que Trueblood considera un complemento de *variatio* al desarrollo intimista de la *acción en prosa*. Así, propongo la oralización de *La Dorotea* mediante un teatro de la voz.

El lector ideal, según dichas observaciones, sería un lector único que leyera en voz alta y con distintos tonos de voz, según el personaje y la situación dialógica en turno, para un pequeño grupo de oyentes. Éste debía ser un lector instruido, que respondiera a las

¹⁶⁸ ALAN S. TRUEBLOOD, *op. cit.*, pp. 325-335.

¹⁶⁹ Definición de *ambigüedad*. SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *op. cit.*

prácticas de lectura de aquellos tiempos, a los matices de voz¹⁷⁰ y gestualidad del tablado, influido tanto por las prácticas actorales en pleno auge, como por las prácticas juglarescas y de los predicadores de herencia medieval. También debía ser hábil en el reconocimiento de los distintos registros de los sociolenguajes de aquellos tiempos para poder aplicarles el tono¹⁷¹ adecuado. El universo de posibilidades para la lectura en voz alta de este lector, en plena época barroca, sin duda debía ser inagotable. Además de estos conocimientos seguramente adquiridos más que por la teoría, por la experiencia, dicho universo se conformaba por lo menos de tres técnicas de vocalización artística específicas: la primera corresponde a la dimensión oral del teatro, la cual, dada la innegable naturaleza oral de la cultura medieval, renacentista e incluso barroca, no dejó de estar presente tanto en la *actio* y la *pronuntiatio* de los actores, como en los últimos versos de la preceptiva teatral más importante del mundo áureo:

Oye atento, y del arte no disputes,
 que en la comedia se hallará de modo
 que oyéndola se pueda saber todo. (*Arte*, p. 152)

La segunda técnica vendría de las prácticas de lectura en voz alta propias de los lectores profesionales. Frenk observa que, en *La Dorotea*,

cuando el verbo [*leer*] va solo siempre significa ‘leer en voz alta’: ‘Este papel es de mi letra. Versos son [...] quiero leerlos’ (LD 1958, 101); ‘Lee essotro papel, Dorotea, que bien se ve que es de versos’ (158), etc., etc. Cuando la lectura no es en voz alta, Lope dice en esa obra *leer para sí*: ‘Toma y lee para ti, y luego nos ayudará a comentarle’ (333)’.¹⁷²

¹⁷⁰ “*Matices de los sonidos del habla*: Oscilaciones facultativas o individuales en la manera de realizar un fonema, que, al contrario de lo que ocurre con las variantes de un fonema, escapan a la conciencia lingüística.” FERNANDO LÁZARO CARRETER, *op. cit.*

¹⁷¹ Para Covarrubias, el *tono* “vale [como] sonido o acento, cerca de los músicos; le dividen en ocho por ser tantas las diferencias del clausular considerando lo que sube y lo que baja el canto llano, en el empeçar y el terminar. De allí se dixo entonar, cantar a tono, y entonado, que algunas vezes se toma en mala parte, por el fantástico. Salir de tono, no continuar el modo y el orden con que uno empieça o a cantar o a razonar.” SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *op. cit.* Para Carreter el *tono* es “una cualidad física del sonido, que depende de la frecuencia de las vibraciones que producen el sonido: a medida que esta frecuencia aumenta o disminuye, el tono del sonido se eleva o desciende, respectivamente”. *Idem.*

¹⁷² MARGIT FRENK, *op. cit.*, p. 162.

Y la tercera técnica vendría de los géneros puramente orales de raigambre popular, como el Romancero, plasmado en la presencia de la lírica en la obra. Sin embargo, estas tres técnicas de uso de la voz, más que identificarse en la literatura de la época claramente por existir un registro preciso y detallado de sus características —el cual, al parecer, no existe—, se han inferido teórica y críticamente por las formas artísticas y los géneros en turno —la prosa, el Romancero y el teatro— y por la escasa información que las propias obras aportan al respecto. La diferencia entre una técnica y otra seguramente habría sido clara tanto para los lectores/intérpretes/actores, como para los receptores de aquel tiempo. A nosotros ha correspondido inferirlas apenas con muy poca información. Sigamos adelante con las vicisitudes del lector único.

Pero este lector, a pesar de la declaración de Lope en los reveladores últimos versos del *Arte nuevo* con respecto a la recepción del público, no podía ni debía olvidarse del componente visual del teatro, el cual tenía seguramente la misma fuerza de impacto, y en ocasiones mayor intensidad que la del componente oral; por ejemplo, en las comedias de santos y en los autos sacramentales, en donde el uso de la tramoya es determinante para lograr el efecto, preponderantemente visual, esperado en el receptor. Se debe tener en cuenta también en todo momento que *La Dorotea*, como *La Celestina*, significaría para su lector único “un texto autosuficiente [...] con todas las cualidades necesarias para su lectura hermeneútica y silenciosa, y, al mismo tiempo, una partitura de voces que incluía [gracias a aplicación artística de didascalias implícitas, consciente por parte de sus autores] las formas de su locución”.¹⁷³

¹⁷³ GUSTAVO ILLADES, “*La Celestina*: teatro de la voz”, pp. 429, 431.

La propuesta del teatro de voz es acuñada por Gustavo Illades a propósito de *La Celestina* en su artículo “*La Celestina: teatro de la voz*”, publicado en el 2003. La propuesta surge, a partir de los problemas en torno a la transmisión de la obra salmantina, de la identificación de los versos de Alonso de Proaza que forman parte de los paratextos de dicha obra, como un arte de la voz, “un discurrir sobre la voz y el gesto del lector único, quien habrá de leer la obra a un público de oyentes. Se recordará el epígrafe: ‘Dize el modo que se ha de tener leyendo esta comedia’ ”.¹⁷⁴ Sabemos que Proaza anexa en la edición toledana de 1500 estos versos a manera de instrucciones para leer la *Comedia de Calisto y Melibea*. Para ello, puntualiza Illades, siguiendo los versos,

[...] es necesaria destreza articularia (“hablar entre dientes”), también se requiere saber entonar las voz para que ésta exprese ‘gozo’, ‘esperanca’, ‘passión’ o actitudes airadas o ‘gran turbación’. El lector ha de poder fingir ‘mill artes y modos’. Aquí posiblemente quedan aludidas las técnicas del mimo, sus movimientos gestuales y corporales, los que, libro en mano, agregarían un énfasis, una actitud, un espacio al texto oralizado. También se necesita saber impostar la voz (“pregunta y responde por boca de todos”). La última instrucción (“llorando y riendo en tiempo y sazón”) subraya la originalidad genérica de la obra: una *comedia* que pronto será intitulada –aunque ya lo era de hecho- *tragicomedia*. [...] Heredera del arte vocal de la Edad Media y descendiente de los libretos dramáticos latinos, *La Celestina* llevó a su punto más alto el tema de la palabra y los usos de la voz. El texto impreso contenía un intercambio discursivo inédito provisto de un complejo sistema de marcas que instruían su transmisión oral, sistema que puede entenderse como «teatro de la voz». El universo sonoro de la obra debía ser descodificado y materializado por una sola voz.¹⁷⁵

Como se observó líneas arriba, para la *acción en prosa* la demanda de dicho arte ya no respondía al momento de transición en el que se ubicaba la obra salmantina, a medio camino entre las prácticas del juglar, el predicador y la herencia del teatro grecolatino, por un lado, y, por otro, el tablado áureo. Lope era el paradigma del gran espectáculo nacional de la España barroca y, sin embargo, su diálogo vierte sus potencialidades verbales hacia la fuerza sonora del mundo oral, encomendando así sus posibilidades de transmisión al arte de

¹⁷⁴ *Idem.*

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 437.

la voz. El Fénix no ofrece una guía de instrucciones tan expresa y clara en la *acción en prosa* como la que posee la obra salmantina. Pero dicha encomienda se puede identificar en el Prólogo desde sus primeras líneas, en las que el autor apela a la musicalidad y sonoridad de la poesía para lograr captar la atención, persuadir y mover el ánimo de su “lector”:

Como nuestra alma en el canto y musica, con tan suaue afecto se deleita, que algunos la llamarõ Harmonia, inuentaron los antiguos Poetäs el modo de los Metros, y los pies para los números, a efeto de que con mas dulçura pudiesen inclinar a la virtud y buenas costumbres los animos de los hombres [...]. (LD, R-9783)

Lope afirma más adelante que no sólo los metros y el verso son poesía, también lo es la prosa, puesto que se trata, no de una forma ornamental, sino de una esencia. Así, afirma que su *acción en prosa* posee las mismas cualidades de musicalidad y sonoridad que el verso:

Pero puede asimismo el Poetä vsar de su argumento sin Verso, discurriendo por algunas decentes semejanças; porque esta manera de pies y números, son en el Arte Poëtica, como la hermosura en la juuentud, y las galas en la disposición de los cuerpos bien proporcionados, que el ornamento de la harmonia está allí como accidente, y no como real sustancia; de suerte, que si alguno pensasse, que consistía en los números y consonancias, negaría que fuesse ciencia la Poesía. La Dorotea de Lope lo es, aunque escrita en Prosa; porque siendo tan cierta imitacion de la verdad , le pareció , ñ no lo seria hablãdo las personas en Verso [...]. (LD, R-9783)

De esta manera, estamos ante un texto poético¹⁷⁶ en el que la prosa y el verso alternan para crear el efecto de la variedad, y que cumplirá con su cometido gracias a sus cualidades sonoras. En las siguientes líneas aparece la mención expresa al teatro, así como el elemento esencial que lo diferencia de los otros géneros, la acción:

¹⁷⁶ Jesús Gómez menciona que “en un pasaje de la *Poética* (1447b), cuya interpretación fue muy discutida durante el siglo XVI, Aristóteles había mencionado el diálogo como ejemplo de imitación sin metro, como ejemplo de *poesía en prosa*”. Así, bajo este precepto, a pesar de su puesta en duda por los preceptistas renacentistas y áureos, Lope seguiría bajo las reglas del arte clásico, aunque al margen del canon de su tiempo. JESÚS GÓMEZ, *op. cit.*, p. 19.

Consiguio (a mi juicio) su intēto , auentajādo a muchas de las antiguas y modernas [...]como lo podrá ver quiē la leyere,¹⁷⁷ que el papel es mas libre Teatro , q̄ aquel donde tiene licencia el vulgo de graduar, la amistad de aplaudir, y la embidia de morder. Pareceranle viuos los afectos de dos Amantes, la codicia y trazas de vna tercera, la hipocresia de vna madre interesable, la pretensiō de vn rico, la fuerça del oro, el estilo de los criados, y para le justo ejemplo la fatiga de todos en la diuersidad de sus pensamientos [...]. (LD, R-9783)

Así como en “El autor a un su amigo” se resalta la novedad de la obra por la forma escogida, en este Prólogo también. En el caso de *La Celestina* la novedad sería escribir en lengua castellana por primera vez un diálogo dramático en prosa. En cuanto a *La Dorotea*, la novedad radica, en primer lugar, en la consideración de la prosa como poesía. En segundo lugar, y quizás lo más importante, en la elección de la forma –un diálogo prosístico, pero alternado con lírica-, lo cual implica también un cambio en la transmisión del texto. La siguiente información avisa al lector ambas cosas: “Consiguio (a mi juicio) su intēto, auentajādo a muchas de las antiguas y modernas [...], como lo podrá ver quiē la leyere [...]”. Y a continuación aparece el indicio de transmisión de la obra tomando en cuenta dos horizontes: el del texto impreso, a través de la mención del “papel”, el cual a su vez apunta hacia el otro horizonte, el lector único (“como lo podrá ver quiē la leyere”).

Así, estas declaraciones podrían no aludir al público que escuchará el texto sino al lector que tendrá plena libertad de interpretar lo que lee en ese papel ante un pequeño grupo de oyentes, sin la molestia del vulgo ni la censura de las premáticas del tablado. Lo que sigue no es precisamente el detallado repertorio de técnicas de voz que Proaza ofrece para representar a los personajes celestinescos. Pero apunta quizás el tono del carácter de los personajes doroteicos, los cuales “pareceránle vivos” al intérprete, quien a su vez tendrá que vivificarlos para sus oyentes, como en el teatro: “Pareceranle viuos los afectos de dos

¹⁷⁷ Para Frenk, “especial cuidado hay que tener con *leer*, porque es fácil que lo interpretemos sin más como ‘leer en silencio’, cuando en los siglos XVI y XVII se usaba lo mismo en este sentido que en el otro”. MRGIT FRENK, *op. cit.*, p.101.

Amantes, la codicia y trazas de vna tercera , la hipocresía de vna madre interesable , la pretensiõ de vun rico , la fuerça del oro, el estilo de los criados [...]”. Siguiendo esta preceptiva, podemos reafirmar el binomio *leer/oír* identificado por Frenk,¹⁷⁸ del cual se desprende que el lector mencionado en el Prólogo puede abarcar tanto al intérprete que vocaliza el texto como al público que escucha. En ambos casos nos encontraríamos ante un teatro de la voz.¹⁷⁹

Así pues, las didascalias para la voz instruirían al lector oral en el marco del *continuum* dialógico y con los correspondientes cuidados de la *actio* y la *pronuntiatio* a partir de tres niveles de registro: identificación de la relación *yo-tú* (tono general); identificación de los sociolenguajes (tono social); identificación de la voz del personaje (tono individual). Cada nivel de registro implicaría un estrato sonoro del texto que sería identificado por el lector oral, efectivamente, como una didascalia o instrucción para entonarlo en voz alta. No seguiremos del todo la clasificación de didascalias que ofrece Hermenegildo, puesto que no estamos en el terreno del tablado sino en el terreno de la oralización de un texto. Esto implica identificar todos aquellos indicios de oralización cuya ejecución afecta notablemente el sentido textual; por ejemplo, un cambio de tono en un mismo parlamento.

¹⁷⁸ Recordémoslo: “*leer* es también ‘oír’ y *oír* suele usarse para ‘leer’; que el *lector* o *leyente* es también un oyente, etc.” MARGIT FRENK, *op. cit.*, p. 54.

¹⁷⁹ Para Frenk, “Cada ejemplar de un texto impreso o manuscrito era virtual foco de irradiación, del cual podían emanar incontables recepciones. [...] Es de suponer, habría lecturas de libros en voz alta y, quizás, lecturas silenciosas. La recepción sería, pues, colectiva en muchos casos, individual y solitaria en otros; la repetición, muy apegada al texto escrito/impreso o bastante alejada de él. [...] Bastaba con que en una familia o en una comunidad hubiese una persona que supiese leer para que, virtualmente, cualquier texto llegara a ser disfrutado por muchos. *Ibid.*, p. 57.

Relación yo-tú (tono general)

Para la relación *yo-tú* es indispensable traer a propósito el estilo dialógico, el cual, como vimos, está determinado en *La Celestina* y en *La Dorotea* por el estilo sentimental y estilo el argumentativo.

Comienzo con el análisis de un fragmento de la Escena quinta del Acto I. Identificaré en primera instancia el eje *yo-tú* del fragmento con la pareja protagónica - Fernando y Dorotea-, pues del comportamiento de su relación depende la forma que adquiere el tono general; dicho comportamiento presenta cuatro cambios que a su vez generan cuatro situaciones dialógicas distintas.

En escenas anteriores, Fernando ha tenido un sueño premonitorio, sueña con la llegada del indiano don Bela, quien ofrece oro a Dorotea y ella lo acepta, por lo cual se encuentra vulnerable; a su vez, Dorotea ha escuchado la traza de Gerarda y su madre para que, a conveniencia de las tres mujeres, ella se entregue voluntariamente al indiano a cambio de sus bienes. La moza ha discutido con su madre al respecto y viene a confirmar en dicha escena que, como la madre y la alcahueta dijeron, efectivamente don Fernando tarde o temprano la abandonará. Ambos personajes (Fernando y Dorotea) están en situación de tensión emocional. A continuación cito algunos fragmentos para contextualizar lo dicho:

JUL. Con poca gracia te leuantas.

FER. Mil desasossiegos he tenido esta noche.

JUL: No has dormido?

FER. Poco y con mil congoxas. (*LD*, f. B3)

[...]

DOR. Que quieres saber de mi, Fernando mio, mas de que ya no soy tuya?

FER. Como, ha venido alguna carta de Lima?

DOR. No, señor mio,

FER. Pues quien tiene poder para sacarte de mis braços? (*LD, s/f*)

DOR. Essa tirana, essa tigre que me engendrò (si yo puedo ser sangre de quien no te adora) [...] essa hipócrita, siempre las cuentas en la mano, y ninguna con su vida, oy me ha reñido, oy me ha infamado, oy me ha dicho, que me tienes perdida, sin honra, sin hazienda, y sin remedio, y que mañana me dexaràs por otra. Respondile, pagaronlo mis cabellos [...] (*LD, s/f*)

La Escena quinta abre con la llegada de Dorotea y su criada a la casa de Fernando, quien, acongojado por el sueño premonitorio, está en compañía de su ayo. Durante la primera parte de la escena Dorotea prácticamente no habla, realiza una *actio* que se convierte en todo un juego de gestos y movimientos dramáticos¹⁸⁰ para persuadir a Fernando de que ha pasado una supuesta desgracia, la separación entre ellos. Fernando reacciona con una serie de juegos verbales de altos vuelos retóricos que describen las acciones y el semblante de Dorotea y dan cuenta del estado de expectación que le crea dicha actitud; dichos juegos están contruidos con comparaciones, metáforas, imágenes, exclamaciones, enumeraciones, interrogaciones, hipérboles, etc.:

CEL. No vengo sola.

FER. Quien viene contigo, que me has turbado? Iesus, es Dorotea? Bien mio, el manto sobre los ojos? Entra, entra; que traes, que tropieças? Ni Celia alegre, ni tu descubierta, cometa ay en el cielo, el Principe Amor deue estar enfermo. Aun no hablas? Siéntate, mi señora, sientate, la escalera te ha desalentado, vn poco de agua, Iulio.

IUL. Trairè con ella otra cosa?

FER. Pensè que auias venido: señora, que es esto? porque me matas? hante dicho algo de mi? Tu madre me aurà leuantado algún testimonio, porque me dexes: pues plega al cielo, que si he mirado, visto, ni oído, ni imaginado otra cosa de quantas èl ha hecho, fuera de tu

¹⁸⁰ Podríamos decir también que ocurre una *teatralización*, en la que un acontecimiento o un texto se interpretan utilizando escenarios y actores para reproducir determinada situación. El elemento visual de la escena y la puesta en situación de los discursos son las marcas de teatralización. PATRIC PAVIS, *op. cit.*

hermosura, que la mar que esta noche he soñado me anegue, y me sepulte, y el oro que te dauan te conquistó.

IUL. Aquí está vn bucaro y vnas alcorças.

FER. Come, beue, o aquí están mi corazón y mi sangre: que tienes? Desmayóse, que es esto, Celia? Muerto soy, acabóse mi vida. A mi señora? A mi Dorotea? A última esperanza mía? Amor, tus flechas se quiebran, Sol, tu luz se eclipsa, Primavera, tus flores se marchitan, a oscuras queda el mundo.

[...]

DOR. Ay Dios, Ay muerte.

FER. Ya boluio a concertarse quanto auías dexado descōpuesto, yá el Amor mata, yá el Sol alumbra, ya la Primavera se esmalta, y yo estoy viuo; pero como la primera palabra ha sido, las dos cosas mas poderosas, Dios y la muerte?

DOR. Porq̄ Dios me libre de mi misma, y la muerte ponga fin a tãtas desuertas como cercan mi afligido corazón y flaco espíritu, q̄ la muger mas fuerte al fin es obra imperfecta de la naturaleza, sujeto del temor, y deposito de las lagrimas.

FER. Quando naturaleza, atēdiendo a lo mas perfeto, por falta de la materia no hizo lo que pretendía, que es el hombre, sacó muchas excepciones de la común flaqueza. (LD, f. C4)

Después de esta *actio*, y al revelar Dorotea a Fernando el motivo de su visita, la dinámica del diálogo comienza a cambiar. Hay una transición provocada por la reacción de Fernando ante el hecho revelado, la suspensión de sus relaciones: “FER. Pues para ocasión de tan poca importancia, tanto sentimiento Dorotea?”. La transición se da por el tono irónico que utiliza Fernando y que permeará ahora sus juegos retóricos, los cuales comienzan a mezclarse con una que otra frase coloquial:

FER. Pues quien tiene poder para sacarte de mis brazos? (LD, s/f)

DOR. Essa tirana, essa tigre que me engendró (si yo puedo ser sangre de quien no te adora) [...] essa hipócrita, siempre las cuentas en la mano, y ninguna con su vida, oy me ha reñido, oy me ha infamado, oy me ha dicho, que me tienes perdida, sin honra, sin hacienda, y sin remedio, y que mañana me dexarás por otra. Respondile, pagaronlo mis cabellos [...].

[...]

FER. Pues *para ocasión de tan poca importancia, tanto sentimiento Dorotea?* Buelue a serenar los ojos, suspēde las perlas, que ya parecian arracadas de sus niñas, no marchites las rosas, ni desfigures la harmonia de las faciones de tu rostro con descompuestos afectos; que te aseguro por el amor que te he tenido, que me auías dexado sin alma.

DOR. Tenido, Fernando?

FER. *Tenido, y tengo, que no es amor sombra q̄ se desvanece, en faltando el cuerpo: pensé que te desterraua algũ memorial zeloso: ò que se auia tu madre muerto súbito del mal del mismo nombre cõ los achaques de cosas agrias, o que venia tu dueño de las Indias. Para tan debil causa tan fuerte sentimiento? Restitúyeme al coraçon el alegría de verte, q̄ me auia quitado la tristeza de escucharte, y vete en buen hora, q̄ aguardo vn amigo para vn negocio [...].*¹⁸¹

Después de esta transición, las intervenciones en el diálogo se tornan más breves y ágiles, pues la pareja protagónica comienza a discutir a manera de rencilla mediante intervenciones propias del habla común, con frases cortas y una que otra frase retórica, generándose así una tensión dramática que refleja el estado emotivo de los personajes:

DOR. Pienso que no me has entendido.

FER. Tan mal he repetido la lición, que te parece que no hize della conceto?

DOR. Pues como si te digo que se acaba nuestra amistad tan fácilmente te has consolado?

FER. Como tu lo estuuiste para dezirmelo.

DOR. Yo vengo muerta.

FER. Si lo estuuieras en tu casa, no huieras llegado a la mia.

DOR. Mas que piensas que te he burlado?

FER. Como lo puedo pensar, si estas veras vienen desde las Indias? Vete mi bien, que es tarde.

DOR. Aun quieres echarme de tu casa?

FER. Pues para que quieres estar en ella, sino piensas boluer a verla, como dizes?

DOR. Porque no boluerè a verla?

FER. Porque te vas a las Indias, y ay mar en medio. [...]

La discusión no se resuelve, Dorotea se va, Fernando retoma las frases retóricas para lamentarse de la situación y finalmente decidir irse a Sevilla:

DOR. Dexale Celia, que no es sin causa ; biẽ dezia yo, que andaba diuertido, ya tendrá dueño, que a no ser esta la causa, no estuuiera tan brauo de coraçon, y tan valiente de ojos. [...]

¹⁸¹ Mis cursivas distinguen las frases coloquiales.

FER. Cierra essa puerta necio, y mira desde essa ventana si buelue la cabeça Dorotea.

IUL. Ni le passa por el pensamiento.

FER. Muerto soy Iulio, cierra todas las ventanas, no entre luz a mis ojos, pues se va para siempre la que lo fue de mi alma: quita de allí aquella daga, que el trato es demonio, la costumbre infierno, el Amor locura, y todos me dizen, que me mate con ella.

IUL. Quedo señor, detende; que ceguedad es esta?

FER. Dexame, que como estanque detenido rompe la presa el alma, y quiere salir la furia por los ojos. Ay de mi vida, ay de mis esperanças. Iulio dexame, y pues a los principios deste amor no fuiste prudēte maestro, no seas ahora molesto amigo.[...] Pues yo tengo de irme.

IUL. Adonde?

FER. A Seuilla, porque estar adonde vea mi muerte, es sufrir tantas quantos instantes tuiere el dia. (LD, f. D)

Como se puede observar, la escena es oscilante entre un tono general y otro; estos cambios son determinados a nivel de la técnica estilística por el comportamiento del estilo sentimental del *yo* y del estilo argumentativo del *tú*; la utilización y el tono de cierto lenguaje por parte de cada personaje se genera por la motivación y/o la reacción emotiva que tiene en determinada situación. El eje dialógico del *yo* sentimental y el *tú* argumentativo está en constante tensión. Las cuatro situaciones dialógicas generadas por los cambios en el eje *yo-tú* son la siguientes: la primera ocurre en el acuerdo dialógico que Dorotea y Fernando generan sintonizando la *actio* de carácter suasorio de Dorotea y su complemento con la reacción positiva de Fernando a través de las descripciones ornamentadas con las que presentará a su compañera ante el receptor del texto. La segunda ocurre cuando, una vez que Dorotea revela el motivo de su visita, el acuerdo discursivo se rompe, pues a pesar de que el tono de elevación retórica sigue, se enrarece con la ironía de las reacciones verbales de Fernando; la *actio* de Dorotea, además de perder capacidad suasoria, tiende a esfumarse. La tercera situación ocurre cuando los personajes abandonan

casi por completo el tono de elevación retórica y comienzan a discutir con argumentos *ad hominem* en tono de rencilla y con un lenguaje más bien popular. Y la última situación se da cuando las mujeres se van y Fernando trata de volver al tono de elevación retórica con la misma motivación que en la primera situación, pero ésta es matizada por una visión crítica que se refleja otra vez en el decoro estilístico por parte del ayo.

En la primera situación, al callar Dorotea y hacer una *actio* de su estado de ánimo, crea en Fernando una actitud de incertidumbre y expectativa. Con su *actio* y su *tú* argumentativo disfrazado de *yo* sentimental, Dorotea maneja a su vez el *yo* de Fernando y llegan a un acuerdo dialógico en el que se genera una misma elevación retórica en el decoro de la situación. El acuerdo dialógico se logra porque ambos personajes, desde el estilo argumentativo, entonan sus congojas a un mismo nivel:

DOR. Ay Dios, Ay muerte.

FER. Ya boluio a concertarse quanto auias dexado descõpuesto, yà el Amor mata, yà el Sol alumbra, ya la Primavera se esmalta, y yo estoy viuo; pero como la primera palabra ha sido, las dos cosas mas poderosas, Dios y la muerte?

DOR. Porq̃ Dios me libre de mi misma, y la muerte ponga fin a tãtas desvẽ turas como cercan mi afligido coraçon y flaco espíritu, q̃ la muger mas fuerte al fin es obra imperfeta de la naturaleza, sujeto del temor, y deposito de las lagrimas.

FER. Quãdo naturaleza, atẽdiendo a lo mas perfeto, por falta de la materia no hizo lo q̃ pretendía, q̃ es el hombre, sacò muchas ecepciones de la común flaqueza. (LD, f. C4)

La situación emotiva es el motor para saltar a otro nivel de comunicación, el cual se manifiesta mediante gran ornato retórico. En el plano del eje *yo-tú* esto se expresa a través de una constante tensión dramática que Dorotea crea con una *actio* que, antes que revelar sus sentimientos, sirve para persuadir a su interlocutor. La moza enfatiza su *yo* sentimental (“*me* libre de *mí* misma; *mi* afligido corazón”), con lo cual vuelca más aún la atención del *yo* sentimental de Fernando sobre ella. Así, ambos tienen un acuerdo verbal que en realidad

es controlado por el *tú* argumentativo de Dorotea. Fernando reacciona favorablemente y se deja llevar por la *actio* de su interlocutora. A continuación se presenta el primer cambio en el tono general de la escena, es decir, en la relación *yo-tú*.

En la segunda situación, aunque el eje *yo-tú* mantiene la misma elevación retórica, existen cambios de tono que afectan al nivel semántico y asimismo a la entonación de la escena. Ambos personajes se expresan a partir de su *tú* argumentativo, claramente disfrazado de un *yo* sentimental puramente ornamental. En el caso de Dorotea, ésta revela el motivo de su congoja utilizando los mismos argumentos que su madre le dio para dejar a Fernando:

DOR. Essa tirana, essa tigre que *me* engendrò (si *yo puedo* ser sangre de quien no *te adora*) [...] essa hipócrita, siempre las cuentas en la mano, y ninguna con su vida, oy *me ha* reñido, oy *me ha* infamado, oy *me ha* dicho, que *me tienes perdida*, sin honra, sin hazienda, y sin remedio, y que mañana *me dexaràs* por otra. *Respondile*, pagaronlo *mis cabellos* [...] Estos en fin, *mi Fernando*, lo pagaron; aquí *te traigo* los que *me quitò*, ñ los que quedan yà no serán *tuyos*, de otro quiere que sean; a vn Indiano *me entrega*, el oro la ha vencido, Gerarda lo ha tratado, entre las dos se consultò *mi muerte*.¹⁸²

Fernando reacciona manteniendo la elevación retórica, pero cambia de tono y por tanto de intencionalidad con el uso de la ironía. Así, aparece su *tú* argumentativo con el que rechaza a Dorotea, controlando al *yo* sentimental:

FER. Pues para ocasión de tan poca importancia, *tanto sentimiẽ to Dorotea?* *Buelue* a serenar los ojos, *suspẽde* las perlas, ñ ya parecian arrãcadas de sus niñas, no *marchites* las rosas, ni *desfigures* la harmonia de las faciones de *tu rostro* con descompuestos afectos; que *te aseguro* por el amor que *te he* tenido, que *me auias* dexado sin alma.¹⁸³

Una vez que comienza la discusión, la elevación retórica se rompe y el nivel del decoro decae en una discusión en la que el *yo* sentimental y el *tú* argumentativo pierden los límites

¹⁸² Las cursivas distinguen el estilo argumentativo enmascarado en estilo sentimental.

¹⁸³ Ahora las cursivas enfatizan la ironía del personaje.

y uno y otro personaje quedan al acecho de cualquier inflexión¹⁸⁴ para replicar en seguida con frases breves de provocación-reacción:

DOR. Pues como si *te digo* que se acaba nuestra amistad tan fácilmente *te has consolado*?

FER. Como *tu lo estuiste* para *dezirmelo*.

DOR. *Yo vengo muerta*.

FER. Si lo *estuuieras* en *tu casa*, no *huuieras* llegado a *la mia*.

DOR. Mas que *piensas que te he burlado*?

FER. Como lo *puedo pensar*, si estas veras vienen desde las Indias? *Vete mi bien*, que es tarde.

DOR. Aun *quieres echarme de tu casa*?

FER. Pues para que *quieres estar* en ella, sino *piensas boluer a verla*, como *dizes*?

DOR. Porque *no boluerè* a verla?

FER. Porque *te vas* a las Indias, y ay mar en medio.¹⁸⁵

La relación *yo-tú* entre la pareja protagónica es trepidante. La identificación del tono general a través de estas cuatro formas distintas de comportamiento del eje *yo-tú* arroja los primeros tonos que el lector oral habría de identificar y después vocalizar para caracterizar las voces de los personajes en cuestión. La actualización de estas cuatro transiciones en el sentido del diálogo necesariamente implica un cambio en la entonación oral que permite al lector generar un patrón de cambio de una situación a otra, para luego ahondar en la identificación de los tonos socialmente reconocibles, y, más aún, en el estrato más profundo del diálogo, el registro de las inflexiones de las voces individuales, a manera de una reacción en cadena.

¹⁸⁴ *Vid.* significado de *Inflexión*, nota 114 del presente estudio.

¹⁸⁵ En este caso las cursivas ponen de relieve la sobreposición irónica de los estilos argumentativo y sentimental en el marco del habla coloquial. Nótese que la retórica, desvanecida aquí, ha servido a Fernando para expresar su amor y a Dorotea para enmascarar sus sentimientos.

Si el tono general ayudó a identificar cuál y cómo es el eje tonal de la relación *yo-tú* en los diálogos escogidos, con el análisis del tono social podremos indagar con mayor detenimiento la variedad de registros provenientes del contexto social a través de los cuales se mueve el eje *yo-tú*; asimismo, podremos comenzar a identificar la singularidad de los personajes a los que nos enfrentamos.

Identificación de los sociolenguajes (tono social)

Para hablar de los sociolenguajes identificaré en la medida de lo posible los distintos registros de las voces sociales que se escuchaban en aquel tiempo, presentes en la escena escogida. Como hemos visto hasta aquí, todos los personajes de *La Dorotea* no pertenecen a la alta nobleza de la España barroca, incluido el indiano Don Bela, quien es categorizado por los demás personajes como un “indiano” venido a más, o un nuevo rico. La condición baja de los personajes es determinante, no sólo para poder identificar el sociolenguaje que utilizan, sino también para observar el por qué de la utilización de distintos registros en la situación en turno, y así darle el sentido y la intencionalidad adecuados a la entonación de estas voces.

El papel de los criados es fundamental aquí, puesto que, en medio del universo retórico creado por la pareja protagónica, generan un contrapunto de niveles de decoro que, además de enriquecer la presencia de diversos registros lingüísticos, los pone a ellos como espectadores y críticos de la “escena representada” por la pareja protagónica, así como de distintas situaciones.

Por lo menos encontramos cuatro registros de sociolenguajes de la época: un habla retórica con exceso de ornato, la recitación actoral en el tablado, el lenguaje culto del Humanismo y registros de voces populares como refranes, el habla de las alcahuetas, el

habla popular del corral de comedias. El contrapunto de niveles del decoro se genera por la mezcla de los sociolenguajes cultos con los sociolenguajes populares, así como por la manera en que éstos se distribuyen y se matizan en el diálogo. Para comenzar, como se mencionó líneas arriba, en la escena anterior, Julio, el ayo de Fernando, lo acompaña en su congoja por el sueño premonitorio. Según se dice en algún momento del diálogo, Julio es por lo menos unos 15 años mayor que Fernando. Gracias a que los padres dejaron a Fernando a su cuidado, nos enteramos por el diálogo, el ayo sigue viviendo la vida de trovador y pseudoestudiante que habrá tenido alguna vez. Si bien muestra lealtad hacia su amo y sus trazas con las mozas, también aprovecha su experiencia y se divierte, a veces más que el propio Fernando, jugando con el mozo y burlándose de él o de la situación en curso. El último diálogo que precede a la escena que analizo es el siguiente:

FER. Pareceme que siento chapines.

IUL. Esse ruido y el de las cantimploras dizen que es el mejor.

Como se observa, Fernando está pensando en Dorotea por metonimia, y Julio refuerza el pensamiento al evocar la relación de la voz “cantimplora” con la metonimia de ‘mujer’. Los chapines son un tipo de calzado femenino y, según el *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias, la voz “cantimplora” significa “una garrafa de cobre con el cuello muy largo para enfriar en ella el agua o el vino, metiéndola o enterrándola en la nieve, o meneándola dentro de un cubo con la dicha nieve. Pell comenta: con el calor del sol (al que el autor se dirige) se excita la sed en el estío, que obliga a menear las cantimploras”.¹⁸⁶ En este sentido popular de la voz “cantimplora”, el ruido del meneo de los chapines resulta tan agradable y antojadizo como el meneo de la cantimplora enfriando el agua o el vino. Dorotea será

¹⁸⁶ SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *op. cit.*

entonces, como el agua o el vino prometidos en la cantimplora, el remedio para ‘la sed’ de Fernando. Tenemos un primer campo semántico que se puede registrar como perteneciente a los usos del habla popular. El ayo dispone a esta sazón el ánimo de su amo frente al sonido de las pisadas femeninas. Tocan fuerte la puerta y Julio juega un poco tardando en abrirla:

FER. Mira, Iulio, ñ nos quiebran la puerta.

IUL. Alguno aurà rodado desde el quarto de arriba, o es pobre y sordo: quien està ai?

CEL. Abre asaetado.

IUL. Celia, señor, Celia, papelito tendremos.

FER. Dessa manera lo dizes, hõbre sin alma.

IUL. Donde vas, que has quebrado la guitarra por salir de prisa?

FER. A recibir el arco embajador de los Dioses, la Aurora de mi Sol, la Primauera de mis años, y el Ruiseñor del día, a cuya dulce voz despiertan las flores, y como si tuiessen ojos abren las hojas.

En primera instancia llama la atención el vocablo “asaeteado”. Según el registro que Edwin S. Morby ofrece de la voz “asaeteado”¹⁸⁷, ésta indicaría por un lado el enamoramiento sin remedio de Fernando y por otro lado la confirmación de su sueño premonitorio. Julio sigue jugando con registros del habla popular y ahora evoca el lenguaje vulgar de la alcahuetería con la mención de “papelito tendremos”, que en realidad ha sido la tónica de la relación entre Fernando y Dorotea, esta vez establecida, no por la vieja alcahueta, sino por los criados. Pero el ánimo de Fernando, dispuesto a su vez por los comentarios del ayo y el epíteto que utiliza la criada -si el registro y la interpretación de Morby son correctos-

¹⁸⁷ “*Asaeteado* está probablemente por ‘ladrón’ recordando la justicia por la Santa Hermandad en Peralvillo (Correas: es junto a Ciudad Real, a donde asaetan a los salteadores sin proceso, y después le hacen, y los leen la sentencia justiciados), aunque no pueden excluirse otras posibilidades, *Asaeteado* es a veces ‘el enamorado flechado por Cupido’ [...] y pueden combinarse las alusiones. Es posible que se trate de eso ahora, pudiéndose indicar no sólo que está enamorado don Fernando, sino que ya se ha ejecutado en él la condena que se le va a comunicar.” FÉLIX LOPE DE VEGA, *La Dorotea*, ed. de Edwin S. Morby, p. 102.

genera el primer desnivel para comenzar a crearse así el contrapunto de niveles de decoro, y se abre la puerta para el inicio de un diálogo de elevación retórica tan ornamentado que es inevitable el contraste con el habla de los criados, quienes deliberadamente lo exageran y lo ironizan, sobre todo Julio. El comportamiento de la pareja protagónica es tan exagerado que Julio no puede evitar la broma y genera otro desnivel, el tono social del vulgo en las representaciones del corral de comedias, el cual es reconocido de inmediato por la criada: “IUL: Celia, encender quiero un hacha / CEL: Calla picaro, ñ no estáas en la Comedia”:

FER. [...] Muerto soy, acabòse mi vida. A mi señora? A mi Dorotea? A vltima esperançã mia? Amor, tus flechas se quiebran, Sol, tu luz se eclipsa, Primauera, tus flores se marchitan, *a oscuras queda el mundo*.

IUL. Celia, encender quiero vn hacha.

CEL. Calla picaro, ñ no estás en la Comedia.

En este momento nos encontramos con la teatralización de una escena amorosa de cualquier comedia en el corral. El comentario irónico del ayo, que a su vez está contextualizado en el corral de Comedias, viene a hacer el contrapunto entre la teatralización de la escena y la mirada irónica sobre la misma, mirada que pone en evidencia la teatralización. Como vimos en el análisis estilístico de la claridad y la lógica en Gerarda y Teodora, éstas, según nuestra conclusión, se divierten con la simulación a través de distintos sociolenguajes que generan una ficción de segundo grado. Lo mismo hacen los personajes del presente diálogo. Simulan la escena de alcahuetería –en realidad, para ellos no es necesaria dicha práctica-, simulan la escena de amor, simulan la situación de una representación en el corral de comedias, y todo esto parece hecho otra vez con el objetivo de recrearse con el manejo que tienen de dichos registros, más allá de lo que acontece en sus propias vidas. Y por si fuera poco, a manera de digresión y dejando de lado la situación

dramática –la relación de la pareja protagónica-, se agrega a este divertimento verbal y visual el sociolenguaje culto del Humanismo:

DOR. Porq̃ Dios me libre de mi misma, y la muerte ponga fin a tãtas desvē turas como cercan mi afligido coraçon y flaco espíritu, q̃ la mujer mas fuerte al fin es obra imperfeta de la naturaleza, sujeto del temor, y deposito de las lagrimas.

FER. Quãdo naturaleza, atēdiendo a lo mas perfeto, por falta de la materia no hizo lo q̃ pretendía, q̃ es el hombre, saco muchas ecepciones de la común flaqueza.

IUL. Dize mui biẽ dõ Fernãdo: y assi vemos Artemisias para la memoria, Carmētas para las letras, Penelopes para la constã cia, Leenas para los secretos, Porcias para las brasas, Delboras para el gouierno, Neeras para la lealtad, Laudomias para el amor, Cloelias para el valor, y Semiramis para las armas, q̃ cõ el peine en los cabellos saliõ a ganar vitorias, mejor q̃ Alexandro cõ la fuerte celada.

FER. Y entre ellas Iulio , cuēta la perfeccion de la hermosura de Dorotea, la limpieza de su aseo, la gala de su donaire , la excelēcia de su entēdimiẽ to, en que fue superior a todas ; y esto no lo digã mis ojos, no mi amor, no mi conocimiento, calle mi voluntad, y hable la embidia, que no ay mayor satisfacion que remitille las alabanças.

La situación vital de la pareja protagónica es el pretexto para el derroche de sabiduría, con el cual se evoca una discusión académica en torno a un tema, por supuesto en un sentido irónico, incluso paródico. Además de llevarse a cabo el contrapunto de niveles de decoro, las reglas de éste se rompen desapareciendo así cualquier relación posible entre el rango del personaje y lo que está diciendo, pues lo que éste dice ignora por completo su situación vital –si es que ésta existe- y se crea una situación dialógica basada en el deleite de entrecruzar de forma lúdica, absurda y paródica distintos sociolenguajes a propósito de un tema. Los personajes parecen estar más interesados en representar un coloquio sobre el asunto que en la supuesta gravedad del mismo. La relación *yo-tú* desaparece para dar rienda suelta al deleite del diálogo por el diálogo mismo y, de esta forma, el estilo argumentativo prevalece por completo.

Con la revelación del motivo de la visita de Dorotea, los personajes finalizan la teatralización y recaen nuevamente en la cotidianeidad de sus vidas, lo cual deriva en otro

desnivel más. La representación fingida desaparece junto con el corolario de sociolenguajes y la elevación retórica; en su lugar, el diálogo retoma los registros de habla cotidiana, con frases cortas, de preguntas y respuesta rápidas, y sin el menor ornato o complejidad semántica. Tenemos así una pequeña riña altisonante dado el estado emotivo de la pareja protagónica, ya no aquí entretenida en el uso de la palabra, sino, por un momento, en su relación vital:

FER. [...] y vete en buen hora, ñ las damas, y tã hermosas, solo puedē estar sin sospecha en casa de juezes y de Letrados, no en aposentos de moços , dōde solo ay espadas de esgrima, baules de vestidos, y instrumentos de música.

DOR. Pienso que no me has entendido.

FER. Tan mal he repetido la lición, que te parece que no hize della conceto?

DOR. Pues como si te digo que se acaba nuestra amistad tan fácilmente te has consolado?

FER. Como tu lo estuuiste para dezirmelo.

DOR. Yo vengo muerta.

FER. Si lo estuuieras en tu casa, no huieras llegado a la mia.

DOR. Mas que piensas que te he burlado?

FER. Como lo puedo pensar, si estas veras vienen desde las Indias? Vete mi bien, que es tarde.

DOR. Aun quieres echarme de tu casa?

FER. Pues para que quieres estar en ella, sino piensas boluer a verla, como dizes?

DOR. Porque no boluerè a verla?

FER. Porque te vas a las Indias, y ay mar en medio.

DOR. El de mis lagrimas.

FER. Las de las mujeres son entretelas de la risa: no ay tempestad en verano que mas presto se enxuge.

DOR. Que has hecho tu por mi en tantos años, que me obligue a fingir el amor q□ te he tenido?

El estilo argumentativo se enfatiza cuando Fernando alterna sus intervenciones con una que otra sentencia y se distancia más aún de la relación emotiva para tematizarla y simular así una disputa. Dorotea inserta una que otra frase retórica en el marco del habla coloquial, tratando de regresar a la situación anterior y parece pedir más el remedio del problema, con estas frases aisladas, que buscar la réplica. Pero no lo logra y entra al juego de la disputa, que termina por convertirse en una serie de réplicas *ad hominem*. Ahora han cambiado de un coloquio teatralizado, en el que se vivió por un instante la experiencia del corral de comedias con el ayo y la criada como público, a una pseudodisputa en la que, por la preponderancia del habla coloquial, el tono del diálogo se vuelve medio, con pocas alteraciones de ritmo.

Dorotea y su criada deciden irse y, antes de hacerlo, Lope añade un último guiño de comicidad para darle cierre a la situación, ya que Julio parodia a su amo y a Dorotea bromeando con la criada, quien, en contraste con el ayo, aparenta decoro, con lo cual se enfatiza la broma:

IUL. A Celia, Celia.

CEL. Que quieres Iulio?

IUL. Háblame tu a mí, y no me niegues el postrero abraço sino es q̄ te ha venido alguna carta de las Indias cõ los criados del Indiano.

CEL. Dexame baxar, que se va mi señora sola.

FER. Cierra essa puerta necio, y mira desde essa ventana si buelue la cabeça Dorotea.

IUL. Ni le passa por el pensamiento.

Una vez solos Fernando y su criado, el primero vuelve a acongojarse con ornato retórico, recordando así a Calisto lamentándose de su mal de amores con su criado Sempronio en el Primer Auto celestinesco:

LA DOROTEA

FER. Muerto soy Iulio, cierra todas las ventanas, no entre luz a mis ojos, pues se va para siempre la que lo fue de mi alma: quita de allí aquella daga, que el trato es demonio, la costumbre infierno, el Amor locura, y todos me dizen, que me mate con ella.

IUL. Quedo señor, detente; que ceguedad es esta?

FER. Dexame, que como estanque detenido rompe la presa el alma, y quiere salir la furia por los ojos. Ay de mi vida, ay de mis esperanças. Iulio dexame, y pues a los principios deste amor no fuiste prudẽte maestro, no seas ahora molesto amigo.

IUL. Por el balcõ no se baxa bien a la calle, mejor iras por la puerta.

FER. Abrala el alma por el pecho a mis desdichas: que tomarè para matarme? ã veneno será mas breue? Soliman, es de esclaus: yo que lo fui de Dorotea, me matarè con el baxamẽte, que los venenos honrosos son para Cesares.

IUL. Leamos a Nicãdro ã el nos darà venenos.

FER. Que falsa risa.

IUL. Que fina locura.

FER. Llamame vn barbero presto, sangrareme de la vena del coraçõ, y luego q̃ se aya ido me quitarè la venda; que si el Amor a los principios passa por aq̃llos espiritus fũtiles de atomo en atomo, a inficionar la sangre, y en la mas pura tiene asiento, sacãndola, saldrã tambiẽn con ella; que si hasta los demayos del animo, es aforismo Fisico, en casos que lo piden, qual se puede ofrecer como este?

IUL. No me agrada el argumento, porque si amor es lo mismo que la sangre, ningũn semejante puede expugnar su semejante, que es imposible, como el calor al calor, y el frio al frio.

FER. Bestia, esso es por sí, pero no por accidente: que gentil Filosofo, sabiendo ã por el mio ya son contrarios.

IUL. Lo que yo se es, que aquel gran Medico Triuero dixo en su Metodo [...].

LA CELESTINA

CAL. Cierra la ventana y dexa la tiniebla acompañar al triste, y al desdichado la ceguedad. Mis pensamientos tristes no son dignos de luz. ¡Oh bienaventurada muerte aquella que deseada a los afligidos viene! ¡O si [vivieses agora Erasítrato, médico, sentirías] mi mal! ¡Oh piedad [seleucal], inspira en el plebérico coraçõn, por que, sin esperança de salud, no embie el espiritu perdido con el desastrado Piramo y la desdichada Tisbe!

SEM. ¿Qué cosa es?

CAL. ¡Vete de aquí! No me falbes; si no, quizá, ante del tiempo de mi rabiosa muerte mis manos causarán tu arrebatado fin.

SEM. Yré, pues solo quieres padecer tu mal.

CAL. ¡Vete con el diablo! [...]

CAL. ¡Sempronio!

SEM. ¿Señor?

CAL. Dame acá ese laúd.

SEM. Señor, vesle aquí.

CAL. ¿Cuál dolor puede ser tal,
Que se yguale con mi mal?

SEM. Destemplado está ese laúd.

CAL. [...] Pero tañe y canta la más triste canción que sepas.

SEM. Mira Nero de Tarpeya
a Roma cómo se ardía;
gritos dan niños y viejos
y él de nada se dolía.

CAL. Mayor es mi fuego y menor la piedad de quien yo agora digo.

SEM. (*Aparte*) No me engaño yo, que loco está este mi amo.

CAL. ¿Qué estás murmurando, Sempronio? [...]

SEM. Digo que ¿cómo puede ser mayor el fuego que atormenta un vivo que el que quemó tal cibdad y tanta multitud de gente?

CAL. ¿Cómo? Yo te lo diré. Mayor es la llama que dura ochenta años que la que en un día passa, y mayor la que mata una ánima que la que quema cient mil cuerpos. Como de la apariencia a la existencia, como de lo vivo a lo pintado, como de la sombra a lo real, tanta diferencia ay del fuego que dizes al que me quema. Por cierto, si el de purgatorio es tal, más querría que mi espíritu fuesse con los brutos animales que por medio de aquél yr a la gloria de los santos.

SEM. (*Aparte*) Algo es lo que digo; a más ha de yr este hecho. No basta loco sino hereje. [...] Digo que Dios nunca quiera tal: que es especie de heregía lo que agora dixiste. (*LC*, 214-219)

Una vez más el modelo para la situación doroteica es *La Celestina*. Tenemos así una situación tópica. La diferencia fundamental es que Fernando no pretende ser un amante cortés como Calisto, y tampoco está enfermo de amor. Mientras ambos amantes entonan con pretendidos vuelos retóricos sus congojas de amor, Calisto está sumido por completo en su situación vital, se pierde en la enfermedad de amor y en ese momento no llega a un acuerdo dialógico con Sempronio. Calisto se entrega por completo a su pretendida posición de amante cortés. De su lado, en el afán del diálogo como fin y no como medio, Fernando no puede evitar desviarse de su congoja para comenzar a disputar con su ayo acerca del tema que tratan y el tono cambia; la situación de Fernando, que en realidad es tópica, se expresa con ayuda del estilo argumentativo y se vuelve un tema de disputa con aires universitarios entre mozo y ayo. Tan es así que, antes de llevar a cabo el suicidio, Fernando desvía la disputa y con una conversación más coloquial concluye irse y hacer un engaño a otra moza para financiar su viaje:

FER. Pues yo tengo de irme.

IUL. A donde?

FER. A Sevilla, porque estar adonde vea mi muerte, es sufrir tantas quantos infantes tuuiere el dia. [...]

IUL. No me desagrada que te ausentes; pero con que dinero?

FER. Marfisa, quien siempre he despreciado [...].

IUL. Con que achaque?

FER. Con algún engaño.

IUL. Bien dizes, vamos a verla.

Finalmente, si relacionamos la elección y la forma de los usos de los sociolenguajes con la procedencia de los personajes, notamos un desfase total entre unos y otros. Los personajes

no están contruidos con las reglas del decoro tradicional. Observamos en su lugar un contrapunto de niveles de decoro que está determinado por la diversidad de sociolenguajes, los cuales, dada la elección del sociolenguaje en turno y su modo de uso según la situación dialógica, efectivamente se hayan en contrapunto armónico, pues jamás se desbordan.

Con el eje *yo-tú* ubicamos cuatro variaciones de tono que están relacionadas con un cambio de lenguaje y pudimos identificar que la motivación para el cambio de lenguaje y, por tanto, de tono depende de la situación dialógica específica del *yo-tú*. En este caso, identificamos el *yo-tú* con la pareja protagónica, Fernando y Dorotea, puesto que las mismas situaciones lo disponen así; ellos comienzan a representar su propia situación y son el motor de la “escena”, mientras que el ayo y la criada los observan y hablan a propósito de lo que ven o en función de lo que se les pide.

Los cuatro sociolenguajes con sus tonos socialmente reconocibles a su vez generan matices dadas las entonaciones del habla popular, el uso de sentencias, el habla de la alcahuetería, el habla del corral de comedias, una retórica en exceso ornamentada –tan criticada en las preceptivas de la época-, el habla de *disputatio* escolar a propósito de un tema, un intercambio dialógico de *La Celestina*. En ocasiones, la relación *yo-tú* se genera entre amos y criados e impone su tono, por la elección de sociolenguajes, a la situación dialógica básica, la de la pareja protagónica. Asimismo, observamos que, según el tono social en uso, el diálogo y el ritmo de la situación van cambiando: en ocasiones son lentos y largos, en ocasiones son ágiles y breves, en ocasiones alternan con determinada *actio*; a veces el cambio de un tono social a otro hace cambiar abruptamente el sentido del diálogo.

Identificación de la voz del personaje (tono individual)

Con la identificación de la voz del personaje llegamos a un punto en el que la ubicación de las didascalias para la voz en el texto se hará un poco más expresa que con los otros dos niveles de registro, puesto que, además de que nos concentraremos en la identificación de la voz del personaje, agregaremos a este registro los anteriores. Se observará así, efectivamente, cómo los personajes arrojan instrucciones previas o retrospectivas sobre cómo se debe decir lo que se dirá o cómo se ha dicho. El cómo implica todos los matices del personaje que se pueden presentar en una situación dialógica: los niveles de tensión que se pueden generar en el eje *yo-tú* con los estilos argumentativo y sentimental, las implicaciones de la identificación de un tono socialmente reconocible, la problematización de algún tema, el ritmo, el volumen, las inflexiones de voz. Otro aspecto a tomar en cuenta, sobre todo cuando se presentan didascalias para la voz con valor retrospectivo, será que, además de que el personaje que las emite define el tono de voz del personaje comentado, al mismo tiempo crea su propio punto de vista sobre éste, pues el comentario didascálico nunca está exento de un juicio de valor. Además, el personaje que lanza la didascalia, al mismo tiempo, por el tono en el que la emite, resulta caracterizado también.

Recordemos nuevamente las cuatro situaciones dialógicas del eje *yo-tú*. La primera está dada por la llegada de las mujeres a casa de Fernando y el encuentro de altos vuelos retóricos de la pareja protagónica; la segunda sucede cuando se revela el motivo de la visita; la tercera ocurre cuando discuten dicho asunto y las mujeres se van; la cuarta se da cuando Fernando anuncia su posible suicidio. Vimos cómo en cada situación y de una a otra se entrecruzan los sociolenguajes aportando más información sobre las situaciones

dialógicas y sus distintas y posibles variaciones de tono. Remontándonos a esto, analizaremos el tono individual en cada situación.

Al iniciar la escena, sabemos por una serie de didascalias motrices e icónicas implícitas, ya observadas por algunos críticos de la *acción en prosa*, que hay una primera situación de fuerte sonoridad en la que aún no hay didascalias para la voz. Estando Fernando y Julio dentro de la casa y Dorotea y Celia afuera, se escuchan entre sí, no por lo que dicen, sino por el sonido que provocan sus acciones:

DOR. *Llama recio, sino te duele la mano. [...]*

FER. *Mira, Iulio, ¿ nos quiebran la puerta.*

IUL. *Alguno aurà rodado desde el quarto de arriba, ò es pobre y sordo: quien està aí?*

Enseguida vienen un par de intervenciones, significativamente por parte de los criados, en las que identificamos un par de didascalias para la voz que comenzarán a caracterizar las intenciones de los personajes:

CEL. Abre *asaeteado*.

IUL. Celia, señor, Celia, *papelito tendremos*.

FER. *Dessa manera lo dizes, hõbre sin alma?*

IUL. Donde vas, que has quebrado la guitarra por salir de prisa?

Como habíamos visto, “asaeteado”, según Morby, significa ‘el enamorado flechado por Cupido’. Así, al llamar a Fernando “asaeteado”, la criada está disponiendo el ánimo de éste, más de lo que ya estaba dispuesto con el sueño, respecto de la situación dialógica que sostendrá con Dorotea. Asimismo, la reacción de Fernando, además de ser motivada por el tono de la voz de la criada, también se detona por el comentario vulgar del ayo, quien, en lugar de apresurarse a abrir la puerta y calmar así el ansia de su amo, hace una breve pausa

para aumentar la expectación de Fernando y prolongar el encuentro con la frase evocadora de alcahueterías (“papelito tendremos”) y su correspondiente ademán de picardía. Fernando reacciona enseguida y censura al criado con una didascalia retrospectiva que, además de calificar moralmente al criado, indica al lector el tono en el que debe ser entonado el parlamento anterior: “FER: Dessa manera lo dizes, hōbre sin alma?”. Con la frase “hombre sin alma”, Fernando perfila un cambio de tono que va del habla coloquial y vulgar en que venían expresándose a un habla más elevada. Ante la reacción de Fernando, abrupta y motivada por lo que vimos, el ayo pregunta:

IUL. Donde vas, que has quebrado la guitarra por salir de prisa?

FER. A recibir el arco embajador de los Dioses, la Aurora de mi Sol, la Primavera de mis años, y el Ruiseñor del día, a cuya dulce voz despiertan las flores, y como si tuiessen ojos abren las hojas.

CEL. No vengo sola.

FER. Quien viene contigo, que me has turbado? Iesus, es Dorotea? [...]

El cambio de tono está motivado por las noticias que Fernando esperaba de Dorotea, pues evidentemente el recibimiento que ha hecho a la criada no corresponde a la forma en la que ésta se ha presentado. Ha llamado a la puerta con tal fuerza que Fernando y Julio se han quejado; su voz no ha sido de ruiseñor, como le ha parecido a Fernando en este recibimiento retórico que le hace, más bien ha sido ruidosa y vulgar. Por el contraste semántico, ambas voces se perciben como cambios de tono, es decir, como didascalias para la voz, pues justifican los cambios de sociolenguaje en Fernando y enfatizan la forma en que deben entonar uno y otro personaje para caracterizarlos en dicha situación. Como lo reafirma el mismo Fernando, efectivamente su ánimo está turbado por la situación, por lo tanto su percepción y su habla también.

A partir de aquí comienza el juego teatral que establece la pareja protagonista y del cual son espectadores los criados. Ésta es una típica situación de la *acción en prosa*, en la que “la palabra sustituye a la acotación [...] el diálogo sirve para enunciar y describir acciones, gestos, ademanes, circunstancias materiales que encuadran la acción [...] estamos ante un símil tomado por los propios personajes del mundo de la comedia para describir sus acciones y sus comportamientos”.¹⁸⁸ Como vimos, la escena abre con una orden didascálica de Dorotea a Celia: “Llama recio, sino te duele la mano”; desde ese momento hasta que Fernando la ve, ella no dice una palabra y parece esconderse tras su criada; lo sabemos porque, a través de una serie de didascalías motrices e icónicas, Fernando la descubre:

FER: Quien viene contigo, que me has turbado? Iesus, es Dorotea? Bien mio, el manto sobre los ojos? Entra, entra; que traes, que tropieças? Ni Celia alegre, ni tu descubierta, cometa ay en el cielo, el Principe Amor deue de estar enfermo. Aun no hablas? Siéntate, mi señora, siéntate, la escalera te ha desalentado, vn poco de agua, Iulio.

Durante el tiempo que estuvo encubierta tras su criada, Dorotea prefigura una *actio* que se verá complementada con una *actio* y una *pronuntiatio* de su acompañante. Nos enteramos del gesto y el ademán de Dorotea por medio de las reacciones expresadas en la voz de Fernando, reacciones que, a su vez, funcionan como didascalías para la *pronuntiatio* del lector único, quien tendría la tarea de recrear e ilustrar la plasticidad de la situación a través de la entonación adecuada de la voz de Fernando. Para identificar esta voz tenemos dos antecedentes importantes: el registro de Morby de la voz “asaeteado” y la propia didascalia de voz en boca de Fernando, “me has turbado”. Con estas dos voces podemos identificar, por lo menos hasta ahora, el tono “turbado” de la voz de Fernando describiendo la *actio* de Dorotea.

¹⁸⁸ FRANCISCO FLORIT, art. cit., p. 323.

Unas líneas más adelante, mediante una didascalia nuevamente retrospectiva, la criada marcará el tono evocado por el ayo de la declamación actoral en el tablado, que por supuesto es socialmente reconocible, mediante una didascalia nuevamente retrospectiva, con lo cual también marca la forma en que deberán ser entonadas las voces de Fernando y Dorotea:

FER. [...] Amor, tus flechas se quiebran, Sol, tu luz se eclipsa, Primavera, tus flores se marchitan, a oscuras queda el mundo.

IUL. Celia, encender quiero vn acha.

CEL. Calla, picaro, q̄ no estás en la Comedia.

Si en un primer momento, la turbación de Fernando daba el tono, ahora ocurre un pequeño giro y cambia el tono de turbación a un tono de altos vuelos retóricos, más propio, según Julio, de la *pronuntiatio* de los actores en el tablado. Las siguientes intervenciones de Fernando así lo confirman, pues, antes de tratar de aclarar el mal de Dorotea, observa la gracia con la que desfallece y la aprovecha para hiperbolizar su belleza, lo cual nuevamente merece un comentario irónico de Julio:

FER. O Venus de alabastro, ò Aurora de jazmines, que aun no tienes toda la color del dia!
Ò mármol de Lucrecia, escultura de Michael Angel!

IUL. Agora yo juraré que es casta.

FER. O Andromeda del famoso Ticiano! Mira, Iulio, q̄ lagrimas, parece açucena cõ las perlas del Alba: desviale los cabellos, Celia, veamosle los ojos, pues se dexa mirar el Sol por la nube de tan mortal desmayo.

Dentro de esta misma situación, nuevamente ocurre un cambio de tono socialmente reconocible. De evocar el habla de los actores representando, Dorotea pasa a reflexionar sobre su propia situación, dando así un tono sentencioso, docto, a lo que dice, con el que la

situación se tornará ahora en una pseudodisputa, pues Fernando y Julio no desaprovechan el momento; así lo indica el ayo nuevamente en una didascalía retrospectiva para la voz:

DOR. Porq̄ Dios me libre de mi misma, y la muerte ponga fin a tãtas desvẽ turas como cercan mi afligido coraçon y flaco espíritu, q̄ *la mujer mas fuerte al fin es obra imperfeta de la naturaleza, sujeto del temor, y deposito de las lagrimas.*¹⁸⁹

FER. Quãdo naturaleza, atẽdiendo a lo mas perfeto, por falta de la materia no hizo lo q̄ pretendía, q̄ es el hombre sacò muchas ecepciones de la común flaqueza.

IUL. *Dize mui biẽ*¹⁹⁰ dô Fernãdo: y assi vemos Artemisias para la memoria, Carmêtas para las letras, Penelopes para la constãcia [...].

Dorotea cambia el tono intencionalmente en un buen momento para ella, pues ha conseguido dominar a Fernando, de tal manera que, como él mismo lo afirma en su siguiente intervención, ha terminado por dar un tono de alabanza a las descripciones que hace de la moza y así llega al punto más álgido del ornato retórico:

FER. [...] y esto no lo digã mis ojos, no mi amor, no mi conocimiento, calle mi voluntad, y hable la embidia, que no ay mayor satisfacion que remitille *las alabanças*.

La moza vuelve al tema principal, la causa de su congoja, y ahora que ha hablado y tiene aparentemente en su dominio el ánimo de Fernando, crea un total estado de expectación en su interlocutor con una enumeración oximorónica, la cual, nos enteramos por la didascalía retrospectiva, debe ser dicha “a pausas”:

DOR. Ay, Fernando, que no ay en la desdicha letras, en la fortuna gouierno, aunque fuesse prospera, lealtad en los impossibles, brasas en la influencia, valor con las estrellas, amor en las violencias, secreto en las tiranias, constancia en las embidias, y armas en las traiciones.

FER. Que es esto, mi bien? Porque me sangras *a pausas*? Dime, Fernando, muerto eres? Irã Julio a que vengan por mi; y no me suspendas el dolor en la duda, q̄ es mas fuerte de sufrir el temor, que el mal successo, porque imaginado se piensa e que ha de venir, y venido en que se ha de remediar.

¹⁸⁹ Las cursivas indican el momento del cambio de tono.

¹⁹⁰ Las cursivas marcan la didascalía retrospectiva para la voz.

Dorotea revela el motivo de la congoja en una extensa declaración que viene a ser la evocación de la pelea con la madre, mediante la aplicación lopesca de didascalias motrices e icónicas. Y en el desengaño de Fernando ocurre el primer cambio de tono que marcará el tono general de la relación *yo-tú*. Al escuchar la declaración, Fernando no queda ni convencido ni satisfecho y cambia la dinámica de la relación *yo-tú* junto con el tono:

FER. Pues para ocasión de tan poca importancia , tanto sentimiẽ to Dorotea? Buelue al serenar los ojos, suspẽde las perlas, ñ ya pareciã arrancadas de sus niñas, no marchites las rosas, ni desfigures la harmonia de las faciones de tu rostro con descompuestos afectos; que te asseguro por el amor que te he tenido, que me auias dexado sin alma.

Encontramos aquí dos didascalias para la voz otra vez con valor retrospectivo, “tanto sentimiento” y “descompuestos afectos”. Con ambas se identifica, por un lado, el punto de vista de Fernando frente a su interlocutora y, por otro lado, se marca o reafirma la entonación del discurso con valor altamente dramático de Dorotea. La dinámica de la relación *yo-tú*, que, como propusimos, está regida por la pareja protagónica, cambia al cambiar Fernando de un tono emotivo y airado, dirigido a alabar y procurar a su interlocutora, a un tono completamente irónico, con el que además pide a ésta deshacerse de toda la *actio* que provocó en él los tonos de alabanza y emoción, o sea, terminar con la simulación de la representación dramática. La ironía se refuerza aun más al no retirar el habla de ornato retórico que tanto le sirvió para demostrar su emotividad, pues a través de los tropos, Fernando evidencia la *actio* de Dorotea, efectivamente como una simulación de la que él sin duda participó. Y para terminar con los vuelos retóricos, el joven agrega una petición con la que banaliza más aún los intentos de Dorotea, la cual servirá como indicador

semántico para el siguiente cambio en el tono general que modificará también la relación

yo-tú:

FER. [...] Para tan débil causa tan fuerte sentimiento? Restitúyeme al coraçon el alegría de verte, que me auia quitado la tristeza de escucharte, y vete en buen hora, ñ aguardo vn amigo para un negocio [...].

Con ello, Fernando se posiciona a distancia y con reserva frente a su interlocutora; luego suelta una fuerte ironía más, para cerrar el diálogo de carácter docto: “-FER. Tan mal he repetido la licion, que te parece que no hize della conceto?”-, que a su vez funciona como didascalía para la voz, pues más que enfatizar la presencia del lenguaje docto, enfatiza la entonación irónica del mismo y, al mismo tiempo, crea distancia y determina así el siguiente curso del diálogo, el cual, permeado de este tono irónico por parte de ambos interlocutores y entre una que otra sentencia o frase retórica, se convertirá en una discusión coloquial, como ya lo mencionamos, con frases cortas y ágiles que parece se arrebatan de la boca entre sí:

DOR. Pienso que no me has entendido.

FER. Tan mal he repetido la licion, que te parece que no hize della conceto?

DOR. Pues como si te digo que se acaba nuestra amistad tan fácilmente te has consolado?

FER. Como tu estuuiste para dezirmelo.

DOR. Yo vengo muerta. [...]

DOR. Que has hecho tu por mi en tantos años , que me obligue a fingir el amor ñ te he tenido?

FER. También tu dizes, que te he tenido?

DOR. Y estará bien dicho, que no lo merece quien no siente perderme.

FER. Engañaste, que tu sola te pierdes.

DOR. Estraños sois los hombres.

FER. Antes muy propios, que nuestra primera patria sois las mujeres, y nunca salimos de vosotras.

DOR. Vamonos, Celia, que este Cauallero deue de auer hallado estos días lo que dezia Gerarda.

A medida que va llegando a su final la discusión, el diálogo se plantea en términos cada vez más vulgares entre dimes y diretes. En este sentido, el tono coloquial se matiza ligeramente para decaer en el tono vulgar, la discusión se agita más, pero inesperadamente hay un cambio de tono en la voz de Fernando cuando hace un símil culto que se sale completamente del contexto; aprovecha la discusión como pretexto para lanzar su cultismo. Aquí, Lope hace un guiño al lector y el diálogo se vuelve cómico en un instante. Celia se muestra indignada y comenta espantada lo que ha dicho Fernando (“Que sequedad de hōbre, Dios me libre, *agora cuenta fabulas*”), con lo cual se genera una didascalia retrospectiva más para la voz, en la que se marca tanto el tono socialmente reconocible del comentario culto como el tono casi sarcástico en que deberá entonarse la voz de Fernando:

FER. Antes tu has hallado lo que Gerarda dezia, que si no fuera por ti, yo pudiera estar casado con mas oro que el que te han traido; pero aun no he cūplido veinte y dos.

DOR. Y yo tendrè quinientos.

FER. Digolo yo por esso? O porque, si Dios quiere, me queda vida para valerme della? ñ de diez y siete lleguèa tus ojos, y Iulio y yo dejamos los estudios, mas olvidados de Alacalá, que lo estuieron de Grecia los soldados de Vlises.

CEL. Que sequedad de hōbre, Dios me libre, agora cuenta fabulas?

DOR. Dexale Celia, que no es sin causa ; biẽ dezia yo, que andaua diuertido, ya tendrá dueño, que a no ser esta la causa, no estuiera tan brauo de coraçon, y tan valiente de ojos.

El último comentario de Dorotea antes de salir de la escena enfatiza para el lector oral, no sólo el tono de voz de Fernando sino también la *actio*, pues el mozo está “brauo de coraçon y valiente de ojos”.

Una vez que Dorotea y Celia salen, nuevamente cambia el tono general, Fernando regresa a los vuelos retóricos y parece estar turbado y acongojado. Pretexta suicidarse y, como vimos, Lope evoca en esta situación momentos semejantes de Calisto acongojado por su enfermedad de amor, acompañado de Sempronio. En cuanto a la identificación de las voces, como dijimos ya, si bien el tono general está determinado por el vaivén de la pareja protagónica, los criados motivan en gran medida las reacciones de sus amos al interior de las situaciones. Así, los excesos retóricos de Fernando, motivados por la turbación de ánimo que le dejó la discusión con Dorotea, que incluso llegan a la dramatización de su supuesto suicidio, son llevados al límite, no en la acción, pero sí en el diálogo por parte de ayo. En el caso de *La Celestina*, lo que importa es la situación vital que pone en el límite la vida de los personajes; lo que importa realmente es el mal de amores de Calisto y todo el ardid que Celestina y los criados construyen para despojar y destruir a los amantes. En cambio, en nuestro diálogo, lo que importa son todas las posibilidades de ensayar la lengua a propósito de un tema o una situación, los que éstos sean. Cuanto Fernando trata de planear o llevar a cabo para el suicidio, el ayo lo frena con el diálogo y lo teoriza con el uso de un lenguaje docto; entonces, el mal de amores de Fernando, que en realidad no existe en *La Dorotea*, es un pretexto para evocar el mundo greco-latino:

IUL. Por el balcõ no se baxa bien a la calle, mejor iras por la puerta.

FER. Abrala el alma por el pecho a mis desdichas: que tomarè para matarme? ã veneno será mas breue? Soliman, es de esclaus: yo que lo fui de Dorotea, me matarè con el baxamẽ te, que los venenos honrosos son para Cesares.

IUL. Leamos a Nicãdro ã el nos darà venenos.

FER. Que falsa risa.

IUL. Que fina locura.

Con el comentario (“Que falsa risa”) de Fernando se dicta otra didascalía para la voz. El joven evidencia el gesto y el tono de burla del ayo, quien le ofrece consultar a manera de recetario o instructivo para suicidarse los tratados sobre veneno que escribió el médico griego. Igualmente Julio califica de “fina locura” la intención de suicidio de Fernando mezclada con referencias cultas, lo cual también guarda un tono de ironía.

El joven aparenta seguir adelante con su intención, influido ahora su discurso por los comentarios del ayo, y explica cuidadosamente con tono médico, el proceso con el que se desangrará si un barbero le corta la vena del cuello. El ayo toma nuevamente el tema como pretexto para disputar sobre lo dicho:

FER. Llamame vn barbero presto, sangrareme de la vena del coraçon, y luego ñ se aya ido me quitarè la venda; que si el Amor a los principios passa por aq̃ llos espiritus fútiles de atomo en atomo, a inficionar la sangre, y en la mas pura tiene asiento, sacándola, saldrá también con ella; que si hasta los desmayos del animo, es aforismo Fisico, en casos que lo piden, qual se puede ofrecer como este?

IUL. No me agrada el argumento, porque si amor es lo mismo que la sangre, ningún semejante puede expugnar su semejante, que es imposible, como el calor al calor, y el frio al frio.

FER. Bestia, esso es por si, pero no por accidente: que gentil filosofo, sabiendo ñ por el mio ya son contrarios.

IUL. Lo que yo se es, que aquel gran Medico Triuero dixo en su Metodo, que la buena figura de la cabeça indicaba el temperamento del cerebro [...].

Con la negación “no me agrada el argumento”, el ayo también está dando cuenta del tono en que Fernando ha hecho su explicación científica y replica en tono de disputa. Ahora Fernando se muestra un tanto molesto por los excesos de su ayo, a quien llama con doble ironía “gentil filosofo”; éste mantiene la ironía, pues vemos que no se detiene a pesar de la molestia de su amo. Finalmente logra impacientarlo y Fernando termina con la docta discusión de un tajo, modifica la idea del suicidio y cambia totalmente el sentido y el tono del diálogo en favor de sus propios intereses:

FER. Viue Dios que te mate.

IUL. Matame, pero no has de tocar al retrato [de Dorotea].

FER. Pues yo tengo de irme.

IUL. A donde?

FER. A Seuilla, porque estar adonde vea mi muerte, es sufrir tantas quantos instantes tuuiere el dia.

A pesar de la disponibilidad y capacidad de Fernando para jugar con los tonos socialmente reconocibles, cambiando de uno a otro en ésta y en las otras situaciones, podemos pensar que no logra seguir adelante con el juego del ayo, efectivamente como lo marcan las ironías de éste, porque está fantaseando. La caracterización de los personajes es sencilla y explica muy bien el cambio de tono de Fernando en esta situación: uno es joven, el otro es viejo y quizás más instruido en el arte de la conversación que su joven amo. Así, Fernando, turbado y fantasioso, no soporta el sobrecargo semántico y estilístico con que el ayo le replica y cede en la relación *yo-tú*.

El registro de los cambios de tono, las inflexiones y los matices de los personajes-voz está regido por las cuatro situaciones del eje *yo-tú* que conforman el tono general del fragmento analizado. A su vez, la identificación de los sociolenguajes y su dinamismo en el diálogo permiten al lector oral ubicar a los personajes en cuanto al uso del decoro estilístico, es decir, la relación que hay entre la caracterización base del personaje (nombre, estrato social al que pertenece, edad, si es un personaje tipo o no) y su comportamiento efectivo en las situaciones dialógicas. En un estrato del texto más específico, el del registro de la voz individual del personaje, el tono general instruiría al lector oral en la identificación de transiciones semánticas para prever y puntualizar las situaciones y los cambios importantes de ritmo. Con el registro de los momentos de cambio entre un

sociolenguaje y otro, el lector oral ubicaría las inflexiones y los matices de la voz individual del personaje. En el deleite del lenguaje por el lenguaje mismo, gracias a la identificación de los tres registros de voces (tono general, tono social y tono individual), el lector oral más o menos instruido en la práctica de la *actio* y la *pronuntiatio* debía darse a la tarea de transmitir a través de un teatro de voz la gran carga de teatralidad que la *acción en prosa* contiene en potencia, *acción* que, como quedó demostrado, no pertenece al ámbito del tablado. Si bien a lo largo del texto hay diálogos que parecen cargarse más hacia el sentido de lo visual que hacia lo auditivo, Lope de Vega elige que este universo visual sea transmitido al lector de *La Dorotea*, acostumbrado al corral de comedias y necesitado del tablado, mediante las cualidades de la voz. A éstas, como lo estudiamos en la presente investigación, pertenecía todo un horizonte de expectativas provenientes del mundo grecolatino (de ahí las retóricas de la *actio* y la *pronuntiatio*, influidas por los actores cómicos de aquel tiempo), y de las prácticas juglarescas y de predicación medievales, que se unifican en el fenómeno literario y cultural que supuso *La Celestina*¹⁹¹ y después, aunque en menor medida, dada su fuerza visual, en el teatro del Siglo de Oro español. Corresponde a Lope el enorme mérito artístico de haber restaurado, con sacrificio de su

¹⁹¹ “Oyentes sensibles del habla popular a la vez que herederos del arte vocal juglaresco, los cultos autores de la *Comedia de Calisto y Melibea* desplazaron la fábula hacia los bajos fondos sociales. Desde allí, desde abajo, entreoidas, en forma de murmullos, comenzaron a escucharse por modo cómico las voces de la plebe, sus deseos impronunciados, su rebeldía, su afán vengativo. A través de la *Comedia*, esas voces irrumpieron con múltiples variaciones en la literatura española del siglo XVI. El ciclo celestinesco las hizo resonar en los corrales de comedias. El ciclo novelesco, en las vidas de pícaros. En Nueva España su ascenso fue posterior. Hacia finales del siglo XVII Sigüenza y Góngora registró la murmuración de los indios con el propósito de censurarla. Casi un siglo más tarde, de modo clandestino y en clave barroca, Don Epícuro Almonasir [personaje de una sátira anónima novohispana del siglo XVIII] se hizo eco del universo sonoro inaugurado en *La Celestina*. Y así otros casos de autores cultos hasta que la guerra de Independencia permitió al periquillo de Lizardi reentonar la voz de Lázaro de Tormes. En la España de 1554 y en el México de 1816 los lectores en turno pudieron ensayar la *actio* que pregonara la vida infame de los pícaros, ya no «entre dientes», sino, digamos, «hablando recio», «a destajo», «a la bastarda”. GUSTAVO ILLADES, “Observaciones sobre la *actio* del lector”, pp. 31-32.

genio teatral, el teatro celestinesco de la voz, a la cual le otorga en los últimos versos de su

Arte nuevo mayor importancia que a la imagen visual:

Oye atento, y del arte no disputes,
que en la comedia se hallará de modo
que oyéndola se pueda saber todo.

CONCLUSIÓN

Lope se encontraba cómodamente situado en la ortodoxia española y bajo la cobertura del Santo Oficio cuando compuso *La Dorotea*. En los últimos años de su vida se entregó con plena libertad a la creación de unos personajes en armonía con los valores de la época, pero libres de la ejemplaridad y el didactismo usuales en tantas creaciones de aquellos tiempos. El Fénix marca a la *acción en prosa* con su sello de originalidad artística y la sustrae, quizá no de etiquetas genéricas, pero sí de aquella historia de los libelos que lo persigue durante casi toda su vida y de su incesante actividad para el corral de comedias. Así, dota a *La Dorotea* de enormes potencialidades estéticas al trascender las limitaciones de las comedias en la medida en que la lectura es “más libre teatro que aquel donde tiene licencia el vulgo de graduar, la amistad de aplaudir y la envidia de morder”. Una de estas potencialidades puede ser la que propongo al observar la *acción en prosa* como un hipotético teatro de la voz, con un estilo profundamente dialógico que hace posible el universo de lenguajes a través de los cuales los personajes se relacionan entre sí.

Para Márquez Villanueva los personajes de *La Dorotea* no poseen una doble moral ni afectan a los intereses religiosos ni sociales de la época, como sí lo hace el universo celestinesco, por eso son libres en su forma de hablar, entendiendo por libertad, en este caso, el privilegiar las cualidades de la lengua y el vivir a través de ellas, antes que una psicología de personajes prácticamente inexistente, por lo cual, según el estudioso, no hay didactismo. Me ciño a su propuesta y planteo una idea más: la ausencia de didactismo se puede explicar también por el hecho de que todos pertenecen a las clases sociales bajas, incluido don Bela por la etiqueta de indiano; por eso, lo que hacen no tiene implicaciones graves para la cosmovisión dominante de la época, pues no se mezclan con los nobles.

Todo ocurre a partir del uso exhaustivo del lenguaje en un sentido puramente artístico. Éstos son los criterios con los que aplico la propuesta de Gilman en mi estudio. En mi opinión, el crítico estadounidense abrió toda una perspectiva crítica que permite entender la compleja crisis histórica y literaria a partir de la cual Rojas hace de *La Celestina* una obra de arte. Además, la intenta alejar de las “bizantinas discusiones”, para retomar la expresión de Alfredo Hermenegildo en torno al problema del género literario, problema, por otro lado, que Márquez Villanueva considera resuelto por Lope al llamarle a su obra *acción en prosa*, más allá de la aparente aporía que el término sugiere a la crítica actual.

BIBLIOGRAFÍA

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

ÁVILA, FRANCISCO J., “*La Dorotea*: Arte y estrategia de senectud, entre la serenidad y la desesperación”, *Edad de Oro*, 14 (1995), pp. 9-27.

BUICK, AUGUST, *Renacimiento y barroco*, versión española de Rafael de la Vega, Gredos, Madrid, 1982.

BUXÓ, JOSÉ PASCUAL, *El resplandor intelectual de las imágenes. Estudios de emblemática y literatura novohispánica*, UNAM, México, 2002.

CALAHORRA, QUINTILIANO DE, *Sobre la formación de los oradores. Obra completa*, ed. bilingüe: latín-español, T. I, Universidad Pontificia Salamanca, Salamanca, 2001.

CANET VALLÉS, JOSÉ LUIS, *De la Comedia Humanística al teatro representable*, UNED, Universidad de Sevilla, Univesitat València, Serie Textos Teatrales Hispánicos del Siglo XVI, València, 1993.

CASCALES, FRANCISCO, *Cartas filológicas*, ed. digital a partir de la de Murcia, Luis Verós, 1634, Alicante:Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.

_____, *Tablas poéticas*, ed., introd. y notas Benito Brancaforte, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, Madrid, 1975.

CICERÓN, *La invención retórica*, introd., trad. y notas de Salvador Núñez, Gredos, Madrid, 1997.

COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE, *Tesoro de la lengua castellana*, Turner, Madrid, 1984

CUADRIELLO, JAIME, “Serpientes y animales venenosos. Introducción”, en FILIPPO PICINELLI, *El mundo simbólico. Serpientes y animales venenosos. Los insectos*, trad. de Rosa Lucas González y Eloy Gómez Bravo, El Colegio de Michoacán, México, 1999.

CURTIUS, ERNST ROBERT, *Literatura europea y Edad Media latina*, T. I, trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre, 1ª. reimp., F.C.E., México, 1975.

DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, TS. I y II, Espasa-Calpe, Madrid, 2001.

ENTRAMBASAGUAS, JOAQUÍN DE, *Estudios sobre Lope de Vega*, T. I y III, CSIC, Madrid, 1946.

FLORIT DURÁN, FRANCISCO, “La materia teatral en *La Dorotea* de Lope de Vega”, en *El Siglo de Oro en escena, Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, PUM/Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 311-324.

FOA, SANDRA M., “Valor de las escenas académicas en *La Dorotea*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 28 (1979), pp. 118-129.

FORCIONE, ALBAN, “Lope’s broken clock: Baroque time in the *Dorotea*”, *Hispanic Review*, XXXVII, 4 (octubre, 1969), pp. 460-461.

FRENK, MARGIT, *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, FCE, México, 2005.

GILMAN, STEPHEN, *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de “La Celestina”*, trad. Pedro Rodríguez Santidrián, Taurus, Madrid, 1978.

_____, *La Celestina: arte y estructura*, trad. de Margit Frenk, Taurus, Madrid, 1982, pp. 13- 95.

_____, “Entonación y motivación en *La Celestina*”, en F. GEWECKE (ed.), *Estudios de literatura española y literatura francesa, siglos XVI y XVII. Homenaje a Horst Baader*, Vervuert y Hogar del Libro, Frankfurt-Barcelona, 1984, pp. 29-35.

GÓMEZ, JESÚS, *El diálogo en el Renacimiento español*, Cátedra, Madrid, 1988.

GUIRARTE, GUILLERMO, L., “La sensibilidad de Lope de Vega a la voz humana”, *Anuario de Letras*, 15 (1977), México, pp. 165-195.

HERMENEGILDO, ALFREDO, “El arte celestinesco y las marcas de teatralidad”, *Incipit. Seminario de Edición y Crítica Textual*, Buenos Aires, Vol. XI, 1991, pp. 127-151.

ICAZA, FRANCISCO A. DE, *Lope de Vega, sus amores y sus odios, y otros estudios*, pról., ed. y notas de Emilio Abreu Gómez, Porrúa, México, 1962.

ILLADES, GUSTAVO, *‘La Celestina’ en el taller salmantino*, UNAM/Publicaciones Medievalia, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 1999.

_____, “Observaciones sobre la *actio* del lector: (De *La Celestina* a la sátira anónima novohispana)”, *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, 26 (julio-diciembre, 2002), pp. 13-35.

_____, “Ecos de una ‘poética de la audición’ en *La Celestina*”, en Lillian von der Walde Moheno (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, UNAM – UAM, México, 2003, pp. 323-334.

_____, “*La Celestina*: teatro de la voz”, en *Estudios del teatro áureo. Texto, espacio y representación. Actas selectas del X Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Aurelio González, Serafín González, Alma Mejía, María Teresa Miaja de la Peña y Lillian von der Walde Moheno eds., UAM – El Colegio de México-AITENSO, México, 2003, pp., 429-437.

IRWIN, TERENCE, *Los primeros principios de Aristóteles*, Clarendon Press, Oxford, 1988.

LÁZARO CARRETER, FERNANDO, *Diccionario de términos filológicos*, 3ª ed., Gredos, Madrid, 1974.

LAUSBERG, HEINRICH, *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literature*, Gredos, Madrid, 1967.

_____, *Elementos de retórica literaria. Introducción al análisis de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*, Gredos, Madrid, 1967.

LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA, *La originalidad artística de “La Celestina”*, 2ª ed., Editorial Universitaria de Buenos Aires, Argentina, 1970, pp. 398-401.

LOPE DE VEGA, FÉLIX, *La Dorotea*, Imprenta del reino, 1632. Signaturas R-9783 y R-7853.

_____, *La Dorotea*, ed. de Américo Castro, biblioteca Renacimiento, Madrid, 1913.

_____, *La Dorotea*, ed. pról. y notas de José Manuel Blecuá, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, Revista de Occidente, Madrid, 1955.

_____, *La Dorotea*, ed. Edwin S. Morby, 2ª. ed., Castalia, Madrid, 1968.

_____, *Obras*, introd. Ramón Esquer Torres, Clásicos Asuri, España, 1974.

_____, *La Dorotea*, ed. introd. y notas Edwin S. Morby, Clásicos Castalia, Madrid, 1987.

_____, *Cartas*, ed., introd. y notas Nicolás Marín, Castalia, Madrid, 2001.

_____, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Cátedra, Madrid, 2006.

_____, *El Caballero de Olmedo*, edición digital a partir de la edición de Rafael Maestre, Alicante, Aguaclara, 1992 *apud*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.

LÓPEZ PINCIANO, ALONSO, *Philosophía Antigua Poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, reimpresión, Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, Madrid, 1973.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO, “Literatura, lengua y moral en *La Dorotea*”, en *Lope: vida y valores*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 1988, pp. 143-267.

MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, *De Cervantes a Lope de Vega*, Espasa – Calpe, Buenos Aires, 1940.

MOLL, JAIME, “¿Por qué escribió Lope *La Dorotea*?”, *Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: 1616 [Publicaciones periódica; Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, II (1979)]*, pp. 7-11.

MONTESINOS, JOSÉ F., *Estudios sobre Lope*, El Colegio de México- FCE, México, 1951, pp. 71-89.

MORAL, RAFAEL DEL, *Diccionario práctico del comentario de textos literarios*, 2ª ed., Verbum, Madrid, 2000.

MORTARA GARAVELLI, BICE, *Manual de Retórica*, Cátedra, Madrid, 1991.

MURPHY, JAMES J., *La retórica en la Edad Media*. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento, 1ª ed. en inglés, 1974 1ª ed. en español, 1986, FCE, México, 1986.

NAGY, EDWARD, *Lope de Vega y La Celestina: perspectiva pseudocelestinesca en Comedias de Lope*, Universidad Veracruzana, Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias, 39, México, 1968.

NOVO, YOLANDA, “Lope de Vega, poeta: balance crítico”, *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 45, 520 (abril 1990), pp. 11-13.

ONG, WALTER, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. de Angélica Scherp, F.C.E., México, 1987.

PARKER, ALAN E. K., “Quién esta canción te ha dado...?”, *Edad de Oro*, 7 (1988), Madrid, pp. 131-132.

PAVIS, PATRICE, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*, Paidós, Barcelona, 1990.

PÉREZ PRIEGO, MIGUEL A., *Cuatro comedias celestinescas*, UNED, Universidad de Sevilla, Universitat de València, Serie Textos Teatrales Hispánicos, del Siglo XVI, València, 1993.

PHIPPS, CAROLYN, "The mirror and the portrait: reflections on the time in Lope's *La Dorotea*", *Hispanic Journal*, VI, 2 (primavera, 1985) pp. 69-85.

QUINTILIANO, MARCO FABIO, *Institución Oratoria*, trad. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, pról., Roberto Heredia Correa, CONACULTA, México, 1999.

RICO-AVELLO, CARLOS, *Lope de Vega (flaquezas y dolencias)*, Aguilar, Madrid, 1973.

ROJAS, FERNANDO DE, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. introd. y notas de Peter E. Russell, Castalia, Madrid, 2001.

RUIZ DE ALARCÓN, JUAN, *La verdad sospechosa*, ed., introd. y notas de José Montero Reguera, Castalia, Madrid, 1999.

RUIZ RAMÓN, FRANCISCO, *Paradigmas del teatro español*, Cátedra, Madrid, 1997.

SÁNCHEZ DE MARTÍNEZ, RAFAEL, "El teatro en el arte narrativo de Lope de Vega", *Revista electrónica de Estudios filológicos*, Universidad de Murcia, 12 (diciembre, 2006).

TRUEBLOOD, ALAN S., "Al son de los arroyuelos: texture and context in a lyric of *La Dorotea*", en *Homenaje a Rodríguez-Moñino: Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*, Castalia, Madrid, 1966, pp. 277-287.

_____, "Masters and Servants: *La Dorotea* vis-a-vis the comedia", *Kentucky Romance Quarterly*, 16 (1969), pp. 55-61.

_____, *Experience and artistic expression in Lope de Vega: the making of 'La Dorotea'*, Harvard, Cambridge, 1974.

_____, "La lírica de *La Dorotea* a nueva luz", *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 45, 520 (abril 1990), pp. 20-21.

UBERSFELD, ANNE, *Semiótica teatral*, 3ª. ed. y trad. de Francisco Torres Monreal, Cátedra - Universidad de Murcia, 1998.

VÉLEZ QUIÑONEZ, HARRY, "Leyendo a dos Belas: *La Dorotea* como anti-celestina", *Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*, IX, 36 (octubre-diciembre, 1995), pp. 531-548.

VOSSLER, KARL, *Lope de Vega y su tiempo*, trad. del alemán por Ramón de Serna, Revista de Occidente, Madrid, 1933.

WALTON, DOUGLAS, *La nueva dialéctica*, TSP, Toronto, 2007.

WALDE MOHENO, LILLIAN VON DER, "El exordio de *Celestina*: 'El autor a un su amigo'", *Celestinesca*, 24 (2000), pp. 3-10.

ZERTUCHE, FRANCISCO M., *Lope de Vega*, Universidad de Nuevo León, Monterrey, 1962.