

Leer la lírica en *La Dorotea*. Versos que curan, versos que lastiman

Ximena González

Las particularidades estructurales de *La Dorotea*

A pesar de que en la esquiva definición genérica de *La Dorotea* que nos proporciona su propio autor se enfatiza la opción por la prosa, es indiscutible que la obra otorga una importancia fundamental a la lírica y esto se verifica a partir de varias evidencias. Para empezar, Lope no renuncia a la inclusión de abundantes fragmentos líricos (algunos de extensión considerable) que, junto con los diálogos de los personajes, tejen el desarrollo de la historia. Por otra parte, más allá de lo que afirma Lope en el prólogo por medio de su máscara ficcional, don Francisco López de Aguilar, estas inclusiones cumplen un papel que trasciende la mera ruptura de la isotopía formal destinada a producir descanso y distracción:

De suerte que si alguno pensase que consistía en los números y consonancias, negaría que fuese ciencia la poesía. *La Dorotea* lo es, aunque escrita en prosa, porque siendo tan cierta imitación de la verdad, le pareció que no lo sería hablando las personas en verso como las demás que ha escrito; si bien ha puesto algunos que ellas refieren, porque descansen quien leyere en ellos de la continuidad de la prosa y porque no le falte a *La Dorotea* la variedad (Lope de Vega, 1987, p. 60).

Si bien allí se dice que los versos se destinan a ofrecer un respiro al lector y a proporcionarle un deleite estético con la variedad, así como hemos podido constatar en análisis anteriores que la variedad forma parte

de la matriz compositiva de esta obra y no es solamente un recurso ornamental (González, 2016), también podremos verificar cómo la presencia de la lírica extiende sus efectos a límites que trascienden la observación de un precepto de la poética literaria. La poesía constituye, desde distintos ángulos de abordaje, una preocupación fundamental de este texto y un objeto de reflexión continua.

La poesía y los personajes

Es una evidencia bastante palmaria señalar que en una obra que carece de narrador las caracterizaciones de los personajes dependerán pura y exclusivamente de las representaciones discursivas que se hagan de ellos mismos. Por eso, es útil prestar atención a los modos en los que las presentaciones de los distintos miembros del elenco se llevan a cabo y tratar de analizar qué materiales o, dentro de la propuesta que ha guiado nuestros previos análisis de este texto (González, 2016), qué retazos los forman.

Desde la ficción se plantea que la actividad principal del protagonista está asociada a la composición y recitado de versos; su condición de poeta es repetidamente referida por los demás personajes. Fernando toma cuerpo por primera vez en el texto en boca de Gerarda, una boca con pocas muelas que en el momento de mencionarlo se encuentra envuelta en una contienda paremiológica con Teodora, madre de Dorotea. El joven es singularizado por una condición menesterosa, ya que la alcahueta se ocupa de enumerar su escasa hacienda reducida a calzas, cuera, broqueletes, espada, capa, plumillas, bandita, guitarra, versos lascivos y papeles desatinados.

La selección léxica apoyada en las prendas resulta importante porque inmediatamente invoca, como apunta Morby (1987), un recuerdo del romance “Hortelano era Belardo” en el cual el conocido protagonista del romancero pastoril de Lope contempla las ropas de su juventud que ahora cubren a un espantajo. Como estas vestimentas emparchadas de Belardo, los materiales literarios –en este caso particular, líricos– de otra época asoman en el texto habilitando además una inmediata asociación con el componente autobiográfico que veremos cruzar la obra una y otra vez. Fernando, el poeta descaudalado, viste las ropas del viejo cortesano que también han servido para amedrentar a los pájaros y proteger el huerto.

Otro recuerdo romanceril en la obra vuelve a asociar a Fernando con la máscara pastoril de Lope; un texto dentro del texto, una carta escrita por el joven enamorado hace resurgir la imagen del poeta convertido en pastor; la memoria del agraviado Belardo reaparece a través de la similitud que se establece entre la situación de la que Fernando se queja en la carta y la que recrea el romance que se inicia con el verso “¿Cuándo cesarán las iras?”. En este poema, del mismo modo que en la carta de Fernando, se acude al motivo del *paraclausithyron* para retratar la inútil espera nocturna del amante junto a la puerta de la dama. Belardo y Fernando, los *exclusi amatori* de estas elegías pastoriles, se quejan del frío y de la nieve y, tras pasar la noche entera al lado de la reja, estampan el nombre de la amada en las paredes de la casa.

Fuera del universo pastoril otro romance es invocado en el texto, esta vez en forma directa, y su aparición vuelve a potenciar la materia autobiográfica: Sevilla y el río Guadalquivir traen a la memoria de Celia el río Guadalete, que se asocia con el recuerdo del “Sale la estrella de Venus”. La operación de la memoria, de algún modo, emula el movimiento de las aguas fluviales al desembocar unas en otras como los recuerdos se mueven unos hacia los otros. La presencia del romance como parte del mismo ejercicio de evocación remite a la existencia de un triángulo amoroso, a la frustración y los celos del amante y, a diferencia de los demás, presenta la posibilidad de un final trágico, totalmente imprevisible.

Estos tres momentos de la obra en los que de un modo muy naturalizado se alude a composiciones previas, permiten reforzar la configuración de Fernando como un personaje asociado al romancero de Lope, especialmente aquel que utiliza la materia autobiográfica. A partir de su vestuario, de una situación que atraviesa en su condición de amante y de una mención específica de un texto, Fernando se superpone y se asocia con máscaras lopescas ampliamente conocidas y define a partir de ello su perfil poético. Por último, además de los ilustres antecedentes intertextuales y metaliterarios, el personaje refuerza su identidad al alcanzar dos modos de la locura amorosa muy afines con las representaciones de los poetas: la melancolía y el furor.

Dorotea, por su parte, conjuga fuertes marcas de asociación con la poesía o quizás, en una perspectiva más global, con la creación artística.

Desde la primera mención que se hace de ella, entre un refrán y otro. Gerarda se refiere a la fascinación que tiene Dorotea por constituirse en un personaje literario a través de la mención de famosas amadas de grandes poetas; poco más adelante será la propia Dorotea quien continuará este catálogo de heroínas femeninas ilustres en el que desea integrarse a través de la obra de Fernando. Diana, Fílida, Galatea, Camila y Violante son, entre otras cosas, máscaras de mujeres reales que han alcanzado la inmortalidad gracias a la amorosa escritura de sus poetas. En el caso de Dorotea, su poeta suele dirigirse a ella mediante un discurso permanentemente atravesado por metáforas cristalizadas, tópicos repetidos y un lenguaje lexicalizado hasta el punto que la transforma en un ente anclado en lo exterior, en un envoltorio.

Finalmente, desde una perspectiva que da lugar a las discusiones y los debates de la época, la poesía —en particular, la nueva poesía— es un tópico de discusión y reflexión no solo en la famosa escena de la academia, que condensa fundamentales comentarios metacríticos, sino también en repetidas ocasiones a lo largo del texto. Como se puede intuir, las posibilidades de abordar lo poético en esta obra son múltiples; en esta oportunidad nos concentraremos en examinar las reflexiones que sobre este divino arte se pueden desgranar de las escenas en las que los textos poéticos son leídos, evocados, interpretados por los diferentes personajes.

La poesía y el tiempo

La técnica de incluir segmentos poéticos en un texto en prosa no es, por supuesto, una novedad aportada por *La Dorotea*. Varios géneros de la ficción en prosa, e incluso el género dramático, recurren a la inserción de fragmentos líricos que distraen las alternativas de la trama. Pero dos razones concurren a objetar que el uso de la poesía en *La Dorotea* se agota en esas cuestiones: por empezar, la obra en cuestión no se inscribe en ninguna de las tradiciones literarias que apelan al recurso de la mixtura de prosas y versos (novela corta, pastoril, bizantina de referente idealizado); por otra parte, la funcionalidad de lo poético alcanza en la póstuma musa de Lope una especificidad diferente que nos proponemos precisar.

Hay que considerar, por un lado, el efecto que la aparición de esos versos produce en el desarrollo de una trama cargada de inconexiones,

que se mueve a través de un tiempo fragmentado, con una cronología interna por demás confusa. Este efecto brillantemente sintetizado por Forcione (1969) en la imagen del reloj roto, se ve reforzado, como precisa Monique Güell (2001), por las irrupciones líricas: “Suspendant le fil de l’action dramático-narrative, le chant ou la lecture de poèmes crée un effet de fragmentation: l’exposition des événements ne suit pas toujours un ordre rigoureusement chronologique” (p. 61).

La puesta en acto de los poemas desencadena recuerdos, evoca imágenes y trae al presente acontecimientos del pasado que fortalecen la configuración de este tiempo desarticulado. Pero no son solo las sinuosidades del tiempo de la diégesis las que contribuyen a la rotura del reloj lopesco; este efecto sobre el tiempo se produce también por apelaciones al universo extradiegético ya que muchas de las inserciones líricas están mediatizadas por referencias que llevan directa o indirectamente a Lope y, en virtud del fuerte componente autobiográfico que sobrevuela toda la obra, se vinculan con diferentes momentos de la vida de nuestro autor. Los poemas leídos, las canciones cantadas son tanto del poeta Fernando como del maestro Burguillos, del mismo Lope o de “un gentilhomme al que se le ha muerto su dama”, detrás de quien podemos descubrir sin problemas la figura del Fénix.

Las escenas de lectura

Las apariciones de la lírica en la ficción se justifican siempre a partir de una lectura, de un recitado o de una ejecución musical. La poesía no surge en la soledad, en una ventana introspectiva de la acción y es generalmente una interpretación con testigos. Sucede para un público que no desaprovecha la oportunidad de comentar y opinar no solo sobre la pieza lírica misma, sino también sobre la habilidad del representante. Los motivos que fundamentan la expresión pública de piezas líricas son variados. Entre ellos podemos señalar la necesidad de la distracción, ya no del lector, sino de los personajes agobiados por penas y recuerdos; el lucimiento frente a un tercero, mediante la ejecución de instrumentos

musicales; también para la discusión de conceptos sobre la poesía y los pájaros nuevos.

Pero además, están presentes como testimonio de variedad genérica en una serie de escenas que condensan la modalidad compositiva del *collage* a la que nos hemos referido y nutren junto con otros elementos la matriz de la variedad sobre la cual hemos considerado, en otros análisis, que se construye esta obra (González, 2016): en varias oportunidades, los personajes se dedican, conducidos por circunstancias más o menos accidentales, a la tarea de revolver papeles, y en todas esas situaciones se produce la lectura de algún poema hallado repentinamente entre otros retazos textuales. Fernando y Julio encuentran dispersos una carta, un retrato y un poema pastoril cuya lectura dispara el recuerdo de otras composiciones; luego es la manga de Gerarda la que atesora poemas mezclados con papeles y textos de la naturaleza más dispar, entre los que figura un romancillo de don Bela; finalmente Dorotea y Celia entregan al fuego varios recuerdos entre los cuales se cuele un soneto escrito por Fernando.

Existe además una preocupación por la conservación y transmisión de esos textos; en más de una ocasión, los personajes piden que los poemas cantados o recitados sean “trasladados” al papel para poder memorizarlos; don Bela pide un registro del poema “Cautivo el Abindarráez” que Dorotea canta acompañada con el arpa, y Fernando solicita un traslado de las endechas (las famosas barquillas) que lee Julio. De manera que esos textos recorren un circuito que incluye la memorización, el recitado en voz alta y luego la escritura en papel, quizá para que luego se produzca su hallazgo fortuito cuando alguien revise su “escritorillo de embustes” y los encuentre junto a quién sabe cuántas otras cosas; o quizá para que alguien resuelva preservarlos a través de la memoria, como sucede con “Unas doradas chinelas”, un poema que Fernando compuso para perpetuar un día en el que fue con Dorotea al arroyo y que es recitado de memoria por Julio.

Lectura y creación: las dudosas finalidades de la poesía

Desde la aparición del primer fragmento lírico en *La Dorotea* se plantea el infinitamente discutido asunto de la finalidad de la poesía; tras la zozobra en la que lo deja el sueño présago, Fernando intenta distraer-

se con el recitado de algunos versos y exhorta a su amigo: “oye un romance de Lope”. La elección del poema “A mis soledades voy”, anclado en el universo temático de menosprecio de corte y alabanza de aldea y lleno de alusiones alejadas del tema amoroso que se esperaría dada la circunstancia, despista a Julio, que pregunta: “¿Cómo no has cantado alguna cosa de Dorotea?”. Como si una materia ajena a la que provoca el sentimiento no fuera útil para producir el olvido. “Por la pesadumbre que me ha dado aquello del oro” es la respuesta de Fernando que demuestra que, aunque la poesía puede descansar la pena, algunos versos pueden obrar un efecto contrario.

Los versos como armas para el conjuro de la melancolía amorosa vuelven a aparecer al comienzo del acto tercero, cuando Fernando viene de comprobar la inutilidad que su viaje a Sevilla ha representado en su objetivo de conjurar la nostalgia por su ruptura con Dorotea. Para “divertir el pensamiento” Julio propone varias cosas que también fracasan: lectura, juegos como el ajedrez, prácticas de esgrima. Agotadas estas posibilidades, el criado decide recitarle a Fernando los versos de un gentil-hombre que llora la ausencia de su amada.

El problema de la utilidad de la poesía no se agota en la instancia de su lectura o recitado. También la creación poética es considerada un medio para evadir la tristeza. Fernando es incitado a componer más de una vez para curarse del desengaño de Dorotea. En el curso de esa actividad redentora, recordemos, compone un poema que finalmente le vale el apelativo de “Doroteánico”, como si la creación de aquel (que, recordemos, lo mantuvo alejado de la academia) fuese ella misma una épica amorosa de la que nuestro poeta emerge vencedor.

Otra de las cuestiones que el texto se ocupa de problematizar tiene que ver con los efectos que la lectura, el recitado o el canto producen sobre los oyentes. Efecto que no está solamente asociado a la calidad de los versos —que suele ser ponderada— sino más bien a la excelencia del recitante. Tras la ejecución en el arpa del referido poema sobre Abindarraéz, don Bela dice que los versos con la historia del moro, entonados por esa voz celestial, lo han tenido “abstracto de sí mismo”, “en éxtasis, escuchando al mismo Orfeo”, para señalar el efecto de arrobo que la interpretación musical de Dorotea le produce.

También, en este sentido, tenemos que considerar la reacción de Fernando cuando escucha la lectura de los idilios piscatorios (o endechas, como él mismo las denomina) escritos por un poeta en honor de su dama perdida. Frente a este recitado Fernando expresa una marcada emoción y le dice a su criado: “Con tanta acción has leído, Julio, esos versos que me has traído las lágrimas a los ojos”. Esta afirmación implica que no es tanto la poesía misma la que agita la sensibilidad del personaje, como la forma en la que Julio ha leído el texto. La importancia de la calidad del intérprete es destacada por Cascales en sus *Tablas filológicas*, a propósito, justamente, de su definición de la palabra *acción*:

Las partes de la elocuencia son cinco: invención, disposición elocuencia, memoria y acción. Esta 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 pronuncian...Esto que he dicho, dice, se echa de ver en los representantes escénicos, los cuales aun 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 (II, pp. 62-63).

Y también Covarrubias que sostiene: “Acción significa, algunas veces, la fuerza y energía con que alguno predica, lee o razona” (s/v “acción”). De modo que la capacidad de conmover al auditorio está puesta principalmente en la habilidad que desplieguen los intérpretes para decir los versos, antes que en la excelencia y calidad del texto que se recita.

Pero como sucede a menudo con *La Dorotea*, la perspectiva sería con la que se considera en esta escena la importancia de la interpretación en la lectura de los versos tiene un contrapunto lúdico en un diálogo entre Gerarda y don Bela: cuando el indiano promete que, como Dorotea es “muerta por hemistiquios”, él le dirá tales “hipérboles y energías”¹ que no lo igualen “cuantos escriben agora en España”; la fuerza interpretativa que se puede aplicar sobre un recitado para conmover al auditorio y, en este caso particular, obtener el favor de una bella dama, se resume en

¹ La energía es definida por Covarrubias como “la fuerza que encierran en sí algunas palabras preñadas y dichas con cierto espíritu que nos publican lo que callan”.

boca de Gerarda en una comparación burlesca que transforma el referente literario en un componente de un universo completamente diferente:

Gerarda. (...) ¿Cómo dijiste esas dos voces?

Bela. Hipérboles y energías

Gerarda. Parecen frutas de las Indias, como plátanos y ahucates.

Conclusión

Los versos entretienen, descansan, convocan el olvido, recuerdan, sanan y curan. Componerlos, recitarlos, leerlos voluntaria o accidentalmente, son operaciones que desencadenan efectos diferentes en los protagonistas perturbados por sus confusas emociones. Frente a la inacción que caracteriza esta obra, la lírica parece ser un circuito por el que se mueve la ficción y es considerada desde los distintos modos que obran en su desarrollo. Más que constituir un elemento de adorno, como sucede con la propia *Dorotea*, la poesía asume un significativo protagonismo en este extraño texto.

Referencias bibliográficas

- Cascales, F. (1952). *Cartas Filológicas. II*. Justo García Soriano (Eds.). Madrid: Espasa Calpe.
- Covarrubias, S. (1998). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Barcelona: Alta fulla.
- Forcione, A. (1969). Lope's broken clock: baroque time in *The Dorotea*. *Hispanic Review*, 37 (4), 459-490. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/471516?origin=crossref>
- González, X. (2016). *La Dorotea* de Lope de Vega: consideraciones en torno a un texto esquivo. En L. Funes (Coords.), *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el sur* (pp. 167-175). Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Güell, M. (2001). Prose et vers dans *La Dorotea*. Aspects formels. En M. Güell (Coords.), *La Dorotea. Lope de Vega* (pp. 60-76). Paris: Ellipses.
- Vega, Lope de (1987). *La Dorotea*. Edición de Edwin Morby. Madrid: Castalia. Editora Nacional.