

VALOR DE LAS ESCENAS ACADÉMICAS EN *LA DOROTEA*

CÉSAR—Desto quisiera yo que trataran en sus juntas los que en este lugar se llaman ingenios, como lo hazen en Italia en aquellas floridísimas academias. Pero juntarse a murmurar los unos de los otros deve de traer gusto; pero parece embidia, y en muchos ignorancia.

LUDOVICO—Allí ninguno enseña y todos hablan. Pero fuera bueno poner en una tablilla «Aquí se juntan los ingenios», como «Ésta es casa de posadas»¹.

Este fragmento del Acto IV de *La Dorotea* es una crítica a las academias españolas del siglo xvii. En las escenas 2 y 3 de ese acto se reconstruye una reunión en la que se analizan y discuten temas literarios. Esas dos escenas (que forman más de la octava parte de la acción en prosa) nada añaden al argumento. Los críticos tienden por eso a verlas como un alarde vacío de significado en el que “ninguno enseña” y “todos hablan”. William C. Atkinson las describe como una “larga interpolación... que nada tiene que ver con la acción”². Aubrey F. G. Bell, refiriéndose a las abundantes digresiones eruditas que hay en el acto IV, y en toda *La Dorotea*, dice: “En *La Celestina*, el desfile de erudición clásica pudo ser fantástico y recién acuñado, pero ha transcurrido un siglo, y en *La Dorotea* esa exhibición erudita se ve gastada, pálida, insípida”³. Sin duda fue una de esas innumerables digresiones la que hizo decir a Pfandl que *La Dorotea* era “una mental prueba de paciencia sin par”⁴.

En este trabajo quiero estudiar el significado de estas escenas, averiguar si son pura exhibición ajena a la obra o si se relacionan significativamente con ella. En otras palabras, si ésta es “una academia que enseña algo”. Si es así, ¿qué enseña y cuál es su función en la obra? Antes de contestar esta pregunta creo que es conveniente presentar un breve panorama del ambiente literario en el que se escribió *La Dorotea*.

“El siglo xvii —dice W. F. King— es sin duda el más «literario» de todos los siglos de la historia de España”⁵. Ejemplo de la manera en que la actividad literaria penetraba los sentimientos y la cultura de la época era la enorme popularidad de academias y certámenes poéticos. Observa King (*ibid.*, p. 8) que casi todos los escritores de la época pertenecían a uno o más cenáculos y que participaban en certámenes

¹ LOPE DE VEGA, *La Dorotea*, Madrid, 1968, p. 334. Todas las citas proceden de esta edición; el número de la página aparece en el texto entre paréntesis.

² “*La Dorotea*, acción en prosa”, *BSS*, 12 (1935), p. 200.

³ “Lope de Vega as a writer of prose”, *BSS*, 12 (1935), p. 235.

⁴ Citado por KARL VOSSLER, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, 1933, pp. 201-202.

⁵ WILLARD F. KING, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo xvii*, Madrid, 1963 (*BRAE*, anejo 10), p. 7.

poéticos. Lope de Vega no era excepción. Se sabe que concurría a las reuniones de la Academia de Mora en Toledo, y a las de Saldaña y Medrano en Madrid; el *Arte nuevo*, una de sus obras teóricas más influyentes, se leyó en una de esas reuniones⁶.

Las contiendas poéticas atraían gentes de todas clases y oficios⁷. Los temas elegidos por los concursantes podían ser elevados o triviales. Cantaban unos a nacimientos reales, bodas, defunciones, victorias militares, canonizaciones; otros, haciendo eco al gusto por la parodia e ingenio que prevalecía en la época, elogiaban a polillas, ratas, hormigas, mosquitos⁸. Lope participó en muchos certámenes y recibió innumerables pares de guantes, premio común en estas competencias. Cuando publicó *La Dorotea* en 1632, florecían aún las academias y los concursos poéticos, y los escritores aún sentían que el mayor premio que podían recibir era ser reconocidos como poetas académicos (*ibid.*, p. 96).

En este ambiente literario tan ensimismado, en donde escribir poesía era un espectáculo y la erudición se cultivaba con extravagancia, no sorprende que Lope haya escrito una obra saturada de ingenio, de diálogos cargados de alusiones a las prácticas académicas. Al hacerlo, simplemente reflejaba las costumbres e intereses del medio cultural en el que vivía. Dice M. R. Lida: "Puesto que en el Siglo de Oro, dentro y fuera de España, la erudición campea entre las gentes educadas y en casi todas las formas literarias, lo anómalo sería que faltase en *La Dorotea*, donde la conversación culta es esencial... Para los... críticos, 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. Lo cierto es... que el papel de la literatura es grande en las obras del Siglo de Oro porque lo era en la realidad, en una proporción que empieza a ser difícil de asir hoy"⁹.

Los intelectuales de todas las épocas han hecho juegos académicos, satíricos y humorísticos a veces, serios otras. Ese es el tipo de juego que hay en el acto IV, 2-3, donde se hallan, en el ingenioso diálogo de los personajes, algunas de las ideas más importantes de la época: Góngora, el culteranismo, los comentarios, el teatro, el buen y mal estilo,

⁶ Algunas cartas de Lope revelan su interés por las actividades académicas; en una de ellas dice: "Oy ha comenzado una famosa Academia, que se llama *El Parnaso*, en la sala de don Francisco de Silva; no hubo señores; que aún no deben de saberlo; durará hasta que lo sepan" (*Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. Agustín G. de Amezcua, t. 3, Madrid, 1941, p. 102).

⁷ "Soberanos, nobles, poetas y el pueblo en general gustaban tanto de este despliegue de ingenio y elocuencia, que eran pocas las fiestas públicas del siglo xvi que se consideraban completas si no se celebraba un certamen" (W. KING, *op. cit.*, p. 86).

⁸ W. KING, *loc. cit.*, y A. G. de AMEZÚA, *Lope de Vega en sus cartas*, t. 2, Madrid, 1940, pp. 76 ss. En el Acto IV de *La Dorotea* hay un poema burlesco, la "Canción a la pulga", producto típico de esa atmósfera académica y muestra de que Lope incluyó temas y actividades académicas en esta obra.

⁹ MARÍA ROSA LIDA, *La originalidad artística de "La Celestina"*, Buenos Aires, 1962, pp. 400 y 401.

la vieja disputa entre antiguos y modernos, las convenciones poéticas, la metáfora, las cualidades de un buen poeta, etc.

Es evidente que Lope pensaba en academias e ingenio¹⁰ cuando escribió el acto IV, 2 (como podemos deducir del texto citado al principio). Por lo demás, las numerosas alusiones a los concursos poéticos indican que la obra debe mucho a las actividades académicas de la época. Véanse estos ejemplos:

JULIO—...

Cortad ciprés funesto
y acompañad mi pena
con versos infelices
de miserables elegías.
Y el que mejores rimas
hiziere a las exequias
de mi querida esposa,
tal premio se prometa [...].
(III-2, p. 209)

CÉSAR—"Lo mismo sucedió a Felípides [morir de placer]... aviendo vencido en un certamen de poetas" (IV-4, p. 367).

CÉSAR—"... tengo que llevar un epigrama que he escrito a los felicísimos casamientos de la excelentísima señora D. Vitoria Colona y el conde de Melgar" (V-3, p. 418).

¹⁰ Durante toda esta época, detrás del énfasis en la virtud del ingenio, se halla una acendrada tradición poética que culmina en la poética barroca de Emanuele Tesauo y Baltasar Gracián. Según dice A. Forcione: "From Quintilian to Tesauo *ingenium* was used to describe the inventive faculty of the poet, the faculty which functions through flashes of creative insight rather than the use of reason, and which takes delight in producing new and startling creations" (*Cervantes, Aristotle and the Persiles*, Princeton, 1970, pp. 326 s.). Grandes poetas y teóricos de ese período tenían como objetivo estético anonadar al público "through dazzling metaphor and creating an entirely fantastic poetic world through bold combinations of incongruous realities, both encompassed by Tesauo's theory of *ingegno* (*ibid.*, p. 327, nota 47). Razón e ingenio, facultades que por tradición se consideraban dilerentes, llegaron a verse en el siglo xvii como cualidades íntimamente relacionadas. Dice B. Croce en su *Estética* que "Sin duda el ingenio difiere hasta cierto punto del intelecto, pero Pellegrini, Tesauo y otros tratadistas no dejaron de observar que la verdad intelectual se encuentra en la raíz del ingenio" (New York, 1970, p. 197). Consecuente con este interés por el ingenio era el énfasis que daban los escritores a la categoría estética de lo maravilloso. James V. Mirollo dice que en el siglo xvii había tres nociones de lo maravilloso: "The first of these is the idea of the *favoloso* (the fabulous), that ingredient of storytelling which we would call today the supernatural or the fantastic. A related, but subsidiary element, the effect of surprise attained by plotting technique. The second notion of the marvelous has to do with the effect on the reader of the poet's style, the manner in which he is able to surprise and please through the witty manipulation of metaphor and the other artifices of ornament (*concetti*). The third, also a matter of the results achieved by wit or *arguzia*, stresses the more profound idea that the wonder experienced by him is due to his having glimpsed the truth of things in a unique way, possible only through the apprehension of witty art" (*The poet of the marvelous: Gimbattista Marino*. New York, 1963, p. 166). En su despliegue de ingenio y erudición, *La Dorotea* es, sin duda, uno de los productos más impresionantes de la fascinación que había en el siglo xvii por el ingenio y lo maravilloso.

Las escenas que ahora comento son, sin duda, reflejo fiel de las actividades que representan, y, en cierto sentido, pueden considerarse como un deseo de Lope de presentar, en esta obra autobiográfica maestra, un aspecto importante de su experiencia. Pero Lope debe de haber pensado también en el aspecto estético cuando escribió su discusión literaria, y si queremos entender su función dentro de *La Dorotea*, tenemos que prestarle atención.

Los críticos modernos reconocen que uno de los principios estéticos básicos de Lope es el de la variedad. En el *Arte nuevo* aconseja mezclar lo trágico y lo cómico, "que aquesta variedad deleyta mucho: / buen exemplo nos da naturaleza, / que por tal variedad tiene belleza"¹¹. El mismo principio se repite en el prólogo de *La Dorotea*:

...si bien ha puesto algunos [versos] que [las personas] refieren, porque descansen quien leyere en ellos de la continuación de la prosa, y porque no le falte a *La Dorotea* la variedad, con el deseo de que salga hermosa, aunque esto pocas veces se vea en las griegas, latinas y toscanas (p. 51)¹².

Quizá Lope sintió la necesidad de conferir dignidad a su creación. Se pensaba entonces que eran necesarias las digresiones académicas para ennoblecer la prosa. Algunas afirmaciones de Lope revelan su creencia de que la prosa podía justificarse sólo si se la adornaba insertándole una serie de temas. En la introducción a *Las fortunas de Diana* manifiesta su incertidumbre de escribir en prosa, y en la introducción de *La desdicha por la honra* explica de qué forma piensa darle dignidad:

En este género de escritura ha de haber una oficina de cuanto se viniere a la pluma sin disgusto de los oídos, aunque lo sea de los preceptos. Porque ya de cosas altas, ya de humildes, ya de episodios y paréntesis, ya de historias, ya de fábulas, ya de reprehensiones y ejemplos, ya de versos y lugares de autores pienso valerme, para que ni sea tan grave el estilo que canse a los que no saben, ni tan desnudo de algún arte que le remitan al polvo los que entienden¹³.

Esa clase de matices que se consideraban adecuados para la prosa son los que encontramos en *La Dorotea*. Las digresiones, dice Lope, son aconsejables siempre que no sean demasiado largas: "Pero bolviendo desta digressión a la historia —que ninguna dexa de tener sus episodios, ni se ofende la buena retórica como no sean largos..." (p. 412). Lope

¹¹ *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* en *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso*, t. 4, Madrid, 1776, pp. 410 s.

¹² Lope escribió el prólogo pero lo firmó con un seudónimo. El prólogo recuerda algo que Gracián dice en *Agudeza y arte de ingenio*: "Cuanto más sublime y realzada fuere la erudición, será más estimada, pero no ha de ser uniforme, ni homogénea, ni toda sacra, ni toda profana, ya la antigua, ya la moderna; una vez un dicho, otra un hecho; de la historia, de la poesía; que la hermosa variedad es punto de providencia" (Castalia, Madrid, 1969, t. 2, p. 218).

¹³ LOPE DE VEGA, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, 1968, p. 74.

estaba consciente de que había encontrado algo nuevo en *La Dorotea*, y lo defendió apoyándose en la variedad, claridad y erudición:

Al que le pareciere que me engaño, tome la pluma; y lo que avia de gastar en reprehender, ocupe en enseñar que sabe hazer otra imitación más perfeta, otra verdad afeitada de más donaires y colores retóricos, la erudición más ajustada a su lugar, lo festivo más plausible y lo sentencioso más grave; con tantas partes de filosofía natural y moral que admira cómo aya podido tratarlas con tanta claridad en tal sujeto (p. 53).

La insistencia de Lope en la claridad es especialmente importante, porque nos permite entender la valiosa función de las escenas académicas y la razón por la que se las incluyó: en ellas se desarrolla el tema de la literatura, tan importante en *La Dorotea*. Alan S. Trueblood ve en la inclusión de estas escenas el deseo de Lope de "confirmar los valores artísticos de la claridad y de la «normalidad» léxica y sintáctica que ponía en peligro el culteranismo, y durante el proceso... reafirmar, como base de su *poiesis*, el equilibrio entre arte y naturaleza"¹⁴. Las escenas contrastan con la entrada de Fernando, porque mientras en ellas hay preocupación por la literatura como tal, Fernando muestra "la falta de coherencia entre vida y literatura" (*ibid.*, p. 447). En ese contraste podemos observar dos posibles causas del desequilibrio entre vida y literatura: "El enlace de la poesía viva (*La Dorotea* como poema) con la falta de vida (la falsa profesión de la fe culterana o el comentario burlón) se presenta en las tres escenas donde aparecen las academias literarias, y no parece mera coincidencia. Es una manera de reunir las discusiones puramente literarias con la materia ficticia de la acción en prosa, y de yuxtaponer dos desviaciones que oponen y alteran el equilibrio ideal arte-naturaleza. Una de ellas es la distorsión del vehículo literario, otra la distorsión del *Erlebnis* mismo" (*ibid.*, p. 467).

A lo largo de *La Dorotea*, Lope se preocupa por el "equilibrio ideal entre arte y naturaleza", es decir, la manera en que se transforma la realidad en literatura, y cómo la literatura puede deformar la vida si no se conserva la proporción y el equilibrio necesarios. Lope muestra —dice Trueblood— "la tendencia de hombres y mujeres a actuar dentro y fuera de la escena; esas actuaciones están sostenidas en esquemas culturales, actitudes, convenciones, estilos literarios y artísticos, y se improvisan dictados por un total sentido histriónico" (*ibid.*, p. 624)¹⁵.

¹⁴ *Experience and artistic expression in Lope de Vega: The making of "La Dorotea"*, Cambridge, 1974, p. 445. Trueblood insiste en la importancia de los comentarios según la poética de Lope: "Amidst the literary polemics and the destructive parody of the scenes of commentary on the mock *culterano* sonnet, one finds Lope touching upon the question of art and nature in comments clearly significant for the style of the *acción en prosa*", p. 509.

¹⁵ Lope se da cuenta de que es necesario una dosis de ilusión, pero advierte que es necesario conservar el equilibrio. "To the extent that the characters —dice Trueblood, p. 519— overstep, that art for them ends by perverting nature, Lope dissociates himself from their excesses. For him art perfects nature and nature reciprocates by vitalizing art".

Todos los personajes de la obra "literalizan" sus vidas; inclusive los más insignificantes ven las circunstancias o acontecimientos cotidianos como si estuvieran inspirados en hechos literarios¹⁶. En Dorotea, Fernando y don Bela (los personajes principales) su *literarisierung* es constante; "ellos —dice Alban Forcione— asocian constantemente sus actividades con modelos literarios [...]. Si don Fernando habla a veces con los esquemas lingüísticos de los sonetos, otras veces actúa como figura de algún emblema o como héroe de novela pastoril"¹⁷.

Celia enumera lo que ha dejado Fernando a Dorotea: "versos, aco- taciones y vocablos nuevos, destos que no se precian de hablar como los otros" (p. 143). La reacción de Dorotea es consecuente con la naturaleza del personaje que representa:

¿Qué mayor riqueza para una muger que verse eternizada? Porque la hermosura se acaba, y nadie que la mira sin ella cree que la tuvo; y los versos de su alabança son eternos testigos que viven con su nombre. La Diana de Montemayor fue una dama natural de Valencia de Don Juan, junto a León. Y Ezla, su río, y ella serán eternos por su pluma. Assí la Filida de Montalvo, la Galatea de Cervantes, la Camila de Garcilaso, la Violante del Camões, la Silvia de Bernaldes, la Filis de Figueroa, la Leonor de Corte Real. Amor no es margarita para bestias. Quiere entendimientos sutiles, aborrece el interés, anda desnudo, no es para sujetos baxos. Después de muerta, quiso y celebró el Petrarca su bella Laura (pp. 143-145).

Piensa Dorotea que conquistará el tiempo a través de la poesía; pero eso, bien lo ve Lope, es sólo una ilusión. En realidad la literatura es irreal, ilusoria, engañosa; a veces puede ser bella, necesaria, pero es, a pesar de todo, un engaño.

Don Bela también vive la literatura en su relación con Dorotea. Encarga a Gerarda que le entregue un búcaro y le dice: "Toma y dale a Dorotea; que si pone en él los rubíes de la boca, le bolvera diamante, digno de la ambrosía de los dioses. Y si quieres alegorizarle estas figuras, di que el Cupido es ella y yo el dios marino, pues vine por la mar a que me tirasse las flechas de sus ojos" (p. 132).

Fernando es, quizá, el personaje más literario. Así, por ejemplo, utiliza (IV-1) una enumeración típicamente literaria antes de nombrar a Dorotea ("Leona, Tigre, Serpiente, Áspid, Sirena, Euripo, Circe, Medea, Pena, Gloria, Cielo, Infierno y Dorotea", p. 297), y para describir su sentimiento (IV-4) se llama a sí mismo "Fernando el Doro-

¹⁶ Teodora compara la partida del "señor extranjero" con la despedida de Eneas y Dido y con la violación de La Cava por don Rodrigo (p. 67). Gerarda se burla de la "guitarra, versos lascivos y papeles desatinados" de Fernando (p. 69): "¡Qué gentil Petrarca para hazella Laura! (p. 70). Julio aconseja a Fernando que hable con mujeres, porque si no lo hace: "No sanarás del mal que tienes. Y si no, pregúntalo al Petrarca en el *Triunfo de amor*, si no te acuerdas del rey Assuero" (p. 292).

¹⁷ ALBAN FORCIONE, "Lope's broken clock: Baroque time in the *Dorotea*", *HR*, 37 (1969), pp. 472 y 143.

teánico" (p. 370). Ambas escenas, con marcada connotación literaria, enmarcan de manera significativa las escenas 2 y 3. La imaginación de Fernando crea una realidad poética¹⁸ muy alejada de la cotidiana, actitud que cambia cuando deja de amar a Dorotea: "Habló con zelos, respondí sin amor; fuesse corrida y quedé vengado; y más quando vi las lagrimillas, ya no perlas, que pedían favor a las pestañas para que no las dexassen caer al rostro, ya no jazmines, ya no claveles" (p. 416). Fernando, don Bela y Dorotea comprenden sólo al final que no pueden escapar al tiempo, ni siquiera bajo el disfraz literario que han utilizado en gran parte de la obra: "En *La Dorotea* —dice Forcione— la literatura se presenta como la ilusión más hermosa, por cuyo intermedio el hombre escapa al enfrentamiento con la realidad y la preparación para morir" (art. cit., p. 473).

Las escenas de las que hablamos tratan el tema fundamental de la relación entre vida y literatura, pero hay allí otros temas que las ligan con el texto, justifican las digresiones y son testigos de la coherencia de la obra. El acontecimiento básico en las escenas 2 y 3 es la crítica de un poema, tema que aparece a menudo en otras partes de la obra, pero nunca tan abiertamente como aquí¹⁹. Se trata de un soneto burlesco en la "nueva lengua", la de los culteranos. La intención de Lope es burlarse de ellos y de los comentaristas (de Pellicer, sobre todo), ya que, evidentemente, no cree que un texto en una lengua moderna necesite un comentario muy elaborado, aunque evita, cuidadoso, los comentarios de Herrera. Lope ve en la obra de los comentaristas un esfuerzo estéril por afirmar lo obvio a través de un despliegue ostentoso y fútil de erudición: "Parecen a los horcones de los árboles, que, aunque están arrimados a las ramas, no tienen hojas ni fruto, sino sólo sirven de puntales a la fertilidad ajena; y como si no los viésemos, nos están diciendo: «Ésta es pera, éste es durazno y éste membrillo»" (p. 320). No sólo comentan lo que es obvio, sino cada palabra. Lope hace burla de este afán usando en un pasaje la palabra *mañana*, en otro, *tedio* y *murrio*.

CÉSAR—De la mañana, ¿no diremos algo? Que los comentarios no perdonarán cosa tan clara.

LUDOVICO—Pues deid que es la sucesora de la noche, como ella la máscara del día. Y si la queréis muy rústica, trasladad el *Moreto* de Virgilio (p. 342).

Estas erres son muy significativas y sonoras en nuestra lengua, y de excelente boato, como *sarria*, *angurria*, *tirria* y otras semejantes. Y *tedio* me ha hecho acordar de un papel de una dama, cuyo principio podré

¹⁸ He aquí su descripción de Sevilla: "El río me parecía el Leteo; las barcas, almas; las damas, sus ministros; las naves, montes flamígeros, como el Etna de Sicilia; su trato, la confusión de sus voces; finalmente, la más bella y populosa ciudad, un infierno soñado" (p. 304).

¹⁹ Véanse, por ejemplo, II-5 en donde los poemas que Dorotea comenta a don Bela están aislados por críticas que recuerdan las escenas académicas; y III-1 donde Fernando comenta dos poemas que Julio canta para él.

deziros: "Estoy con tan inusitado tedio, que parece que me estrangulan el corazón los anhelitos de carecer de vuestro amabilísimo consorcio y primoroso gusto" (p. 359).

También se burla Lope de los artificios del nuevo estilo, pero cuando lo hace, su sátira no es una crítica a Góngora. Al contrario. Públicamente al menos, manifiesta siempre su admiración por él, lo alaba y señala la gran distancia que separa a Góngora de los que le siguieron e imitaron²⁰. Cuando cita a Góngora (III-7), lo hace con la intención de poner en ridículo la manera en que Fernando distorsiona la realidad²¹.

El blanco de las críticas de Lope son, pues, los culteranistas imitadores de Góngora. Culto es para Lope algo deseable, opuesto a lo que ha venido a significar en manos de los culteranistas:

Aquel poeta es culto que cultiva de suerte su poema que no dexa cosa áspera ni oscura, como un labrador un campo; que eso es cultura, aunque ellos dirán que lo toman por ornamento... A mí me parece que al nombre *culto* no puede aver etimología que mejor le venga que la limpieza y el despejo de la sentencia libre de la escuridad; que no es ornamento de la oración la confusión de los términos mal colocados, y la bárbara frasi traída de los cabellos con metáfora sobre metáfora (pp. 330-331).

Lope (que evidentemente encuentra una relación armoniosa entre el cultivo del arte y el de la naturaleza) opina que un buen poeta cultiva sus poemas como se cultiva el campo. Pero en esa época el arte ya no es natural; domina el artificio y desaparece la naturaleza: "Yo te quemaré los papeles en que idolatras y esas locuras en que estudias vocablos que no nacieron contigo" dice Teodora a Dorotea (p. 77). Lope

²⁰ El Acto IV, 2, se inicia con un elogio a Góngora: "Algunos grandes ingenios adornan y visten la lengua castellana, hablando y escribiendo, orando y enseñando, de nuevas frases y figuras retóricas que la embellecen y esmaltan con admirable propiedad, a quien como a maestros —y más a alguno que yo conozco— se debe toda veneración. Porque la han honrado, acrecentado, ilustrado y enriquecido con hermosos y no vulgares términos, cuya riqueza, aumento y hermosura, reconoce el aplauso de los bien entendidos. Pero la mala imitación de otros, por quererse atrever con desordenada ambición a lo que no les es lícito, pare monstros informes y ridículos" (p. 317-318). Idea que se repite en una carta que, indirectamente, Lope escribió a Góngora: "Digo que se engañó maliciosamente en escribir a V. M., entre otras mentiras... que Lope de Vega había escrito por V. M. aquel soneto de su comedia; pues siempre alaba y encarece aquel género de transposiciones en su elegante poesía de V. M., y consta a toda la gente que le hizo por algunos mo-chuelos que aquí le imitan bárbara y atrevidamente, a quien sucede lo que a muchos que contrahacen el latín de Justo Lipsio, y escriben una lengua tan monstruosa, que ni es latina, ni hebrea, ni arábica; mas no por ésto Lipsio dexa de ser aquel divino inventor de tan único estilo, que es lo mismo que sucede a V. M., único ingenio y inimitable" (*Epistolario*, t. 3, p. 314).

²¹ "FERNANDO—A mí me parece el rocío idalio que dixo Pontano, la mirra del Orontes, y todas las yervas aromáticas, sabeas, arabias, armenias y pancayas. / JULIO —...Pero dixo don Luis de Góngora de las calles de Madrid, que eran lodos con peregil y yervabuena" (p. 267).

critica la falsedad de una sociedad que ha provocado la desaparición de la naturaleza. Una y otra vez saca a luz los artificios del mundo a los que asocia siempre con el engaño: el artificio de tefirse el pelo esconde la vejez, el artificio puede rehacer las vírgenes; también la literatura se ha vuelto artificial. Comenta Gerarda la forma en que los poetas describen el invierno: "Y espántome de los poetas, que quando le pintan, diziendo que ya braman las ayres, las fuentes se quexan, las aves hazen defensa a los futuros yelos, no ayan dicho: «Ya se aderezan los tejados y se limpian los braseros»" (p. 136).

Ante el artificio y oscuridad de la literatura Lope pide claridad y llaneza. En la segunda barquilla del Acto III, p. 220, encontramos estos versos:

No ay cosa entre dos pechos
que más el alma estime
que verdades discretas
en apariencias simples.²²

El único requisito para que haya claridad es que haya armonía. Sinónimos de armonía son: belleza, proporción, acuerdo, concierto, palabras que figuran a menudo en las discusiones de *La Dorotea*. En una época de "confusión", de "términos mal colocados", de "bárbara frasi", Lope anhela la armonía y la proporción en el arte. La metáfora, dice, debe ser "hermosa y clara", y las partes que la componen no deben ser "duramente traídas desde lejos" (p. 351). "La metáfora ha de ser según la proporción, como el vestido", dice Ludovico (p. 357); asociación acertada, porque en la *Dorotea* la vestimenta es símbolo de lo apropiado y de lo inapropiado. Así, cuando una metáfora es proporcionada, cuando no hay baches entre la expresión verbal y el significado, es apropiada, pero cuando le falta proporción es incongruente y ostentosa. A veces, la belleza de los sonidos puede ocultar la incongruencia de la metáfora, pero aún así Lope insiste en que esa belleza no consigue la verdadera proporción y armonía:

CÉSAR—... Muchas cosas de los cultos agradan por la hermosura de las voces, como llamando al ruiseñor *cítara de pluma*; que por la misma razón se avía de llamar la *cítara ruiseñor de palo*. Pero la baxeza del sonido destas voces no sufre que se diga, siendo lo mismo. De suerte que la hermosura de *cítara* y *pluma* haze que no se repare en la conveniencia.

IULIO—¿Y si tuviera lo uno y lo otro?

LUDOVICO—Fuera perfeto, poseyendo la forma esencial del conceto mejor materia en las voces, como para la perfección de la hermosura es opinión de León Hebreo en sus *Diálogos* (pp. 346-347).

²² Esas "verdades discretas" y "apariencias simples" se oponen a la ostentación, a la ilusión, al engaño; y véase, por ejemplo, este diálogo:

FELIPA—Yo os prometo, cavallero, que el poeta dessas endechas escribe de los más crespó.

FERNANDO—Antes de lo más peinado.

FELIPA—Levanta agora los nuevos términos a la lengua.

FERNANDO—Testimonios.

FELIPA—Bien parece lo realzado.

FERNANDO—Si se entendiese (pp. 283-284).

A menudo critica Lope la incongruencia de las metáforas y analogías que usan los culteranistas. Opina, por ejemplo, que sí tiene algo de lógica la transformación de "ronca rana" en "mosca de agua" porque la rana es desagradable, pero subraya lo absurdo de la analogía proporcionando una lista de elementos desagradables para las cuales serviría la misma metáfora: "Luego un carro de bueyes, la tolba de un molino, un órgano quando le templan, una pulga quando porfía, ¿serán moscas?" (p. 351). En la misma escena dice Ludovico: "Los cultos deste tiempo sabrán mucho de calças, porque todo es calçar estrellas, calçar flores, nubes, noches, soles, y aun ponelle chapines a la Luna" (p. 361). Palabras que aluden específicamente a un parlamento del acto II-5 en el que don Bela dice a Dorotea: "Los çapatos no truxe, que no los avía tan pequeños, ni se ha de calçar en tienda pie que lo avía de estar del sol". "He aquí el sol con suelas. ¡Qué hermoso desatinol!" (p. 178), dice Laurencio, señalando lo absurdo de la frase. En esta misma escena puede describirse a don Bela como el amo de las analogías ridículas, características que Laurencio critica siempre:

BELA—¡O injusto agravio! No os las quitéis [sortijas], hermosa Dorotea; que no ay en el mundo manos tan atrevidas, después de aver estado en las vuestras. Ni querrán ellas sufrirlo; que el cavallo Bucéfalo de Alejandro de nadie se dexó sujetar sino de sólo su dueño.

LAURENCIO—¡O, si tuvieran essa condición las mugeres! Pero, ¿dixera una bestia lo que dixo mi amo? ¿Qué tiene que ver el cavallo de Alejandro con los diamantes de Dorotea? Parécese esto a lo que dixo cierto escritor, que la carne era como el Cid Rui Diaz; y en verdad que anda impresso (pp. 175-176).

En relación con el artificio, el engaño, la incongruencia, hallamos el tema de las convenciones poéticas. No todas las alusiones a las convenciones literarias son satíricas, pero todas revelan que Lope estaba muy consciente de su artificialidad. Por ejemplo, se alude varias veces al teatro en general y a convenciones dramáticas específicas. Fernando (Acto I) habla en un estilo conceptista y oscuro; Iulio inserta un comentario que deja al desnudo la irrealidad de la literatura y Celia dice: "Calla, picaro, que no estás en la comedia" (p. 94). En el Acto III dice Iulio: "Tres meses ha que salimos de Madrid. Y si los amores de don Fernando fueran en alguna comedia, dado aviamos en tierra con los preceptos del arte, que no dan más de veinte y quatro horas, y salir del lugar es absurdo indisciplinable" (p. 236). En el Acto V, Fernando recuerda algo ocurrido en el mes de abril; Iulio dice: "con esse tiempo vuelves a errar las leyes de la tragedia", y Fernando le contesta: "Perdone la fábula, pues por su gusto en esta ocasión se casó con la historia" (p. 405). Todas estas alusiones al teatro se relacionan con una breve discusión sobre el "examen de comedias" del Acto IV.

Más interesantes que las referencias al teatro y sus convenciones son las burlas al artificio, a la falta de naturalidad y a lo gastado de las convenciones poéticas. Estas críticas abarcan una serie de formas poéticas (véanse IV, 2-3, 1-2, II-5, V-9). Por ejemplo, Teodora habla cínicamente de la poesía lírica, y de la costumbre de escribir poemas

acerca del cabello de la amada: "¿Qué me miras? ¿Gestos me hazes? Por el siglo de tu padre, que si te doy una buelta de cabellos, que no has de aver menester rizos; y dile a don Fernando que haga versos a este sujeto, y que me llame Nerona, sacrilega, atrevida a la cabeça del sol, y que quantas hebras te quite se me buelvan rayos" (pp. 77-78)²³. Hay crítica también para los villancicos en los que los hombres hablan como las jovencitas a sus madres. Cuando Dorotea canta: "Madre, unos ojuelos vi, / verdes, alegres y bellos. / ¡Ay, que me muero por ellos, / ¡y ellos se burlan de mí!" (p. 184), Gerarda le dice: "A ti sola te sufriera villancico que entrara con madre, porque en fin la tienes y eres tan niña; pero no a unos barbados, quando comiençan: «Madre mía, mis cabellos...»" (pp. 184-185). A este comentario cáustico sigue la crítica a las convenciones de la poesía pastoril que deforma la realidad, miente, engaña y presenta artificialmente la naturaleza. La canción de Dorotea muestra el escenario típico: riachuelos, valles, flores, alba, pastores, etc. Esta vez, don Bela señala la distancia que separa la convención literaria de la realidad: "Yo me atengo al moro... porque esto de pastores, todo es arroyuelos y márgenes, y siempre cantan ellos o sus pastoras. Deseo ver un día un pastor que esté assentado en banco, y no siempre en una peña o junto a una fuente" (p. 186).

Lope retoma en el Acto V la crítica a lo pastoril, esta vez en relación con la novela. Dorotea acaba de cantar y Celia exclama:

Aquí sí que entrava como nacido aquello de los libros de los pastores, que se paró el aire, que abrieron las flores los pinpollos de las hojas, y que se desató el nácar de la verde cárcel de los botones, aromatizando el aire; que callaron los sonoros cristales de los arroyos, que aprendieron las filomenas de las selvas dulces passos... (p. 448).

Como en el caso de los villancicos, Lope critica en la poesía elegíaca la repetición de convenciones que han perdido fuerza y vitalidad. El epitafio que provoca la reacción crítica es éste: "Aquí yace Bandurrio; ¡oh caminante!, / detén el passo" (p. 362). "Detenelde vos —dice Ludovico—, que estoi tan pudrido de ver que en todos los epitafios ha de entrar el caminante, que he jurado no leer ni oír alguno que le tenga" (p. 362)²⁴. Al mismo tiempo Iulio y César aumentan la crítica y sacan a luz la violencia que estas convenciones hacen a la realidad:

IULIO—Tenéis mucha razón. Porque fuera de ser cosa tan trivial y ordinaria, es fuerte caso que quiera un poeta que se detenga un cami-

²³ Teodora tiene razón. En el acto I, 5 Dorotea dice que Fernando si escribió poemas a su cabello: "Respondíle; pagáronlo mis cabellos. Ves aquí los que estimavas, los que dezías que eran los rayos del sol, de quien hizo amor la cadena que te prendió el alma, los que llamavan red de amor tus versos, esta color que tú dezías que deseavas tener en la barba antes que te apuntase el boço..." (pp. 98-99).

²⁴ Otra crítica a los estereotipos literarios, esta vez sobre la dulzura del canto del cisne: "Virgilio llamó a los cisnes *roncos*. Y os prometo que me holgué en extremo, porque estoy cansado desta dulçura y suavidad con que dizen que cantan" (p. 356).

nante que va a sus negocios, a leer lo que a él se le antojó escribir o en alabança o en vituperio de aquel difunto. Si va a caballo, ¿cómo se ha de apear, o quién le ha de tener la mula? Y si la sepultura está en iglesia, claro está que no se ha hecho el epitafio para los que van en coche. Si el tal caminante va a pie, ¿para qué se ha de detener a lo que no le importa, para llegar más tarde a la posada?

CÉSAR—Esso, y lo de los antiguos, “séale la tierra leve”, me tiene también cansado. Pues al difunto no se le puede dar nada de que le echen encima un monte o un necio, que es la cosa más pesada (p. 363).

Vemos, a la luz de estos ejemplos, desde un ángulo diferente las escenas 2 y 3 del acto IV. Si las unimos a todos los comentarios, críticas y parodias sobre las convenciones literarias que encontramos en el texto de *La Dorotea*, no resultan ya digresiones eruditas; más bien debe considerárselas como la culminación del tema esencial de la obra: la naturaleza problemática de la literatura. Por la extensión de estas escenas, por la manera concentrada en que aparecen allí tratados temas como poesía, lenguaje, alusión *vs.* verdad, y por el lugar que tienen en la obra, Lope presenta en ellas, en verdad, una “academia que enseña algo”.

SANDRA M. FOA

Washington University, St. Louis Missouri.

DOS FUENTES DEL PRIMER SOLILOQUIO DE SEGISMUNDO

Dice Alfonso Reyes, en un magistral estudio, que el primer soliloquio de Segismundo en *La vida es sueño* contiene dos ideas centrales: “concéntrase la primera en la frase «el delito mayor del hombre es haber nacido», y la segunda en el estribillo «Y teniendo yo más alma tengo menos libertad». La primera idea —compendio del pesimismo práctico— es, por lo menos, tan antigua como la fábula de Sileno y Midas, recuerda las lamentaciones de Job... [y] fácilmente se transforma, a poco que el espíritu cristiano la rectifique, en el tema del desengaño”¹. Estudiar esta idea requeriría, según A. Reyes, un examen filosófico de toda la tradición escrita y oral del desengaño español, tarea a la que renuncia en favor de un estudio minucioso de las manifestaciones de la segunda idea, la comparación negativa del hombre con los demás seres de la naturaleza. Sin embargo, a veces las dos ideas han aparecido juntas, y es de suponer que Calderón tuviese en cuenta uno o más de los textos consolidados al escribir el soliloquio de Segismundo. Entre éstos se encuentran el *Sermón* de Erasmo², y especialmente un pasaje de la *Traducción de los libros de Caio Plinio Segundo de la*

¹ ALFONSO REYES, “Un tema de *La vida es sueño*”, *Obras completas*, t. 6, México, 1957, pp. 185-186.

² “Sermón de la infinita misericordia de Dios” (1524), trad. esp. anónima, 1528, cit. por MARCEL BATAILLON, *Erasmo y España*, México, 1966, p. 283.