

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**LA POESÍA Y SU FUNCIÓN EN
LA DOROTEA DE LOPE DE VEGA**

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN LETRAS
(LETRAS ESPAÑOLAS)

P R E S E N T A :
MARÍA PILAR VALLÉS ESQUERRÁ

MÉXICO, D. F.

MARZO, 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi madre
In memoriam

Agradezco a la Facultad sus cursos y seminarios; a mis maestros, todos y todas, su dedicación y entusiasmo. Agradezco también a mis Sinodales: al Dr. Aurelio González y a las Doctoras María Teresa Miaja, Leonor Fernández y Claudia Ruiz sus atinados y puntuales comentarios y sugerencias. Muy especialmente, a la Dra. Margit Frenk, le agradezco sus seminarios en la Facultad y sobre todo el de *La Dorotea*, que fue mi introducción a la lectura y al estudio de la obra; y le agradezco también haber dirigido y corregido con tanto cuidado y paciencia, las versiones previas de este trabajo. Ella, mujer admirable y trabajadora incansable, merece todo mi respeto y admiración.

Finalmente les agradezco a Guillermo y a mis hijos: Luis, María y Diego su cariño y su comprensión, por haberme acompañado todo este tiempo.

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo 1. La poesía y la estructura	
1. Acto I	6
2. Acto II	15
3. Acto III	26
4. Acto IV	41
5. Acto V	54
Capítulo 2. La poesía y los personajes	69
1. La contraposición entre Dorotea y Marfisa	70
2. La contraposición entre don Fernando y don Bela	78
3. Paralelismos entre Dorotea y don Fernando	85
4. Julio, Ludovico y César	88
5. Gerarda	93
Conclusiones	97
Anexo 1 La poesía en <i>La Dorotea</i> [presentación esquemática]	102
Anexo 2 Los poemas	
1. Romances:	
<i>A mis soledades voy</i>	108
<i>Çagala, assí Dios te guarde</i>	110
<i>Vnas doradas chinelas</i>	112
<i>Cautiuo el Abindarráez</i>	113
<i>Si vas conmigo, Amarilis</i>	115
<i>Cuidados, ¿qué me queréis?</i>	115
<i>En vna peña sentado</i>	116
<i>Adónde vais, pensamiento</i>	117
2. Romancillos heptasílabos:	
<i>Ay, soledades tristes</i>	119
<i>Para que no te vayas</i>	124

	<i>Pobre barquilla mía</i>	129
	<i>Gigante cristalino</i>	132
3. Ensaladas:		
	<i>Assí Fabio cantaua</i>	134
	<i>Corría vn manso arroyuelo</i>	136
	<i>Ay riguroso estado</i>	138
	<i>Si tuuieras, aldeana</i>	140
4. Letrillas:		
	<i>Al son de los arroyuelos</i>	142
	<i>Qué me queréis, alegrías</i>	143
	<i>Si todo lo acaba el tiempo</i>	144
5. Sextetos lira:		
	<i>Espíritu lasciuo</i>	145
6. Sonetos y epigramas:		
	<i>Canta pájaro amante en la enramada</i>	147
	<i>No es fineza de amor entristecerse</i>	148
	<i>Aquí donde jamás tu rostro hermoso</i>	148
	<i>Pululando de culto, Claudio amigo</i>	149
	<i>La siempre excelsa, graue y gran Coluna</i>	149
	<i>Quexosas, Dorotea, están las flores</i>	150
	<i>Miré, señora, la ideal belleza</i>	150
7. Los coros		151
Índice alfabético de primeros versos		155
Bibliografía		158

INTRODUCCIÓN

La causa de que los poetas escriuiendo prosa mezclen en ella versos medidos, es el vso de escriuirlos; de que se enfadan los dos filósofos, y con mucha razón. Pero el que fuere poeta natural no podrá remediar este defeto, sino es con mucho cuidado.

(*La Dorotea*, IV, 3: 350)

¿Una autojustificación del autor? ¿Una provocación al lector? Este epígrafe, que en el texto aparece como un comentario de Ludovico en la sesión literaria que tiene con sus amigos, me llevó hace algunos años a escribir un primer ensayo sobre la poesía en *La Dorotea*, como trabajo final de un seminario sobre la obra, impartido por la Dra. Margit Frenk en la Facultad de Filosofía y Letras. La minuciosa lectura efectuada en clase fue mi primera aproximación a este texto y despertó mi interés de estudiarlo más a fondo. El trabajo realizado me mostró que había material suficiente para seguir profundizando en el tema, y decidí retomar lo ya hecho, estructurarlo de otra manera, desarrollar algunos aspectos y explorar otros nuevos para poder presentarlo ahora como una tesis de Maestría. La relación de la poesía con la prosa en obras como *La Dorotea* puede resultar una fuente de estudio importante, no explorada aún suficientemente.

En *La Dorotea*, como el mismo autor lo dice en el prólogo “Al Teatro” de Francisco López de Aguilar a la 1ª edición de 1632, “el asunto fue historia” (Vega, 1968: 52). El tema, como es plenamente reconocido, alude a ciertos acontecimientos autobiográficos relacionados con un amor de su juventud, con Elena Osorio, la hija del comediante Jerónimo Velásquez, a quien conoce hacia 1583, a los 19 años, cuando vuelve de la expedición de las Azores. Los amores de Lope con Elena, mujer casada, como se sabe, duraron cinco años y terminaron mal, pues al ser abandonado por ella, Lope desahogó su ira en violentas sátiras que le llevaron a la cárcel y finalmente al destierro de la Corte.¹ Lope alude a la historia de estos amores de distintas formas en varias de sus obras, incluso hasta en *La Gatomaquia* (1634).² Sin embargo, creo que es la *Comedia Belardo el furioso* (1588 ?) la obra en que

¹ Para la historia de Lope con Elena Osorio Cf. la monumental obra *Vida de Lope de Vega* de Hugo A. Rennert y Américo Castro (1919: 22-54); el capítulo que Antonio Villacorta Baños le dedica a Elena Osorio en su libro *Las mujeres de Lope de Vega* (2000: 17-39); y la biografía sobre Lope de Suzanne Varga (2002: 62-74).

² Edwin S. Morby, en su “Persistent and Change in the formation of *La Dorotea*” (1950), menciona varias obras que considera pre-*Doroteas*, como representantes de una tradición relacionada con los amores con Elena

podemos encontrar el antecedente más importante de *La Dorotea*. La lectura de esta comedia permite observar como al escribir *La Dorotea* al final de su vida –la obra se publica tres años antes de su muerte (1635)– la mirada de Lope refleja una distancia ante los acontecimientos, una actitud distinta que se revela como fundamental en la interpretación global que pueda hacerse del texto.

La Dorotea es una obra compleja, difícil de clasificar en un género específico. Sin embargo, podríamos decir, que como *La Celestina* y la *Eufrosina*,³ obras a las que Lope hace referencia explícita en el mencionado prólogo, es una obra dialogada, fundamentalmente dramática: “acción en prosa” la denomina Lope, destinada a la lectura y no a la representación en un escenario, porque: “el papel es más libre teatro que aquel donde tiene licencia el vulgo de graduar, la amistad de aplaudir y la embidia de morder” (Vega, 1968: 52).⁴ Estructuralmente, como la *Eufrosina*, está dividida en cinco actos, cada uno constituido por un número variable de escenas. Sin embargo, a diferencia de las dos obras, en *La Dorotea* se incluye un número más considerable de poemas y versos sueltos.

La inclusión de poemas en las prosas narrativas no es una novedad: la novela pastoril, la morisca y la cortesana incluyen poemas, y Lope mismo ya había incluido poemas en otras obras suyas de estos géneros: *La Arcadia* (1598), *El peregrino en su patria* (1604), *Pastores de Belén* (1612), *La Filomena con otras diversas rimas, prosas y versos* (1621) y *La Circe con otras rimas y prosas* (1624). El hecho de que Lope incluya poesía en *La Dorotea* no es muy sorprendente; lo que sí llama la atención es que se revele como un elemento esencial de la obra, tanto en la estructura dramática como en la caracterización de los personajes.

Osorio en la obra de Lope, en las que puede verse una continuidad en el tratamiento del tema. Centra su estudio básicamente en seis obras: *Belardo el furioso* (1588?), la narración de Lucindo en el canto XIX de *La hermosura de Angélica* (1602), *El peregrino en su patria* (1603), *La prueba de los amigos* (1604), *La Filomena* (1621) y *La prudente venganza* (1624).

³ La *Comédia Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcellos, publicada en 1561, fue traducida por el Capitán don Fernando de Ballesteros y Saavedra en Madrid, en 1631 (reeditada por M. Menéndez y Pelayo en 1910 en *Orígenes de la novela*, III, 60-156). De esta traducción dice el editor Aubrey F. G. Bell, en su introducción de la obra: “A tradução de Ballesteros sem ser *malíssima*, como a chama Faria e Sousa, tampouco mostra ‘suma diligencia’. É obra dum escritor que não conhecia perfeitamente as riquezas maravilhosas da língua portuguesa” (Ferreira, 1918: XVII). Sin embargo, parece que no hay ninguna duda de que Lope conoció la obra original como lo muestra Croce (1940: 159, n. 1).

⁴ Jaime Moll, en su artículo “Por qué escribió Lope *La Dorotea*”, asegura que la voluntad de publicación de la obra pudo estar determinada por causas ajenas a Lope: “Lope se encontró con unas limitaciones administrativas que le impedían seguir publicando sus comedias y, en un intento de superarlas, escribió *La Dorotea*” (Moll, 1979: 7). Cómo ya lo había señalado en un artículo anterior, 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” (Moll, 1974: 98).

En el prólogo se justifica la inclusión de versos en la obra: “porque descansa 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” (Vega, 1968: 51).⁵ La variedad creativa como fuente de belleza es un topos renacentista, pero en Lope parece ser un principio estético fundamental.

La poesía de *La Dorotea* ha despertado el interés de la crítica desde siempre. Casi todos los estudios críticos sobre la obra,⁶ incluyendo las introducciones a las distintas ediciones,⁷ hacen mención de los poemas de una u otra manera. Entre los estudios más o menos recientes que he podido revisar, me gustaría mencionar algunos que centran su interés de manera más particular en los poemas de la obra: el capítulo titulado “El romancero filosófico”, en *El romancero lírico de Lope de Vega* de Antonio Carreño (1979); dos ensayos de Alan S. Trueblood: “Hacia el último estilo lírico de Lope” [1982]⁸ y “La lírica de *La Dorotea* a nueva luz” (1990); de Juan Manuel Rozas, la monografía “Lope de Vega y Felipe IV en el ‘ciclo de senectute’”, que aparece publicada en sus *Estudios sobre Lope de Vega* (1990);⁹ y, finalmente, otros dos estudios todavía más recientes: el primero de Nadine Ly,

⁵ Este prólogo, a pesar de su firma es del mismo Lope (Vega, 1968: 50, n. 8). Pedraza Jiménez, por su parte, señala que el manuscrito autógrafo se conserva en el *Códice Daza* (2003: 201). Este Códice es un manuscrito lopiano, a manera de cuaderno de notas, dado a conocer por Joaquín de Entrambasaguas (1970), en el que se encuentran distintas composiciones poéticas del autor, junto a otros escritos de los últimos años de su vida.

⁶ Véanse, por ejemplo, el interesante estudio de Leo Spitzer, *Die literarisierung des Lebens* (1932), en el que encontramos referencias a varios de los poemas de la obra en distintos momentos; el capítulo “Lope figura del donaire” que aparece en *Estudios sobre Lope* de José F. Montesinos (1951: 71-88), en el que el autor se refiere a la obra como una “autobiografía poética”; y el extensivo estudio *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega: The Making of “La Dorotea”* de Alan S. Trueblood (1974), referencia obligada para cualquier estudioso que quiera aproximarse a la obra.

⁷ Véanse, por ejemplo, el estudio introductorio de Morby a su edición de la obra (Vega, 1987: 19-23); el de José Manuel Blecua (1996: 75-80); y también el de Alda Croce, que antecede a la traducción que hace de las partes principales de la obra (1940: 102-118).

⁸ Ensayo publicado más recientemente en Alan S. Trueblood, *Letter and Spirit in Hispanic Writers. Renaissance to Civil War. Selected Essays* (1986).

⁹ En este artículo Rozas llama la atención sobre la importancia del *Códice Daza*, documento desatendido por la crítica debido, quizá, a que Entrambasaguas lo reprodujo de manera incompleta, al transcribir sólo el texto completo de aquellas composiciones que daba por inéditas. Rozas al examinar el contenido del manuscrito (sin haber visto el *Códice* mismo) proporciona una serie de datos que resultan interesantes, pues conjetura que el manuscrito debió haberse escrito entre agosto de 1631 y el verano de 1633, tras dos años de “utilización ininterrumpida” (1990: 84). El manuscrito no sólo permite fechar cronológicamente los poemas que aparecen en *La Dorotea*, también apoya la suposición de que estos son casi siempre tardíos, pero, sobre todo, da a conocer un corpus de poemas que fueron escritos posiblemente con miras a una posible intercalación en la obra. Según el orden de su aparición en *Daza*, son trece los poemas incorporados a *La Dorotea*: el romance *Cuidados, ¿qué me queréis...?* (IV, 1), el soneto *Canta pájaro amante en la enramada* (III, 1); dos de las cuatro barquillas: *Para que no te vayas* (III, 1) y *¡Ay soledades tristes...!* (III, 1); los coros de los Actos I a III, seguidos; la silva *Miré, señora, la ideal belleza* (V, 1); el coro del acto IV; el soneto *La siempre excelsa, grave y gran Coluna* (V, 3); el

“Mémoire théorique et mémoire de l’âme: la matière de la poésie dans *La Dorotea* de Lope de Vega” (2001), y el segundo, de Monique Güell, “Proses et vers dans *La Dorotea*. Aspects formels” (2001).¹⁰ Todos estos trabajos abordan los poemas de la obra desde distintas perspectivas y me han resultado muy útiles y sugerentes, como se verá en el cuerpo de este trabajo.

El presente trabajo podría calificarse como un estudio inmanente de *La Dorotea*, que centra su atención en la poesía de la obra y en el contexto en que aparece, incluyendo, tanto los poemas, como las citas de versos sueltos. En este sentido presenta un enfoque distinto del de otros estudios sobre el tema, que tienden a concentrarse exclusivamente en los poemas completos y, en la mayoría de los casos, de manera aislada. El interés fundamental es tratar de ver cómo funciona la poesía y qué papel desempeña en la estructura general de la obra. Examinar qué clase de versos son, a quién se atribuyen, en qué contexto aparecen, qué relación guardan con la acción dramática, son cuestiones que a mi parecer ameritan un análisis minucioso, para ver qué función desempeñan en la estructura general de la obra, pues la variedad no parece responder a una necesidad meramente estética, ornamental y de entretenimiento, como lo afirma Lope, en voz de don Francisco López de Aguilar, en el prólogo, sino que parece mantener con la “fábula” otro tipo de relaciones.

Criterios del presente estudio

El trabajo lo he dividido fundamentalmente en dos partes. La primera parte, “La poesía y la estructura” es, en términos generales, una presentación y primer análisis tanto de los poemas como de todas aquellas citas de versos sueltos y de la función que desempeñan en el contexto en que aparecen en la obra. En la segunda parte, “La poesía y los personajes”, trataré de mostrar cómo la poesía revela datos importantes del carácter de los personajes, y subraya ciertos paralelismos o contrastes que se presentan en el texto por otros medios. Destacaré también ciertos paralelismos y contrastes con los personajes de *Belardo el furioso*, pues creo que resultan interesantes en la interpretación que podemos hacer de *La Dorotea*. Lope, como

soneto *Quejosas, Dorotea, están las flores* (V, 5); el coro del acto V y el soneto *Aquí donde jamás tu rostro hermoso* (IV, 1) (Trueblood, 1990: 21).

¹⁰ Estos dos trabajos se publicaron a raíz de que la obra fue elegida en Francia para el examen de oposición que debían presentar los maestros de enseñanza media y superior de letras españolas en 2001; se publicaron en dos volúmenes distintos, como puede verse en la Bibliografía.

veremos, revela un gran sentido lúdico, tanto en la elección que hace de la poesía, como en la manera de introducirla en la obra, mostrando no sólo un gran dominio de las formas poéticas, sino también una gran libertad para utilizarlas a su antojo.

En la parte final de este trabajo incluyo dos Anexos. En el Anexo 1 presento cinco cuadros en los que puede verse de manera esquemática la distribución de los versos en cada uno de los cinco actos.¹¹ En cada uno de los cuadros se especifica el acto y la escena en que aparecen los versos, para facilitar la revisión de su contexto. Se indica, asimismo, el personaje que los lee, recita o canta, la cita de los versos sueltos o del primer verso del poema, el tipo de metro utilizado y el número de versos. Entre paréntesis, se indica el supuesto “autor”, cuando se menciona en el texto, o algunos comentarios de Morby cuando resultan pertinentes. Se distinguen, a su vez, con recuadros sombreados, todos los poemas completos.¹² En el Anexo 2 incluyo los poemas completos: romances, romancillos, ensaladas, letrillas, sextetos lira, sonetos y epigramas y los coros, para que el lector pueda remitirse a ellos fácilmente.¹³ Un estudio sobre la poesía de *La Dorotea* resultaría cojo si no incluyera precisamente sus poemas. Finalmente presento un índice de primeros versos y la Bibliografía citada en este trabajo.

Todas las citas textuales corresponden a la edición de Edwin S. Morby, publicada conjuntamente por la University of California Press y la editorial Castalia en 1968. Se trata de una edición revisada de su primera edición de 1958. Esta edición me parece que sigue siendo el texto más autorizado que tenemos de *La Dorotea*.¹⁴

¹¹ *Infra* 102-107.

¹² El primer problema que se presenta al elaborar cuadros de esta naturaleza, es decidir qué se incluye en ellos y qué se deja fuera. Por ejemplo, marco entre paréntesis los poemas en que se menciona a “Amarilis”, nombre poético de Marta de Nevaes, pues podríamos considerarlos poemas que Lope escribe en una época cercana a la publicación de la obra y no a la época en que sitúa los acontecimientos. Trueblood se apoya precisamente en la presencia de estos poemas para señalar que la acción en prosa podría considerarse como una pequeña antología de poemas líricos del último período de Lope (1974: 51), aseveración que parece confirmar Juan Manuel Rozas (1990).

¹³ *Infra* 108-155.

¹⁴ Existen otras ediciones de *La Dorotea* publicadas más recientemente. Una edición del texto de Morby destinada a un público más amplio, con la ortografía modernizada y las notas abreviadas, que fue publicada por la editorial Castalia (Clásicos Castalia, 102), 1987 y reimpresa en la colección de la Biblioteca Clásica Castalia (2001). Desafortunadamente se trata de una edición bastante descuidada, con múltiples erratas. Un autor tan cuidadoso como Morby, de haberla visto, probablemente no la reconocería. Por otro lado, la editorial Cátedra, publica en 1996, la edición de José Manuel Blecua, pero basada en la edición del mismo autor publicada por la *Revista de Occidente* en 1955, edición que Morby considera ya en sus ediciones de 1958 y 1968.

Capítulo 1

La poesía y la estructura

En este capítulo trataré de hacer una presentación y primer análisis tanto de los poemas como de todas aquellas citas de versos sueltos, en relación con el contexto en que aparecen en la obra. Respeto la división en cinco actos, pues considero que presentar los versos en el orden en que aparecen en la acción dramática permite ver su distribución y facilita, al mismo tiempo, el análisis de su función en la estructura general de la obra. El análisis de la poesía, acto por acto, intentará mostrar que aunque los versos no tienen una distribución homogénea, no puede considerarse arbitraria, pues, como veremos, por lo general, los poemas parecen concentrarse en escenas muy relevantes en la estructura, desempeñando también una función dramática. En los preliminares de la obra, en la aprobación de Francisco López de Aguilar, aparecen ya los primeros versos sueltos: tres citas de versos latinos y el elogio de la prosa “graue” y de sus versos “dulces y pulidos”.¹¹

ACTO I

La Dorotea comienza *in medias res*, con un diálogo entre Teodora, la madre de Dorotea, y su amiga Gerarda. En esta conversación se introduce el drama de la obra: Gerarda, con mucha habilidad, trata de convencer a Teodora de que Dorotea tiene que terminar su relación con Fernando; también menciona la existencia de un rico caballero indiano que la pretende. El tema de la obra remite directamente al mismo drama que vivió Lope de Vega en su juventud con Elena Osorio y no es difícil que el lector asocie a Fernando con el Lope joven, a Dorotea con la misma Elena y al caballero indiano con Perrenot Granvela. El mundo de la ficción parece corresponder al mundo de la realidad; sin embargo, muy pronto esta asociación se

¹¹ La primera cita pertenece a uno de los nueve dísticos dedicados a Lope por Luis Tribaldos de Toledo e insertos en la *Expostulatio Spongiae*: “*Vsque adeo vt Plauti non sit cultiue Manandri / Carpiaco eloquio pulchris eloquium*”. La segunda cita, también de la *Expostulatio Spongiae* es del doctor Francisco Peña Castellano: “*Quid dignum ferula tua notasti / In Vega nitido elegantiarum / Parente omnium et omnium leporum, / Omnium quoque calculis perito?*” Y la última es probablemente del mismo López Aguilar: “*Scientiarum Vega Carpius Phoenix*” (Vega, 1968: 58, n. 23). *Infra* 102.

matiza al hacerse mención del mismo Lope en el texto. El acto está dividido en ocho escenas que tienen lugar en el transcurso de un sólo día. El análisis de la poesía en este acto revela que además del *Coro de amor*, que concluye el acto, tenemos tres romances y dos versos sueltos que cita Julio. Estos poemas se concentran justo a la mitad del acto –ni las tres primeras escenas, ni tampoco las tres últimas contienen poemas–;¹² tenemos un romance en la escena 4, que Fernando le atribuye a Lope directamente antes de cantarlo; y otros dos romances, en la escena 5, después de la ruptura de la relación amorosa de Fernando y Dorotea, escena que culmina con la cita de versos sueltos. Estructuralmente parece establecerse un equilibrio entre estos poemas, pues el número de versos del primer romance (112 versos) se proporciona con el número de versos de los otros poemas, que se presentan como composiciones de Fernando en la escena 5 (56 + 68 versos). La poesía en este acto permite establecer una contraposición fundamental entre Fernando (el Lope joven) y el Lope viejo.

I: 4

En la escena 4 encontramos a Fernando con su ayo Julio por primera vez en la obra. Fernando acaba de levantarse de la cama y se siente inquieto, ha tenido un sueño en el que ha visto a Dorotea tomar con sus dos manos el oro que le arrojaba un hombre desde “vna famosa naue enramada de jarcias y vestida de velas” (I, 4: 82). Julio trata de distraer a Fernando de distintas maneras, pero todos sus intentos son en vano. Finalmente Fernando pide su guitarra y, después de cambiar una cuerda y afinar su instrumento, introduce el famoso romance *A mis soledades voy*, con una alusión explícita al autor en el texto: “Oye vn romance de Lope” (I, 4: 87).

De forma completamente inesperada, Fernando, el personaje de la ficción, introduce en la obra al autor real, al Lope viejo –el autor del poema– estableciéndose un contraste entre ambos personajes. El poema no habla de Dorotea, tampoco habla del amor, ni de la ruptura amorosa, es un canto a la soledad del hombre.¹³

1 A mis soledades voy,
 de mis soledades vengo,
 porque para andar conmigo

¹² Véase Anexo 1. *Infra* 102.

¹³ Véase Anexo 2. *Infra* 108-110.

me bastan mis pensamientos.
 5 No sé qué tiene el aldea
 donde viuo y donde muero,
 que con venir de mí mismo,
 no puedo venir más lexos.
 Ni estoy bien ni mal conmigo;
 10 mas dize mi entendimiento
 que vn hombre que todo es alma
 está cautiuo en su cuerpo.

El poema, construido a base de opuestos, de parejas antitéticas, equívocos y zeugmas, es difícil de aprehender totalmente. Sin embargo, en ese ritmo de vaivén que imprimen los versos iniciales y que se mantiene a lo largo de todo el poema, se percibe una voz poética, la voz del Lope viejo, que medita sobre su propia soledad y sobre el mundo que le rodea, presentando una visión irónica y bastante desencantada de la España de su tiempo.¹⁴ Sobre este romance, que Morby considera “quizá el más célebre de Lope”, se ha escrito bastante, aunque la mayor parte de la crítica estudia el poema como composición aislada.¹⁵ Este romance, el primer poema de la obra, y además el único que se le atribuye a Lope explícitamente, desempeña diferentes funciones. Primero, permite establecer un claro contraste entre dos realidades diferentes: por un lado, la realidad extratextual de Lope, escribiendo *La Dorotea* al final de su vida; y por otro, la realidad textual de Fernando cantando con su guitarra estos versos, después de haber tenido su sueño premonitorio. Las soledades del poema, como menciona Trueblood, son, a la vez, una realidad física y un estado de la mente y el alma (1971: 148), aunque poco tienen que ver con las de Fernando. Sin embargo, dramáticamente, el poema desempeña también una función catártica, al

¹⁴ La crítica social se inicia con una imagen que alude a la desintegración social y política: “No puede durar el mundo, / porque dizen, y lo creo, / que suena a vidro quebrado / y que ha de romperse presto” (versos 41-45). Se ha perdido el “juizio”, ya no hay “verdad” (versos 45-52); la “virtud” y la “filosofía” se reducen a una imagen de dos ciegos peregrinos que van de la mano llorando y pidiendo (73-76).

¹⁵ El poema ha sido interpretado desde distintas perspectivas. Spitzer, por ejemplo, lo analiza en su *Literarisierung des Lebens*, destacando su carácter didáctico y satírico (1932: 19); posteriormente, en otro artículo, establece algunas precisiones sobre la ‘aldea’ de los primeros versos, que parece convertirse al final del poema en ese refugio del *beatus ille* horaciano que añora el poeta. Para Spitzer “les allées loin du monde et les retours à ce monde extérieur” permiten “une contemplation hautaine et distante des folies du monde” (1936: 399). Otros críticos distinguen en el poema un juego de dos voces que se alternan: Trueblood, por ejemplo, habla de un diálogo de voces internas: de una voz de un ser más profundo y de una voz más social o mundana (1971: 149); Carreño, por su parte, siguiendo la misma línea, habla de una voz social que denuncia (*socius*) y una voz personal que medita (*solus*) (1979: 253). Francisco J. Ávila (1995: 14-15) cree ver en el romance en su conjunto, y en algunos versos en particular, una réplica a los insultos que Pellicer dedicó a Lope en el prólogo de *Las lecciones solemnes* (1630) (Cf. versos 13-24). Guillermo Serés analiza las fuentes del poema y algunos de sus motivos (1998: 327-337). Por otro lado, Pedraza Jiménez (2003: 205) sugiere que Lope parece aludir directa y discretamente a ciertas medidas gubernamentales de Olivares, en concreto a la devaluación de la moneda de cobre en algunos versos (Cf. versos 53-56).

permitirle a Fernando liberar, con la música y el canto, sus sentimientos de angustia; y finalmente, anuncia el tema del desengaño, que desempeñará un papel fundamental en la obra. Para Nadine Ly el poema parece ser la conclusión filosófica y moral de toda la obra (2001: 199-201).

Al finalizar el canto, Fernando y Julio no hacen ningún comentario relacionado con el poema; el diálogo remite de nuevo al sueño de Fernando, concretamente al oro, anticipando los acontecimientos que sucederán más adelante:

Julio: ¿Cómo no has cantado alguna cosa de Dorotea?

Fernando: Por la pesadumbre que me ha dado aquello del oro.

Julio: Pues ¿por qué no auía de tomarlo?

Fernando: Porque como la perdiz conoce el halcón que la ha de matar, conozco yo que me ha de matar el oro.

(I, 4: 91)

I: 5

En la escena 5, una vez que Dorotea se ha ido, vemos que Fernando, desesperado, intenta suicidarse; aunque luego toma la decisión de marcharse a Sevilla, con la ayuda económica que le piensa pedir a Marfisa. Fernando, hurgando en los papeles que tenía de Dorotea, descubre dos poemas, que se presentan como composiciones que le había escrito a ella en un pasado indeterminado. Estas composiciones reflejan sus gustos poéticos, y cumplen una función de caracterización importante. Fernando introduce el romance *Çagala, assí Dios te guarde*, con el siguiente comentario: “Este papel es de mi letra. Versos son. Ya me acuerdo; que me los boluío para que se los cantasse. Quiero leerlos” (I, 5: 107).¹⁶

1 Çagala, assí Dios te guarde,
que me digas si me quieres;
que aunque no pienso oluidarte,
impórtame no perderme.
5 A tus ojos me subiste;
en ellos vi cómo llueuen,
cuando quieren, perlas viuas,
y rayos quando aborrecen.
Si fue verdad, tú lo sabes:
mis desconfianças temen
que, como ay gustos que engañan,
aurá lágrimas que mienten.

¹⁶ Véase Anexo 2. *Infra* 110-111.

La voz poética es la de un pastor enamorado que, con un tono suplicante y lacrimoso, le canta a su amada esquiva. El tema del poema gira en torno al amor no correspondido, y en él aparecen varios motivos de la poesía pastoril: por un lado, el motivo de las lágrimas –las lágrimas mentirosas de la amada, que se contrastan con las lágrimas sinceras del amante dolido–; por otro lado, el motivo de los celos, que se presentan como injustificados:

Por hablar con las serranas
acaso y sin detenerme,
¡ay, Dios, qué duras venganzas
de culpas que no te ofenden!

40

En el poema se poetiza incluso la separación de los amantes:

Tres días ha que te fuiste
a los prados y a las fuentes,
dexando las de mis ojos,
adonde pudieras verte.

25

Aunque el romance de manera explícita pertenece a un tiempo pasado, se intercala perfectamente en la ficción, pues parece aludir a varias situaciones que acabamos de ver en el diálogo.¹⁷ Sin embargo, Fernando ahora tiene una actitud distinta, ahora ya no le suplicará a su amada que regrese, como sí lo hace en sus versos:

Zagala del alma mía,
buelue por tu vida a verme;
mas ninguna obligación
te traiga, si me aborreces;
que yo me sabré morir
desesperado y ausente,
porque me deuas matarme,
porque no te canse el verme.

50

Al finalizar el poema, el comentario de Julio muestra que la lectura del poema provoca en Fernando ciertas dudas, en cuanto a su decisión de marcharse:

Julio: Pues bien, ¿qué auemos de hazer con repetir ternuras? Si estás arrepentido de partirte, conmigo no ay para qué hazerte valiente.

(I, 5: 108)

¹⁷ Para Nadine Ly “Ce *romance* transpose donc poétiquement la situation affective actuelle de Fernando et Dorotea, mais en l'inversant, puisque c'est la bergère du poème qui est jalouse, alors que c'est Fernando qui, dans le texte en prose, souffre de la rupture que vient de lui signifier Dorotea” (2001: 202). Trueblood, por su parte, señala: “is a pastoral version, in Lope's late manner, of a lovers' spat, its details so conventionally stylized that it can as easily refer to Fernando and Dorotea in the heyday of their love as to Lope and Amarilis, about whom it was probably written (1974: 369).”

Poco después Fernando encuentra otro poema dedicado a Dorotea, el romance *Vnas doradas chinelas*, que dice haber escrito “al brío y gracia con que anduuo aquel día, que fue el de mayor perdición para mis ojos” (I, 5: 109).¹⁸ Este hermoso poema erótico, que revela una gran sensualidad, lo recita Julio de memoria. El poema se inicia con un juego conceptista en la descripción de “vnas doradas chinelas”, esos “blancos çapatillos”, tan pequeños como los pies que ‘engastan’, como si fueran una joya. Los pies son descritos como “manos de amor”, por eso los zapatillos son “guantes de sus pies, iusta, aunque breue prisióñ”.¹⁹

La voz poética describe el momento en que la serrana Amarilis cruza un arroyuelo, que se transforma en *voyeur*, al descubrirse la serrana un poco la pierna, mostrando sus medias blancas:

21 Riéronse los cristales;
 ¡ojalá tuuieran voz,
 porque dixeran su dicha
 sin murmurar la ocasión!²⁰

En este poema llama la atención la manera en que la voz poética poco a poco se va deslindando de los versos que canta: en un momento dado confiesa que sólo ha visto esos pies con su “imaginación”, revelando su propia fantasía erótica:

45 Años ha, bella Amarilis,
 que el alma a tus ojos doy,
 mas no a tus pies, que aun apenas
 los vio mi imaginación.

Al final confiesa abiertamente que fue un “villano” el que compuso los versos:

65 Esto le dixo a Amarilis
 vn villano que la vio
 que saltaua un arroyuelo,
 que lo demás murmuró.

¹⁸ Véase Anexo 2. *Infra* 112-113.

¹⁹ Para una descripción del contenido erótico de estos versos, véase Spitzer (1932: 34, n. 28). Spitzer define lo rococó español en esa gracia que se origina precisamente en el control o contención de lo sensual, de lo voluptuoso o carnal: “Es ist dies spanisches Rokoko, Grazie mit Bändigug des Sinnlichen, ja gerade aus der Bändigug des Sinnlichen entstehend”. Para Spitzer al reducir las dimensiones de lo corporal, al ocultarlo, de alguna manera se deja libre la fantasía, elemento inseparable de lo erótico.

²⁰ La anfibología del verbo “murmurar”, que volverá a encontrarse en el último verso, remite tanto al ruido apacible de la corriente de las aguas, como a ese conversar en perjuicio de un tercero, censurando sus acciones.

Destacan asimismo en el poema gran cantidad de elipsis y zeugmas, como si la contención o represión semántica también se tradujera en una contención o represión léxica. El poema se presenta como escrito por Fernando para Dorotea –aunque en él aparezca Amarilis como destinataria de los versos– y anticipa de alguna manera la relación de Dorotea con otro hombre:

30 Tu gusto goze otros tantos
 el venturoso pastor
 a quien amorosa has dado
 de tus brazos possession.

Al finalizar el poema, el comentario de Fernando invita a establecer una relación directa entre la serrana Amarilis y el recuerdo de aquella Dorotea, que se presenta como la musa de sus versos:

Fernando: Estaua por alabarte la hermosura, la gracia, el brío, el gusto, la alegría (que es vna de las partes que constituyen vna muger hermosa) que tuuo aquel día Dorotea. Mas ¡ay, Iulio, que es poner impossibles a mi partida! Mejor es imaginar que soy muerto, y que mi alma sola es la que va a Seuilla. Ea, Iulio, buen ánimo.

(I, 5: 111)

La escena 5 concluye con dos versos que cita Julio, una vez que Fernando ya ha decidido definitivamente marcharse a Sevilla. Julio no menciona de manera explícita al autor, aunque se trata de versos de un soneto de Lope.²¹

Julio: La raíz de todas las passiones es el amor: Dél nace la tristeza, el gozo, la alegría y la desesperación.

Fernando: Essa me lleua, no sé si dexando el alma.

Julio: Amor tiene fácil la entrada y difícil la salida.

Fernando: Mucho me ha de costar el deshazerme de la tenacidad de la costumbre.

Julio: Assí dixo un poeta:

*Pintarle de colores como a loco,
y no llamarle amor, sino costumbre.*

²¹ Versos antepenúltimo y último del soneto LXXIII de las *Rimas Humanas*, 225, como señala Morby (Vega, 1968: 113, n. 126).

Los versos subrayan la idea de que el amor es “la raíz de todas las pasiones”, que acaba de expresar Julio en el diálogo. Las palabras “amor” y “costumbre” del diálogo, aparecen en los versos por asociación léxica y semántica. En esta ocasión los versos le permiten a Julio expresar de manera sentenciosa lo que piensa, sin involucrarse personalmente en la decisión de Fernando.

CORO DE AMOR / SÁFICOS ADÓNICOS (20 versos)

Este Coro, que cierra el acto, se presenta después de una escena muy dramática, en la que Dorotea intenta suicidarse al ver desde su ventana que Fernando se marcha. El Coro subraya la idea de que el amor es “la raíz de todas las pasiones”.²² Compuesto por una serie de oxímoros muy contundentes, el amor es descrito como una guerra, una guerra “dulcísima”. Formalmente el Coro está constituido por cinco estrofas de 4 versos (tres versos dodecasílabos, divididos en dos hemistiquios, seguidos por un verso hexasílabo). Los finales de los versos presentan rima interna, que refuerza, como señala Monique Güell, esa pausa que provoca la sintaxis al interior de los versos y que tiende a fragmentar la unidad del verso (2001: 74). La acentuación en posición 2 y 5 en cada uno de los hemistiquios provoca resonancias rítmicas muy marcadas, que se refuerzan en algunos versos con claras asonancias y consonancias:

1 Amor poderoso en cielo y en tierra,
 dulcísima guerra de nuestros sentidos,
 ¡o, cuántos perdidos con vida inquieta
 tu imperio sujeta!

La voz del coro es contundente, se trata de una voz que se percibe de inmediato como distinta de la de los otros poemas, como si fuera la voz del narrador que de repente hiciera su aparición en escena, para concluir el acto sentenciosamente. En las notas de su edición de la obra señala Morby: “Es evidente que Lope ha querido reproducir en castellano el efecto de la estrofa de tres versos sáficos seguidos de uno adónico, cultivado antes, pero inseparable del nombre de Horacio” (Vega, 1968: 127, n. 155). Sin embargo, apoyándose en los estudios de Díez Echarri, Tomás Navarro y Millé y Giménez, destaca dos cosas importantes: por un lado que la adaptación de estos versos resulta formalmente un intento fallido; y por el otro, y más

²² Véase Anexo 2. *Infra* 151.

importante, la afinidad que encuentra con los versos de Juan de Mena. En la última estrofa del Coro (versos 17 y 19) se presenta la *anacrusis movable* característica de los versos de gaita gallega de Juan de Mena, que marca un cambio de ritmo para concluir sentenciosamente:

17 Templa las flechas en agua de oluido,
 amor bien nacido de iguales extremos,
 porque cantemos tus loores diuinos
20 en sáphicos himnos.

En los versos, aunque no se nombren directamente los personajes, podemos ver una alusión directa a la intriga de la obra, pues el amor, ese “Tirano violento”, es el móvil que articula la relación amorosa de las “tiernas edades” de Fernando y Dorotea. El Coro desempeña en la obra una función específica, anuncia los peligros que acechan a los amantes e incluso trata de prevenirlos:

 Huid sus engaños, hazed resistencia
 a tanta violencia, o locos amantes;
15 que son semejantes al áspid en flores
 sus vanos fauores.

Por otro lado, el Coro, con su tono trágico, anticipa el drama que ocurrirá en la obra.²³ En este sentido la imagen del áspid en flores, que remite al topos de la serpiente en la hierba y recuerda, entre otras, la trágica historia de Orfeo y Eurídice, resulta muy sugerente.

²³ Para Morby el modelo más probable para los coros de *La Dorotea* son los versos *sáficos* y *adónicos* de Jerónimo Bermúdez. Sin embargo, señala que en los Coros de Lope se percibe una cierta intención irónica: “Pues aquí otra vez, en función de figura del donaire, el autor, de todo intento, presta formas altisonantes a materias ordinarias, marcando el abismo que se abre entre la solemnidad trágica y ‘la humildad de la bajeza cómica’ (*Arte Nuevo*); aunque no con fines exclusivamente cómicos. Si con términos pomposos y versos de supuesta configuración clásica subraya lo ordinario de los actores y lo huero de sus actitudes, al mismo tiempo destaca lo que verdaderamente tienen de auténtica tragedia” (Vega, 1968: 128 n. 155). Christian Bouzy, por su parte, parece confirmar esta opinión al señalar que el apóstrofe al amor, al final del primer acto, invita a hacer una reflexión sobre el tiempo, con una solemnidad formal que podría verse como un distanciamiento irónico, como una parodia del mismo estilo de Lope, que muestra un cierto grado de burla de sí mismo. Véase “L’emblematicque des lieux communs dans *La Dorotea*” (2001: 103).

ACTO II

En este acto la atención parece centrarse en el personaje de don Bela, el rico indiano, que pretende los favores de Dorotea. En la primera escena vemos como Gerarda, en su papel de alcahueta, planea la visita de don Bela a casa de Dorotea; encuentro fundamental en la obra y que tendrá lugar en la escena 5. El acto consta de 6 escenas, y de nuevo transcurre en el lapso de un sólo día. En cuanto a la poesía, además del *Coro de interés*, encontramos ocho citas de versos sueltos (una cita en la escena 1, cuatro en la escena 2, dos en la escena 4 y una en la escena 5) y cuatro poemas (escenas 3, 4 y 5).²⁴ En la distribución de los poemas se observa una mayor concentración en la escena 5. Al contar los versos observamos también, como sucede en el acto I, que su número en la escena 5 (128) parece equilibrarse con el de las escenas 3 y 4 (138); y tampoco la primera ni la última escena contienen poemas.

II: 1

La primera cita de versos sueltos aparece en la primera conversación entre Gerarda y don Bela en la escena 1. Los versos son una inscripción en el búcaro dorado que le entrega don Bela a Gerarda para que se lo lleve de regalo a Dorotea:

Don Bela: Toma y dale a Dorotea; que si pone en él los rubíes de la boca, le boluerá 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.

Gerarda: ¡Qué discreción, qué gracia, qué aplicación tan linda! ¡O entendimiento, dulce parte del alma! Moriráse por ti Dorotea, que está desvanecida de discreta, y no ay regalos que la enamoren como concetos, ni tesoros que la obliguen como estas aplicaciones. ¿Qué dizen estas letras?

Don Bela: *Omnia vincit amor*, que es vn hemistichio de un poeta latino.²⁵

Gerarda: ¡Jesús, don Bela! Concertados estáis los dos; que es muerta por hemistichios.

(II, 1: 132-133)

Desde su primera intervención en la obra, el lenguaje de Don Bela muestra su gusto por lo literario; un rasgo importante de caracterización del personaje, que no deja de apreciar y de

²⁴ Véase Anexo 1. *Infra* 103.

²⁵ Morby identifica: Virgilio, *Églogas*, X, 69: “ Omnia vincit amor, et nos cedamus amori”. Correas, 173a, registra como refrán: “El amor lo vence todo” (Vega, 1968: 133, n. 9).

elogiar Gerarda. Por medio del lenguaje, podemos ver como don Bela transforma el búcaro dorado, el objeto material, en algo alegórico, que dramáticamente se convierte en símbolo de su propia persona.²⁶

II: 2

Las cuatro citas de esta escena se presentan en un diálogo entre Dorotea y Celia. Dorotea parece arrepentirse de haber roto su relación con Fernando y muestra su estado anímico: “la ausencia de uno que quise me atormenta”. Celia, provocadora, sugiere que Fernando ya estará con otra mujer en Sevilla y Dorotea la reprende:

No me des zelos [...] Dime que piensa en mí [...], que va y viene desde Seuilla a Madrid más vezes su imaginación que tiene el tiempo instantes; que con las desconfianças despierta la voluntad y el oluido duerme. Verdad es que yo no tengo esperança, porque solicité conmigo estos engaños, y podría dezir lo que Luis de Camões con tanta gracia, como otras muchas cosas en su lengua portuguesa, quexándose de amor:

*Que naon pode tirarme as esperanças,
que mal me tirará o que eu naon tenho.*

Celia: ¡Con qué gracia hablaste la lengua portuguesa! ¿Para qué no la tendrá tu donaire?

Dorotea: Ella es dulcíssima, y para los versos la más suaue.

(II, 2: 140-141)

Los versos que cita Dorotea expresan poéticamente lo que acaba de decir en el diálogo; subrayan la desesperanza que la embarga, y se ajustan perfectamente a su sentimiento de abandono. Por otro lado, Dorotea muestra su gusto por la poesía al citar de memoria estos versos portugueses, nombrando al autor explícitamente antes de decirlos.²⁷

La segunda cita se presenta casi a continuación, después de que Celia, en un largo parlamento, trata inútilmente de hacerle ver a Dorotea que sería mejor que se olvidara de don Fernando:

²⁶ Este búcaro aparece en la obra en diferentes momentos como símbolo de don Bela. Cuando Gerarda se lo entrega a Dorotea dice: “No más de recibirle. Di: ‘Yo le recibo’”. A lo que Dorotea responde: “¿Es casamiento?” (II, 4: 158). Posteriormente, Teodora, al ver el búcaro, manifestará su aprobación instantánea, ella intuye lo que el búcaro significa, a pesar de que Dorotea trate de ocultar quién se lo ha dado: “Aunque te dixes aquellas cosas, bien sé yo tu virtud y honestidad, Dorotea. ¡Qué lindo es el búcaro!” (II, 6: 190).

²⁷ Morby identifica: los versos pertenecen al soneto XV de las *Rhythmas* (1595) (Vega, 1968: 141, n. 31).

Dorotea: ¡Nunca Dios te le dé, necia! ¡Qué aliuio el mío quando pudiera dezir mi amor aquellos famosos versos:

*Que ya mis desventuras han hallado
el término que tiene el sufrimiento!*

Celia: Ves aí lo que te ha dexado don Fernando: versos, acotaciones y vocablos nuevos, destos que no se precian de hablar como los otros.

Dorotea: ¿Qué mayor riqueza para vna muger que verse eternizada? Porque la hermosura se acaba, y nadie que la mira sin ella cree que la tuuo; y los versos de su alabança son eternos testigos que viuen con su nombre [...]

(II, 2: 143)

Ahora, los “famosos versos” que cita Dorotea, sin mencionar en esta ocasión al autor en el texto, le sirven para expresar sus deseos de ponerle fin a su sufrimiento.²⁸ El elogio indirecto de Celia, le permite confesar también sus deseos de verse eternizada en los versos de un poeta.

Las citas de Celia aparecen al final de la escena. Ella se vale de los versos para contradecir con ironía los elogios al río Manzanares que acaba de hacer Dorotea:

Celia: [...] Liñán de Riaza, ingenio ilustre, habló en los paños que lava, quando dixo que era Mançanares

*Rico de plantas de pies,
y de agua menguado y pobre.*

Pero más satírico el otro poeta que dixo por el mismo:

*Que no son álamos todos
los que en el agua se ven.*

Dorotea: Déxame, Celia, vete a tu labor; que más me quiero estar sola, que con quien me pone en las heridas cáusticos para matarme.

(II, 2: 147)

Al mencionar al autor en el primer caso, Celia le da autoridad a su discurso. Destaca en estos versos octosílabos un tono satírico, e incluso escatológico en el segundo caso.²⁹ El parlamento de Dorotea pone fin a la escena.

²⁸ Morby identifica: “Versos citados con atribución a Ercilla en *Laurel de Apolo*, 78” (Vega, 1968: 143, n. 37).

²⁹ Los primeros son los versos tercero y cuarto de una composición efectivamente atribuida a Liñán en un manuscrito de la Biblioteca Nacional, como señala Morby (Vega, 1968: 147, n. 45). Los segundos ni Blecua ni Morby han podido identificarlos (Vega, 1996: 173, n. 45; Vega, 1968: 147, n. 46).

II: 3

La escena comienza con la llegada de Marfisa a casa de Dorotea. Este primer encuentro entre Dorotea y Marfisa es de una gran tensión dramática.³⁰ Marfisa logra despertar los celos de Dorotea y hacer que se sienta traicionada por don Fernando. En esta escena encontramos la letrilla *Al son de los arroyuelos*, el primer poema que canta Dorotea, el único que pone fin a una escena y que Dorotea acompaña con la música del clavicordio.³¹ Dorotea parece buscar en la música y el canto un refugio para poder descargar las emociones que la acongojan. El tema de la letrilla es precisamente una reflexión sobre el amor y los celos: “que no hay más gloria que amor / ni mayor pena que celos” –dice la cabeza, que funciona como estribillo. Cada estrofa constituye una variación sobre el tema; cada una tiene sus propias rimas, marcando un nuevo principio, pero todas terminan siempre con el estribillo, exigencia de la estructura villancico.³²

En la primera variación se habla de “arroyos sonoros” y de aves que cantan “a coros”. El agua de los arroyos se convierte en un “instrumento natural”, que se describe como “el dulce cristal” que “va desatando los yelos”. En la segunda variación la atención se dirige a las flores: por un lado “narcisos y claueles” (flores de amor, blancas) y por el otro “violetas y penseles” (flores de celos, azules). Las primeras celebran las glorias de amor y las segundas “de zelos no se requiebran”, es decir, no adulan, no lisonjean, por lo que se atenúa la oposición entre amor-gloria, penas-celos presente en el estribillo. Después, de nuevo se retoma la imagen del agua: “se quiebran / las ondas por las orillas”; la consonancia en “requiebran” y “quiebran”, ambas en posición de rima, une una idea con otra. Estas ondas, a un tiempo las del agua y las del instrumento, se dice que “ven por cristalinos velos”, que remiten tanto a “los yelos” de la primera variación, como a “los zelos” del estribillo. En la

³⁰ La turbación de Dorotea se percibe dramáticamente en el tono que adquiere el diálogo una vez que Marfisa se marcha; es fácil imaginarla moviéndose inquieta de un lado a otro. “Pareces loca” –le dice Celia, lo que provoca el comentario: “Al clavicordio me llevo a divertirte” (II, 3: 154).

³¹ Para Trueblood este poema no sólo es “el más exquisito” de la obra, sino el que “mejor y más sutilmente se coordina con su contexto”. Cf. su estudio monográfico: “*Al son de los arroyuelos*: Texture and context in a lyric of *La Dorotea*” (1966). Formalmente el poema es una letrilla, cuya cabeza es una redondilla seguida de tres estrofas de doce versos, también en redondillas. El último verso de la cabeza impone en el octavo verso de cada estrofa (verso de vuelta) la rima en *-elos* de *arroyuelos* y de *zelos* (abba: cddcceaabba). Vistas en su conjunto, las palabras que riman con *zelos* resultan muy sugerentes: “arroyuelos”, “yelos”, “cristalinos velos”, “zelosos desvelos”.

³² Véase Anexo 2. *Infra* 142. Como señala Morby la música de esta letra, obra de Joseph Marín, puede verse en *Treinta canciones de Lope de Vega*, 54-56 (Vega, 1968: 155, n. 62). Sobre la forma *villancico* Cf. Baehr (1981: 320-326); Navarro Tomás (1956: 150-154 y 216-218) y Frenk (1978: 267-308).

tercera variación aparece un cambio: en la primera parte se habla de “arroyos murmuradores” (nótese la anfibología del adjetivo y cómo las *us* en la prosodia de los versos adquieren ahora un relieve que no habían tenido antes). Después encontramos una afirmación tajante, “Todo es zelos, todo amores”, y la introducción de un repentino yo en la canción, que el lector no puede dejar de asociar directamente con Dorotea. Ninguna acotación dice que el poema lo haya compuesto Dorotea, y la canción pone fin la escena, sin que haya espacio para ningún comentario. Sin embargo, es evidente que Dorotea, con la música y el canto, en palabras de Trueblood, logra reducir la fricción de sus emociones a suaves texturas musicales y poéticas. La música y el canto, en este contexto particular, desempeñan una función dramática, pues parecen permitirle a Dorotea expresar y apaciguar los sentimientos que no había podido expresar con palabras en el diálogo. Dorotea, como intérprete de la canción, logra hacer suyos los versos que canta.

II: 4

La escena inicia con la llegada de Gerarda a casa de Dorotea. Esta es la primera vez que encontramos a ambos personajes en escena. Gerarda sabe, y el lector también, que don Bela llegará pronto, así que no tiene mucho tiempo para propiciar que Dorotea acepte recibirlo. Ahora, con sus desmedidos elogios, Gerarda revela sus muy particulares dotes de alcahueta. Antes de entregarle a Dorotea el búcaro dorado se presentan dos citas de versos sueltos. La primera, aparece en un largo parlamento y se ajusta perfectamente a la situación de Dorotea; el autor de los versos no se menciona en el texto:

Gerarda: [...] Cuando yo tenía marido, nunca me dexaua ir a essas fiestas; desde allí quedé tan bien enseñada. A los hospitales me voy, y les lleuo mi jarrillo de vino y mis bizcochos. Verdad es que se lo prueuo en el portal, porque no les haga mal si es nueuo. Siempre que oigo cantar aquel romance que comienza: “*Dexóme amor de su mano*”, me acuerdo del río de Madrid y de sus auenturas el mes de julio, en cuyos baños se pudiera echar vn arbitrio que no le pagaran de mala gana los pocos honestos ojos.³³

(II, 4: 157)

La segunda cita se presenta un poco más adelante y funciona como un elogio:

³³ Morby cita: “Dexóme amor de su mano / y dixé mal de mi bien, / mas no lo pague ninguno / como yo se lo pagué...”. *Romance XV* de F. López de Zárate, *Obras varias* (Alcalá, 1651) “En noviembre de 1618 Lope aprueba las *Varias poesías* de Zárate, colección más reducida que la posterior y publicada en Madrid en 1619” (Vega, 1968: 157, n. 65).

Gerarda: [...] ¡Qué bizarra te haze el ábito! En essa religión qualquiera se fuera fraile.
A fe 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; quando yo fuere frayle*”.³⁴

Dorotea: Gerarda mía, estoy muy triste.

(II, 4: 157)

Dorotea lee un poco más adelante la ensalada *Assí Fabio cantaua*, “vn papelillo que estaua encima de la mesa deste cauallero magnífico” (II, 4: 170).³⁵ Con este poema que Gerarda presenta como composición de don Bela, se prepara dramáticamente la llegada del personaje, el cual hará su aparición tocando la puerta al final de la escena. Formalmente el poema está dividido en tres partes.³⁶ Empieza con un romancillo heptasílabo en *ia*, en el que la voz poética describe a Fabio cantando a las orillas del Tajo al atardecer:

1 Assí Fabio cantaua
 del Tajo en las orillas,
 oyéndole las aguas,
 llorándole las ninfas.

La segunda parte es el canto de Fabio con su lira, marcado por un cambio de metro y de asonancia; ahora los versos son seguidillas, concretamente, seguidillas por ley de Mussafia, o sea aquellas que tienen en los versos pares pentasílabos agudos (Frenk, 1978: 256) (versos 37-84).³⁷ En sus versos Fabio evoca el amor que siente por su amada Amarilis. El amor que canta tiene ecos platónicos, es un amor sin esperanza, un amor que quiere dejar de lado el deseo:

65 Negar tu hermosura

³⁴ Véase Morby: “Así, como prosa, en el original, siendo dos versos, estribillo de un romance («Después del triste suceso»)”.

Menciona también que Lope los introduce al fin de su *Adonis y Venus* y que aparecen en Correas, 141b, como refrán: “Cuando vos fuéredes monja, madre, seré yo fraile” (Vega, 1968: 157, n. 67). Cf. Frenk, 2003: núm. 1565 A, B, C, D.

³⁵ El hecho de que el poema se asocie a una serie de papeles que Gerarda se saca de la manga resulta muy cómico, ya que estos parecen reforzar esa idea de matrimonio implícita en la aceptación del búcaro: “Receta para dar sueño a vn marido fantástico”, “Xaraue famoso para desopilar vna preñada dentro de nueue meses, sin que lo entiendan en su casa”, “Oración para la noche de San Iuan” y finalmente, “Arancel con que ha de andar vn cauallero indiano en la Corte” (II, 4: 161). Y antes de que Dorotea lea finalmente el poema dice Gerarda: “Lee essotro papel, Dorotea, que bien se ve que es de versos” (II, 4: 164).

³⁶ Véase Anexo 2. *Infra* 134-136.

³⁷ A propósito de las seguidillas véanse Baehr, 1981: 247-258 y Frenk, “De la seguidilla antigua a la moderna” (1978: 244-258).

es notable error,
 y no desealla
 parece mayor.
 Pero dize el alma
 70 que ella se obligó
 a vencer deseos
 y amar tu valor.

Fabio parece decir que siente haber amado con deseo, pues amar con deseo es un amor imperfecto:

Afréntase el alma
 que amasse mi amor
 cosa tan perfeta
 80 sin gran perfección.

El poema termina con una letrilla cuya cabeza es otra seguidilla, acompañada de una copla de diez versos, que concluye con el estribillo de la cabeza. Esta canción refuerza las ideas expresadas antes y Fabio parece regocijarse con su penar:

85 *Que no quiero fauores
 para mis penas,
 pues me basta la causa
 de padecellas.*

Al finalizar el poema tenemos el siguiente diálogo:

Gerarda: ¿Qué te parece?

Dorotea: Estremadamente.

Gerarda: Yo te prometo que no es de los poetas que andan en quadrilla nuestro don Bela. Ya puede andar aparte.

Dorotea: Llámale tuyo, madre; que no es religión este conocimiento, para que sean todas las cosas comunes.

(II, 4: 167-168)

Estructural y dramáticamente el poema funciona como una presentación del personaje, que sirve de preámbulo a su primer encuentro con Dorotea.³⁸

³⁸ En sus comedias, Lope intercala también ciertos poemas con la función de aludir a un personaje en particular, a sus cualidades o intenciones, con el propósito de introducirlo, antes de que éste aparezca en escena (Fernández Guillermo, 2004: 148-150).

II: 5

En esta escena Dorotea canta dos poemas a petición explícita de don Bela.³⁹ Primero, un romance morisco compuesto por don Fernando, como confiesa ella de manera un tanto indirecta. El poema narra la historia del cautivo Abindarráez cuando le pide a don Rodrigo de Narváez que le deje salir de la prisión para encontrar a su amada Xarifa, hoy que cumple 22 años.⁴⁰ Los versos invitan a establecer una asociación entre Abindarráez y Xarifa y Fernando y Dorotea (la edad de Abindarráez es la misma que la de Fernando) e incluso también entre don Rodrigo de Narváez y el propio don Bela, por la generosidad y nobleza características de ambos personajes (Ly, 2001: 204).⁴¹ Don Bela interrumpe el canto de Dorotea después de la octava copla para alabar los versos:

Don Bela: ¡Excelentes ocho versos! ¿Cúyo es este romance?

Dorotea: De vn cauallero que está agora en Seuilla.

Don Bela: ¿Cómo se llama?

Dorotea: Oíd lo que queda.

(II, 5: 181)

Los ocho versos cuya sutileza elogia, de manera muy espontánea, hablan de un amor predestinado desde siempre:⁴²

25 Mal dixе veinte y dos años,
pues quando estaua en su idea,
a quererla antes de ser
me enseñó naturaleza.
30 Ni por estrellas la quise;
que fuera del cielo ofensa,
si para amar su hermosura
fueran menester estrellas.

³⁹ Don Bela: “Hermosa Dorotea, desde que entré aquí puse los ojos en aquel harpa; de vuestras muchas gracias me dizen que es vna la voz y la destreza. No os tengáis por desservida de que os suplique me fauorezcáis con dos versos de lo que vos tuiéredes más gusto” (II, 5: 179).

⁴⁰ La *Historia del Abencerraje y de la hermosa Jarifa*, de autor desconocido, se encuentra anexada en la edición de 1561 de *Los siete libros de La Diana*, de Jorge de Montemayor (1ª ed., 1559). En la novela Abindarráez regresa después de tres días acompañado de Jarifa, y don Rodrigo los llena de regalos y favores (Ly, 2001: 204). Lope, por su parte, recrea el tema en su comedia *El remedio en la desdicha* (1595-1598) (Cf. versos II, 1817 ss. y III, 2458 ss.) En el ms. *Daza* aparece el romance “Callaba la oscura noche” (ff. 147r-148v), que también tiene como protagonista a Abindarráez, con una estrecha correspondencia de motivos (Rozas, 1990: 87, y Trueblood, 1990: 20).

⁴¹ Véase Anexo 2. *Infra* 113-114.

⁴² Para Morby este concepto de un amor predestinado desde siempre es tan del gusto de su autor como de su personaje y remite a su desarrollo en unas décimas de *Amor con vista*, I, 607b- 698a (copia una) (Vega, 1968: 181, n. 127).

Al terminar el poema, en la exclamación de don Bela nuevamente vuelve a establecerse la relación del moro Abindarráez con don Fernando, el amante ausente:

Don Bela: ¡Dichoso moro!; pues aun hasta agora lo es en cantar sus dichas esa voz celestial, que me ha tenido abstracto de mí mismo todo este tiempo.
(II, 5: 182)

Lope juega, hace que don Bela diga unas palabras que probablemente no diría si tuviera conciencia del significado que adquieren en el contexto; e insiste en este juego, ya que posteriormente no sólo le pide a Dorotea el poema de Fernando, sino incluso, hace una “aplicación” de los “excelentes ocho versos”, subrayando una idea neoplatónica de la cual se sirve para declararle su amor abiertamente.⁴³ La exclamación de don Bela permite establecer de nuevo una asociación entre el moro Abindarráez y don Fernando. El hecho de que Dorotea cante un poema de Fernando en su primer encuentro con el indiano tiene como efecto restablecer no sólo la memoria, sino la presencia de su amante en una entrevista en la que debería estar totalmente ausente (Ly, 2001: 204).

El segundo poema que canta Dorotea acompañada con el arpa, *Corría un manso arroyuelo*, es una ensalada cuyo autor no se especifica en el texto, aunque la música (“el tono”) asegura Gerarda que es composición de Dorotea. El canto de este poema permite el elogio de sus aptitudes artísticas. Dorotea canta el poema una vez que don Bela le ha dado un “maridaje de rubí y diamante” (II, 5: 183). El poema se inicia con un romance que narra el encuentro del pastor Lisardo con su amada y concluye con una letrilla que canta el pastor. La descripción del manso arroyuelo al alba, con la que se inicia el poema, se correlaciona sutilmente con el contexto inmediato de los colores de las joyas que le acaba de obsequiar don Bela a Dorotea (versos 1-12).⁴⁴ Luego se describen los sentimientos del pastor Lisardo, los cuales parecen traducir el sentimiento de tristeza de la misma Dorotea:

21 En esta sazón Lisardo
 salía de su cauña,
 ¿quién pensara que a estar triste,

⁴³ Don Bela: “¡O moro más dichoso por celebralle vuestra boca que por la liberalidad del alcayde en dexarle boluer a su Xarifa! Sutil anduuo el poeta en dezir que antes de nacer la quiso Abindarráez en la ideal fantasía de la naturaleza” (II, 5: 187).

⁴⁴ Véase Anexo 2. *Infra* 113-114.

donde todos se alegrauan?

Se narra después cómo el pastor, al ver a su amada, toma su instrumento para cantarle una letrilla:⁴⁵

45 “Madre, unos ojuelos vi,
verdes, alegres y bellos.
¡Ay, que me muero por ellos,
y ellos se burlan de mí!”

El canto se interrumpe ahora, primero con un comentario de Gerarda, que permite identificar a Dorotea con los versos que canta, antes de que inicie la primera copla:

Gerarda: A ti sola te sufriera villancico que entrara con madre, porque en fin la tienes y eres tan niña; pero no a vnos barbados, quando comiençan:

Madre mía, mis cabellos...

Aunque ya mejor lo pueden dezir los hombres que las mugeres.

(II, 5: 184-185)

El verso que cita Gerarda se relaciona directamente con el primer verso de la cabeza de la letrilla, estableciéndose una asociación puramente léxica.⁴⁶ Dorotea continúa su canto y, después del estribillo, interrumpe esta vez don Bela para elogiar sus habilidades artísticas, antes de que continúe con la segunda copla:

Don Bela: ¡Qué graciosa repetición! ¿Cúyo es el tono?

Gerarda: De la misma que lo canta. ¿Esso preguntas?

Don Bela: ¡O, qué mal pregunté! Que no faltará habilidad ninguna a quien el cielo dotó de tantas gracias.

Gerarda: Pues si la viéssedes poner las manos en vn clauicordio, pensaréis que anda vna araña de cristal por las teclas. Pues ¡escribir vn papel de letra assentada! Puede trasladar priuilegios; y si es de prisa, copiar al buelo sermones.

(II, 5: 186)

⁴⁵ Esta letrilla está compuesta por una cabeza (una redondilla), cuyos dos últimos versos funcionan como estribillo, y dos estrofas de ocho versos, también redondillas. Esquemáticamente el juego de rimas podría representarse de la siguiente manera: abba: cddcabba.

⁴⁶ Cf. Frenk, 2003: núm. 2236. Margit Frenk se pregunta: “¿se tratará de un invento de Lope?”. Cf. también núms. 124, 126, 279. En el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* se registran 8 cantares que empiezan con ‘madre mía’ y 52 que empiezan con ‘madre’.

Al terminar el poema el comentario de don Bela muestra sus gustos literarios al hacer una crítica de ciertos convencionalismos:⁴⁷

Don Bela: Es excelente; pero yo me atengo al moro.

Dorotea: ¿Por qué, señor don Bela?

Don Bela: Porque esto de pastores, todo es arroyuelos y márgenes, y siempre cantan ellos o sus pastoras. Deseo ver vn día a vn pastor que esté assentado en banco y no siempre en vna peña o junto a vna fuente.

Gerarda: ¡Jesús, qué gracia!

(II, 5: 186-187)

El poema puede leerse como una especie de consentimiento de parte de Dorotea para aceptar el amor de don Bela. El comentario de Dorotea: “En efeto, he tomado lo que no pensaba”, al final de la escena, y el *Coro de interés* que se introduce al final del acto, parecen confirmar esta lectura.

CORO DE INTERÉS / DÍMETROS YÁMBICOS (36 versos)

Este Coro cierra precisamente el acto en que Dorotea parece haber accedido a aceptar el amor de don Bela. El Coro habla de un amor cobarde que sucumbe al interés que provocan el oro y los diamantes (versos 1-8). Por otro lado, menciona varias figuras representativas de la lealtad amorosa y la castidad: los amores de Orfeo y Eurídice, los de Píramo y Tisbe, sólo para decir que esos amores y esas figuras ya no existen:

10	El dar, pródigo artífice, constantes hizo adúlteras; no todas son Eurídice, Euadnes y Penélopes.
15	Ya no se mata Píramo, ni son las Daphnes árboles para la sacra púrpura de las doradas águilas.
20	¿Qué Cáucaso, qué Ródope, qué mármoles ligústicos no buelue en cera líquida este metal dulcisono?

⁴⁷ Posteriormente, una vez que Dorotea canta *Si todo lo acaba el tiempo*, escucharemos en boca de Celia una crítica al mismo convencionalismo literario, pero en un tono más irónico (V, 9: 448).

El Coro, además, parece burlarse incluso de las tiernas lágrimas de Cupido cuando ve a su madre en los brazos del fauno, al tiempo que descalifica los amores de Venus, llamándola “diosa impúdica”, por haber traicionado a Marte y a Apolo (versos 21-28).⁴⁸

Formalmente los versos “dímetros iámicos” que constituyen el Coro son nueve coplas de cuatro versos heptasílabos no rimados; los finales de los versos son todos, sin excepción, esdrújulos.⁴⁹ Morby señala el paralelo que existe entre estos versos y los “dímetros iambos” de Bernardino Daza Pinciano, usados en uno de *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas* (133-134); señala también que estos se encuentran en un par de odas de Francisco de la Torre y en unos coros y monólogos de Gerónimo Bermúdez, aunque en estos autores sus versos carecen de las terminaciones esdrújulas, que sí abundan en Horacio (Vega, 1968: 199, n. 168).

En este Coro las “pomas hespérides”, que aluden a las manzanas de oro de las Hespérides que se robó Hércules, condensan de manera metafórica todas las riquezas que hemos visto recibir a Dorotea de manos de don Bela: desde el búcaro dorado, hasta el “maridage de rubí y diamante”. El Coro subraya la fragilidad del amor frente al poder del oro y del interés de distintas formas y anuncia, al mismo tiempo, como el Coro anterior, el fin trágico de la historia.

ACTO III

En este acto encontramos nuevamente a don Fernando en Madrid. Ahora, los acontecimientos que se presentan en las nueve escenas que constituyen el acto, suceden después de un intervalo de casi tres meses, pues explícitamente se menciona en el texto que don Fernando pasó tres meses en Sevilla. Dramáticamente, el paso de cierto tiempo es importante para que pueda consolidarse un poco la relación de Dorotea y don Bela, a la cual se alude al final del acto anterior. En el acto III, la poesía tiene una distribución distinta que

⁴⁸ Véase Anexo 1. *Infra* 151-152.

⁴⁹ El yambo es un pie que consta de breve y larga. Lope da a la vocal acentuada el valor de larga y a la átona, el de breve (Vega, 1996: 224, n. 160). El ritmo del poema es claramente un ritmo yámbico, marcado por los acentos en posición 2-4-6 que encontramos en casi todos los versos. Sin embargo, como señala Morby, el cambio en la acentuación en algunos versos, evita la monotonía, a la vez que sugiere la flexibilidad que al latín le prestan varias posibles equivalencias del yambo estricto, con el recurso de acentuar en algunos casos la primera sílaba (versos 3, 6, 15 y 20) y en otros la tercera (7, 9, 15, 29) (Vega, 1968: 199, n. 168).

en los dos actos anteriores; se presenta ahora en las escenas 1, 4, 7 y 8. Los poemas están distribuidos de tal forma que parecen abrir y cerrar el acto, sirviendo de marco poético a la acción.⁵⁰ En este acto no sólo encontramos la mayor concentración de poemas (8), sino de versos (908). Las cuatro *barquillas* que Lope compuso a la muerte de Marta de Nevares son los poemas más extensos (704 versos) y constituyen una larga pausa dentro del desarrollo de la acción dramática.

III. 1

En la escena 1, en la que encontramos a Fernando y Julio una vez que han regresado de Sevilla, las dos citas de versos sueltos abren y cierran la escena. Los cuatro versos octosílabos, que recita Fernando al comenzar la escena, parecen adaptarse perfectamente a la ambivalencia de sus sentimientos al haber regresado a Madrid; reflejan el mismo paralelismo antitético que muestra su parlamento inicial. Fernando cita los versos sin mencionar al autor explícitamente:⁵¹

Fernando: Apenas, o Iulio, he llegado, quando quisiera no auer venido. Bien dixo aquel poeta:

*¡O gustos de amor traidores,
sueños ligeros y vanos,
gozados, siempre pequeños,
y grandes, imaginados!*

Julio: Pues ¿qué es lo que agora te da pena? ¿Ésta era la prisa? ¿Esto dezir que se auía parado el tiempo? ¿Esto hazerme leuantar antes que supiesen los pájaros que amanecía? ¿Para eso prometías tanto dinero a los moços del camino porque te pusiesen en la Corte el día que señalauas?

(III, 1: 203-204)

Poco después tenemos tres poemas que Julio recita con un propósito determinado, *Ay soledades tristes* y *Para que no te vayas*, las dos primeras barquillas, con el objetivo de distraer a Fernando y el soneto *Canta pájaro amante en la enramada*, con la intención de ilustrar los celos. Julio introduce el primer poema después de haber tratado de entretener en vano a don Fernando con un libro de Heliodoro, con el ajedrez y unos lances de espada:

⁵⁰ Véase Anexo 1. *Infra* 103-104.

⁵¹ Morby asegura que “aquel poeta” debe de referirse a Lope mismo (Vega, 1968: 203, n. 1).

Julio: A vn gentil hombre, que tú conoces, se le ha muerto su dama. Yo quiero entretenerme con vnos versos suyos a manera de edilios piscatorios.

Fernando: Yo tengo dos del mismo y los he puesto en famosos tonos.

Julio: Pues escucha éstos, que no son menos buenos que los que dizes.

Fernando: Di, si te acuerdas de ellos.

(III, 1: 206)

Ese gentil hombre al que alude Julio, no es otro sino el mismo Lope. La inclusión de las cuatro barquillas en el acto III, le permite al autor una nueva intervención directa en la obra y establecer un contraste más fuerte entre él y Fernando en los comentarios que suscitan.⁵²

El primer poema que Julio recita de memoria es un romancillo heptasílabo con asonancia en *ea*, un largo lamento de Fabio por la muerte de su amada, que inicia con una exclamación, un grito de dolor:

1 ¡Ay soledades tristes
de mi querida prenda,
donde me escuchan solas
las ondas y las fieras!

Las “soledades tristes” a las que alude la voz poética son un sufrimiento por la ausencia; no tienen la misma connotación de las “soledades” del primer poema.⁵³ Para Carreño estas soledades no sólo son físicas, también son emotivas, “cósmicas” (1979: 258).⁵⁴ Este largo poema (272 versos) puede dividirse en seis partes claramente definidas: 1) el lamento de Fabio, que encuentra un eco en la naturaleza: en las olas del mar, en las fieras, en la noche oscura y hasta en la estrella de Venus (versos 1-32). 2) Introducción de la “barquilla pobre y

⁵² La fecha de la muerte de Marta de Nevaes es el 7 de abril de 1932, y un mes después, el 6 de mayo Valdívieso y López de Aguilar aprueban *La Dorotea*. Se ha especulado mucho sobre la inserción de los poemas en la obra, sin embargo los hallazgos de Juan Manuel Rozas, al reconocer la importancia del manuscrito *Daza*, permiten, como dice Trueblood, “deslindar y esclarecer el último gran ciclo de la producción lopiana” (1990: 20). Los tres poemas aparecen en el ms. *Daza* aunque, curiosamente, en un orden distinto: primero el soneto y después las barquillas intercambiadas. Juan Manuel Rozas define estas barquillas como “elegías de autoafirmación y autoconsuelo escritas con tanta elevación de espíritu como de forma”. Sin embargo, subraya que “late en ellas el tema del desengaño ante la falta de premio de sus pretensiones” (1990: 107).

⁵³ A propósito de estas barquillas señala Baehr: “Las «barquillas» en *La Dorotea* (1632) de Lope de Vega señalan otro período en la historia del heptasílabo. El nombre viene (como en el caso de la lira) de la palabra que sirve de tema a la poesía y que aparece en el primer verso («Pobre barquilla mía»). Lope mismo llama a estas poesías en heptasílabos, escritas en forma de romancillo, unas veces endechas, y otras, idilios piscatorios. En ellas se aúna la disposición básica de la endecha tradicional (hasta entonces de seis sílabas) con el heptasílabo, preferido desde Villegas para la poesía corta inspirada en la Antigüedad; la poesía elegiaca siguió así hasta entrado el siglo XIX. En cuanto al ritmo en Lope predomina el trocaico, el mismo que luego usan los neoclásicos, y en mayor grado los románticos” (1981: 101).

⁵⁴ Véase Anexo 2. *Infra* 119-124.

yerma”, figura horaciana de la desilusión, que, cubierta de luto y adornada de flores fúnebres, se convierte en un emblema de dolor (33-68). 3) Fabio les pide a los barqueros que acompañen con versos infelices las exequias de su amada y promete premiar con regalos los mejores versos (69-116). 4) Elogio de Amarilis: describe sus ojos, sus cejas, su boca, sus manos, sus pies, su virtud, su ingenio, su gracia y su belleza (117-156). 5) Fabio se ensimisma en su soledad y pide consuelo evocando imágenes de Amarilis viva, que contrastan con la realidad desoladora (157-256). 6) Se introduce una voz distinta que describe a Fabio llorando y cita unos versos de Amor comparando la historia amorosa de Fabio y Amarilis con los amores míticos de Píramo y Leandro, de Porcia, Julia y Fedra (257-272).⁵⁵

Julio ofrece el poema como una poción terapéutica, que produce un efecto catártico, pues la lectura expresiva del poema hace que Fernando se conmueva, identificándose con Fabio. Al finalizar el poema tenemos el siguiente diálogo:

Fernando: Con tanta acción has leído, Julio, esos versos, que me has traído las lágrimas a los ojos.

Julio: Deue de ser como te halla flaco de la voluntad.

Fernando: ¡O, cuánto me agradan las cosas tristes! ¡Bien aya hombre tan firme y tan dichoso!

Julio: ¿Dichoso puede ser quien pierde lo que los versos dizen?

Fernando: ¡Pluguiera a Dios que yo llorara a Dorotea!

Julio: Parece tu deseo el de aquel tirano que, partiéndose a Roma, donde le llamaua César, encargó a un amigo que matasse a Mariane, su esposa, si el César le matasse a él, porque lo que tanto amaua no fuesse de otro; y fue después del mismo amigo que le descubrió el secreto.

Fernando: Mejor estado, Julio, es el de esse amante que el que yo tengo ¡O, si pudiéramos trocar tristezas! Que él llora lo que le falta, y yo lo que tiene otro.

(III, 1: 215)

El largo lamento de Fabio por la muerte de su amada conmueve a Fernando, pero provoca en él el deseo de que Dorotea también esté muerta. La pregunta de Julio: “¿Dichoso puede ser quien pierde lo que los versos dizen?”, parece un comentario del mismo Lope, y

⁵⁵ Para Nadine Ly la evocación de Amarilis recuerda el canto de Nemoroso de la *Primera Égloga* de Garcilaso y el motivo de la barquilla lo considera un préstamo y homenaje a la *Segunda Soledad* de Góngora (2001: 212). Un esbozo histórico de la imagen de la barquilla puede verse en Morby (1952-1953: 289-293). Montesinos observa, por su parte, que este poema es el que más completamente representa a Lope. Por otro lado, destaca la “morbidez” de las imágenes (versos 53-68) (Montesinos, 1951: 212-213).

pone en evidencia la falta de sensibilidad de Fernando frente a las desdichas del poeta. Para Fernando, el hecho de que otro hombre goce del amor de Dorotea parece ser un sufrimiento más doloroso que la irremediable pérdida que sufre el poeta por la muerte de su amada.⁵⁶

Un poco más adelante se introduce el segundo poema:

Fernando: Ya te entiendo, Julio. Quieres decir que espero ver a Dorotea. Pues ¿cómo se ajusta esse pensamiento al mío, si la quiero porque es hermosa, y no la veo porque la aborrezco?

Julio: No quiero responderte, sino diuertirte. Oye el segundo discurso del mismo amante:

(III, 1: 217)

La segunda barquilla, *Para que no te vayas*, es otro romancillo heptasílabo, con un tono elegíaco y alegórico y un asonante distinto (*ie*). El poema inicia con un apóstrofe directo a la barquilla que se convierte en un diálogo con el propio ser; y la barquilla, en alegoría de la existencia humana.⁵⁷ En este poema se destacan distintos estados anímicos en la voz poética: de la desilusión de los primeros versos, pasa Fabio a una especie de resignación (versos 33-40); después, hace una advertencia, en la que parece escucharse la voz del propio Lope, aludiendo a los ataques de sus enemigos, a los fracasos para obtener favores y a la desilusión con su mecenas (41-52; 109-112). Evoca luego Fabio a la amada todavía viva (89-96) y después el momento en que se la lleva la muerte (113-120). A continuación describe Fabio la belleza física y moral de su Amarilis (121-140). Estos versos culminan con un lamento, la naturaleza responde en consonancia con su dolor (141-156), y la voz de Lope parece irrumpir de nuevo (157-168). Relata después Fabio cómo rompe su instrumento, y muestra su dolor

⁵⁶ El tema es el debate tradicional sobre qué causa mayor pena: la pérdida de la amada o que ésta no corresponda al amor que se le tiene. El mismo debate, señala Trueblood, aparece en “*Questión de amor de dos enamorados: al uno era muerta su amiga; el otro sirve sin esperanza de galardón*”, de principios del siglo XVI, y en la primera *Égloga* de Garcilaso, en donde los dos pastores expresan, como en Lope, dos lados del ser individual, presentando como simultáneos estados emocionales que de hecho se dieron en tiempos distintos (Trueblood, 1974: 375). Para Trueblood, el hecho de que sea Fernando el que escuche el poema y lo comente, y no el que lo declame o cante, resulta un tanto irónico; la ironía surge porque las opiniones de Fernando resultan bastante limitadas, y su sufrimiento, producido por haber sido sustituido por otro, carente de toda nobleza. “With surprising objectivity Lope places side by side Fernando’s response, essentially his own, to Elena’s defection, and his reaction some forty-five years later to the loss of Marta de Nevares. There is no resolution, only contrast. Like so much else relating to Marta, the “historical” fact of her death enters the magnetic field of the *poiesis* then reaching completion. In this new medium it is indistinguishable from the poetic materials cast up by creative retrospection” (Trueblood, 1974: 376).

⁵⁷ Véase Anexo 2. *Infra* 124-129.

inconsolable con una enumeración de imposibles (193-212). Termina la barquilla con un nuevo apóstrofe a la amada; la voz poética vuelve a subrayar su sentimiento de abandono y desolación (213-220).

Al finalizar el poema tenemos el siguiente diálogo, en el que las voces de la vejez y de la juventud de Lope parecen confrontarse de nuevo:

Fernando: Dame un traslado destas endechas, Iulio; que si fueran breues, las estudiara para cantarlas.

Iulio: Las otras dos que tienes son más a propósito.

Fernando: ¡Qué amor! ¡Qué fineza! ¡Qué verdad! ¡Qué soledad! No le ha faltado a esse amante sino beberse las cenizas de su Amarilis.

Iulio: En los pies de los ídolos de la India he visto vnas vnas de oro. Y preguntando lo que auía en ellas, me dijeron que las cenizas de algún indio, que porque las pusiesen al pie del ídolo, se dexauan quemar de sus ministros. Paréceme que quisieras ocupar vna destas a los pies de Dorotea.

Fernando: No lo creas, Iulio; sino adierte cómo parece que se hizieron los versos para descansar los que aman.

Iulio: Y para desechar las tristezas y el temor del ánimo, como en Horacio aurás visto, donde dize que con las musas no temía el rigor de los cuidados.

Fernando: Remedio del amor las llama Teócrito en su *Cíclope*; y deue de ser porque aliuian sus tristezas queixándose, que no porque le curen; y son exemplo los versos referidos. ¡Quién pudiera dar las suyas al aura como dixo Anacreonte! Pero ni el escriuirlos ni el cantarlos sossegará las tempestades del mar de mis pensamientos.

Iulio: Pues el huir no fue remedio, ¿cómo lo será el acercarte? Mejor lo passauas en Seuilla. Yo pensé que te enamorauas ya de aquella de los ojos negros.

(III, 1: 223-224)

Las voces del Lope joven y del Lope viejo parecen coincidir cuando Fernando exclama: “¡Qué amor! ¡Qué fineza! ¡Qué verdad! ¡Qué soledad!”, pero luego se disocian abruptamente cuando dice: “No le ha faltado a esse amante sino beberse las cenizas de su Amarilis”, un comentario totalmente frívolo e impropio. Un poco después, las voces parecen coincidir de nuevo cuando Fernando hace la observación: “adierte cómo parece que se hizieron los versos para descansar los que aman”, y cuando dice que “aliuian sus tristezas” aunque no le curen. Sin embargo, inmediatamente Lope establece una distancia insalvable con su joven protagonista cuando éste dice de manera hiperbólica: “Pero ni el escriuirlos ni el cantarlos sossegará las tempestades del mar de mis pensamientos”. La voz de Lope se percibe como una voz claramente aparte, una voz que a la distancia puede ver con otros ojos su pasado reelaborándolo.

El soneto *Canta pájaro amante en la enramada* lo introduce Julio con un comentario en el que relaciona los versos con la situación particular que vive Fernando:

Julio: Quiero dezirte vnos versos que oí en vna comedia,⁵⁸ a propósito de tus zelos, de tus jornadas y deste indiano que te amartela que, según imagino, esse despertador desvela más tu pensamiento que las gracias y hermosura de Dorotea.

(III, 1: 224)

1 Canta pájaro amante en la enramada
 selua a su amor, que por el verde suelo
 no ha visto al caçador que con desvelo
 le está escuchando, la vallesta armada.

Julio recita el soneto con un fin didáctico, para ilustrar por medio de la poesía los celos que atormentan a Fernando. El soneto desemboca en una abstracción: el “pájaro amante” y “el cazador”, que aparecen en el primer cuarteto, se convierten en el primer terceto en “el amor” y en “los zelos” respectivamente.⁵⁹ Al finalizar el poema Fernando elude hacer ningún comentario a propósito de los versos.

Un poco más adelante, después de contar el cuentecillo del rocín enamorado, se introduce una cita de versos que pone fin a la escena:

Fernando: Pesado estás, sobre necio.

Julio: Yo te digo lo que te importa.

Fernando: Y yo con Ouidio, que ninguno que ama lo conoce, y con Séneca, en su *Hipólito*, lo que tomó dél Garcilaso, quando dixo:

Conozco lo mejor, lo peor aprueuo.

(III, 1: 227)

A diferencia de la primera cita, Fernando menciona ahora el autor, a Garcilaso de manera explícita, aunque el verso aparece con ciertas variaciones, adaptándose mejor al contexto de

⁵⁸ Morby identifica la comedia de Lope: *Si no vieran las mujeres*, II 581c, con la única variante (verso tercero) “el cazador” y señala que Morley y Bruerton asignan la comedia a los años 1631-1632 (Vega, 1968: 224, n. 42). El soneto también aparece en el ms. *Daza* (Trueblood, 1990: 20).

⁵⁹ Anexo 2. *Infra* 147.

enunciación.⁶⁰ La cita del verso es contundente e irrefutable, con ella Fernando establece una distancia con Julio, escudándose en verdades de autoridades reconocidas.

III: 4

Los dos poemas de esta escena, se presentan como composiciones recientes que don Fernando y Julio recitan a petición de su amigo Ludovico.⁶¹ El soneto o epigrama que recita Julio retoma de nuevo el tema del amor cortés y subraya la idea de que el verdadero amor no espera ser correspondido. Esta composición parece funcionar como una consolación poética para tratar de aliviar las penas de amor de Fernando. Destaca de manera particular el juego con los infinitivos pronominales en los dos cuartetos, todos colocados al final de los versos:⁶²

- 1 No es fineza de amor entristecerse,
antes deuen las penas desearse;
porque quien es discreto en emplearse,
tendrá por gloria el gusto de perderse.
- 5 Amor en possession no ha de entenderse;
que es honra del sujeto rezelarse,
y puede en esperança auenturarse
lo que con el silencio merecerse.

Al terminar el soneto, Ludovico elogia los versos y Fernando no hace ningún comentario.⁶³

A continuación, Fernando recita la ensalada *Ay riguroso estado*, un poema de ausencia en el que Fernando manifiesta sus sentimientos de amor y la desdicha que siente de que su amor no sea correspondido.⁶⁴ El poema parece ser su respuesta al soneto de Julio:

⁶⁰ Los versos del soneto VI de Garcilaso dicen: “*Y conozco el mejor y el peor apruebo*”. Blecua considera que la variación es debida a que Lope citaba de memoria (Vega, 1996: 249, n. 33); Morby, por su parte, señala varias reiteraciones de este concepto en distintas obras de Lope y sugiere que “seguramente se deben a que Lope veía condensado en estas palabras un aspecto de su propio ser” (Vega, 1968: 227, n. 45). Yo me inclino a pensar que esta libertad de citar con variaciones, por lo menos en este caso concreto, es una licencia que se permite Lope para que los versos se adapten mejor al contexto en que se presentan.

⁶¹ Julio: [...] “Ayer estábamos en el Soto, y a este propósito le escriuí vn epigrama en vn libro de memoria” (III, 4: 243).

⁶² Véase Anexo 2. *Infra* 148.

⁶³ Ludovico: “Tú le acabaste felizmente; no como algunos, que comiençan el soneto y van baxando en estilo y pensamiento, hasta que no dizen nada. ¿Y vos no auéis hecho alguna cosa a esta ausencia?” (III, 4: 245).

⁶⁴ Véase Anexo 2. *Infra* 138-140.

Yo merecí quererla,
 ¡dichosa mi osadía!,
 que es merecer sus penas
 40 calificar mis dichas.

Quando seguro estaua
 de verla y de seruirla,
 la poderosa fuerça
 de tanto bien me priua.

45 Agenos intereses
 mi muerte solicitan,
 quando mis esperanças
 más verdes florecían.

[...]

70 Quando mi amor no fuera
 de fe tan pura y limpia,
 su sentimiento sólo
 mi muerte solicita.

El poema se inicia con un romancillo heptasílabo y termina con una letrilla (una seguidilla glosada):⁶⁵

90 Dulces pensamientos
 que vais conmigo,
 bolueréis en el aire
 de mis suspiros.

La asociación que puede establecerse entre este poema y el que recita don Alonso en *El Caballero de Olmedo* tiene una gran fuerza dramática, que se refuerza por el hecho de que poco después Fernando decide ir a ver a Dorotea para cantarle unos versos a su ventana.⁶⁶ Al finalizar el poema tenemos un diálogo en el que aparecen unos versos, con los que Fernando

⁶⁵ Una versión de este poema se encuentra en unos versos que recita don Alonso en *El Caballero de Olmedo* (1620-1625) (II: 1610-1659). Sin embargo, cotejando las dos versiones se puede ver que se añaden en el poema de Fernando más estrofas (versos 13-16; 33-36; 45-68) y se cambia el final, que incluye el apóstrofe a las sierras, y la letrilla (89-104). Como señala Morby, no todas las variantes están determinadas por la supresión de alusiones a la acción de la comedia. Destaca Morby “cómo también Lope mudaba sus versos para que sirviesen a diferentes fiestas” (Vega, 1968: 246, n. 96), haciendo alusión a un comentario de Marfisa (IV, 7: 378). *Infra* 52. Para un análisis de la función del soliloquio lírico de don Alonso en el *Caballero de Olmedo*, Cf. Fernández Guillermo, 2004: 281-283.

⁶⁶ Mi opinión contrasta con la de Trueblood: “The ballad thus no longer reflects a particular dramatic situation. It is a literary and rhetorical display piece, much more decidedly the product of a professional lyricist than in its original form as spoken by Don Alonso, the knightly hero of the play. Despite its artistry the poem is recited perfunctorily by Fernando, as if in his present mood it no longer interested him. There is no preamble and it elicits no comment” (1974: 372).

trata de tranquilizar a Julio y justificarse a sí mismo, el autor de los versos se identifica explícitamente:⁶⁷

Julio: Menester es, señor Ludouico, que busquéis algún entretenimiento a don Fernando, que por los passos que va furioso, llegará presto a acabar con todo; que esto deue de ser lo que él desea.

Fernando: Antes ni temo mayor mal, ni deseo salir del que tengo:

*El esquiuo dolor no es el que haze
la guerra que padezco de mi daño;
que el mal no espanta al que le tiene en vso.*

Esto dixo en vn soneto aquel ilustre andaluz Fernando de Herrera, y verdaderamente que, aunque le parezca a Julio que puede esta imaginación mía conduzirme a más desesperados términos, recibe engaño. Porque más seguro estoy de no enloquecer sin Dorotea que con ella.

Ludovico: Encareció su hermosura.

Julio: Yo sé que si la tuuiera no la quisiera tanto.

(III, 4: 250)

La escena concluye sentenciosamente con unos versos que se citan por medio de una paráfrasis, en la que el autor no se menciona explícitamente. Por medio de estos versos Fernando reprende a Julio y marca con él una distancia:⁶⁸

Fernando: Calla, Iulio; que algún ingenio sagrado dixo que la lengua del amor es bárbara para quien no la tiene.

(III, 4: 257)

III: 7 y 8

En estas escenas, en las que Fernando le canta a Dorotea y ésta lo escucha desde su ventana, encontramos tres poemas que parecen desempeñar en la obra una función doble: por un lado, son el medio a través del cual Fernando logra hacerse presente ante Dorotea para manifestarle su amor abiertamente y, por otro lado, son un elogio del canto y de la música.

⁶⁷ Los versos corresponden al primer terceto del soneto XXV, aunque con variantes. “Parece cita de memoria, pues se aparta del tercer verso del original: ‘Qu’el mal no espanta a quien lo tiene en uso’” (Vega, 1968: 250, n. 102). Para Lope estas ligeras variaciones en los versos no eran un problema, incluso llega a justificarlas, como puede verse en el Prólogo a la *Trezena parte* (1620, A2): “no se obliga la memoria a las mismas palabras, sino a las mismas sentencias”, es decir, “a las mismas ideas fundamentales”, como señala Margit Frenk (1997: 58).

⁶⁸ Morby identifica: “el *ingenio sagrado* es Lope” y los versos: soneto 185 de las *Rimas sacras*: “La lengua de amor a quién no sabe / lo que es amor ¡qué bárbaro parece!” (Vega, 1968: 257, n. 130).

Esta demostración de amor será el preludio de su reconciliación amorosa. Los poemas anteceden al violento enfrentamiento con don Bela al final de este acto, que culmina con el *Coro de zelos*.

El primer poema que canta Fernando es el romancillo heptasílabo *Pobre barquilla mía*. En el diálogo que introduce al poema escuchamos a Fernando decir: “Sepa o no sepa que estoi aquí, yo le quiero dezir mis locuras con estas cuerdas. Y quando no me escuche, no importa; que el alma se deleita con la música naturalmente” (III, 7: 273). Esta poesía se inicia con un apóstrofe directo a la barquilla,⁶⁹ que de nuevo se convierte en un diálogo interior:

1 Pobre barquilla mía,
 entre peñascos rota,
 sin velas desvelada,
 y entre las olas sola:
5 ¿adónde vas perdida?
 ¿adónde, dí, te engolfas?
 que no ay deseos cuerdos
 con esperanças locas.

En sus cuartetas epigramáticas, además de una evocación de días más felices (versos 21-28), se expresan pensamientos con brevedad y un dejo de donaire (5-8; 17-20; 29-32; 41-44).⁷⁰ Luego, una serie de preguntas marcan otra parte del poema, donde se mezclan imágenes marítimas y de la vida personal (45-76). Después la voz poética parece mirar otra vez hacia atrás, a un pasado idílico (77-80), y las imágenes del céfiro apacible contrastan con los fieros huracanes de la siguiente cuarteta, en la que vuelve al presente (81-88). El vaivén entre pasado y presente continúa; de nuevo se retoman imágenes de memorias idílicas, en las que por primera vez se menciona a la amada, aunque sin nombrarla:

 Al bello sol que adoro,
 enxuta ya la ropa,
 nos daua una cauaña
100 la cama de sus hojas.
 Esposo me llamaua,
 yo la llamaua esposa,
 parándose de embidia
 la celestial antorcha.

⁶⁹ Antonio Carreño analiza con detalle la primera cuarteta del poema: “la sucesión rítmica de los primeros versos, su repetición vocálica y la inflexión acentuada sobre las vocales graves e/a (‘velas’, ‘desvelada’) y o/a (‘olas’ / ‘sola’), al igual que la conjunción de ambos núcleos vocálicos en ‘peñascos rota’, la misma introducción vocativa, le otorgan un ritmo musical y nemotécnico que se ha convertido en referente metafórico y proverbial” (1979: 264).

⁷⁰ Véase Anexo 2. *Infra* 129-131.

Y en la siguiente cuarteta encontramos de nuevo el verbo en presente para narrar su muerte:

105 Sin pleito, sin disgusto,
la muerte nos diuorcia:
¡ay de la pobre barca
que en lágrimas se ahoga!

El poema concluye con una invocación final a la amada, que descansa ahora en lo que podría considerarse como el “Empíreo neoplatónico” (Trueblood, 1974: 600). Al final la voz poética parece encontrar consuelo en la conciencia de su propia mortalidad:

125 Mas ¡ay que no me escuchas!
Pero la vida es corta:
viuiendo, todo falta;
muriendo, todo sobra.

Al finalizar el poema, Fernando hace un comentario que alude directamente a la manera en que ejecutó la pieza: se muestra inseguro, cree que no cantó bien, habla de que le temblaba la voz; pero Julio lo consuela diciéndole: “Antes no te he oído en mi vida con tan excelentes passos y cromáticos. Diuinamente passauas en las otauas de la voz al falsete” (III, 7: 278). El hecho de que Fernando se sienta inseguro al cantar este poema, que el lector no puede dejar de asociar con Lope y con la muerte de Marta de Nevares, tiene una gran fuerza dramática.

Canta después Fernando la letrilla *¿Qué me queréis, alegrías?*, introduciéndola con el siguiente comentario: “Deues de consolarme; que mal puede tener la voz segura quien tiene el corazón temblando. Cantaré otra cosa, ya que estoy perdiendo el miedo” (III, 7: 278). Los versos de este poema parecen glosar el sentimiento de desolación de la barquilla. El hecho de que pudiera haber alegrías que conforten a la voz poética está anulado desde el inicio:

1 ¿Qué me queréis, alegrías,
si me venís a alegrar,
pues sólo podéis durar
hasta saber que sois mías?

La primera estrofa responde con otra pregunta y subraya el sentimiento de dolor (versos 5-12).⁷¹ La segunda, pudiera leerse como un culto al pesar que remite al amor cortés (13-20).

⁷¹ Estructuralmente, la cabeza es una redondilla seguida de cuatro estrofas de ocho versos. Cada estrofa está claramente dividida en tres partes: dos mudanzas simétricas (una redondilla con rimas propias) y una vuelta que

En la tercera, se elabora un concepto en el que se alude a que sólo las alegrías ajenas pueden mitigar las penas (21-28). Finalmente, en la cuarta estrofa, se escucha una voz más personal, que alude a alegrías pasadas y subraya la fugacidad del sentimiento (29-36).

Al finalizar el poema, Fernando y Julio se preparan para retirarse, pero el llamado de Felipa, al inicio de la escena 8, los invita a regresar:

Fernando: ¿Quién me llama, y qué es lo que me manda?

Felipa: Vna dama que se ha alegrado mucho de oiros, os suplica que cantéis otra vez aquello de la pobre barquilla.

Fernando: No querrá el dueño, porque no ha tenido tanto peligro en alta mar como llegando al puerto. Pero cantaré, por seruiros, el estado en que se halla, que no es mui dichoso. Porque deuí a esta casa el que tuue alegre; que aquí viuía una dama, tan dulce sujeto de mis pensamientos, quanto agora triste.

(III, 8: 279)

Con este comentario introduce Fernando *Gigante cristalino*, el tercer poema, un romancillo heptasílabo con un estribillo polimétrico que se repite cada seis cuartetas, aunque en la última presenta una leve variación y se suprime un verso. Un poema más dedicado a Amarilis, que canta las tristezas de Fabio y su soledad. El poema tiene unas imágenes muy originales.⁷²

Este es otro poema que se interrumpe con el diálogo de los personajes, pero esta vez por una causa mecánica, al romperse una cuerda de la guitarra. La interrupción desempeña una función dramática, permite escuchar el diálogo que sostienen Dorotea y Felipa en el interior de la casa:

Dorotea: ¡Ay, Felipa! ¿Quién será esta dama? Que me abraso de zelos.

Felipa: Mira que puede oirte.

Dorotea: Temblando me está el corazón. Estoi por llamarle.

Felipa: Tu madre ha conocido la voz, y está mirando, aunque finje desatención, la inquietud de tus acciones y el desasossiego de tus mouimientos.

Dorotea: ¡Ay, Felipa, que somos Fernando y yo como la voz y el eco! El canta, y yo repito los vltimos acentos.

Felipa: Creo que andas porque te vea.

tiene el enlace obligatorio de las rimas con la cabeza: abba: cddcabba. El estribillo en este caso sólo es el último verso de la cabeza, que se repite al final de cada estrofa. La estructura de esta letrilla es la de la canción medieval o trovadoresca descrita por Baehr (1981: 326-327). Véase Anexo 2. *Infra* 143.

⁷² Véase en la primera parte la descripción del mar (“gigante cristalino”) y de las olas (“blancas torres de espumas fugitias”); de la barquilla atada a un árbol quemado por un rayo (versos 5-12); y de la tormenta que destruye la barca (29-36). A partir del verso 37, en discurso directo, la voz poética presenta la voz de Fabio; y a partir del verso 57, sus memorias, en las que destacan imágenes idílicas de la amada, la “Amarilis diuina” (57-84). Véase Anexo 2. *Infra* 132-134.

Dorotea: ¿Puede ignorar su alma que la mía le escucha?

Felipa: La prima que se le quebró ha puesto, y a cantar buelue.

(III, 8: 282)

Los comentarios funcionan como verdaderas acotaciones escénicas, didascalias explícitas que muestran la excitación de Dorotea; sus palabras explicitan sus sentimientos de amor por Fernando y muestran su disposición a una reconciliación amorosa, aunque ésta no se dé inmediatamente. Una vez que Fernando cambia la cuerda de la guitarra, reanuda el canto con unos versos que presentan la soledad de Fabio como un vacío interior:

85 Tan viuo está en mi alma
de tu partida el día,
que viue ya mi muerte,
no viue ya mi vida.

Destacan unos versos en los que parece haber una alusión a los ojos ciegos de Marta de Nevares, comparándolos con azucenas y rosas:

90 Nunca del pensamiento
vn átomo se quitan
las luzes eclipsadas
de tu postrera vista.
Assí las açucenas
por la calor estiuia
95 entre las hojas verdes
las cándidas marchitan.
Assí la pura rosa
que vio la dulce risa
del alba, con la noche
100 la púrpura retira.

El poema termina con la alusión a un vano intento de consuelo:

105 Intento consolarme
con ver que, fugitiua,
parece que me llamas,
y que a partir me animas.
Mas tanto pueden desdichas,
110 que obligan, si porfian,
a no estimar la muerte ni la vida.

Al finalizar el poema, en los comentarios de los personajes, se pone término a la confrontación entre el Lope adulto y el Lope joven:

Felipa: Paréceme que esse pescador lamentaua alguna prenda muerta. ¿Por dónde se aplica a sentimiento vuestro, pues la tenéis viua?

Fernando: Porque lo mismo es tenerla ausente, aunque se diferencian en que los ausentes pueden ofender y los muertos no. Y este pescador lloraua la más hermosa muger que tuuo la ribera donde nació, más firme, más constante y de más limpia fe y costumbres.

Felipa: Parece aprouación de libro.

(III, 8: 285)

En este diálogo el lector encuentra un comentario de Fernando que habla de la querida esposa de Lope como si la hubiera conocido, lo que remite a un tiempo y un espacio totalmente distinto. Este juego de Lope es muy audaz y elocuente, pues el desafortunado comentario de Fernando muestra nuevamente la distancia abismal que separa al autor del protagonista. El sutil sarcasmo en el comentario de Felipa muestra de nuevo la insensibilidad del joven poeta, al emplear una fórmula convencional y vacía.⁷³

CORO DE ZELOS / DÍCOLOS DÍSTROFOS (28 versos)

Este coro concluye un acto en que precisamente los celos desempeñan un papel muy importante, como se hace evidente en los diálogos de Fernando y Julio. A Fernando los celos lo atormentan, desde que empieza a sospechar que Dorotea tiene una relación con otro hombre. El Coro se presenta precisamente después de una escena en que don Fernando y don Bela tienen un violento enfrentamiento, afuera de la casa de Dorotea.

El Coro inicia con apóstrofes muy contundentes que describen los celos:

1 ¡O zelos, rey tirano!
 ¡O bastardos de amor! ¡O amor villano!
 ¡O guerra del sentido!
 ¡O engaño a la verdad, puerta al oluido!

5 ¡O poderosa ira,
 que en sombra amor por accidentes mira
 con miedo del agrauio,
 furia del necio y necedad del sabio,
 que con tu propio daño

10 presumes engendrar el desengaño!

⁷³ Para Trueblood, la fórmula que ahora emplea Fernando resulta tan mecánica, como inapropiado fue su anterior abandono emocional y considera que Lope hace que Fernando hasta el final siga siendo incapaz de entender el verdadero dolor (1974: 377).

En este Coro destacan algunas similitudes con los Coros anteriores: como en *Coro de Amor*, los celos son descritos como tiranos, también se habla de una guerra y se definen por medio de una serie de contrarios; como en el *Coro de interés*, algunos *exempla* de la antigüedad clásica ilustran sus desastrosos efectos.⁷⁴ Al final termina, como el *Coro de amor*, con lo que podría considerarse una admonición: “No passes de rezelos; / que si llegas a ofensa, no eres zelos”; en donde la implicación parece ser que los celos podrían llevar al amor mientras no tengan fundamentos; pues los celos averiguados, es decir con fundamentos, no son ya celos sino agravios.⁷⁵ Este Coro, justo al final del tercer acto, subraya también el carácter trágico de la historia. Sin embargo, formalmente se trata de una composición distinta: tenemos ahora una silva de consonantes o pareados, en la que el verso heptasílabo rima con el endecasílabo en todos los casos (aA, bB, cC,...). En general podemos decir que una cesura divide los versos endecasílabos en dos hemistiquios.⁷⁶

ACTO IV

En el acto IV, a pesar de la aparente desproporción que muestra el cuadro del Anexo 1, en comparación con los otros, los versos también se concentran en determinadas escenas o momentos dramáticos importantes.⁷⁷ Todas las escenas del acto tienen lugar en un mismo día. En la escena 1, en el Prado, tenemos cuatro citas de versos y los cuatro poemas que Fernando le recita a Dorotea embozada después de contar su historia. Esta es la escena que más poemas completos contiene. En las escenas 2 y 3, César, Ludovico y Julio comentan un soneto burlesco. Aquí, como veremos, los versos desempeñan una función distinta. Además del soneto, se presentan las glosas de cada uno de sus versos, gran cantidad de citas intercaladas –la mayoría de autores inventados– una canción, unas redondillas burlescas y

⁷⁴ Véase Anexo 2. *Infra* 152-153.

⁷⁵ Dorotea dice en un momento en que los celos la atormentan: “Sí, sí, muy tierna me dexan estos zelos; no zelos, que son de lo que se imagina, sino de lo que se prueua (II, 3: 152).

⁷⁶ Para Morby el *dícolo distrofo* “es sencillamente una estrofa de dos versos de diferente medida” (Vega, 1968: 286, n. 192). En su *Cronología de las Comedias de Lope*, Morley y Bruerton comentan que ésta es una estrofa muy popular en el teatro, con la particularidad de no darse en ninguna comedia auténtica de Lope (1968: 139). Según el orden de su aparición en *Daza* los coros I a III aparecen seguidos, cosa que ha llevado a Trueblood a pensar que la idea de terminar con ellos esos actos se le ocurrió a Lope sólo después de terminado el acto III (1990: 20).

⁷⁷ Véase Anexo 1. *Infra* 104-106.

varios epitafios; en total 197 versos. Y en las escenas 7 y 8, cuando Marfisa se encuentra con Fernando, una vez que se sabe traicionada, tenemos otro poema y una cita. Como sucede en otros actos, ahora parece haber un equilibrio entre los versos que encontramos al principio y al final (185 versos) con los versos de las escenas 2 y 3 (197 versos). El acto termina con el *Coro de Vengança*.

IV: 1

Al inicio de esta escena Marfisa y Clara se encuentran con Dorotea y Felipa en el Prado, temprano en la mañana. En este contexto Marfisa cita unos versos que cumplen una función de adulación importante, aunque no identifica al autor de manera explícita.⁷⁸

Marfisa: Buena estáis ya del todo, Dios os bendiga. ¡Qué cara! ¡Qué colores! ¡Qué nácar!

Dorotea: No os pago con la misma lisonja, porque se ve en vos con verdad lo que en mí por fauor; que yo como me acosté anoche, vengo esta mañana.

Marfisa: Por esso dizen vnos versos:

*Para amar, es la cosa más segura
buen trato, verde edad, limpia hermosura.*

Y en otros que escriuieron a vna dama que consultaua astrólogos para saber si la quería a quien ella amaua:

*Toma vn espejo al apuntar del día;
y si no has menester jazmín ni rosa,
no quieras más segura astrología.*

Dorotea: En verdad que no pude tomarle, porque no auía luz para verle.

Marfisa: Vos sois espejo de vos misma.

(IV, 1: 290)

Los primeros versos que cita Fernando en su conversación con Felipa y Dorotea embozada, un poco más adelante, parecen desacreditar tanto a Dorotea como a Marfisa. Fernando, hablando de Dorotea dice:

Fernando: No sé qué estrella tan propicia a los amantes reinaua entonces, que apenas nos vimos y hablamos, quando quedamos rendidos el vno al otro.

Felipa: ¿Y Marfisa?

⁷⁸ Morby identifica: se trata de versos de Lope. Los primeros proceden de *Ángelica* XI, 158 y los segundos, son el terceto final del soneto LXXXVIII de las *Rimas Humanas* (Vega, 1968: 290, n. 4 y 5).

Fernando: Era amor venial, y fue menester poca diligencia, y menos para Dorotea. Pues yo pudiera dezir lo que el excelente poeta Vicente Espinel dixo por la facilidad de la hermosa Ero:

*De Ero murmuráis, yo lo sé cierto,
que fue muy blanda en el primer concierto.*

Felipa: ¡Qué falta en los hombres! ¡Malhayan las mugeres, porque no los hazen rabiar! Pero dezidme, ¿tan hermosa es essa Dorotea?

(IV, 1: 300)

Fernando cita al autor explícitamente, quizás para darle más autoridad a su discurso. Sin embargo, lo curioso es que estos versos ni Morby ni Blecua han podido identificarlos con el mencionado autor.⁷⁹

La siguiente cita de Fernando aparece más adelante, cuando relata lo decepcionado que se sintió al llegar a Sevilla; en este caso no menciona el nombre del autor:

Fernando: [...] Partíme a ver el mar, que esto sólo fue deseo mío entonces, después de mi muerte. Vile en Sanlúcar, y díxele lo que auía oído a vn poeta:

*Bebérmele quisiera
por boluerle a llorar, si yo pudiera,
porque para mi fuego no presuma
que el golfo es más que la menor espuma.*⁸⁰

De allí fui a Cádiz, donde tenía vn deudo dignidad de aquella iglesia. Y como me pareció que no podía huir más que hasta donde se acaba la tierra, que dio sujeto al heroico blasón de Carlos Quinto, hize algunos versos, de los quales éstos tengo en la memoria [...]

(IV, 1: 305)

Los poemas que recita a continuación Fernando, aparecen todos reunidos y dice haberlos escrito en Cádiz, es decir, pertenecen a un pasado más o menos inmediato que se ajusta perfectamente al que presenta la ficción. El hecho de que Fernando recite estos versos

⁷⁹ En el *Romancero general*, dice Blecua, hay un romance que lleva un estribillo muy semejante: “Sentado en la seca yerba / que abrasó el rigor del hielo, / quejándose de su Filis / Belardo estaba diciendo: / ‘Filis me ha muerto / que fue muy blanda en el primer concierto’” (Vega, 1996: 325, n. 26). Morby, por su parte, señala que estos versos no se hallan entre las *Rimas* de Espinel y sugiere que quizá anden perdidos en el anonimato (Vega, 1968: 300, n. 30). Sin embargo, posteriormente se los atribuirá más directamente a Lope (V, 10: 449, n. 174) *Infra* 65, n. 124).

⁸⁰ Blecua dice ignorar a quién pertenecen esos versos (Vega, 1996: 330, n. 35). Morby, sin embargo, cree que pueden ser de Lope, a juzgar por su parecido con otros de *El Argel fingido*, II, 480b: ¡Oh mar! Alientos tengo / para sorberte toda y acabarte; / con tanto fuego vengo, / que podré consumirte y abrasarte (Vega, 1968: 305, n. 42).

frente a Dorotea, sin saber que es ella la dama embozada a la que incluso se los dedica, tiene una gran fuerza dramática. El lector a cada momento espera una reacción en Dorotea, que se descubra, que diga algo, pero Lope parece complacerse en prolongar este momento. A través de los versos Fernando muestra su estado anímico; los versos cantan las desdichas de un hombre enamorado, pero reflejan perfectamente las emociones que lo atormentan y el gran amor que siente todavía por Dorotea. Así, todos estos versos sirven de preludeo a su inminente reconciliación.

Don Fernando recita tres romances. El primero, *Si vas conmigo, Amarilis*, es un romance con asonancia en *ea*, compuesto por 6 cuartetas perfectamente diferenciadas.⁸¹

Ni la muerte ni la vida
vienen bien a mi tristeza:
15 la vida porque me mata,
 la muerte porque me alegra.
 O ya de sentir no siento,
 o no son penas mis penas,
 o naturaleza hizo
20 peñas hombres y hombres peñas.

Un poema más, dedicado a Amarilis y compuesto a base de contrarios e ideas que se desglosan antitéticamente, recurso que proviene de la poesía cortesana (siglos XV-XVII), pero que también se encuentra en ciertas coplas folclóricas.⁸² La voz poética no puede hablar de ausencia porque lleva el recuerdo de su amada consigo. Al finalizar el poema, Felipa califica los versos de “castos, limpios y libres de la congoxa que algunos causan” (IV, 1: 306).

El segundo romance, *Cuidados, ¿qué me queréis?*, don Fernando se lo dedica a la dama embozada explícitamente. Se trata de otro romance con la misma asonancia que el anterior, constituido por nueve cuartetas perfectamente diferenciadas, que retoma de nuevo el tema del amor cortesano:

1 Cuidados, ¿qué me queréis?
 tened vn poco la rienda;
 que no podréis derribar

⁸¹ Véase Anexo 2. *Infra* 115.

⁸² “Ni contigo ni sin ti / tienen mis penas remedio / contigo porque me matas / y sin ti porque me muero” Cf. Frenk, 1978: 247.

lo menos de mi firmeza.
 5 Entre el amor y vosotros
 ay notable diferencia;
 que el amor tiene por gloria
 lo que vosotros por pena.⁸³

El poema parece dividido en dos partes.⁸⁴ En la primera parte la voz poética hace un apóstrofe a los “cuidados”, a las preocupaciones amorosas (versos 1-16), un apóstrofe muy similar al que encontramos al inicio del poema *¿Qué me queréis, alegrías....?* (III, 7); en la segunda parte, se dirige a su amada Amarilis, a quién le agradece sus desdenes:

Los desdenes de tus ojos
 agradezco por fineza:
 ¡qué nueva inuención de amor
 que los disgustos se deuan!
 25 A tal extremo he llegado
 que estimo que me aborrezcas,
 por ver si puede mi amor
 satisfacerse de penas.

Al terminar el poema tenemos el siguiente comentario:

Felipa: Por vuestros versos he creído que os acordáis de Dorotea.

Fernando: ¡O, quisiera el cielo que no fuera tanto! En el lugar que digo, señora, estuue algunos días –mejor dixera estuue muchos años–, vno de los quales, solicitado de mi profunda imaginación, me subí por aquellos riscos, lleuándole mayor al hombro que entre las eternas penas pintan a Sísifo. Y creo que, si no fuera por Iulio, me huuiera precipitado dellos. Obedecí su imperio, y en vn libro de memoria escriuí estos versos, trasladando de los efetos de la mía sus pensamientos [...]

(IV, 1: 307)

Recita entonces Fernando el tercer poema, *En una peña sentado*, un romance con asonancia en *ua*, que describe primero a Fabio sentado en una peña contemplando a un tiempo las olas del mar y sus propias penas de amor.⁸⁵ En este poema encontramos una serie

⁸³ En *El guante de doña Blanca* (II, 10) se encuentra una formulación parecida: “que entre leer y escuchar / hay notable diferencia; / que aunque son voces entrambas / una es viva y otra es muerta” (Croce, 1940: 8). Este poema es el primero de *La Dorotea* incluido en el ms. *Daza* (Trueblood, 1990: 20).

⁸⁴ Véase Anexo 2. *Infra* 115-116.

⁸⁵ Véase Anexo 2. *Infra* 116-117.

de afirmaciones, generalizaciones sobre el amor, que se adaptan perfectamente a la historia de amor de Fernando y Dorotea:

15 Verdades de largo amor
no ay oluido que las cubra,
ni diligencias humanas
a desdeñosas injurias.

[...]

21 Desea amor oluidar,
y no quiere que se cumpla;
porque nunca está más firme
que pensando que se muda.

El poema termina describiendo el momento en que Fabio toma su instrumento para cantarle a las peñas sus sentimientos:

35 Tomó Fabio su instrumento,
y dixo a las peñas mudas
sus locuras en sus cuerdas,
porque pareciessen suyas.

Finalmente, recita Fernando el soneto *Aquí donde jamás tu rostro hermoso*, que dice haber compuesto antes de enterrar el retrato de Dorotea. El poema se introduce en un diálogo en el que el retrato y la persona de Dorotea se vuelven una sola cosa:

Fernando: [...] Finalmente determiné de quitarme la ocasión de tantas penas, porque ya no me seruía de consuelo, sino de desesperación, y sacando la daga...

Felipa: ¡Jesús! ¿Matastes a Dorotea?

Fernando: Caué la poca tierra que en el espacio de dos peñas estaua ociosa, y enterré el retrato, auiendo hecho primero estos versos:

1 Aquí donde jamás tu rostro hermoso
planta mortal, diuina Dorotea,
toque atreuida, tu sepulcro sea,
sin columnas de pórfido lustroso.
5 El fénix yaze en inmortal reposo;
no buelua a renacer ni el sol le vea,
construyéndole, en vez de vrna sabea,
mis lágrimas pirámide oloroso.

El soneto parece un epitafio.⁸⁶ Fernando entierra el retrato, símbolo de su amor por Dorotea, inmortalizándolo con sus versos. El hecho de que estos versos se adapten perfectamente bien a su contexto y que la voz poética aluda por primera vez a Dorotea de manera directa, y en una posición de rima, ha llevado a Trueblood a pensar que en este caso concreto los versos parecen haberse escrito en forma excepcional para el diálogo que los acompaña (1974: 721, n. 69).⁸⁷ Este soneto antecede la reconciliación de Fernando y Dorotea, cuyo amor, como el fénix del poema, parece renacer de nuevo.

IV: 2 y 3

Las escenas 2 y 3 del acto IV son como un paréntesis que se abre dentro de la acción en prosa, porque no tienen una relación directa con el desarrollo dramático. Como señala Félix Monge, esta digresión literaria no tiene incidencia directa en la textura de la obra, “no se integra en la vida y expresión de los personajes” (1983: 455). Lope muy hábilmente interrumpe la acción en su punto más álgido, justo cuando acabamos de presenciar la reconciliación de Dorotea y don Fernando, para presentar unos comentarios que aparentemente no tienen nada que ver con la trama de la obra. En un primer momento el lector se desconcierta, pero una lectura cuidadosa permite ver la importancia que adquieren estas escenas en el contexto general de la obra.

En la escena 2, encontramos a Ludovico y César en una especie de sesión literaria, a la que también se espera que asistan don Fernando y Julio. En esta escena César lee el soneto *Pululando de culto, Claudio amigo*, un poema burlesco en la “nueva lengua”, la lengua de los culteranos, que Lope satiriza sin clemencia en boca de sus personajes.⁸⁸ Encontramos también la cita de unas endechas del marqués de Peñafiel y la glosa del primer verso del soneto. A lo largo de la escena 3, escena que se inicia con la entrada de Julio, destacan las

⁸⁶ Véase Anexo 2. *Infra* 148.

⁸⁷ En el contexto en que aparece, provoca un comentario de Julio sobre un fénix gigante y un comentario más directo de Felipa: “Mucho me admiro de que sintáis tanto la pena de dejar un retrato, habiendo tenido ánimo para dejar al dueño” (IV, I: 334). Este poema es el último de *La Dorotea* que aparece en el ms. *Daza* (Trueblood, 1990: 20).

⁸⁸ Véase Anexo 2. *Infra* 149. Morby señala que este soneto se escribiría por julio o agosto de 1631, fecha conjetural de una carta al duque de Sessa (*Epistolario*, IV, 147) en que a parece con ciertas variantes (Vega, 1968: 318, n. 72). Los versos 2 y 3 están invertidos en la carta. Un ligero cambio en el verso 5: “Por precursora al sol, desde oy me obligo”. Pero los cambios más notables aparecen en el último terceto: “mas que me entiendan turcos o tudescos. / Tú, letor Garibay, si eres gongurrio, / apláudelos que son polifemescos” (Vega Carpio, 2001 b: 288).

glosas de cada uno de los versos del soneto, muchas citas de poetas inventados, que se intercalan con citas de poetas reales, como la del poeta Bartolomé Cairasco de Figueroa, sin ninguna advertencia previa. Estas citas resultan muy cómicas y ayudan a producir ese efecto burlesco que está presente en la sátira a los poetas culteranos, imitadores de Góngora.

Después de la glosa de los versos de los dos cuartetos del soneto, se introduce la canción *Espíritu lascivo*, versos que se adjudican al maestro Burguillos,⁸⁹ como si fuera una digresión más dentro de la estructura dramática: “*In verbo pulga*, ya que la habéis nombrado, quisiera deciros una canción que hizo el maestro Burguillos a cierta pulga” –dice Julio; y responde César: “Dila por tu vida, Iulio, para que nos descanses deste inexorable soneto, pues ya no vendrá Fernando” (IV, 3: 352).⁹⁰ El poema es una hermosa composición en sextetos lira,⁹¹ que inicia con una alocución directa a la pulga, aunque sin nombrarla directamente: “Espíritu lasciuo”, es el primer epíteto con que la nombra la voz poética además de otros muchos (“sutil átomo viuo”, “dulce duende”, “punto indivisible”, “arador inuisible”, “delincuente”). La pulga no será nombrada como tal sino hasta el verso 57. De nuevo, como en *Unas doradas chinelas*, el poema está lleno de alusiones eróticas.⁹² La voz poética quisiera ser esa pulga que recorre con entera libertad el cuerpo femenino: esos “campos de aljófara”, esa “holanda que en azar se baña”, esa “miel ajena”, esa “nieve”, de esa Filis que finalmente se nombra en el verso 85. Los deseos del poeta se transfieren a la pulga de manera muy sutil.

Se destacan en el poema varias partes: en la primera, el poeta se esfuerza en retratarla (versos 1-24). Después, una serie de preguntas retóricas marcan un cambio de tono (25-30). Narra luego la voz poética lo que un elefante le dijo a la pulga en estilo directo (32-42) y en estilo indirecto libre, lo que la pulga responde (43-48). A continuación, la voz poética retoma el hilo del discurso con un cambio de tono y después de establecer una serie de comparaciones con las hazañas de Colón y de Hércules, confiesa su deseo (49-60). En la

⁸⁹ Sobre el *maestro Burguillos* como seudónimo de Lope, usado desde la *Justa poética* de 1620, cf. S. G. Morley, *Pseudonyms*, 421-422, 473-474 y las observaciones de M. Herrero García en "Lope de Vega y Tomás de Burguillos" (Vega, 1968: 353, n. 192).

⁹⁰ Véase Anexo 2. *Infra* 145-147.

⁹¹ Navarro Tomás describe el sexteto-lira o lira- sestina como una estrofa formada por seis versos de siete y once sílabas en orden alterno, los cuatro primeros con rimas cruzadas y los dos últimos pareados (aBaBcC); y añade también que esta forma métrica fue utilizada con frecuencia por fray Luis de León en sus traducciones de Horacio (1956: 186-187). Para un resumen histórico de esta forma métrica véase Baehr, 1981: 374-376.

⁹² Spitzer lo dice muy claro: “Dieses heikle Thema gestattet, die sinnliche Begierde des Dichters in graziöse Diskretion aufzulösen: das Tierchen wird besungen, wo die Geliebte gemeint ist” (1932: 34, n. 28).

última parte hay una serie de metamorfosis: la pulga se convierte en “pimienta viua”, en “tenaça fugitiua” en “abispa” y finalmente en el mismo deseo del poeta:

90 Mas ¡ojalá yo fuera
quien entre puertas de marfil muriera!
Pulga, a los dos nos falta,
a ti mi humano ser, y a mí tu dicha.
Pica, repica, salta,
y si morir tuuieres por desdicha,
95 troquemos el empleo:
yo seré pulga y tú serás deseo.

Tenemos ahora, podríamos decir, un poema dentro del contexto de otro poema, un juego lírico de Lope, lúdico e ingenioso, que también se encuentra en la intercalación de otras citas: unas redondillas burlescas y algunos epitafios. Las redondillas las introduce Julio después de citar el verso 10 del soneto (*Cáligas diré ya, que no grigüescos*) y de afirmar que las calzas españolas no eran las que se llamaban “cáligas”, sino todo género de medias:

Julio: Estremadamente dixo Macario de Verdolaga, auiéndole hurtado vnas medias y çapatos a su dama, que bañándose en el río, pudo desde vnas çarças:

Tan medias las medias eran,
que las medias calças son;
y tuuieran más razón
si fundas de flautas fueran.
De los çapatos no siento
cómo diga su primor;
por Dios que tengo temor
que los echen aposento.

(IV, 3: 361)

Después de citar el verso 11 del soneto (*como en el tiempo del pastor Bandurrio*) cita Julio tres epitafios, que atribuye a distintos autores. El primero, de autor desconocido:

Aquí yace Bandurrio; ¡Oh caminante!,
detén el paso.

Los otros dos epitafios, uno de autor inventado y el otro del maestro Burguillos, los introduce Julio uno después del otro:

Julio: El poeta Serpentionio Proculdubio hizo vn epitafio a Bonamí, vn criado de su majesdad, monstro hermoso de la naturaleza, pues en la mayor pequeñez que puede alcançar el pensamiento, era perfectíssimo, como la nuez de aquel escritor raro en que puso toda la *Ilíada* de Homero.

César: Di, Iulio, el epitafio.⁹³

Julio:

Ten el passo, caminante,
a ver lo que no has de ver;
aunque si tienes que hazer,
puedes passar adelante.
Pero si verlo te plaze,
tan pequeño yaze aquí
el átomo Bonamí,
que no se sabe si yaze.

Pero sin detener los caminantes, al sepulcro de vna dama mui alta y mui flaca dixo el maestro Burguillos:

Doña Madame Roança
tan alta y flaca viuía,
que mandó su señoría
enterrarse en vna lanza.
Y aun huuo dificultad,
porque lo alto faltó,
y de lo ancho sobró
la mitad de la mitad.

(IV, 3: 363-364)

En estas escenas la literatura misma se convierte en el tema fundamental y Lope las aprovecha para presentar su concepción muy particular del equilibrio que debe haber entre arte y naturaleza.⁹⁴ Para Lope, lograr la armonía es fundamental en el arte; y armonía significa belleza, proporción. Lope critica la artificialidad y los excesos. Los comentarios del soneto burlesco llevan a digresiones eruditas y literarias sobre temas que al parecer preocupaban mucho a los poetas de la época. Lope confronta en estas escenas a los poetas modernos y los antiguos, y se burla de los poetas culteranos y de sus comentaristas (de las

⁹³ En el ms. *Daza* aparece un epitafio al enano palaciego Bonamí (ff. 95r-95v) muy relacionado con éste (Entrambasaguas, 1970). El epitafio, compuesto por cuatro redondillas y media, comienza: “Aunque eterna vida nace, / tan pequeño yace aquí / el Alemán Bonamí, / que no se sabe si yace”. Trueblood nota que los versos 2-4 de *Daza* coinciden casi completamente con los 6-8 de la acción en prosa. Y añade un comentario interesante relacionado con la forma trunca del final del epitafio en *Daza*, “Séale la tierra leve / pues que tan poco lo cubre” (versos 17-18), inicio sólo de una redondilla, lo que le hace pensar que Lope no veía la manera de acabarlo. Trueblood piensa que debió ocurrírsele a Lope que estos versos “constituirían un excelente final en *pointe* y que, tratándose de un ‘átomo’, cuanto más breve, mejor”. Esto muestra la importancia del manuscrito, pues el cotejo de *Daza* con *La Dorotea* “permitiría sorprender por un momento a Lope en trance de creación” (1990: 21).

⁹⁴ Trueblood lo dice muy claro: “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*” (1974: 509).

Lecciones solemnes de Pellicer sobre todo).⁹⁵ Como dice Sandra Foa, “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” (1979: 124).⁹⁶ Lope se burla también, como subraya Félix Monge, de los artificios del nuevo estilo y de los imitadores de Góngora (1983: 449). Para Lope un poeta culto es aquel –como dice César– “que cultiua de suerte su poema que no dexa cosa áspera ni oscura, como vn labrador vn campo” (IV, 2: 330). Lope logra mimetizarse en la voz de sus personajes; en voz de César y Ludovico escuchamos algunos comentarios que parecen provenir directamente de su propia voz.⁹⁷

IV: 7

En la escena 7 encontramos a Marfisa y Clara en la calle afuera de la casa de Fernando, esperando a que éste llegue.⁹⁸ Marfisa ya se sabe engañada y traicionada por Fernando, por lo que quiere verlo para recriminarle su actitud. En esta escena, los versos, por primera vez, se presentan escritos dentro del contexto de una carta que hace explícitos los sentimientos de Fernando cuando se va de Madrid. *Adónde vais, pensamiento*, el único poema que lee Marfisa es, paradójicamente, un romance que escribió don Fernando para Dorotea.⁹⁹ En esta composición la voz poética interroga a su propio pensamiento en un monólogo en estilo muy cortesano, que se adapta perfectamente a la ficción:

⁹⁵ Ludovico dice: “Deseo quien escriua sobre Garcilaso; que hasta aora no le tenemos” (IV, 2: 320). Como sugiere Morby parece haber una intención deliberada de parte de Lope de excluir la sátira a Garcilaso y a sus comentaristas, para concentrarla en Góngora y los culteranos y sobre todo en Pellicer (Vega, 1968: 321, n. 76). *Las Obras de Garcilso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera* se habían publicado en Sevilla ya en 1580.

⁹⁶ Véase el comentario de César: “Antes 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 lo viésemos, nos están diziendo: ‘Esta es pera, éste es durazno y éste es membrillo’, como el otro pintor que puso a vn león trasquilado: ‘Este es león rapante’” (IV, 2: 320).

⁹⁷ Véase el siguiente comentario de César: “Algunos grandes ingenios adornan y visten la lengua castellana, hablando y escriuiendo, 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 deue 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” (IV, 2: 317). O el comentario de Ludovico: “Ninguna cosa deue disculpar al buen poeta. Piense, borre, aduierta, elija y lea mil vezes lo que escriue; que rimas se llamaron de *rimar*, que es inquirir y buscar con diligencia” (IV, 3: 347).

⁹⁸ “No he de quitarme desta puerta aunque me lo mande la noche, por más que me afrenten la vezindad y el día” (IV, 7: 376).

⁹⁹ Véase Anexo 2. *Infra* 117-118.

1 ¿Adónde vais, pensamiento,
con passos tan engañados?
Que no puede bien huir
quien lleua hierros de esclauo.
5 Si os han de boluer por ellos,
¿de qué seruirá alexaros?
Que es dar ocasión al dueño
para mayores agrauios.

El poema desempeña una vez más la función de servir de prelude a una situación dramática concreta; antecede el encuentro de Marfisa con don Fernando.¹⁰⁰ Al finalizar el romance, en el diálogo con el que termina la escena, el nombre de Amarilis que aparece en el poema se presta a confusiones:

Clara: Él está mui bien escrito, assí estuuiera bien empleado.

Marfisa: ¡Qué cortesano estilo!

Clara: ¡Y qué descortés contigo! Pero dime, señora, ¿de cuándo acá se llama esta señora Amarilis? Dorotilis auía de dezir; que a ti, como a Marfisa, te tocó siempre esse nombre.

Marfisa: ¡Ay, Clara! Por engañarnos a entrambas; que los poetas tienen versos a dos luzes, como los cantores villancicos, que con poco que les muden siruen a muchas fiestas.

Clara: Guarda la carta; que él y Iulio, su postillón vienen hablando.

(IV, 7: 378)

IV: 8

Una vez que Marfisa y Clara se han marchado, Julio, en su comentario, dice abiertamente lo que piensa de Marfisa:

Julio: Essa merece amor, por firme y por sola; que no puede nadie amar con verdad ni tratar con honra, sustituyendo ausencia; que de galán a galán es el sufrimiento miedo y el respeto infamia.

Fernando: Por lo menos diré agora lo que Catulo a Lesbia:¹⁰¹

*De amor y aborrecimiento
tan igual veneno tomo,*

¹⁰⁰ A propósito de este poema señala Trueblood: “Lope has conflated with the youthful episode a spat with Marta de Nevares, for whom the poem was written, of a kind which his private correspondence shows in fact occurred (*Epistolario*, III, 277). The futility of both flight and grievance in putting an end to love is the subject of the poem. Among its lines are two quatrains that expand Dorotea's unwitting statement of what is to transpire between Fernando and her” (versos 41-48) (Trueblood, 1974: 320).

¹⁰¹ Morby identifica: *Carmina*, LXXXVI (Vega, 1968: 382, n. 262).

*que si me preguntan cómo
no sé más de lo que siento.*

(IV, 8: 382)

Fernando recurre a la poesía para expresar sus sentimientos. Una vez más, la poesía le permite formular aquello que no puede decir con palabras. Estos versos cierran la escena y anteceden de manera inmediata al *Coro de venganza* que concluye el acto.

CORO DE VENGANÇA / HENDECASÍLABOS FALECIOS (16 versos)

Este Coro es una reflexión sobre el amor, sobre los agravios de amor, en la que la restitución del sentimiento amoroso se presenta como imposible. El Coro, en su contenido, se relaciona íntimamente con el Coro anterior, pero aconseja ahora tener prudencia y desconfianza:

Tenga quien agravió justos rezelos,
Y nunca mire el alma por los labios;
15 que amistades son dulces sobre zelos,
pero siempre fingidas sobre agraviuos.

El hecho de que este Coro cierre precisamente el acto en el se alude a la reconciliación de Dorotea y don Fernando, y en el que al final Marfisa le deja ver abiertamente a Fernando sus sentimientos de amor, intensifica la tensión dramática, pues el Coro de alguna manera parece anticiparse a los acontecimientos que sucederán en la obra. Formalmente el Coro está compuesto por cuatro coplas de cuatro versos endecasílabos, en los que cada copla adopta una nueva serie de rimas cruzadas.¹⁰² Morby destaca el paralelismo rítmico que puede establecerse entre estos versos y los metros usados por Safo, Catulo y Marcial. En cuanto a la forma estrófica la considera como una variante del serventesio, frecuente en los *Emblemas de Alciato* de Bernardino Daza.¹⁰³ Como menciona Nadine Ly, este Coro desmonta paso a paso el mecanismo de la venganza, tomando en consideración tanto la irresponsabilidad del

¹⁰² (ABAB CDCD EFEF GHGH). Blecua señala que el falecio era un verso formado por un espondeo, un dáctilo y tres troqueos, cuyo esquema es: __ / ___ / __ / __ / __ (Vega, 1996: 403, n. 263). Morby, por su parte, considera que de los dieciséis endecasílabos del Coro, sólo hay motivo para llamar falecios a los dos últimos (Vega, 1968: 382, n. 263). Trueblood conjetura que este Coro debió sustituir el “Coro de amistades” que aparece en el ms. *Daza* (1990: 21). Véase Anexo 2. *Infra* 153.

¹⁰³ Monique Güell, por su parte, señala que también ha encontrado esta forma estrófica en Fray Luis de León y en Francisco de Medrano (2001: 74). Navarro Tomás, a propósito del serventesio, dice: “Rengifo distinguió al cuarteto de rimas abrazadas, ABBA, con el nombre de *cuartete* y al de rimas cruzadas, ABAB, con el de *serventesio*, pero ha sido más corriente llamar cuartetos a ambas variedades. El serventesio fue en provenzal e italiano una poesía generalmente satírica que podía componerse en cuartetos cruzados o en otras estrofas” (1956: 188).

amante que ofende como el rencor del amante ofendido (2001: 190); Fernando y Dorotea, cada uno a su manera, dramatizarán finalmente este proceso.¹⁰⁴

ACTO V.

En este último acto cada uno de los personajes principales expresará a su manera sus sentimientos de desengaño y los poemas, como veremos, guardan una relación estrecha con esta situación concreta. La acción tiene lugar varios meses después; de nuevo el paso de cierto tiempo es indispensable para el desarrollo de la acción dramática. En este acto, otra vez parece haber un cambio en la distribución de la poesía; ahora se presenta de manera más distribuida, pues encontramos versos en las escenas 1, 2, 3, 5, 6, 9 y 10. El acto consta de doce escenas; es el que más escenas y menos versos contiene (181).¹⁰⁵ Se destacan 5 poemas y varias citas de versos sueltos. Ahora parece romperse el equilibrio que se había destacado en los otros actos; la acción parece acelerarse. Al final de la obra, la acción adquiere otro ritmo, y estas escenas, en las que mueren de manera intempestiva don Bela y Gerarda, se precipitan una tras otra. El acto concluye con el *Coro del ejemplo*, que pone fin a la obra.

V: 1

En la primera escena encontramos a don Bela en una conversación con Laurencio. “Perdido estoy de triste. No sé qué tengo estos días, que no puedo alegrarme” –confiesa don Bela (V, 1: 385). Y más adelante alude a que está celoso, antes de leer un poema que dice haber

¹⁰⁴ Dorotea expresa este mecanismo de manera muy personal: “ Seguríssima estoy de que por culpa mía se mude el tiempo. Mi amor paró en zelos, mis zelos en furia, mi furia en locura, mi locura en rabia, mi rabia en deseos de vengança, mi vengança en lágrimas y mis lágrimas en arrojar por los ojos el veneno del corazón” (V, 9: 444). Fernando, por su parte, describe paso a paso su experiencia de desengaño. Primero confiesa: “Apenas, César, conocí que Dorotea me tenía el mismo amor que antes que me partiese a Seuilla, quando començó mi espíritu a sosegarse, mi corazón a suspenderse y todas las acciones de hombre cuerdo y prudente boluieron a la patria del entendimiento, de donde las auía desterrado la inquietud de imaginarme aborrecido” (V, 3: 405). Y continúa: “Al paso, finalmente, que Dorotea me iba descubriendo su pecho, iba yo sosegando el mío, y como se abrasaua en mis braços de aquellos antiguos deseos, yo me elaua en los suyos” (V, 3: 405). Un poco más adelante afirma: “Y afrentado de mí mismo [...] determiné dos cosas: tomar vengança de la libertad de Dorotea, y curarme en salud para que no hallasse el mal desapercibido; todo lo qual executé fácilmente” (V, 3: 407). Y poco después: “hize resolución de amar a Marfisa sin dexar a Dorotea, hasta que con el trato y el fauor de mi buen deseo conualeciese de todo punto” (V, 3: 408). Y concluirá más adelante: “assí en el amor lo primero es el deseo y lo vltimo la venganza” (V, 3: 414).

¹⁰⁵ Véase Anexo 1. *Infra* 107.

escrito la noche anterior: “Dame aquellos papeles, que con la memoria de los estudios de mis primeros años, he hecho vn epigrama esta noche, y querría sacarle en limpio”.¹⁰⁶ Este poema como dice Blecua es “una bella y concisa exposición del platonismo, exposición que aclara unas líneas más abajo el mismo don Bela” (Vega, 1996: 406, n. 2).

1 Miré, señora, la ideal belleza,
 guiándome el amor por vagarosas
 sendas de nueue cielos;
 y absorto en su grandeza,
5 las exemplares formas de las cosas,
 baxé a mirar en los humanos velos;
 y en la vuestra sensible
 contemplé la diuina inteligible.
 Y viendo que conforma
10 tanto el retrato a su primera forma,
 amé vuestra hermosura,
 imagen de su luz diuina y pura,
 haziendo, quando os veo,
 que pueda la razón más que el deseo;
15 que si por ella sola me gouierno,
 amor que todo es alma, será eterno.

La lectura del poema provoca los siguientes comentarios:

Laurencio: Está mui bien escrito. Pero yo te confieso que no le entiendo, y aun lo dudo del sutil ingenio de Dorotea.

Don Bela: Mira, Laurencio, lo que ha de entender Dorotea de mi pluma son las libranças de los mercaderes para sus galas. Esto, basta que yo lo entienda.

Laurencio: Y yo querría.

Don Bela: Assí como la diuina belleza, que con eterna e incomprehensible luz resplandece en aquel soberano Artífice, esparce sus rayos, que, decendiendo por todos los cuerpos, ilustra las mentes angélicas, hermosea el alma del vniuerso, y finalmente deciende a la materia de los cuerpos, donde se rebueluen con suaue armonía los cielos, resplandece el sol, centellean las estrellas, conséruese puro el fuego, alégrase el aire sereno, gozan su perpetuo curso las instables corrientes de las aguas, la tierra se adorna de diuersas flores, árboles y plantas, y vltimamente el hombre se admira en los rayos desta diuina belleza que en la hermosura de las mugeres sobre todas las inferiores criaturas resplandece. Assí el amor enseña de grado en grado (quanto es capaz nuestro entendimiento aspirando a tan alta contemplación), a formar vna idea particular, que ama sin diuertir el pensamiento fuera de los límites de la razón.

¹⁰⁶ El poema es una silva de 16 versos en la que se alternan versos heptasílabos y endecasílabos: ABcaBCdD : eEfFgGHH. Sin embargo, a diferencia de la silva clásica, en la que no hay una sujeción a orden alguno de rimas ni estrofas (Navarro Tomás, 1956: 235), el poema parece dividido en dos estrofas claramente distintas. Este poema aparece también en el ms. *Daza* (Trueblood, 1990: 20).

Laurencio: ¿Qué tienes por idea?

Don Bela: La noticia exemplar de las cosas.

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

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

(V, 1: 388)

Este poema, en el que don Bela expresa sus ideas en relación con el amor, antecede al parlamento en que expresa abiertamente su desengaño amoroso, parlamento que funciona en la obra, por otro lado, como una anticipación de su propia muerte.¹⁰⁷

V: 2

La escena inicia con la llegada de Gerarda a casa de don Bela. En esta escena encontramos dos citas de versos sueltos. La primera, en un comentario de don Bela que responde a la noticia que le lleva Gerarda de que Dorotea “no quiere ventanas para los toros”. Don Bela cita los versos como parte de su discurso: “Estar triste Dorotea y no ir a los toros..., algo tiene en el campo que le duele” (V, 3: 392). Estos versos, que pertenecen a un conocido cantar popular,¹⁰⁸ le permiten a don Bela decir lo que no quiere expresar de manera directa, mostrando que sabe perfectamente que ya no tiene muchas esperanzas en su relación con Dorotea. Gerarda a lo largo de la escena tratará de animarlo de distintas formas, pero todos sus esfuerzos serán en vano.

La segunda cita aparece un poco después:

Don Bela: ¿Qué cantaba Dorotea?

Gerarda:

Velador que el castillo velas,

¹⁰⁷ “¡Ay, Laurencio! ¿Quién ay que tenga entendimiento, que no conozca que es mortal? [...] Dorotea es hermosa únicamente, entendida, y con tantas gracias, que si el hilo de oro de la razón no me saca deste laberinto, creo que auemos de dezir al fin de la vida, como aquel rey de la Gran Bretaña, ‘Todo lo perdimos’” (V, 1: 389).

¹⁰⁸ Morby identifica “Aquel pastorcico, madre, / que no viene / algo tiene en el campo / que le duele” (Vega, 1968: 392, n. 20). Cf. Frenk, 2003: núm. 568 A, donde se registran gran cantidad de fuentes.

*vélale bien, y mira por ti;
que velando en él me perdí.*

¿Que te parece cómo alude a tu nombre? pues ella ha hecho las coplas. Mira lo que canta, mira lo que entiende, mira lo que le debes.

Don Bela: Dale otros cuatro reales.

Los versos que cita ahora Gerarda, como señala Morby, son un “estribo tradicional, relacionado con un viejísimo motivo literario, aún popular en días de Lope, quien lo recogió y glosó algunas veces” (Vega, 1968: 394, n. 27).¹⁰⁹ El hecho de que Gerarda se los atribuya a Dorotea no deja de escapar a la sensibilidad de don Bela, que reconoce la gracia en haber escogido precisamente esos versos que aluden a su nombre. Sin embargo, es evidente que ya no hay nada que Gerarda pueda hacer para animar a don Bela, quien poco después le manifestará abiertamente su sentimiento de desengaño.¹¹⁰ Con estas citas vemos como Lope muestra su espíritu lúdico jugando con versos de la poesía popular, adaptándolos a la situación concreta que viven sus personajes.

V: 3

En esta escena encontramos la ensalada *Si tuvieras, aldeana*, el último poema que canta Fernando acompañado de su guitarra. El poema esta vez se presenta al inicio de la escena. En el diálogo que antecede el canto del poema puede observarse que don Fernando, a la vez que afina su guitarra, trata de afinar sus sentimientos, buscando encontrar un equilibrio entre su amor y desamor:

Fernando: Malas primas.

Julio: No ay cuerda buena.

Fernando: Mira lo que dizes, que no es cuerda la que es mala.

Julio: ¿Desto sacas alegorías?

Fernando: Dorotea fue la causa.

Julio: ¿Ya es mala Dorotea?

¹⁰⁹ Cf. también Frenk, 2003: núm. 1091. Este villancico tradicional Lope lo utiliza en su comedia *Las almenas de Toro* (1610-1613), aunque en la comedia desempeña una función distinta: Flores y Laín, los soldados que cuidan las almenas cantan estos versos antes del asalto a la ciudad de Toro, los versos funcionan como un breve preludio que advierte al espectador de que el asalto a la ciudad será inminente (Fernández Guillermo, 2004: 147).

¹¹⁰ Don Bela: “ Gerarda, Gerarda; si hablamos de veras, no soi tan simple que no me aya reportado la mala correspondencia de Dorotea” (V, 2: 394).

Fernando: Tú lo sabes.

Julio: Hasta que no digas mal de Dorotea, no tengo de creer que la has olvidado.

Fernando: Pues digo que es vn ángel.

Julio: Tampoco.

Fernando: Pues ¿cómo ha de ser?

Julio: No dezir bien ni mal de Dorotea; que el que ha olvidado lo que amaua, no dize mal ni bien de lo que oluida: bien, porque ya no ama, y mal, porque no se venga.

Fernando: Pues vengarse, ¿es amor?

Julio: No, sino desesperación amorosa. Y acuérdate de lo que de Medea escriue Ouidio, que auiéndose casado Iasón con otra, se la mató con dos hijos y puso fuego a sus casas.

(V, 3: 400-401)

La ensalada inicia con un romance (versos 1-48), en doce cuartetas perfectamente diferenciadas.¹¹¹ Se trata de nuevo de un poema de amor cortesano en el que se describe la altivez de la amada:

1 Si tuuieras, aldeana,
 la condición como el talle,
 fueras reina de tu aldea,
 tuuieras vassallos grandes.

5 Opuesta al sol de tus ojos
 la luna de tu donaire,
 la tierra de tu aspereza
 forma eclipses, sombras haze.

 ¿Eres tú la bien prendida,
10 aunque es mejor que te llamen
 la que cuanto mira prende,
 y tienes zelos del aire?

 Si no puede tu belleza
 de ti misma assegurararte,

15 ¿qué hará mi amor, Amarilis,
 que para tus zelos baste?

Fernando parece condensar en este poema motivos e imágenes que ya habían estado presentes en otros poemas anteriores. Igual que en *Zagala así Dios te guarde*, de nuevo aparece el tema de los celos infundados y el motivo de las lágrimas, aunque ahora aparece Amarilis como destinataria de los versos:

41 No gastes mal tantas perlas,
 no llores más, no me mates;
 que pienso que tus estrellas

¹¹¹ Véase Anexo 2. *Infra* 140-141.

se están diuidiendo en partes.
 45 Baste el enojo, Amarilis,
 sal por tu vida a escucharme;
 que a las niñas de tus ojos
 quiero cantar, porque callen.

Por otro lado, las imágenes del poema que describen los pies de la amada, remiten a las de *Unas doradas chinelas*, aunque los giros son distintos (versos 21-24); y también se habla de arroyuelos que murmuran (33-36). El poema termina con una letrilla compuesta por cuatro estrofas de versos hexasílabos (seguidillas por ley de Mussafia) (49-64). El último verso del cuerpo de la canción es un verso de vuelta, que introduce de nueva cuenta los versos de la cabeza:

50 *No lloréis, ojuelos,
 porque no es razón
 que llore de zelos
 quien mata de amor.*

Al finalizar el poema el comentario de César: “Está tan bien cantado como escrito”, hace énfasis en las habilidades de Fernando como músico y poeta (V, 3: 402). Este poema antecede también a la confesión de su desengaño que Fernando hará explícita un poco más adelante. Pareciera que el poema revela sus deseos más íntimos, o su concepción muy particular del amor, pues los versos alaban precisamente a una amada un tanto esquiva:

Fernando: [...] Apenas, César, conocí que Dorotea me tenía el mismo amor que antes que me partiese a Seuilla, quando començó mi espíritu a sosegarse, mi corazón a suspenderse, y todas las acciones de hombre cuerdo y prudente boluieron a la patria del entendimiento, de donde las auía desterrado la inquietud de imaginarme aborrecido. Porque estauan de la manera que suelen los hierros de vn relox deshecho, que, boluiendo a poner cada vno en su lugar, obra concertadamente su armonía.

César: ¡Estraña condición de amor, que quiera maltratado, y con la seguridad oluide!

Fernando: Al paso, finalmente, que Dorotea me iba descubriendo su pecho, iba yo sosegando el mío, y como se abrasaua en mis braços de aquellos antiguos deseos, yo me elaua en los suyos.

(V, 3: 405)

Un poco más adelante tenemos tres citas de versos sueltos. La primera, en boca de don Fernando, que cita unos versos de un cantarcillo popular que solía cantar Dorotea, intercalándolos en su parlamento:¹¹²

¹¹² Morby identifica: “Estrubo de un romancillo del *Romancero general*, Durán, II, 638 *bc* (núm. 1870); ed. A. González Palencia, II, 16*b* (núm. 825)” (Vega, 1968: 409, n. 69). Cf. Frenk, 2003: núm. 2371.

Fernando: Como el vernos tenía intercandencias, era forçoso escriuirnos, y porque fuesse sin aduertimiento de don Bela; a quien yo auía herido vna noche que tuuo zelos de mi voz como yo de sus manos, y se quiso acreditar de la espada con Dorotea, tan enemiga della que solía cantar al arpa:

*Dadiuoso le quiero yo,
que valiente no;*

para lo qual –que en fin era necessario para conseruar nuestra amistad y escusar los efetos de la vengança de su herida– yo llegaua a su puerta en hábito de pobre a las diez horas todas las noches [...]

(V, 3: 409-410)

La segunda cita aparece un poco más adelante, ahora en boca de César, cuando Fernando ya le ha contado que se había metido en la faltriquera el papel que le había enviado Marfisa con la camisa que le había hecho. Los versos en el contexto que aparecen resultan un tanto irónicos:¹¹³

Fernando: Aunque confieso el yerro, agradezco a mi fortuna el auer errado. Porque como el corazón es lo primero que viue y lo vltimo que muere, assí en el amor lo primero es el deseo y lo vltimo la vengança.

César: pensé que queríades dezir con el discreto Boscán:

*Iusta fue mi perdición,
de mis males soy contento.*

La tercera cita, de nuevo en boca de Fernando, se presenta otra vez intercalada en su parlamento. Con estos versos Fernando parece justificar el cambio que han tenido sus sentimientos:

Fernando: Fueron y vinieron papeles de vna parte a otra, y llegó a extremo lo abrasado de Dorotea que se contentaua para las pazes con que le diesse la camisa o la rasgasse a sus ojos. Esta satisfacción me pareció indigna de mi obligación a muger tan principal como Marfisa. Y no auiendo remedio de otra suerte para confirmar las pazes, de que a mí ya se me daua menos.... ¡O tiempo! ¡O amor vengado! ¡O mudanças de fortuna! ¡O condición humana!

¹¹³ Existe controversia en la crítica en cuánto a la autoría de estos versos. Por un lado, Morby asegura que no son de Boscán, que son versos atribuidos a Jorge Manrique, aunque Boscán y otros poetas los glosan (Vega, 1968: 414, n. 82). Por otro lado, Trueblood afirma que son de autor desconocido: “These lines belong in fact to an old *quintilla* of unknown authorship glossed by Manrique, Costana, Silvestre, Boscán, and Camoëns. In the printed editions of Boscán and Garcilaso, the former’s *cançión* ‘Bien supo el amor qué hizo’ is entitled simply ‘Glosa de ‘Justa fué mi perdición,’ but in the 1595 edition of Camoëns (fol. 152^v) Boscán is named as author of the *quintilla*. It seems likely, therefore, that the edition of Camoëns or an earlier MS copy was Lope’s precedent for the inaccurate attribution to Boscán” (1956: 763-764).

Donde viene también lo que dixo en aquel soneto el ilustre portugués Luis de Camoes:¹¹⁴

*Mudanse os tempos, mudanse as vontades,
mudanse o ser, mudase a confiança;
todo mundo he composto da mudança
tomando sempre nouas qualidades.*

Púseme, en fin, la camisa en el más festiuo día que tiene el año. No podía determinar Dorotea, desde vna ventana donde estaua, la color de las randas. Y con súbita pasión de zelos baxó a la calle, y entre la confusión de la gente que iba mirando las telas y imágenes de que estaua adornada, llegó adonde yo iba con otros amigos, siguiendo a Marfisa y olvidando a Dorotea. Referiros el coloquio era cansaros. Habló con zelos, respondí sin amor; fuesse corrida y quedé vengado; y más cuando vi las lagrimillas, ya no perlas, que pedían fauor a las pestañas para que no las dexassen caer al rostro, ya no jazmines, ya no claueles.

(V, 3: 416)

El último poema de esta escena, que se presenta como epigrama, es un soneto de circunstancias, que lee César: *La siempre excelsa, grave y gran Coluna*.¹¹⁵ El soneto se introduce en el siguiente diálogo:

César: [...] A mi posada voy, y si no viniere a la tarde a veros, vendré mañana. Porque tengo que llevar vn epigrama que he escrito a los felicísimos casamientos de la excelentísima señora D. Vitoria Colona y el conde de Melgar, hijo del gran almirante de Castilla don Luis Enríquez de Cabrera; que como sabéis, entró ayer en esta corte, donde fue recibida con tanto aplauso, que no se ha visto en Madrid más alegre día ni más luzido de galas [...]

(V, 3: 418)

Este comentario, que introduce el soneto, desempeña en la obra una función específica: permite situar la acción de *La Dorotea* en una época más o menos determinada.¹¹⁶ Al terminar el soneto la salida de César impide cualquier comentario a propósito de los versos.

¹¹⁴ Blecua identifica los versos como el primer cuarteto del soneto 90 de la *Lírica de Camões*, Coimbra, 1932 (Vega, 1996: 437, n. 94). Morby cita *Rimas*, LVII; *Obras*, ed. Visconde de Juromenha, II, 29 (Vega, 1968: 416, n. 86).

¹¹⁵ Véase Anexo 2. *Infra* 149. La “gran Coluna” que se menciona en el primer verso es, como señala Morby, un juego de palabras casi inevitable al nombrar a la familia de Colonna (Vega, 1968: 420, n. 98).

¹¹⁶ El comentario de César alude a la entrada del Conde Melgar en la Corte, acontecimiento que parece haber sido muy celebrado en Madrid, y que probablemente tuvo lugar en enero de 1588, poco después de su boda. Este dato, que puede comprobarse históricamente, ayuda a situar la acción de *La Dorotea* en una época más o menos precisa, ya que la boda, como señala Morby, tuvo lugar en Vich, el 31 de diciembre 1587 (Vega, 1968: 418, n. 94). El acto V parece llevarse a cabo entonces, a principios del año de 1588, probablemente en el mes de enero. No hay en el texto ninguna indicación precisa que permita situar el principio de la obra en una determinada época, sin embargo, sabemos que la escena en el prado tuvo lugar un día del mes de abril, como

V: 5

En esta escena Dorotea, después de haber roto el retrato de Fernando, quema los papeles que tenía de él, e igual que Fernando al principio de la obra, al revisarlos, encuentra un soneto que le había escrito en un pasado indeterminado. Dorotea lee el poema, una composición muy bella, nuevamente de amor cortesano, en el que la voz poética se queja de la dureza de su amada. En este soneto Dorotea aparece como destinataria de los versos:¹¹⁷

1 Quexosas, Dorotea, están las flores,
 que las colores las auéis hurtado;
 Y la frígida nieue se ha quexado
 de que mayores son vuestros rigores.

Al terminar el poema los comentarios de la criada Celia, en los que hace una crítica literaria, no dejan de sorprender al lector:

Celia: ¡Qué bien escrito y qué claro! Pero este poeta no era bueno para muger.

Dorotea: ¿Por qué?

Celia: Porque tenía mucha facilidad. Pero ¿cómo, queriéndole tanto, se quexaua de tu condición?

Dorotea: Estaua enojado entonces.

Celia: ¡Y enojado te alabaua y encarecía! Esse sí que es poeta, y no vnos satíricos ignorantes y fantásticos que a los mismos que los alaban deshonoran.

(V, 5: 431)

V: 6

La escena inicia con la llegada de Gerarda y en ella encontramos otras tres citas de versos sueltos:

Gerarda: ¡Agua, agua! ¿Jesús! ¿Qué incendio es éste?

Dorotea: ¿Tú pides agua, tía? ¿Qué nouedad es ésta?

Gerarda: ¡Papeles! ¡uráralo yo, muchacha.

Dorotea: Ardese Troya.

claramente se menciona en el texto, y que Fernando y Julio pasaron tres meses en Sevilla; con estos datos creo que podemos conjeturar con bastante precisión, que la acción del acto I tiene que suceder un día del mes de enero de 1587. Así, estaríamos hablando de que toda la acción transcurre en un período de más o menos un año: de enero de 1587 a enero de 1588 aproximadamente (Trueblood, 1974: 224-225 y Forcione, 1969: 466-467). Este poema también aparece en ms. *Daza* (Trueblood, 1990: 20).

¹¹⁷ Véase Anexo 2. *Infra* 150. Este poema aparece también en ms. *Daza* (Trueblood, 1990: 20).

Gerarda:

*¡Fuego, fuego!, dan voces, ¡fuego! suena,
y sólo Paris dize: Abrase a Elena.*

Dorotea: ¿Es canción nueva?

Gerarda: Esto cantan aora los músicos del duque de Alua.

Dorotea:

*Arded, mentiras, arded,
que yo no os puedo valer.*

Gerarda: Ya entiendo lo que castigas.

Dorotea: Aquí dio fin la historia.

(V, 6: 432-433)

En el contexto en que aparecen estos versos podemos observar varias cosas: primero que los versos de Gerarda son una adaptación del estribillo de un conocido romance, que se asocia directamente con el comentario de Dorotea.¹¹⁸ En segundo lugar, parece que los versos sorprenden a Dorotea por lo que Gerarda menciona explícitamente la fuente de los mismos. Los versos de Dorotea, por su parte, son una adaptación de un conocido cantarillo popular, que se ajusta perfectamente al contexto.¹¹⁹

Un poco más adelante, casi al final de la escena, se presenta la tercera cita de versos sueltos en un parlamento de Gerarda en el que predominan refranes; esta vez sí cita al autor de manera explícita:¹²⁰

Gerarda: ¡Ay, niña, niña! No harás casa con azulejos. Ándate a amor por amor y a pelo por pelo, y al cabo al cabo, morir fea y nacer hermosa. *Más vale rostro bermejo, que corazón negro.* No te manques en el establo; que *mejor es dexar a los enemigos que pedir a los amigos.* Don Bela está zeloso. No sé qué le han dicho, y él lo ha visto en tu tristeza. Si él te dexa y Fernandillo se está con su Marfisa, ¿qué has de hazer, *mano sobre mano, como muger de escriuano?* Quando yo era moça leí en Garzilaso aquello de: “En tanto que de

¹¹⁸ Blecua señala que en el *Romancero de Barcelona* (*Rev. Hisp.*, XXIX, núm. 7), el estribillo del romance que comienza “Ardiéndose estaba Troya” es igual que éste, con una variante curiosa: “y sólo Paris dice: ‘Abraza, Elena’” (Vega, 1996: 454, n. 145). Tanto Morby como Montesinos atribuyen este romance seguramente a Lope (Vega, 1968: 432, n. 122 y Montesinos, 1951: 253-254).

¹¹⁹ Dorotea adapta, dice Morby, el conocido cantar muy popular “Arded, corazón, arded, / que yo no os puedo valer” (Vega, 1968: 433, n. 123). Cf. Frenk, 2003: núm. 602 A (“¡Arded, corazón, arded!, / que no os puedo valer”).

¹²⁰ Morby identifica: los versos pertenecen al soneto 23, a aquel que aconseja: “coged de vuestra alegre primavera / el dulce fruto...” (Vega, 1968: 436, n. 134).

rosa y açucena”. ¿Piensas que el tiempo duerme quando nosotros? Pues engañaste, niña, que tres cosas no durmieron eternamente.

(V, 6: 435-436)

V: 9

En esta escena, que comienza con un comentario de Dorotea pidiéndole a Celia el arpa, tenemos el último poema de Dorotea, la letrilla *Si todo lo acaba el tiempo*. Mientras Dorotea afina el instrumento, confiesa en un largo parlamento sus sentimientos de desengaño.¹²¹ La turbación emocional que sufre Dorotea se refleja en la dificultad que tiene para afinar el arpa, la cual no se revela tan sólo como una falta de habilidad mecánica, sino que tiene que ver con sus emociones internas.¹²²

Celia: No pliegues ni jures, si quieres que te crea; que ha vn hora que estás martillando essas clauijas, templando, más que las cuerdas del arpa, las locuras del pensamiento.

Dorotea: He quitado dos o tres, porque falseauan en los bemoles.

Celia: Essos deuían de ser los pensamientos de don Fernando.

Dorotea: Bien dizes, Celia; que la ciencia de la música –como me dezía mi maestro Enrique– no está en la facilidad de los dedos ni en la voz entonada, sino el alma, que es lo que llaman teórica [...]

[...]

Dorotea: Ya he templado.

Celia: Que tú lo estés deseo.

(V, 9: 446)

Este poema es una letrilla o villancico que consta de una cabeza de dos versos octosílabos con rima asonante y cuatro estrofas de nueve versos. El segundo verso de la cabeza se repite como estribillo al final de cada una de las cuatro coplas, que son una serie de variaciones sobre la idea que destaca la cabeza: “Si todo lo acaba el tiempo, / ¿cómo dura mi tormento?”¹²³ En estos versos, como en los de *Al son de los arroyuelos*, Dorotea parece poder expresar con la música y el canto sus sentimientos. Esta canción es el único poema que

¹²¹ *Supra* 53, n. 104. El sonido del arpa está presente durante toda la escena y se prolonga incluso a la siguiente, hasta que Gerarda dice: “Bueno, bueno, dexa el arpa y dame parte de tu alegría” (V, 10: 451).

¹²² Trueblood encuentra una especie de correlación entre el amor no correspondido y las cuerdas desafinadas: “The total situation –words and action- connects love no longer requited with the discordance of strings that no longer vibrate in harmony. On the instrument, eradication and replacement restore harmony. On the human level this does unbearable violence to the feelings” (Trueblood, 1974: 555-556).

¹²³ Esquema: AA: bccbbdaA. Véase Anexo 2. *Infra* 144.

canta Dorotea en que se especifica en el texto que los versos son suyos. Dorotea sabe que el tiempo no podrá remediar los tormentos de amor que sufre y en sus versos parece encontrar la dignidad que hay en dicho sufrimiento:

30 Para el mal que estoy sufriendo,
 ¿qué podrá el tiempo passando,
 si quanto passa bolando
 mi amor le va deteniendo?
 Pues si viuiendo o muriendo
 35 doy ocasión a mi mal
 para que viua inmortal,
 en vano saber intento
 cómo dura mi tormento.

Dorotea parece asumir que el amor, incluso el no correspondido, como en la poesía pastoril, ennoblece al ser que ama. Sin embargo, el comentario irónico de Celia, una vez que Dorotea termina el poema, parece insinuar que la tranquilidad del espíritu es tan inaccesible como la armonía ideal. La falta de familiaridad de Celia con esta canción hace suponer que Dorotea acaba de componerla (Trueblood, 1974: 557):

Celia: Aquí sí que entraua 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 seluas dulces passos. Pero, señora, nunca te he oído estos versos ni este tono. ¿Quién los hizo?

Dorotea: Los versos, Celia, yo; y el tono, aquel excelente músico Iuan de Palomares, competidor insigne del famoso Iuan Blas de Castro, que diuidieron entre los dos la lira, árbitro Apolo.

Celia: ¿Tú hiziste estos versos?

Dorotea. ¿Pues no ves cómo hablan en nombre de muger?

Celia: Agora creo que amor fue el primero inuentor de la poesía.

Dorotea: La ira y el amor son nuestras dos passiones principales. Pues dime, Celia, si dixeron los antiguos que la ira los hazía, ¿por qué no serán más fáciles al amor, que se quexa de lo que padece en dulcísimas consonancias?

(V, 9: 448-449)

V: 10

La última cita de versos sueltos aparece en un parlamento de Gerarda, en una conversación con Dorotea, cuando muestra su sorpresa de encontrarla cantando, alegre y arreglada:

Gerarda: ¿Tienes algún papel humilde de don Fernando? ¿Quiere venir a verte? ¿Date satisfacción de los agraviados de Marfisa? ¿Ay décimas concetiles, soneto releuante, o romance brillador con su villancico a la postre, o lamentable estriuo como aquello de “Filis me ha muerto”,¹²⁴ que te dará mucha honra?

Dorotea: De rúa traes el gusto, madre Gerarda. Siéntate, siéntate, y dime de dónde vienes.

(V, 10: 449)

En su comentario, un tanto irónico, Dorotea subraya la elegancia del lenguaje que ahora emplea Gerarda.¹²⁵ No dejan de sorprender al lector los conocimientos de la alcahueta sobre las diversas formas poéticas y la soltura con la que intercala las citas de los versos. “Filis me ha muerto” es el último verso que se cita en la obra, antes del *Coro del ejemplo*, un verso que Gerarda califica de “lamentable”. Esta es la única vez que en la “acción en prosa”, como atinadamente nota Montesinos (1951: 243), se relacionan los nombres de Dorotea y Filis (Elena Osorio).

CORO DEL EJEMPLO / ALCMANIOS EURIPIDEOS (18 versos)

Este Coro, que cierra la obra, retoma los ejes temáticos que constituyen cada uno de los Coros anteriores, aunque excluye el interés:

1 Este fin a tus desvelos
 loca juventud, alcança,
 porque amor engendra zelos,
 zelos, embidia y vengança:
5 así marchitan los cielos
 la más florida esperança.

El Coro tiene un tono ejemplar, que se percibe desde los primeros versos; y por primera vez, parece establecer una relación directa con el drama de la obra: “Este fin” parece remitir directamente al fin de *La Dorotea* y concretamente al fin de los amores de Dorotea y don Fernando. En la primera estrofa encontramos una justificación lógica de la historia narrada: el amor engendra celos, y los celos, envidia y venganza. En la segunda estrofa el Coro hace una serie de afirmaciones que revelan una concepción particular del amor: “todo deleite es

¹²⁴ Otra alusión más al romance *Sentado en la seca hierba* (OS, XVII, 412), cuyo estribillo es, efectivamente, “Filis me ha muerto, / que fue muy blanda en el primer concierto” (Vega, 1968: 449, n. 174). En esta ocasión, Morby le atribuye el romance a Lope. Cf. *Supra* 43, n. 79.

¹²⁵ Sobre el giro *de rúa*, “vestido como para ruar o pasear, de calle” véase Morby (Vega, 1968: 449, n. 175).

dolor, / y todo placer tormento”; y concluye: “que el más verdadero amor / se buelue aborrecimiento”. Los cuatro sustantivos, colocados todos en posición de rima, parecen resumir la fábula sentimental de Dorotea y don Fernando.¹²⁶ En la última estrofa, la moral del Coro se hace explícita: todo amor lascivo, tiene un final trágico:

Quando del amor lasciuo
el trágico fin contemplo,
15 no sólo al deleite escriuo,
pero sentencioso templo
la doctrina en lo festiuo,
y en el engaño el exemplo.

Esta moral remite directamente a la moral que habíamos leído primeramente en el prólogo de la obra: “...porque conozcan los que aman con el apetito y no con la razón, qué fin tiene la vanidad de sus deleites y la vilíssima ocupación de sus engaños” (Vega, 1968: 52).

El coro esta constituido por tres estrofas de seis versos octosílabos con dos rimas alternadas, que tienen la particularidad de mantener la asonancia en *eo* (ababab cacaca dadada). Las notas de Morby señalan que la estrofa alcmánica es la que se encuentra en algunas *Odas* y *Épodos* de Horacio, aunque los versos de Lope resultan una adaptación bastante caprichosa.¹²⁷

Vistos en su conjunto los distintos Coros de *La Dorotea* creo que pueden verse como distintos ensayos de experimentación, para asociar a los poetas antiguos y a los modernos, adaptando al castellano los versos de la tradición clásica grecolatina. Como Nadine Ly, creo que estos poemas pueden verse como un “juego”, un ejercicio lúdico en el que Lope transporta el mundo de la antigüedad clásica, el mundo de la tragedia con todos sus mitos, a su mundo; dejándose llevar por el placer que provocan las palabras y sus resonancias internas, el placer de inscribir bajo nombres antiguos, métricas familiares, y el placer de hacer de los autores clásicos, como un Horacio, un Catulo o un Marcial, poetas

¹²⁶ Véase Anexo 2. *Infra* 154.

¹²⁷ Morby observa que el *alcmánico* consta de cuatro dáctilos, sustituible especialmente el último por un espóndeo y añade: “Estrofa alcmánica es la de Horacio, *Odas*, I, vii y xxviii, *Épodos*, xii, y alcmánicos los versos pares de tal estrofa”. En cuanto al *eurípideo*, señala que es un tetrámetro trocaico y añade: “Con tal ritmo se leen sin violencia los tres versos primeros del coro, y el primero, cuarto y quinto de la tercera estrofa; en vista de su colocación estratégica, lo bastante para prestar cierto carácter al conjunto. Excluido naturalmente el tetrámetro dáctilico o alcmánico, entre los restantes versos predomina el de tres acentos, con frecuentes grupos que dejan medirse como dáctilos: verbigracia en “Célos, envidia y venganza” o “Cuánto el ejemplo es máyor”. Sólo acertando con el tratado de métrica utilizado por Lope, será dable penetrar su concepto, al parecer tan caprichoso, del término *alcmánicos eurípedeos*” (Vega, 1968: 458, n. 210).

“contemporáneos”, dándoles a los poetas más contemporáneos, como a Juan de Mena, o a Bernardino Daza Pinciano y a los versos del mismo Lope, un cierto lustre antiguo (Ly, 2001: 186).¹²⁸

En *La Dorotea* los Coros cumplen una función completamente distinta de la de los otros poemas: por un lado, al presentarse al final de cada acto, marcan una clara división formal y estructural entre uno y otro; por otro lado, sus motivos no son puramente ornamentales, pues, en último término, funcionan como ejes que parecen estructurar la obra en su totalidad.¹²⁹ Los Coros permiten un distanciamiento del lector con respecto a la intriga y sus personajes, y una reflexión sobre amor-interés-celos-venganza como los ejes que explican la acción y en torno a los cuales gira toda la estructura dramática. Los Coros, por sus características meramente formales y estructurales, deslindan a la “acción en prosa” de la típica Comedia lopesca, y la vinculan más con la Tragedia; con la tragedia clásica o quizá, más bien, con la tragedia de la tradición latina de Séneca, como asegura Trueblood (1974: 347). En ellos Lope presenta comentarios morales, exhortaciones o reflexiones de una manera personal; en ellos se detecta la presencia de una voz individual, muy distinta de la que encontramos en los otros poemas.

¹²⁸ A propósito de estas composiciones comenta Díez Echarri: “Hay que reconocer que los grandes vates españoles, los que más a fondo conocían la métrica latina y que por este motivo podían imitarla con más acierto, no se sintieron tentados a hacerlo, bien porque les bastara el molde de la poesía italianizante o, lo que es más probable, porque se dieron cuenta de las tremendas dificultades que, bajo su aparente simplicidad, encerraba tal empeño. Lo cierto es que los poetas que han llevado a cabo estas tentativas son en su mayor parte de segundo y tercer orden, pues nadie puede tomar en serio los dos o tres fugaces ensayos de Lope en su *Dorotea*...” (1949: 269-270). Según Díez Echarri Lope llama impropriamente ‘sáficos adónicos’ a los versos del Coro de amor, y considera que los ‘falecios’ del Coro de Venganza son simplemente versos sáficos.

¹²⁹ Para Nadine Ly, la función esencial de estos coros es “de livrer, *a posteriori*, les axes sur lesquels l’action s’est transformée en histoire, c’est-à-dire la géométrie même du contenu le plus apparent de *La Dorotea*, son épure que préside à l’unité de l’oeuvre” (Ly, 2001:188). Para ella las nociones de amor, interés, celos, venganza, y ejemplo de los Coros pueden verse como los títulos o las leyendas, las etiquetas, o “declaraciones” o “exposiciones” en verso que revelan el significado de las figuras enigmáticas de los emblemas. Y considera que si el emblema se compone de la reunión de una representación gráfica o pictórica, de una figura (*res picta*), de una fórmula breve de título y de un texto en verso (*res significans*) que desarrolla el título y la imagen, uno podría decir, extrapolando, que *La Dorotea* se parece, en su estructura global, a un “emblema hipertrofiado”, dividido en cinco cuadros que se encadenan de manera coherente y necesaria, por la sucesión de las representaciones no figuradas pero sí animadas por el lenguaje y la teatralización de las cinco nociones que son los títulos y la sustancia y que desarrollan los coros de manera breve y densa (Ly, 2001:188-189). Christian Bouzy, por su parte, también ve los coros como verdaderos emblemas sin imágenes, no sólo por su forma, sino también por su tono de edificación moralizante, frente a los peligros del amor; aunque señala que se percibe un cierto distanciamiento irónico. Considera que en el Coro del ejemplo Lope reencuentra su “yo” poético y los versos sobre el tema de la juventud loca, del tiempo, del placer y del dolor logran sus mejores acentos líricos (Bouzy, 2001: 104).

Capítulo 2

La poesía y los personajes

En este capítulo centro mi atención en la relación que puede establecerse entre la poesía y los personajes. A partir de una lectura cuidadosa del texto, trataré de destacar algunas contraposiciones o paralelismos entre los distintos personajes, con el propósito de mostrar que la poesía juega un papel significativo en la caracterización y revela rasgos importantes de la personalidad y el carácter, que se subrayan también por otros medios. En *La Dorotea*, como se ha visto en el capítulo anterior, ni los poemas ni los versos sueltos se reservan exclusivamente a los personajes principales, pues incluso la criada Celia cita por lo menos algunos versos.¹¹⁵ Además, en muchos casos, el autor de los versos no es el personaje que los cita, lee, recita, o canta, aunque esta elección de poemas y de citas de versos sueltos refleja un gusto particular del personaje o cumple una función dramática específica.

En los distintos apartados de este capítulo, señalaré también algunos paralelismos o contraposiciones que pueden establecerse con los personajes de la *Comedia Belardo el Furioso* (1588 ?), obra en la que Lope recrea el mismo episodio amoroso. La contraposición de los personajes en ambas obras refleja también a nivel intertextual esa distancia de Lope ante los acontecimientos, a la cual aludimos en la introducción de este trabajo. Al comparar ambas obras observamos una diferencia fundamental en el tratamiento del tema, aunque

¹¹⁵ II, 2. *Supra* 17. En la tabla de las “personas que se introducen”, que aparece al inicio de la obra, destacan unas “personas” que no suelen aparecer en las comedias de Lope. En su “acción en prosa” el autor parece experimentar con un grupo de personajes nuevos. La presencia del astrólogo César, por ejemplo, y la de los distintos Coros es particularmente llamativa. Entre los personajes masculinos destacan, por un lado, el caballero don Fernando, su ayo Julio y sus amigos Ludovico y César; y por otro, don Bela (indiano) y su criado Laurencio. Entre los personajes femeninos tenemos dos damas: Dorotea y Marfisa, y dos criadas: Celia y Clara (la primera criada de Dorotea y la segunda de Marfisa). Otros dos personajes se presentan como madres, algo poco común en las comedias de Lope: Teodora (madre de Dorotea) y Gerarda (madre de Felipa). No se presenta a Gerarda como alcahueta, ni se subraya tampoco la relación de amistad entre Felipa y Dorotea. Entre los personajes que no citan ningún verso podemos contar a Teodora, Felipa, Laurencio, Clara y *la fama*, cinco de las diecinueve “personas que se introducen”, incluyendo los coros (Vega, 1968: 62).

existe una gran correspondencia de motivos.¹¹⁶ En la comedia, Lope parece centrar la atención precisamente en el personaje del pastor Belardo, quien en el instante mismo en que se siente traicionado por su amada Jacinta, como el Orlando de Ariosto, empieza a volverse loco. Esta locura, que adquiere formas distintas, se convierte en un motivo fundamental en la estructuración de la obra. En *La Dorotea*, en cambio, como lo sugiere incluso el mismo título de la obra, es el personaje femenino el que parece adquirir mayor relevancia.

La contraposición entre Dorotea y Marfisa:

Marfisa y Dorotea se construyen como personajes antagónicos en la relación que establecen con don Fernando. Marfisa –como dice Félix Monge– “completa el cuadrilátero amoroso de *La Dorotea*. A la pareja fundamental Dorotea-Fernando se opone de un lado don Bela, que pretende y consigue los favores de Dorotea, y Marfisa, que lucha por recobrar el amor de Fernando, sin lograrlo nunca del todo” (1957: 102). Don Bela y Marfisa desempeñan un papel importante en la obra, ambos representan a nivel del tema fundamental de la obra dos formas distintas de amor.¹¹⁷

La poesía permite establecer una clara contraposición entre Dorotea y Marfisa. El gusto de Dorotea por la poesía y la música es un rasgo distintivo del personaje, a tal punto que incluso llega a expresar abiertamente su deseo de verse eternizada en los versos de un

¹¹⁶ Al inicio de ambas obras la relación de los protagonistas (Belardo y Jacinta en la comedia y don Fernando y Dorotea en la acción en prosa) ya lleva varios años de haberse establecido (seis en la comedia y cinco en *La Dorotea*). Tanto el pastor Belardo como don Fernando pondrán tierra de por medio cuando rompen su relación amorosa (Belardo se irá a Italia y don Fernando a Sevilla) y volverán después de tres meses de ausencia. En ambas obras se alude a que los amores son públicos y la parentela aconseja la ruptura. Ambos personajes recurrirán a una amiga anterior, que se presenta como su primer amor (Cristalina en la comedia y Marfisa en *La Dorotea*), para que les dé dinero y poder marcharse, utilizando la misma excusa (que huyen de la justicia por haber matado un hombre). Ambos volverán a su tierra (el pastor Belardo a la Arcadia y Fernando a Madrid) y se enterarán que su amada ya está comprometida con otro hombre (Jacinta con Nemoroso y Dorotea con don Bela). En ambas obras hay también un enfrentamiento entre los rivales en el centro de la obra y una reconciliación amorosa, pero mientras en la comedia ésta es permanente y lleva al feliz matrimonio de los protagonistas, en *La Dorotea* es sólo pasajera.

¹¹⁷ Para un análisis de la concepción literaria y filosófica del Amor en *La Dorotea*, véase Estrella Ruiz-Galvez Priego, “*La Dorotea* y la casuística amorosa” (2001: 112-127).

poeta (II, 2: 143).¹¹⁸ Dorotea tiene una gran facilidad para componer poemas y cantarlos acompañada del arpa y el clavicordio, y su talento artístico será elogiado en distintos momentos.¹¹⁹ Dorotea acompaña con la música del clavicordio sólo un poema en la obra: la letrilla *Al son de los arroyuelos*, después de su conversación con Marfisa, cuando se sabe traicionada por Fernando (II, 3).¹²⁰ Acompañada con la música del arpa canta tres poemas: el romance *Cautiuo el Abindarráez* (cuya autoría le atribuye a Fernando indirectamente)¹²¹ y la ensalada *Corría vn manso arroyuelo*, frente a don Bela en su primer encuentro (II, 5); poemas que ejercen un poder de seducción muy notable;¹²² y finalmente canta la letrilla *Si todo lo acaba el tiempo*, una vez que ya ha expresado en el diálogo sus sentimientos de desengaño (V, 9).¹²³

Estructuralmente llama mucho la atención que entre el primero de estos poemas y el último podamos destacar la misma evolución que muestra la relación de Dorotea y don Fernando. Los dos poemas son letrillas muy bellas, que se presentan como soliloquios poéticos, que canta Dorotea en momentos muy específicos. El primer poema –el primero que canta Dorotea en la obra– se presenta después de que manifiesta en el diálogo su indignación por la traición de don Fernando y toma la decisión de aceptar el amor del indiano, incluso

¹¹⁸ *Supra*, 17. Este deseo es tan importante para Dorotea, que posteriormente le suplicará a Fernando en una carta que no se queje de ella en sus versos: “No te digo que me respondas, ni que te acuerdes de mí; que esto no se haze rogando, sino sintiendo; sino sólo te suplico que no te quexes de mí en tus versos, porque si me quitaron alguna opinión alabándome, no me acaben de destruir ofendiéndome” (III, 6: 266).

¹¹⁹ Gerarda elogia en dos ocasiones el talento artístico de Dorotea frente a don Bela. La primera vez, la describe tocando el clavicordio: “Pues si la viéssedes poner las manos en vn clavicordio, pensaréis que anda vna araña de cristal por las teclas” (II, 5: 186); la segunda ocasión, tocando el arpa: “Si la vieras agora de sirena con el arpa, trayendo aquellos dedos de cuerda en cuerda, que parece que se reían como que les hazía cosquillas; los cabellos sueltos, que a vezes sobre el arpa, embidiosos de las cuerdas, querían serlo, porque los tocasse también a ellos; y aun pienso que las cuerdas dezían, en lo que sonauan, que les dexassen hacer su oficio, pues ellas no los iban a estoruar quando se tocava Dorotea” (V, 2: 393).

¹²⁰ *Supra* 18-19 y Anexo 2. *Infra* 142.

¹²¹ *Supra* 22-23 y Anexo 2. *Infra* 113-114.

¹²² *Supra* 23-25 y Anexo 2. *Infra* 136-138.

¹²³ *Supra* 64-65 y Anexo 2. *Infra* 144. Textualmente este es el único poema en que Dorotea afirma haber compuesto los versos ella, aunque la música la atribuye a “aquel excelente músico Iuan de Palomares” (V, 9: 448). Don Bela elogia la música, “el tono”, de *Corría vn manso arroyuelo*, y Gerarda afirma que es composición de Dorotea, pero no se menciona al autor de los versos (II, 5: 186).

antes de conocerlo.¹²⁴ El poema, como vimos, es un elogio al amor: “que no ay más gloria que amor / ni mayor pena que zelos” –dice el estribillo de la cabeza– y cada una de las glosas, son una serie de variaciones sobre el tema, en las que se destacan bellas imágenes de la naturaleza. El último poema –el último de la obra–, el cual se presenta una vez que ya se ha roto definitivamente la relación amorosa, es un canto al sufrimiento que produce el amor: “si todo lo acaba el tiempo / ¿cómo dura mi tormento?”; aunque Dorotea en las glosas parece encontrar la dignidad que hay en ese sufrimiento. En ambos poemas Dorotea expresa poéticamente los sentimientos que la atormentan y en los versos parece encontrar un equilibrio, un sosiego a sus emociones, el cual se subraya con la armonía de la música que los acompaña.

Dorotea lee o canta algunos poemas atribuidos a otros personajes: lee uno de don Bela, la ensalada *Assí Fabio cantaua* (II, 4);¹²⁵ y dos de Fernando: canta el romance *Cautiuo el Abindarráez*, acompañada del arpa frente a don Bela (II, 5),¹²⁶ y lee el soneto *Quexosas, Dorotea, están las flores*, después de romper el retrato de Fernando (V, 5).¹²⁷ Estos poemas, como ya vimos, se presentan en momentos dramáticos muy importantes, aunque cumplen funciones distintas: el primero funciona como una presentación de don Bela antes de su primer encuentro con Dorotea; el segundo tiene el efecto de hacer que Fernando esté de alguna manera presente en ese primer encuentro que tiene con don Bela; y con el tercero, Dorotea evoca unos tiempos pasados en que Fernando todavía la “alababa” y “encarecía”, una vez que ya ha decidido romper su relación con él de forma definitiva.

Asimismo, Dorotea cita en distintos momentos versos sueltos de diferentes autores. En su primera conversación con Celia en el acto II, cita unos versos de Luis de Camões en portugués y después, unos “famosos versos”, que Morby identifica como de Ercilla (II, 2).¹²⁸

¹²⁴ “¿Assí, traidor? Pues está cierta, Celia, que no he tenido primero mouimiento de rendirme, ni al indiano ni a las Indias, hasta este punto en que he oído de la boca desta dama traición tan grande. ¡O fementido, o falso, o cauallero indigno desde nombre!” (II, 3: 151).

¹²⁵ *Supra* 20-21 y Anexo 2. *Infra* 134-136.

¹²⁶ *Supra* 22-23 y Anexo 2. *Infra* 113-114.

¹²⁷ *Supra* 62 y Anexo 2. *Infra* 150.

¹²⁸ *Supra* 16-17.

Con estas citas de versos de autores conocidos, Dorotea logra expresar poéticamente no sólo sus sentimientos, sino también sus deseos; y muestra su gusto por la poesía. En el último acto de la obra cita Dorotea otros versos sueltos, adaptando ahora el conocido cantar popular, “*Arded, mentiras arded*”, que resume de manera clara y concisa la situación en que se encuentra, pues precisamente está quemando los papeles que le quedaban de Fernando (V, 6).¹²⁹

Dorotea, a diferencia de Marfisa, es un personaje de una gran belleza física;¹³⁰ un rasgo indiscutible de caracterización, que se subraya en la obra a través de la mirada de distintos personajes.¹³¹ Además, Dorotea parece tener un poder de atracción irresistible al que se alude en diferentes momentos.¹³² En contraste, Marfisa parece ser un personaje que destaca

¹²⁹ *Supra* 62-63.

¹³⁰ La primera descripción física de Dorotea aparece en boca de Clara, la criada, en una conversación con Marfisa: “Es linda moça de gentil disposición, buen ayre y talle; los ojos bellísimos, aunque algo desuergonçados” [...] “son vnos ojos que antes que los embiden quieren”. De la boca dice: es “graciosa y no le pesa de reírse, aunque no le den causa”. Luego describirá su complexión delgada diciendo: “pica en flaca, pero no de rostro”. Y Marfisa completa la imagen al comentar con ironía: “Es muy de caras redondas”. Del cabello menciona Clara que es “trigueño claro” e incluso describe su textura como “algo crespo”. Clara en esta escena se regodea en la descripción para provocar los celos de Marfisa: “Lo que es el entendimiento, es notable; la condición, amorosa; el despejo, desenfadado; el hablar, suaue, con vn poco de zaceo, con que guarnece de oro quanto dize, como si no bastara de las perlas de los dientes”. La literarización del lenguaje de Clara es muy notable, pero luego se justifica en cierta forma al decir que todo lo ha aprendido de los versos de don Fernando (I, 6: 114-115). En *Belardo el furioso* nunca tenemos una descripción física tan detallada del personaje de Jacinta.

¹³¹ Don Fernando describe a Dorotea incluyéndola en el repertorio de mujeres ejemplares, de la siguiente manera: “Y entre ellas, Iulio, cuenta la perfección de la hermosura de Dorotea, la limpieza de su aseo, la gala de su donaire y la excelencia de su entendimiento, en que fue superior a todas, y esto no lo digan mis ojos, no mi amor, no mi conocimiento; calle mi voluntad y hable la embidia; que no hay mayor satisfacción que remitille las alabanças” (I, 5: 96-97). En otra descripción dice de ella: “.... parece que la naturaleza distiló todas las flores, todas las yeruas aromáticas, todos los rubies, corales, perlas, jacintos y diamantes, para confacionar esta bebida de los ojos y este veneno de los oídos” [...] “Esto en quanto al paramento visible; que el talle, el brío, la limpieza, la habla, la voz, el ingenio, el dançar, el cantar, el tañer diuersos instrumentos, me cuesta dos mil versos” (IV, 1: 300-301). Don Bela, por su parte, en su primer encuentro con Dorotea dice: “Dios guarde tanta hermosura para testigo de su poder, aunque a costa de quantas vidas mata” (II, 5: 171). E incluso Marfisa reconocerá su hermosura diciéndole a Dorotea en su primer encuentro: “¡Qué conformes palabras con la hermosura del dueño! Conformáronse el cuerpo y el alma: tal licor para tal vaso” (II, 3: 147).

¹³² “¡Qué piedra imán tan atractiua de voluntades y de oro tienes en esos ojos...!” le dice Gerarda a Dorotea, en una imagen que no puede ser más elocuente (II, 4: 160). Tanto don Bela, como don Fernando se enamoran de ella a la primera mirada. Don Bela cuando la ve por primera vez en los toros, como comenta Gerarda (I, 1: 82). Don Fernando, por su parte, describe a su manera esa atracción irresistible, cuando dice: “No sé qué estrella tan propicia a los amantes reinaua entonces, que apenas nos vimos y hablamos, quando quedamos rendidos el vno al otro”; y en contraste, su amor por Marfisa lo define como “amor venial” (IV, 1: 300).

más por su carácter. A diferencia de Dorotea, llega a ser la encarnación de la fidelidad y de la generosidad, rasgos que, por otro lado, la asemejan a don Bela.¹³³

Marfisa tiene un estilo de lenguaje muy distinto del de Dorotea. Su lenguaje es mucho más directo, mucho menos literarizado, como lo muestra la comparativa naturalidad y sencillez de la carta que le escribe a Fernando.¹³⁴ Marfisa a diferencia de Dorotea, no compone versos, ni tampoco toca ningún instrumento musical (II, 3: 151). Ella no muestra las pretensiones eruditas que encontramos en Dorotea, ni su afán de quedar immortalizada en los versos de un poeta.¹³⁵ Como menciona Blecua, es “el único personaje que vive un poco al margen de la cultura humanística y de la poesía” (Vega, 1996: 55). El tono de sus conversaciones privadas con Clara, su criada, es marcadamente natural, no existe la formalidad ni el artificio retórico que se encuentran en algunos diálogos de Dorotea con Celia. Marfisa cita, sin embargo, algunos versos sueltos, como puede verse en el encuentro que tiene con Dorotea en el Prado, versos que cumplen una función de adulación importante.¹³⁶ El único poema que lee en la obra es *¿Adónde vais, pensamiento?* (IV, 7), un romance que, paradójicamente, Fernando escribe para Dorotea cuando se marcha a Sevilla.¹³⁷

Lope juega subrayando las diferencias de carácter de Dorotea y Marfisa, al hacer que ambas hagan un comentario a propósito de Amarilis. Cuando don Fernando interrumpe el canto de *Gigante Cristalino*, Dorotea dice: “¡Ay, Felipea! ¿Quién será esta dama? Que me

¹³³ Ambos personajes incluso harán alegorías de entrega amorosa. Cuando Fernando le pide a Marfisa si tiene algo que pueda darle para poderse marchar a Sevilla, dice Marfisa: “¡Triste de mí! Que si no es mis joyuelas, no tengo otra cosa que darte. Pero piérdanse, pues te pierdo, que eras mi mejor joya. Estas arracadas tienen diez diamantes...” (I, 6: 117). Don Bela, con el búcaro dorado (II, 1: 132) *Supra* 15.

¹³⁴ “Si no temes que te pida cuenta la señora Dorotea de la novedad de vna camisa que te estoy acabando, dame licencia, Fernando, que te la embíe; que bien merezco que me des este gusto por la sangre que me han sacado las agujas, diuertida en que te la has de poner. Pero si ha de ser para descomponer vuestra paz, dexaréla començada; que no quiero ser causa de que riña contigo, embidiosa de las diligencias que has de hazer para desenojarla” (V, 3: 412).

¹³⁵ A Marfisa la veremos burlarse explícitamente de las metáforas fallidas de don Fernando en su primer encuentro; y hará que vaya al grano, cuando quiere que le explique de una vez lo ocurrido: “No hagas más efetos, por Dios; que temo lo que queda. Di presto; que bien puedes, pues vienes viuo” (I, 6: 116).

¹³⁶ *Supra* 42.

¹³⁷ *Supra* 51-52 y Anexo 2. *Infra* 117-118.

abraso de zelos” (III, 8).¹³⁸ En contraste, después de la lectura del romance *Adónde vais, pensamiento*, tenemos un diálogo, en el que Marfisa muestra una reacción totalmente distinta, cuando Clara se sorprende de escuchar el nombre de Amarilis en un poema escrito por don Fernando para Dorotea específicamente, Marfisa responde enfáticamente: “por engañarnos a entrambas” (IV, 7).¹³⁹ Lope parece divertirse presentando en el texto estas contraposiciones.¹⁴⁰

Marfisa, en comparación con Dorotea, aparece muy poco en la obra.¹⁴¹ Este hecho bien podría dar la impresión de que sus rasgos de carácter no se acaban de definir totalmente. Sin embargo, no deja de sorprender la maestría con que Lope dibuja al personaje en sus distintas intervenciones y la manera en que nos hace conocer su historia en forma retrospectiva, a través del relato de Fernando (IV, 1). El personaje se construye de tal forma, que logra ganarse plenamente la simpatía del lector; Montesinos llega a decir incluso que Marfisa es “una de las figuras de mayor verdad poética de toda la acción en prosa” (1951: 77).

Dorotea y Marfisa representan en *La Dorotea* el papel que desempeñan respectivamente Jacinta y Cristalina en la *Comedia Belardo el furioso*. Marfisa, como Cristalina, es un personaje que se convierte en símbolo de la mujer enamorada y de la mujer constante, cuyo amor por su ser amado no se cuestiona nunca. Este hecho se subraya una y otra vez, pues en cada ocasión en que abre una escena su primer comentario siempre está

¹³⁸ *Supra* 38.

¹³⁹ *Supra* 52.

¹⁴⁰ En total son diez los poemas en los que aparece el nombre de Amarilis, el nombre poético de Marta de Nevaes, en los versos. Lope le rinde a Amarilis un verdadero homenaje, tanto en voz propia como en las voces de don Fernando y don Bela. Los poemas pueden identificarse fácilmente en el Anexo 1, en la segunda columna. *Infra* 102-107. Tres de estos poemas aparecen en el *Códice Daza*, lo que permite fecharlos de manera bastante precisa. Según el orden de aparición en *Daza* tenemos: *Cuidados, ¿qué me queréis?* (*Daza* 1), *Para que no te vayas* (*Daza* 3) y *¡Ay soledades tristes...!* (*Daza* 4), como vemos ninguno de estos poemas se presenta en el orden en que aparecen en *La Dorotea*. Cf. Rozas (1990: 74-130) y Trueblood (1990: 20-21). Para la relación de Lope con Amarilis Cf. el capítulo X, “Amores con Amarilis” de H. Rennert y A. Castro (1919: 239-257) y “Le dernier amour de Lope: Amarilis (1616-1632)” (Varga, 2002: 273-308).

¹⁴¹ Marfisa sólo aparece en 5 escenas y siempre en compañía de Clara, su criada (I: 6; II: 3; IV: 1, 7, 8). Tiene dos diálogos con Clara (I, 6 y IV, 7), dos con Fernando (I, 6 y IV, 8) y dos con Dorotea (II, 3 y IV, 1). Nunca tiene ningún contacto directo con don Bela, ni con ningún otro personaje en la obra. Dorotea, en cambio, aparece en 22 escenas (I: 2, 3, 5, 8; II: 2, 3, 4, 5, 6; III: 6, 8, 9; IV: 1, 6; V: 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, última).

relacionado con don Fernando.¹⁴² En contraposición con Dorotea, Marfisa parece un personaje menos dado al autoengaño. Desde un principio, en sus comentarios, revela que ella es plenamente consciente de que don Fernando nunca ha sido suyo realmente.¹⁴³ Marfisa, como Cristalina, nunca dejará de amar al objeto de su amor y le será siempre fiel, aunque su amor no sea correspondido. Incluso, al igual que Cristalina, en un comentario muy extraño hará alusión a un hijo expósito, del cual no había habido ninguna otra referencia previa en el texto (IV, 8: 380).

Dorotea, en cambio, aparece como un personaje más débil e impresionable, mucho más inseguro y vulnerable. Nunca deja de amar a don Fernando, aunque accede a aceptar el amor de don Bela, al aceptar el búcaro dorado y al recibir los regalos que le ofrece en su primer encuentro.¹⁴⁴ Trueblood dice de Dorotea: “One notes in her manner a peculiar languor, something low-keyed, a slow emotional pace, delayed responses. Despite the ready laugh she is without gaiety” (1974: 242). Dorotea en varias ocasiones muestra cierta ingenuidad; se sorprende, por ejemplo, por la reacción de Fernando cuando le anuncia que su relación debe terminar, y se engaña también al pensar que puede continuar su relación con él después, y mantener al mismo tiempo la relación con don Bela, como se sugiere una vez que Fernando y ella se reconcilian de nuevo.

¹⁴² Su primera intervención en la obra es la pregunta que le hace a Clara para saber a qué hora llegó don Fernando. El comentario de Clara: “Ya sé yo que siempre estás pensando” (I, 6: 113), muestra que la relación amorosa entre Fernando y Dorotea es algo que parece obsesionarla. En la escena en el Prado, que se inicia de nuevo con un diálogo entre Marfisa y Clara, el comentario de Marfisa, “¡Qué bien pintara esta mañana Fernando!” (IV, 1: 289), muestra que a pesar de los tres meses de ausencia sus sentimientos no han cambiado. Y al final vuelve también a iniciar su conversación con Clara con un comentario acerca de Fernando: “¡Don Fernando en Madrid, Clara, y tantos días sin verme! ¿Quién duda que le tendrá ocupado y diuertido aquella famosa Circe donde ha comido sueño su entendimiento?” (IV, 7: 376).

¹⁴³ En su primera intervención en la obra le dice a Clara: “¿Cuándo fue mío? Pues con auernos criado juntos, aun no he merecido más amor que la llaneza de tratarnos sin cumplimientos” (I, 6: 115).

¹⁴⁴ A diferencia del personaje de Jacinta en *Belardo el furioso*, Dorotea es un personaje mucho más complejo. En Jacinta se subraya una y otra vez que el interés es el móvil que la lleva a aceptar el amor del mayoral Nemoroso y esto se deja ver en la comedia de manera muy burda en el siguiente aparte que le dirige a Pinardo, refiriéndose a Nemoroso: “(Calla, que está ya en el lazo; / gaste, deshaga, consuma / en joyas, cadena y saya; / no hayas miedo que se vaya / aunque no le quede pluma)” (II, 495). Al igual que Dorotea confiesa sentirse confusa y triste, preguntándose cómo podrá vivir sin Belardo si lo adora y si podrá hallar en el talle y en el oro el gusto que en él encontró, pero finalmente en sus cavilaciones decide que Belardo por ser pobre es malo y que el rico es mejor (I, 473-474).

Si Dorotea ha sido relacionada con Elena Osorio, Marfisa, en cambio, no parece representar en la obra “an accurate protrait of any real woman”, como señala Morby (1950: 124 y 202). La crítica concibe al personaje de muy distintas maneras. Alan S. Trueblood, por ejemplo, hace énfasis en su temperamento fuerte e intenso, señalando que su nombre recuerda a las amazonas de Boiardo y Ariosto, que se distinguen por tener una naturaleza orgullosa, agresiva, irascible e independiente, y considera que estos antecedentes literarios pudieron contribuir en la concepción del personaje (1974: 246). Trueblood establece una comparación entre Marfisa y Dorotea en los siguientes términos: “Marfisa is as emotionally intense as Dorotea is languid and subdued –a choleric temperament as opposed to a phlegmatic one, to speak the language of humors” (1974: 248).¹⁴⁵ Alda Croce, por su parte, considera que Marfisa, por su ironía y su sentido de la realidad se aproxima a las “figuras del donaire”,¹⁴⁶ opinión que contradice y argumenta con notable sutileza Félix Monge (1957: 102-106).¹⁴⁷

Marfisa, a diferencia tanto de Dorotea como de la Cristalina de *Belardo el furioso*, llega a convertirse en un personaje emblemático. En el último acto de *La Dorotea*, Marfisa se transforma literariamente en la Deyanira de *Las Metamorfosis*, como lo muestra el discurso de don Fernando:

[...] Sabed, César, que Marfisa tuuo gusto de hazerme vna camisa, que fue como aquella de la hermosa Deyanira con la sangre del Centauro, aunque faltó en mi successo la imitación de Alcides.

(V, 3: 412)

La camisa, a diferencia de la túnica de Hércules, no le causará la muerte a Fernando, pero simbólicamente será la causa de la ruptura definitiva entre Fernando y Dorotea. La camisa, por su color amarillo –“la color de los enamorados”–¹⁴⁸, se convierte en la heráldica o blasón del amor de don Fernando y Marfisa, es decir, en el indicio del desamor de Fernando hacia

¹⁴⁵ “The sharp contrast between the two women roots their rivalry in the different manner of appeal they make to the hero. Marfisa’s love offers an alternative to Dorotea’s not only in its steadfastness but in its solid, quasimatrimonial character and its absence of maternal protectiveness” (Trueblood, 1974: 249).

¹⁴⁶ “Il suo scetticismo, la sua forzata saggezza impongono a tutto il suo contengo aristocratica moderazione e riserbo, nel che contrasta con gli altri. È la meno iperbolica, e il suo senso della realtà e la sua ironia la avvicinano, nella forma di mente, alle *figuras del donaire*” (Croce, 1940: 43).

¹⁴⁷ Monge considera que “hay en la conducta y en la expresión de ésta tan serena nobleza y tal espíritu de sacrificio, una tal entrega al amor, que tenemos que apartarla decididamente del grupo de las figuras del donaire”; y subraya también el hecho de que es un personaje “libre de la enfermedad de la literatura” (1957: 103).

¹⁴⁸ Covarrubias, s. v. *amarillo*.

Dorotea.¹⁴⁹ Esta camisa es tanto más emblemática en cuanto que Fernando se niega a entregársela a Dorotea:

Fueron y vinieron papeles de vna parte a otra, y llegó a extremo lo abrasado de Dorotea que se contentaua para las pazes con que le diesse la camisa o la rasgasse a sus ojos.

(V, 3: 415)

Y precisamente el día que Fernando decide vestirla por primera vez, narra la escena final de su separación de Dorotea:

Púseme, en fin, la camisa en el más festiuo día que tiene el año. No podía determinar Dorotea, desde vna ventana donde estaua, la color de las randas. Y con súbita pasión de zelos baxó a la calle, y entre la confusión de la gente que iba mirando las telas y imágenes de que estaua adornada, llegó adonde yo iba con otros amigos, siguiendo a Marfisa y oluidando a Dorotea. Referiros el coloquio era cansaros. Habló con zelos, respondí sin amor; fuesse corrida y quedé vengado; y más quando vi las lagrimillas, ya no perlas, que pedían fauor a las pestañas para que no las dexassen caer al rostro, ya no jazmines, ya no claeles.

(V, 3: 416)

Marfisa, al final de la obra llega a obtener el reconocimiento no sólo de Fernando, sino también el de Julio. Sin embargo, como a la Deyanira ovidiana, se le reserva un final trágico, según los augurios del astrólogo César.¹⁵⁰

La contraposición entre don Fernando y don Bela:

Los personajes de don Fernando y don Bela se contraponen en la obra de distintas maneras. Una primera contraposición la presenta Gerarda, en la primera escena de la obra, en la que describe a Fernando ridiculizándolo. Todo el énfasis de la descripción lo deposita Gerarda en su apariencia externa; lo presenta como “vn lindo que todo su caudal son sus calcillas de obra y sus cueras de ámbar”; y añade: “esto de día, y de noche broqueletes y espadas, y todo virgen, capita vntada con oro, plumillas, vanditas, guitarra, versos lasciuos y papeles

¹⁴⁹ Para un análisis distinto del papel emblemático de la camisa, Cf. Christian Bouzy, “L’emblématique des lieux communs dans *La Dorotea*” (2001: 65-113).

¹⁵⁰ César: “Con esse aduertimiento digo, Fernando, que Marfisa se casará con vn hombre de letras segunda vez, que con vn honroso oficio saldrá fuera destos reynos. Embiudará presto, y casándose con un soldado de nuestra patria, será muy desdichada” (V, 8: 442).

desatinados” (I, 1: 69-70). En contraste, Gerarda presenta a don Bela en los siguientes términos: “yo he sabido que vn cauallero indiano bebe los vientos desde que la vio en los toros las fiestas passadas, que estaua en un balcón vezino al suyo” (I, 1: 72). Habla ahora de un caballero y no de un joven afeminado, destaca su riqueza y su experiencia: “Es hombre de hasta treinta y siete años poco más o menos, que vnas pocas de canas que tiene son de los trabajos de la mar, que luego se le quitarán con los aires de la Corte”. Y para terminar su descripción hace una enumeración en la que los adjetivos parecen resaltar su nobleza interior: “Tiene linda presencia, alegre de ojos, dientes blancos, que luzen con el bigote negro como sarta de perlas en terciopelo liso; muy entendido, despejado y gracioso; y finalmente, hombre de disculpa”. (I, 1: 73). Posteriormente, Gerarda incluso dice haberlo visto en la Merced, “rezando como vn cordero” y añade: “Deue de ser un bendito; que mirad, amiga, no todos los hombres comen la caça que matan” (I, 7: 120).¹⁵¹

Muchos detalles hacen que don Fernando y don Bela se perciban como personajes contrapuestos. La diferencia de edad y la riqueza económica se establecen como claros puntos de contraste entre el joven poeta y el rico indiano, pero además don Bela se distingue en la obra, sobre todo, por la nobleza de sus intenciones, rasgo del que carece Fernando. Comparándolo con don Fernando no tiene tantos estudios, ni tampoco es un “perpetuo estudiante”, pero a pesar de sus deslices y excesos, no defrauda esa primera apreciación de Gerarda, que lo describe como “muy entendido, despejado y gracioso”.

Don Fernando y don Bela representan en *La Dorotea* el papel del pastor Belardo y del rico mayoral Nemoroso en *Belardo el furioso*. Sin embargo, don Fernando, el joven poeta, ya no es exactamente Belardo, reacciona de otra manera. En la comedia Belardo se vuelve loco y su locura, como la del Orlando de Ariosto, que se desencadena en el instante mismo en que se siente traicionado por su amada, adquiere formas distintas, convirtiéndose en un motivo fundamental en la estructuración de la obra. Don Fernando, a diferencia de Belardo, tiene en

¹⁵¹ En *Belardo el furioso*, Pinardo, el tío de Jacinta, también describe a Belardo en la primera jornada utilizando diminutivos despectivos: considera una lástima ver a Jacinta perdida por “un mozuelo aborrecible y bajo”, por “un llorón cual otro Adonis tierno”(I: 468). En contraste, describe a Nemoroso como “un mancebo de hacienda y talle juntamente iguales” (I: 469); destaca su “gran talle, bella boca y ojos claros”, pero sobre todo su riqueza: “y basta ser tan grande su riqueza, / para que no haya en él falta ninguna, / las galas son pincel de la belleza” (I: 470). Hablando de Nemoroso, posteriormente, dice: “Éste si que es amador, / y no destos mozalbillos / pobres, rotos y loquillos, / propios zánganos de amor” (II: 496).

la misma situación una reacción muy parecida a la de Calisto.¹⁵² La locura de don Fernando adquiere otros matices, nunca lo somete Lope a un enfrentamiento cómico con el supuesto rival “armado graciosamente con una caña por lanza”; ni tampoco pierde en ningún momento el sentido de la realidad, creyéndose Orfeo en busca de su amada Euridice.¹⁵³

Hay en don Bela también muchos rasgos que lo asemejan a Nemoroso, como él, es un hombre rico que tratará de conquistar el amor de una mujer por intermediación de una tercera persona. Sin embargo, la construcción del personaje de don Bela es mucho más sutil y cuidada, dando por resultado un personaje mucho más complejo e individualizado. En don Bela no encontramos la animosidad que Lope parece haber vertido en la construcción de Nemoroso, un personaje mucho más plano, simple y estereotipado, un mayoral rico y bastante bobo.¹⁵⁴ Don Bela encarna en la obra la figura del “indiano”, que se había convertido en figura de repertorio, *stock figure*, como la llama Trueblood, en la literatura de la época y que llegó a ser “the embodiment of wealth without breeding or culture, of riches acquired rather than inherited” (1974: 249). Sin embargo, don Bela no corresponde al estereotipo; él contraría una a una todas las estipulaciones del arancel del comportamiento de los indios en la Corte, que lee Dorotea (II, 4: 161-162). Don Bela se muestra siempre como un hombre sensible, cortés y generoso. Lope hace de él un personaje que tiene riqueza y poder, pero también gusto literario, pues sabe apreciar la música y la poesía, e incluso compone versos. Todas estas características lo deslindan ampliamente del Nemoroso de la comedia.

¹⁵² Fernando: “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. Quitade allí aquella daga, que el trato es demonio, la costumbre infierno, el amor locura, y todos me dizen que me mate con ella” (I, 5: 101).

Calisto: “Cierra la ventana y dexa la tiniebla acompañar al triste y al desdichado la ceguedad. Mis pensamientos tristes no son dignos de luz. ¡O bienaventurada muerte aquella que deseada a los afligidos viene!” (Rojas, 1998: 88).

¹⁵³ Para un análisis de *La Dorotea* en el contexto de su apropiación dialógica de la tradición literaria, filosófica y médica que contribuyó a moldear el discurso amoroso en los Siglos de Oro, véase “Tradition and Authority in *La Dorotea*” (Shwartz, 1995: 3-27).

¹⁵⁴ Nemoroso, al igual que don Bela, menciona haberse enamorado de Jacinta con sólo mirarla. Sin embargo, en su primer encuentro con Jacinta destaca su falta de carácter y decisión: “Temblando, señora, allego / a tus ojos” [...] “Yo señora, estoy cobarde / e indigno de merecerte; / ni a tal cosa me atreviera / si el buen Pinardo no hubiera / lastimádose de mi” (I, 470-471). Nemoroso, alardea de su riqueza, como nos lo deja ver el comentario de Pinardo: “(Escuchalle fuera justo; que al rico le da gran gusto / blasonar de lo que tiene)” (II: 492). A diferencia de don Bela será presa fácil de las artimañas que utiliza Jacinta para obtener de él regalos, y se muestra espléndido y dadivoso sin haber ningún indicio de duda de su parte. Don Bela, en contraste, no es un personaje ingenuo, él es plenamente consciente de que su riqueza es lo que puede conquistar el amor de Dorotea, por eso cuando Laurencio le recrimina lo mucho que gasta, dice: “Necio, las entradas del amor son éstas. En ganando la plaça, retiraré la artillería” (II, 1: 137).

En *La Dorotea*, la poesía no sólo subraya los contrastes entre don Bela y don Fernando, sino también permite ver la distancia que establece Lope con su joven protagonista. En la poesía podemos ver un rasgo de evolución en el personaje de don Bela que no tiene don Fernando, aunque éste sea el personaje que mayor relevancia adquiere en la obra como poeta, compositor y músico. Entre las composiciones que se le atribuyen a don Fernando directamente destacan siete poemas: el romance *Çagala, assí Dios te guarde*, que lee una vez que ya ha roto su relación con Dorotea, aunque menciona haberlo escrito para ella en un pasado indeterminado (I, 5);¹⁵⁵ la ensalada *Ay riguroso estado*, poema de ausencia, que recita a petición de Ludovico, como si acabara de componerlo (III, 4);¹⁵⁶ los cuatro poemas que recita de memoria frente a Dorotea embozada en el Prado, entre los cuales se encuentran tres romances, que dice haber compuesto durante su estancia en Cádiz: *Si vas conmigo, Amarilis; Cuidados, ¿qué me queréis?; En vna peña sentado*; y un soneto, *Aquí donde jamás tu rostro hermoso*, que funciona como epitafio (IV, 1);¹⁵⁷ y finalmente, la ensalada *Si tuvieras, aldeana*, el último poema que canta Fernando antes de confesar explícitamente su desengaño (V, 3).¹⁵⁸ También podría atribuírsele la letrilla *¿Qué me queréis, alegrías?*, el segundo poema que canta a la ventana de Dorotea, aunque no se especifique en el texto que él sea el autor de los versos (III, 7).¹⁵⁹

Además se le atribuyen también cuatro poemas que cantan o recitan otros personajes: el romance *Vnas doradas chinelas*, que recita Julio (I, 5),¹⁶⁰ el romance *Cautiuo el Abindarráez*, que canta Dorotea frente a don Bela (II, 5),¹⁶¹ el romance *Adónde vais*,

¹⁵⁵ *Supra* 9-10 y Anexo 2. *Infra* 110-111.

¹⁵⁶ *Supra* 33-34 y Anexo 2. *Infra* 138-140.

¹⁵⁷ *Supra* 43-47 y Anexo 2. *Infra* 115-117 y 148. Belardo como Fernando también cava con la daga el suelo para darle sepultura al retrato de Jacinta y escribe un epitafio: “Aquí yacen, sin morir, mi lealtad y tu hermosura” (II, 489).

¹⁵⁸ *Supra* 57-59 y Anexo 2. *Infra* 140-141.

¹⁵⁹ *Supra* 37-38 y Anexo 2. *Infra* 143.

¹⁶⁰ *Supra* 11-12 y Anexo 2. *Infra* 112-113.

¹⁶¹ *Supra* 22-23 y Anexo 2. *Infra* 113-114.

pensamiento, que lee Marfisa (IV, 7);¹⁶² y el soneto *Quexosas, Dorotea, están las flores*, que lee Dorotea una vez que ya ha roto el retrato y los papeles de Fernando (V, 5).¹⁶³

Todos estos poemas, como vimos en el capítulo anterior, cumplen una función dramática específica, pero en su conjunto permiten ver un gusto literario particular; Fernando con sus versos canta poemas de amor, algunos pastoriles y otros más cortesanos, en los que se resaltan las desdichas de un hombre enamorado, que parece gozar con los desdenes de su amada. Don Fernando compone romances, ensaladas, sonetos y hasta una letrilla, sin embargo, parece ser el mismo de principio a fin de la obra, no se percibe en él una evolución importante.

Por otro lado, don Fernando canta acompañado de su guitarra un poema que le atribuye a Lope directamente, el famoso romance *A mis soledades voy*, con el que logra apaciguar sus sentimientos después de haber tenido su sueño (I, 4);¹⁶⁴ y dos de las barquillas que escribe Lope a la muerte de Marta de Nevares, que canta a la ventana de Dorotea, dos romancillos: *Pobre barquilla mía* (III, 7)¹⁶⁵ y *Gigante cristalino* (III, 8),¹⁶⁶ poemas que son elogiados por Felipa y que propician en parte su reconciliación con Dorotea. En estos poemas, como vimos en el capítulo anterior, Lope establece una distancia con su protagonista, como puede apreciarse en los comentarios que suscitan, en el contexto en que se presentan.

Don Fernando cita, además, varios versos sueltos de otros autores (siete citas en total). Algunas de estas citas abren y cierran una escena concreta. La primera cita la introduce con el siguiente comentario: “Bien dixo aquel poeta” y en la segunda, cita explícitamente a Garcilaso, aunque los versos aparecen con algunas variantes (III, 1).¹⁶⁷ Posteriormente cita unos supuestos versos de Vicente Espinel, con los que desacredita tanto a Marfisa como a Dorotea; otros, de “vn poeta”, que pueden ser del mismo Lope (IV, 1),¹⁶⁸ y después de su encuentro con Marfisa, introduce una cita con el siguiente comentario: “Por lo

¹⁶² *Supra* 51-52 y Anexo 2. *Infra* 117-118.

¹⁶³ *Supra* 62 y Anexo 2. *Infra* 150.

¹⁶⁴ *Supra* 7-9 y Anexo 2. *Infra* 108-110.

¹⁶⁵ *Supra* 36-37 y Anexo 2. *Infra* 129-131.

¹⁶⁶ *Supra* 38-40 y Anexo 2. *Infra* 132-134.

¹⁶⁷ *Supra* 27 y 32.

¹⁶⁸ *Supra* 42-43.

menos diré agora lo que Catulo a Lesbia”, versos que ponen fin a la escena que anteceden al *Coro de venganza* (IV, 8).¹⁶⁹ En el último acto aparecen dos citas más en boca de Fernando: la primera, unas coplas de la lírica popular que dice que Dorotea solía cantar al arpa, y la última, unos versos de Luis de Camões, que introduce haciendo nuevamente una alusión explícita al poeta (V, 3).¹⁷⁰ Todas estas citas hacen de don Fernando un poeta que muestra una gran versatilidad para citar poesía de todo tipo y una gran seguridad, al permitirse ciertas licencias, como el hecho de alterarlos en algunos casos.

En contraste, a don Bela se le atribuyen solamente dos poemas en la obra; poemas que se presentan estructuralmente en dos momentos muy importantes. El primero, la ensalada *Assí Fabio cantava* (II, 4), habla del amor del alma, de un amor sin esperanza, en el que el amante se complace en su sufrimiento: “*Que no quiero fauores / para mis penas, / pues me basta la causa / de padecellas*” –dice la seguidilla que sirve de estribillo a la letrilla con que termina el poema. El poema, como ya vimos, funciona como una presentación del personaje, pues Gerarda le entrega a Dorotea estos versos para preparar el terreno para su primer encuentro.¹⁷¹ El segundo y último, el epigrama *Miré, señora, la ideal belleza*, se presenta en el último acto (V, 1); como una composición muy reciente, pues asegura don Bela haberlo escrito la noche anterior, una vez que ya está bastante decepcionado de su relación con Dorotea. Este poema, como dice Morby, es una exposición de su platonismo, “inseparablemente relacionado con el ciclo de sonetos neoplatónicos de la *Circe*” (Vega, 1968: 386, n. 2).¹⁷² Los poemas de don Bela, a diferencia de los de Fernando, son composiciones en las que claramente puede verse una evolución del personaje. Por otro lado, son composiciones que don Bela escribe para sí mismo. En la única ocasión en que don Bela menciona haber escrito unos versos para Dorotea, no podemos leerlos.¹⁷³

Don Bela cita también algunos versos sueltos: el verso *Omnia Vincit Amor*, que aparece como inscripción en el búcaro dorado, en su primera intervención en la obra (II, 1); y dos versos del conocido cantar “Aquel pastorcico, madre / que no viene / algo tiene en el

¹⁶⁹ *Supra* 52-53.

¹⁷⁰ *Supra* 59-61.

¹⁷¹ *Supra* 20-21 y Anexo 2. *Infra* 134-136. ■

¹⁷² *Supra* 54-55 y Anexo 2. *Infra* 150.

¹⁷³ En el acto III cuando don Bela va a buscar a Dorotea a su casa, Felipa le dice que Dorotea está escribiéndole un romance que quiere enviarle y don Bela le entrega un papel diciendo: “Dale este papel; que también a mí me haze el amor poeta” (III, 5: 259).

campo / que le duele”, en su última intervención en la obra (V, 2).¹⁷⁴ Estos versos estructuralmente se presentan también en momentos estratégicos y están estrechamente relacionados con Dorotea; el primero lo cita don Bela precisamente en su primera intervención en la obra y el segundo, en su última aparición en escena, cuando le deja ver a Gerarda que él sabe perfectamente que su amor por Dorotea no es correspondido.

A otro nivel, el texto permite establecer una contraposición entre don Bela y don Fernando que podría considerarse como más estructural y dramática. En el acto III encontramos que las escenas 5 y 7 se construyen de manera paralela. Las escenas son de una gran tensión dramática, pues el lector sabe que irremediabilmente los personajes van a terminar encontrándose; cada uno, por su parte, ha anunciado previamente su visita a Dorotea. Ambas escenas tienen lugar en la noche, en la calle, afuera de la casa de Dorotea. Tanto don Bela como don Fernando mencionan la calle, la oscuridad de la noche, el olor que perciben, hablan de las rejas de la casa y se preguntan por Dorotea, pero cada quien lo hace a su manera. Al comparar ambas escenas los comentarios de don Bela y Laurencio resultan más simples, más directos, mucho menos elaborados que los efusivos e hiperbólicos comentarios de Julio y don Fernando, llenos de citas y digresiones eruditas. Estas escenas anteceden el violento enfrentamiento entre don Fernando y don Bela, que se da al final del acto, única ocasión en que ambos personajes aparecen juntos en escena.

En la estructura de la obra parecen alternarse las presencias de don Fernando y don Bela: cuando aparece uno, no aparece el otro, y en la única escena en que se encuentran, casi se matan entre ellos (III: 8).¹⁷⁵ Así, en el acto I tenemos el primer encuentro entre don Fernando y Dorotea en la obra, en casa de don Fernando, (I, 5). En el acto II tenemos, en casa de Dorotea, el primer y único encuentro frente a frente entre Dorotea y don Bela, que marca el inicio de su relación (II, 5). Don Bela no interviene en el acto I, acto que culmina con el *Coro de amor* y en el que se escenifica la ruptura de la relación amorosa de Dorotea y don

¹⁷⁴ *Supra* 15-16 y 56.

¹⁷⁵ Don Fernando aparece en I: 4, 5 y 6. Don Bela en II: 1 y 5. En el acto III aparecen ambos personajes: don Fernando en III: 1, 4, 7, 8 y 9, y don Bela en III: 2, 3, 5 y 9. En el acto IV sólo encontramos a don Fernando en IV: 1, 4 y 8. En el acto V vuelven a aparecer ambos personajes: don Bela en V: 1 y 2; y don Fernando en V: 3 y 8. Don Fernando nunca tiene ningún encuentro con Gerarda ni con Teodora en la obra. En contraste, la relación entre Don Bela y Gerarda es muy importante en el desarrollo dramático, como también lo es la aceptación de Teodora. Entre don Bela y Marfisa no habrá ningún contacto. Don Fernando aparece en escena en trece ocasiones, siempre en compañía de Julio. Don Bela, en ocho ocasiones, siempre acompañado de Laurencio.

Fernando. Don Fernando no aparece en el acto II, acto que termina con el *Coro de interés* y que marca el inicio de la relación entre Dorotea y don Bela. Ambos aparecen en el acto III, que concluye con el *Coro de celos*, después del enfrentamiento entre ambos. Don Bela no aparece en el acto IV, que se cierra con el *Coro de venganza*, acto en el que don Fernando desempeña un papel muy importante. Y en el último acto, que culmina con el *Coro del ejemplo*, volveremos a encontrarlos a ambos, primero a don Bela y después a don Fernando. Pareciera que en la misma estructura de la obra Lope quisiera destacar un marcado contraste entre los dos personajes.

Paralelismos entre Dorotea y don Fernando:

En la poesía de la obra encontramos ciertos paralelismos entre Dorotea y don Fernando. Lope distingue a ambos personajes con la particularidad de que son los únicos que acompañan algunos de sus poemas con la música de un instrumento –Fernando toca la guitarra y Dorotea el clavicordio y el arpa–. En *La Dorotea* nueve de los poemas se acompañan con música. Estos poemas no se distribuyen de manera homogénea en todos los actos, pues el acto IV no contiene ninguno y en el acto I sólo encontramos uno, el romance de Lope *A mis soledades voy*, que canta Fernando. Sin embargo, a medida que avanza la obra parece haber un equilibrio en la proporción de poemas que cantan Dorotea y don Fernando, pues Dorotea canta tres poemas en el acto II y Fernando tres en el acto III; y uno cada uno en el acto V. Tanto Fernando como Dorotea acompañan con el canto y la música no sólo su primer poema, sino también el último.

La autoría de los versos varía. Como ya habíamos mencionado, *A mis soledades voy*, el primer poema que canta don Fernando, se presenta explícitamente como de Lope (I, 4). Las dos barquillas que canta Fernando a la ventana de Dorotea en el acto III, suponemos que son versos de aquel “gentil hombre” a quien se le ha muerto su dama.¹⁷⁶ Los otros dos poemas que canta Fernando: *¿Qué me queréis, alegría?* (III, 7) y *Si tuvieras, aldeana* (V, 3), se presentan como si fueran de él, aunque no se especifique que lo sean. Tenemos, pues, que de los cinco poemas que canta Fernando sólo dos parecen ser composiciones suyas. En

¹⁷⁶ Cuando Julio introduce el poema *Ay soledades tristes*, comenta Fernando: “Yo tengo dos del mismo, y los he puesto en famosos tonos” (III, 1: 206).

cuanto a los cuatro poemas que canta Dorotea, tres parecen ser de ella, aunque su autoría no se confirme de manera explícita en todos los casos.¹⁷⁷ *Cautivo el Abindarráez*, el primer poema que canta Dorotea frente a don Bela, se presenta como una composición de Fernando (II, 5). Como vemos, Fernando y Dorotea no sólo tienen la habilidad de cantar poemas y de tocar instrumentos musicales, sino que también se presentan como poetas y compositores de la música que acompaña algunos de sus poemas.

Si tomamos ahora en cuenta el contexto en que aparecen estos poemas, vemos que desempeñan funciones distintas. Algunos se presentan como composiciones líricas que los personajes cantan para apaciguar emociones y liberar sus sentimientos en determinados momentos. Tanto Dorotea como Fernando recurrirán a la música para “diuertir” sus pensamientos. *A mis soledades voy*, el primer poema que canta Fernando acompañado de su guitarra y *Al son de los arroyuelos*, el primero de Dorotea, que canta acompañada del clavicordio, desempeñan esta función. Como ya vimos, Fernando canta estos versos después de haber tenido un sueño premonitorio, en que ve a Dorotea en brazos de otro hombre; y Dorotea, después del encuentro con Marfisa, cuando se da cuenta de que ha sido traicionada por don Fernando. Puede establecerse un paralelismo en estas situaciones, pues la motivación, tanto de Dorotea como de don Fernando, parece ser la misma: ambos personajes se sienten de algún modo traicionados por sus amantes.

Otros poemas se presentan como composiciones que los protagonistas cantan frente a sus respectivos amantes y parecen desempeñar una función de seducción importante. No parece ser una casualidad el hecho de que don Bela le declare su amor a Dorotea después de oírla cantar y que la reconciliación de don Fernando y Dorotea se dé precisamente después de que éste le canta a su ventana.

En el acto V las escenas en que don Fernando y Dorotea cantan su último poema muestran un paralelismo estructural notable, las dos empiezan con una alusión directa a la

¹⁷⁷ Textualmente sólo después de cantar la letrilla *Si todo lo acaba el tiempo* explícitamente Dorotea confirma haber compuesto los versos ella y la música “aquel excelente músico Iuan de Palomares” (V, 9: 448). Don Bela elogia la música de *Corría vn manso arroyuelo*, y Gerarda afirma que es composición de Dorotea, pero no se menciona al autor de los versos directamente (II, 5: 186). En el texto no se presenta ninguna indicación en cuanto a la autoría de los versos en *Al son de los arroyuelos* (II, 3).

música¹⁷⁸ y los personajes parecen tener dificultades para afinar su instrumento. Don Fernando, a la vez que afina su guitarra, trata de afinar sus sentimientos hacia Dorotea. En el diálogo que tiene con Julio, como vimos en el capítulo anterior, se presenta un equívoco entre las cuerdas de la guitarra y las mujeres.¹⁷⁹ De igual modo, en la escena 9 parece haber una especie de correlación entre el amor no correspondido y las cuerdas desafinadas en un parlamento de Celia.¹⁸⁰ En estas escenas, además, ambos personajes cantan composiciones suyas y, en el contexto en que aparecen estos poemas, ambos confesarán sus sentimientos de desengaño.

Por otro lado, como ha notado con gran sutileza Leo Spitzer (1932), destacan a lo largo de la obra ciertos paralelismos estilísticos en el lenguaje de Dorotea y don Fernando. Por ejemplo, en algunos de sus discursos se repiten las formas que utilizan para expresarse, es decir, sus giros de lenguaje: Dorotea habla de don Fernando como éste habla de ella o viceversa. Cuando Dorotea se da cuenta de que Fernando se va de Madrid, dice: “¡Muerta soy! ¡O qué mal hize! Mi Fernando se va, no quiero vida” (I, 8: 126). Don Fernando ya se había expresado antes en un discurso muy similar: “¡Muerto soy, acabóse mi vida! ¡A, mi señora! ¡A, mi Dorotea”, cuando ella se desmaya al entrar en casa de Fernando (I, 5: 94). Otra homología en la forma de expresión la encontramos en el discurso de Fernando, cuando Julio le sugiere que Dorotea es discreta por amar a don Bela: “¡O mi bien! ¡O mi primero amor! ¡O mi esperança! ¡O mi señora! ¡O mi Dorotea! ¿Cómo pudiste ser tan cruel conmigo? ¿Cómo me dixiste tales palabras que fue forçosa obligación de mi honra perderte para siempre?” (III, 7: 272), y el discurso de Dorotea cuando Fernando se desmaya en el Prado: “¡Ay, mi bien! ¡Ay, mi Fernando! ¡Ay, mi primero amor! Nunca yo hubiera nacido para ser causa de tantas desdichas...” (IV, 1: 312). La empatía que existe entre ambos personajes la hace explícita Dorotea antes de su reconciliación amorosa, cuando dice: “¡Ay, Felipa, que

¹⁷⁸ La escena 3 comienza con un comentario de César: “Templando está su instrumento don Fernando. Desde aquí, porque no le dexe, quiero escuchar lo que canta” (V, 3: 400). La escena 9 se inicia con el siguiente parlamento de Dorotea: “Dame aquel arpa, Celia” (V, 9: 444).

¹⁷⁹ *Supra*, 57-58. Esta identificación entre las cuerdas y las mujeres ya había aparecido también en el diálogo que antecede el canto del primer romance, en el que a propósito de las cuerdas de la guitarra, escuchamos a Julio decir: “Finalmente, son como algunas mugeres, que siempre es menester templarlas” (I, 4: 87).

¹⁸⁰ *Supra* 64.

somos Fernando y yo como la voz y el eco! El canta, y yo repito los vltimos acentos” (III, 8: 282).¹⁸¹

En la relación entre don Fernando y Dorotea destacan asimismo ciertas homologías de situaciones: Dorotea se desmaya frente a don Fernando en su primer encuentro en la obra (I, 5); don Fernando frente a Dorotea en la escena en el Prado (IV, 1). Don Fernando lee viejas cartas de amor de Dorotea (I, 5), Dorotea de don Fernando (V, 5). Dorotea intentará suicidarse (I, 8) y don Fernando hablará también de un fallido intento de suicidio (IV, 1). Don Fernando dice haber enterrado el retrato de Dorotea en Cádiz (IV, 1); Dorotea destruye el de Fernando (V, 4); los dos retratos habían sido pintados por Felipe Liaño, y en ambos casos se describe el hecho como “matar”.¹⁸² Sorprende también que en los dos casos Dorotea y don Fernando reciten precisamente un soneto, sobre todo si consideramos que son los únicos dos sonetos que recitan estos personajes y los únicos poemas de la obra en donde aparece el nombre de Dorotea en los versos.¹⁸³

Julio, Ludovico y César:

La poesía de *La Dorotea* también permite establecer claras diferencias de carácter entre Julio, Ludovico y César. El primero, se presenta desde el principio como ayo de don Fernando; el segundo, como amigo de César y de don Fernando; y el tercero, como astrólogo.¹⁸⁴ En la escena 3 del acto IV, en la sesión literaria que dedican estos personajes a la crítica del soneto burlesco, las diferencias entre ellos se hacen evidentes. En esta escena Julio desempeña un papel protagónico y destaca, sobre todo, por su ingenio y agudeza. Ludovico tratará de competir con él, pero sus esfuerzos no tendrán mucho éxito; le faltará perspicacia. César, por

¹⁸¹ *Supra*, 38.

¹⁸² En el primer caso Felipa exclama: “¡ Jesús! ¿Matastes a Dorotea?” (IV, 1: 310); y en el segundo, Celia, en tono de burla, dice: “Mataste el moro de Carlos Quinto quando tenía entre los pies aquel hidalgo seuillano” (V, 5: 426).

¹⁸³ Cf. *Aquí donde jamás tu rostro hermoso* (IV, 1). *Infra*, 148; y *Quexosas, Dorotea, están las flores* (V, 5). *Infra* 150.

¹⁸⁴ De estos personajes es Julio el que desempeña en la obra un papel más importante. Si tenemos en cuenta sólo el número de escenas en que aparecen, encontramos a Julio en catorce escenas (I: 4, 5, 6; III: 1, 4, 7, 8, 9; IV: 1, 3, 4, 8; V: 3, 8); a César en cinco (IV: 2, 3, 4; V: 3, 8) y a Ludovico solamente en cuatro (III: 4; IV: 2, 3, 4).

su parte, en contraposición con Ludovico, se mantendrá más al margen, disfrutando de la inventiva de Julio y elogiándola de distintas maneras.¹⁸⁵

Julio se revela en la obra como un personaje que destaca precisamente por su poesía. No sólo goza de una memoria excelente para recitar poemas larguísimos, sino incluso, de un gran sentido del humor y de una capacidad de invención muy notable, como puede verse en sus comentarios al soneto burlesco (IV, 3). En esta escena Lope parece divertirse estableciendo una clara contraposición entre Julio, Ludovico y César.

Una primera muestra indiscutible del ingenio de Julio es evidente en los versos que dice de manera muy espontánea cuando Ludovico le pide al llegar que haga una “braquilogía” a propósito de Dorotea y Fernando:

Julio: Tú quisieras saber quién es la musa, y yo digo que se lo preguntes a ella; que, fuera de ser necesario el secreto, sería larga de contar la historia.

Ludovico: Pues haz vna brachilogía, como aquel verso:

*Abrasa a Paris amor,
roba a Elena, el griego se arma.*

Julio: Pues digo en essa imitación:

*Ausentóse Fernando
iuró, mintió, boluió, rogó llorando.*

Ludovico: Tú lo has dicho con tu ingenio.

Julio: A lo menos es inducción por quien de los particulares se puede hazer progresso a los vniuersales.

(IV, 3: 338)

Los versos de Ludovico, en el contexto en que se enuncian, permiten hacer una correlación entre Paris, Elena y el griego / Fernando, Dorotea y don Bela. Ludovico no cita al autor de los versos explícitamente, pero Morby los identifica como una traducción de versos latinos, de un dístico copiado del *Enchiridion*, 222 de Spelta (Vega, 1968: 338, n. 141). En la ingeniosa respuesta de Julio, podemos observar cómo se resume, con una concisión increíble,

¹⁸⁵ El astrólogo también cita algunos versos. César aparece en la obra por primera vez en el acto IV, él lee el soneto burlesco *Pululando de culto, Claudio amigo*, cuyo autor no se especifica en el texto (IV, 2). También se le atribuyen varias citas de otros autores: unos versos del marqués de Peñafiel (IV, 2), otros, que Morby identifica como de Gregorio Silvestre (IV, 3); y otros de Boscán (V, 3), y finalmente lee el soneto de circunstancias *La siempre excelsa, grave y gran Coluna*, que dice haber escrito él mismo (V, 3).

lo que ha sucedido en la obra; los versos claramente aluden a la partida de Fernando a Sevilla, a su regreso a Madrid y su reconciliación con Dorotea.¹⁸⁶

En las citas de esta escena Julio no se conforma con mencionar al autor de los versos, cita también en ocasiones su fuente y a veces, incluso, otros datos del autor, aunque en la mayoría de los casos se trata de autores y fuentes inventados. Así, cita primero al poeta Rebotín de Marsella y sus versos, luego al poeta Cosme Pajarote, y especifica su lugar de proveniencia –“poeta manchego”– y el título de su obra –“su *Zarambaina*”–. Julio citará también al poeta Barolino de Cordellete y su *Merendona*, e inmediatamente, sin ninguna advertencia previa, unos versos del poeta Cairasco y sus *Cadencias*, versos que podrían pasar por otra invención más en el contexto en que aparecen.¹⁸⁷

Además cita Julio otros versos sueltos, que no introduce con el nombre del autor de manera explícita, versos que Morby piensa que pueden ser del mismo Lope (Vega, 1968: 348, n. 177), aunque bien podrían tratarse de otra invención:

Julio: Oíd lo que respondía en vna comedia vn poeta a vn príncipe que le preguntaba cómo componía, y veréis con qué facilidad lo dixo todo:

*¿Cómo compones? Leyendo,
y lo que leo imitando,
y lo que imito escriuiendo,
y lo que escriuo borrando:
de lo borrado escogiendo.*

¹⁸⁶ En este caso concreto se observa cómo una cita de versos sueltos de un personaje es la respuesta a otra cita de versos de otro personaje. Posteriormente encontraremos una situación parecida, aunque el reto no será totalmente explícito. Ya vimos que cuando Dorotea quema los papeles de Fernando (V, 6), los versos que cita Gerarda: “¡Fuego, fuego!, dan voces, ¡fuego! suena, / y sólo Paris dize: Abrase a Elena”, son la adaptación del estribillo del conocido romance *Ardiéndose estaba Troya* (*Supra* 62-63). Mencionamos también que estos versos parecen responder a una asociación inmediata, tanto metafórica como literal, al comentario de Dorotea “Ardese Troya”; y que los versos que cita Dorotea en este diálogo, “Arded, mentiras, arded, / que yo no os puedo valer”, son una adaptación de un conocido cantarcillo popular, que se ajusta perfectamente al contexto en que se enuncia. Lope pone en boca de Dorotea, la dama de la obra, el cantar popular y la cita del romance en boca de la alcahueta Gerarda. Sin embargo, a otro nivel, ahora a nivel textual, porque el espíritu lúdico de Lope todavía va más lejos, la mención de Paris y Elena en los versos de Gerarda permite establecer una relación a nivel del texto, es decir, a espaldas de los personajes, con los versos que había recitado Ludovico anteriormente. Si los primeros habían marcado el inicio de la reconciliación amorosa entre Fernando y Dorotea, los últimos marcan su final.

¹⁸⁷ “*Y tiene una carátula / que la haréis mejor con una espátula*”. Señala Morby, que al poeta Bartolomé Cairasco de Figueroa se le atribuía sin fundamento, la invención de los versos esdrújulos, en español, cultivados por él (Vega, 1968: 344, n. 166).

Entre las citas de Julio destaca, por ejemplo, la que aparece después del segundo verso del soneto, donde se menciona la palabra ‘mañana’ (“*Minotaurista soy desde mañana*”), que permite establecer un claro contraste entre Ludovico y Julio:

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

Ludovico: Pues deid que es la sucessora de la noche, como ella la máscara del día. Y si la queréis mui rústica, trasladad el *Moreto* de Virgilio.

Julio: ¡Qué fuera estaua de pintarla Rebotín de Marsella quando dixo en sus estranbotes:

*Lo primero que hago con la aurora,
ya lo he dicho quitándole dos letras!*

Ludovico: ¿Dondé hallaste esse poeta, Iulio?

Julio: No os metáis en aueriguarlo. Por que sabed que califican mucho a los que escriuen, autores estraordinarios.

(IV, 3: 342)

Como vemos, la seriedad del comentario de Ludovico contrasta inmediatamente con el humor implícito en el de Julio, que sorprende a su amigo. En los versos su tono burlesco es evidente.

Ludovico, por su parte, tratará de competir con Julio; él también probará su suerte inventando versos, aunque se quedará bastante corto:

Ludovico: Hame hecho Iulio reir y acordar de vna comedia de San Cristóual¹⁸⁸ donde, descriuiendo vna processión el poeta, hizo vno de los gigantes al Santo y la tarasca al demonio, cuyos dos versos, paralelos de vna estancia, dezían:

*Y con estos azeros
tragaré querubines por sombreros.*

César: ¡Valiente hipérbole!

Ludovico: Pero mirad qué cultería ésta del mismo poeta:

Que ya sangre coral, ya carne nieue.

O mirad ésta por el mismo estilo:

Deja sangre cristal, vidro embeleco.

Prosigue, Julio para acabar el quarteto.

(IV, 3: 345)

¹⁸⁸ Morby dice en su nota: “Comedia que no he logrado identificar, como tampoco los versos ‘del mismo poeta’ citados a continuación [...]” (} Vega, 1968: 345, n. 168).

Por otro lado, Julio recita de memoria no sólo las dos primeras barquillas, que atribuye a “vn gentil hombre” a quien se le ha muerto su dama (III, 1),¹⁸⁹ sino también otros poemas, entre los cuales se cuentan: el romance *Vnas doradas chinelas*, cuya autoría se la atribuye a Fernando (I, 5);¹⁹⁰ el soneto *Canta pájaro amante en la enramada*, versos que dice haber escuchado en una comedia (III, 1);¹⁹¹ la canción *Espíritu lasciuo*, del maestro Burguillos (IV, 3)¹⁹² y las redondillas burlescas y los epitafios que atribuye a varios autores (IV, 3).¹⁹³ Si contáramos el número de versos que recita Julio, seguramente sería el personaje que más versos dice en la obra. Igualmente compone poesías serias, como lo demuestra el soneto *No es fineza de amor entristecerse*, que elogia Ludovico (III, 4), el único poema que se le atribuye a él explícitamente.¹⁹⁴ En boca de Julio, además de las citas burlescas que va intercalando con los versos del soneto (IV, 3), tenemos otros versos sueltos de otros autores: cita unos versos del soneto LXXIII de las *Rimas humanas* –que identifica Morby–, que ponen fin a la escena (I, 5) y que le permiten, como ya vimos, mantener su distancia frente a la decisión que acaba de tomar don Fernando de marcharse a Sevilla.¹⁹⁵ Julio citará también un verso del conocido romance *Hortelano era Belardo*, con un pequeña variante, en un contexto en que habla precisamente de que los poetas pueden permitirse ciertas licencias:

Las licencias claro está que son permitidas. Y como dixo vn poeta “que los trabajos obligan a lo que vn hombre no piensa”, lo mismo también se ha de entender de los consonantes; que aun de las cosas que se engendran, vnas son por contingencia y otras por necesidad, como quiere el Filósofo; y Quintiliano llamó a esta permissão *fuerça del verso*.

(IV, 3: 347)

El gusto por la poesía, incluyendo la poesía erótica conceptista, parece ser un rasgo importante de la caracterización del personaje. Asimismo, un gran ingenio y humor para inventar versos burlescos, como lo muestra claramente en sus comentarios al soneto burlesco.

¹⁸⁹ Cf. *Ay soledades tristes* y *Para que no te vayas*. *Supra* 28-31 y Anexo 2. *Infra* 119-129.

¹⁹⁰ *Supra* 11-12 y Anexo 2. *Infra* 112-113.

¹⁹¹ *Supra* 32 y Anexo 2. *Infra* 147.

¹⁹² *Supra* 48-49 y Anexo 2. *Infra* 145-147.

¹⁹³ *Supra* 49-50.

¹⁹⁴ *Supra* 33 y Anexo 2. *Infra* 148.

¹⁹⁵ *Supra* 12. Morby llega a sugerir en una nota, que no es imposible que Espinel haya sido el modelo del Julio de *La Dorotea* (Vega, 1968: 121, n. 141).

Julio utiliza la poesía para diversos fines. Por un lado, parece reconocer el poder que tiene para aliviar tristezas, por eso no dejará de usarla para tratar de distraer a don Fernando en distintos momentos. Varias de las poesías, como ya vimos, cumplen esta función. Sin embargo, sus sonetos parecen cumplir una función distinta, pues Julio tiende a utilizarlos con un fin más didáctico. No sorprende pues, que don Fernando eluda hacer un comentario a estos versos y que incluso en un momento lo reprenda abiertamente, glosando unos versos de Lope.¹⁹⁶

Gerarda:

El personaje de Gerarda es uno de los personajes más intrañables e inolvidables de *La Dorotea*. Lope mismo parece darle un lugar especial; a ella le concede no sólo las palabras iniciales, sino que cierra la obra con su muerte. Ella inicia y pone fin a la obra, cierra, como si dijéramos el círculo en el que se desarrolla la historia de los personajes. Gerarda, ‘la alcahueta’, es un personaje que se construye en un claro contrapunto con el personaje de la Celestina en la obra de Rojas (Schwartz 1995: 6). Gerarda es una comadre dicharachera y simpática, de gran vitalidad y un humor maravilloso. A diferencia de Celestina, podríamos decir que es un personaje fundamentalmente cómico, que no tiene ya pacto, ni tácito ni expreso, con el demonio. Como dice Montesinos en *La Dorotea* “lo celestinesco ha pedido sus misteriosos prestigios infernales” (1951: 79).¹⁹⁷ A Gerarda la vemos emborracharse en escena y contar ingenuamente sus más íntimos secretos, sus deslices de mocedad, y al hablar de su marido causa la risa en todos los que la rodean, hasta salir trastrabillando acompañada de Celia (II, 6). Rojas nunca permite en Celestina tales excesos.

¹⁹⁶ Fernando: “Calla, Julio; que algún ingenio sagrado dixo que la lengua del amor es bárbara para quien no la tiene”. *Supra* 35.

¹⁹⁷ La comicidad del personaje ha sido destacada por varios autores: Alda Croce dice: “Comme carattere e tra i meno complessi, di tipo esclusivamente comico, con funzione di sfondo, como le *figuras del donaire*” (Croce, 1940: 46). Felix Monge destaca la comicidad de Gerarda como un elemento que la separa decididamente de cualquiera de las Celestinas anteriores (Monge, 1957: 133-145). M. R. Lida describe al personaje como “la mejor sátira de esta galería de alcahuetas elocuentes, moralistas y eruditas, de rigor en el género celestinesco” (1962: 579-81). Y Alan S. Trueblood también subraya su carácter cómico: “Plainly Lope in his old age can no longer take a Celestina seriously: only in a playful way does Gerarda hark back to her prototype. She goes through her Celestinesque paces with relish but entirely without the seriousness of her forebear [...] In *La Dorotea* the go-between is wholly a comic figure. In respect to the action, despite her officiousness, she is quite superfluous, at most its expediter, in no way its director (Trueblood, 1974: 255).

Por otro lado, la caracterización de Gerarda como una vieja que carga con sus ochenta años a costas es fundamental, pues tanto su edad como su experiencia y sabiduría parecen autorizarla para decir lo que piensa. A lo largo de la obra Gerarda manifiesta una y otra vez su convicción de que la vida es una experiencia pasajera y de que uno debe prepararse para la vejez y la muerte. No extraña entonces, que el personaje pueda concebirse como personificación del tiempo (Forcione, 1969: 478). Pareciera como si Lope, en su propia vejez, hubiera concebido al personaje como símbolo del tiempo, en un mundo que parece haber olvidado el tiempo.¹⁹⁸

La poesía en *La Dorotea* subraya ciertos rasgos de la caracterización del personaje. Gerarda no recita en la obra ningún poema. Ella es un personaje que prefiere el vino a los versos, como lo expresa abiertamente desde el inicio: “es verdad que soy más aficionada a vna bota de Alaejos que a las trecientas de Iuan de Mena”, le dice a Dorotea, antes de entregarle los versos del “cauallero magnífico” (II, 4: 160). Gerarda se burla de los poetas abiertamente, como lo muestra en la conversación que tiene con don Bela:

[...] Pero ya, ¡mal pecado!, no ay color para mí como el abrigo, y más quando veo que se adereçan los tejados, que es la mayor señal del inuierno. Y espántome de los poetas, que quando le pintan, diziendo que ya braman los ayres, las fuentes se quexan, las aues hazen defensa a los futuros yelos, no ayan dicho: “Ya se aderezan los tejados y se limpian los braseros”.

(II, 1: 135-136)

No obstante, Gerarda cita en la obra algunos versos sueltos, y se revela además como un personaje que tiene una habilidad muy notable para introducirlos en su lenguaje como parte del mismo discurso. Así, le dirá a Dorotea: “Siempre que oigo cantar aquel romance que comienza: ‘*Dexóme amor de su mano*’, me acuerdo del río de Madrid y de sus auenturas el mes de julio [...]” –citando el romance de F. López de Zárate–; o también la escucharemos decir: “A fe 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; quando yo fuere frayle*’”, estribillo del romance *Después del triste suceso* (II, 4).¹⁹⁹ Posteriormente, citará a Garcilaso en un parlamento en el que no sólo manifiesta muy a su manera el *carpe diem*, mezclando elementos de lo popular y lo culto de forma muy ingeniosa, sino también

¹⁹⁸ En *Belardo el furioso*, no encontramos una figura como Gerarda, aunque Pinardo, el tío de Jacinta, desempeña también el papel de alcahuete, mediando el primer encuentro entre Jacinta y Nemoroso. En *La Dorotea*, Lope desdobra, en las figuras de Teodora y Gerarda, el papel que representa Pinardo en la comedia.

¹⁹⁹ *Supra* 19-20.

revela su preocupación por Dorotea; aunque su particular estilo literario no deja de tener un efecto cómico (V, 6).²⁰⁰

Gerarda sabe muy bien que Dorotea “es muerta por hemistichios”, es decir, que tiene una debilidad particular por la poesía, así que no dejará de citarle algunos versos, tanto al principio, cuando tiene el propósito de convencerla de que acepte al indiano, como al final, para consolarla.²⁰¹ Los únicos versos que dice frente a don Bela – “*Velador que el castillo velas*” – son versos de un estribillo tradicional que le atribuye a la misma Dorotea, diciendo que “ella ha hecho las coplas”; Gerarda elige estos versos, que aluden explícitamente al nombre de don Bela para tratar de animarlo, aunque ella sabe de antemano que no logrará convencerlo.²⁰²

La gran habilidad lingüística, un rasgo muy característico de Gerarda y reconocida ampliamente por la crítica,²⁰³ también se hace evidente en sus citas de versos sueltos. Esta habilidad lingüística se muestra en ciertas asociaciones, que no dejan de resultar muy cómicas en el contexto en que aparecen. En una ocasión la asociación es puramente léxica, como cuando interrumpe el canto de *Corría vn manso arroyuelo*, para citar el verso “*Madre mía, mis cabellos*”, que se relaciona directamente con el primer verso de la cabeza de la letrilla que canta Dorotea (II, 5);²⁰⁴ pero en otra ocasión, la asociación es más literaria, lo cual no deja de sorprender a la misma Dorotea: Gerarda cita los versos del romance

²⁰⁰ *Supra* 63-64.

²⁰¹ Gerarda no cita versos sueltos cuando está con Teodora, ni tampoco en los diálogos que tiene con Laurencio; en estas escenas hace amplio uso de los refranes, los cuales parecen venirle más a propósito para decir lo que piensa.

²⁰² *Supra* 56-57.

²⁰³ Gerarda en un momento dado dice: “Ya, Teodora, nuestra lengua es vna calabriada de blanco y tinto” (I, 7: 120). Comentario al que Teodora responde: “Con esso la hablas de tan buena gana”, dejándole ver al lector el gusto de Gerarda no sólo por el lenguaje, sino por el vino. A propósito de este pasaje Trueblood comenta: “Gerarda is surely the first of Celestina’s descendants to drink words as well as wine and to apply her matchmaking talents to language” (Trueblood, 1974: 443). El lenguaje es sin duda un elemento muy importante en la caracterización del personaje, elemento que destacó primeramente Vossler en su “Spanisher Brief” y que retoma Leo Spitzer en *Die Literarisierung des Lebens*. Spitzer analiza con detenimiento el lenguaje de Gerarda, el uso de sus refranes, de las palabras latinas, de los diminutivos, la “promiscuidad” de su lenguaje, el cual permite las citas de todos los estilos (Spitzer, 1932: 25-27). Gerarda en un determinado momento llega a casa de Dorotea y saluda diciendo: “Paz sea en este casa, *et omnibus habitantibus in ea*”. Su latín macarrónico es un rasgo de caracterización que destaca Celia: “En los latines conozco a Gerarda. Demonio es esta vieja” (II, 4: 156).

²⁰⁴ *Supra* 24.

Ardiéndose estaba Troya al escuchar el comentario “Ardese Troya” y ver el incendio que Dorotea ha causado al quemar los papeles de Fernando (V, 6).²⁰⁵

Lope se divierte con el personaje de Gerarda y explota sus habilidades lingüísticas y retóricas incluso en la estructura de la obra, construyendo escenas paralelas que funcionan dramáticamente como verdaderas didascalias implícitas. El primer encuentro entre Dorotea y Gerarda en el acto V se inicia con el siguiente parlamento de Gerarda:

¿Tienes juicio, Dorotea? ¿Qué es esto? ¡Tú llorando todo el día! ¿Tú inquieta toda la noche! ¿Qué novedad te obliga? ¿Qué successo tan triste marchita poderoso la flor de tu juventud y la alegría de tu conuersación, que lo era de tu casa y de tus amigas? ¿Tú descompuesta? ¿Tú los cabellos desordenados? ¿Tú por labar la cara?

(V, 4: 423)

Parlamento que contrasta totalmente con el que da inicio a la escena 10:

¿Tú cantando, tú alegre, tú vestida de gala, Dorotea? ¿Tú tocada con cintas verdes, tú cadena y joyas? ¿Qué novedad es ésta? ¿Qué te ha sucedido? ¿Qué te has hallado, niña? ¡Qué diferente que estás de lo que estos días! Lucido se te ha el regalo. *Bien haya pan que presta, y moça que le come.*

(V, 10: 449)

Al final, Lope pone en boca de Gerarda la última cita de versos sueltos de la obra, una vez que ya es un hecho que no queda nada de la relación entre Dorotea y don Fernando (V, 10).²⁰⁶ Gerarda cita “Filis me ha muerto”, este verso en el que se asocian por única vez los nombres de Dorotea y Filis (Elena Osorio) en la obra, es un verso del romance de Lope *Sentado en la seca hierba*, del cual ya había habido otra alusión directa en la obra en boca de Fernando (IV: 1), precisamente antes de su reconciliación amorosa con Dorotea.²⁰⁷ Lope parece complacerse en establecer estas correspondencias a espaldas de los personajes y en momentos muy específicos.

²⁰⁵ *Supra* 62-63.

²⁰⁶ *Supra* 65-66.

²⁰⁷ *Supra* 43, n. 79.

Conclusiones

En *La Dorotea* Lope experimenta con un género que se aparta definitivamente de sus comedias, para crear una obra distinta. En su “acción en prosa” muestra no sólo una gran capacidad creadora, sino también una extraordinaria sensibilidad artística, como se refleja indiscutiblemente en el uso que hace de la poesía. El análisis de la poesía y su función en la obra es la veta que hemos intentado explorar en este trabajo. A diferencia de otros estudios, en los que se analizan exclusivamente los poemas, y en la mayoría de los casos de manera aislada, me propuse incluir también todas esas citas de versos sueltos que aparecen en la obra en boca de distintos personajes, tratando de ver la función que tienen en la estructura general de la obra. Todas estas citas muestran la literarización de determinados personajes que no se caracterizan particularmente como poetas; entre ellos podemos contar a Marfisa, a Gerarda e incluso a la criada Celia. El trabajo realizado creo que ha permitido mostrar que tanto los poemas como los versos sueltos desempeñan un papel esencial en la obra, pues cumplen funciones que distan mucho de ser meramente ornamentales y de entretenimiento, como afirma el propio Lope, en voz de don Francisco López de Aguilar, en el prólogo de la obra.

El análisis de la poesía acto por acto, en la primera parte de este trabajo, me pareció importante pues los poemas y los versos sueltos no aparecen de manera aislada, sino insertos en un discurso que debe analizarse. En este análisis destaca en primer lugar que todos los actos contienen citas de versos y poemas, aunque su número varía de un acto a otro. Tenemos: acto I, 258 versos; acto II, 316; acto III, 908; acto IV, 398 y acto V, 181. Como vemos, el acto III, el acto que constituye el centro de la obra, es sin lugar a dudas el que más versos contiene. Sin embargo, llama mucho la atención comprobar que parece haber un equilibrio entre los versos de los actos I y II (574) con los de los actos IV y V (579).

Por otro lado, destaca también que los poemas suelen concentrarse en cada acto en escenas fundamentales en la acción dramática, estableciéndose incluso un equilibrio entre el número de versos de los poemas que aparecen en las distintas escenas que constituyen el acto. En el acto I, los poemas se concentran justo a la mitad del acto, en las escenas 4 y 5; y podemos constatar que el número de versos de los dos poemas que aparecen en la escena 5, después de la ruptura amorosa de Fernando y Dorotea, se equilibra con el número de versos del poema de la escena 4, que canta Fernando después de haber tenido su sueño. En el acto

II, encontramos cuatro poemas, dos de los cuales se concentran en la escena 5, en la que se presenta el primer encuentro entre Dorotea y don Bela. Igual que en el acto anterior, el número de versos de estos poemas parece equilibrarse con el de los otros dos poemas, que tenemos en las escenas 3 y 4. El acto III, a diferencia de los dos actos anteriores, presenta una distribución distinta de los poemas; ahora se concentran al inicio y al final, sirviendo de marco poético a la acción. En este acto, las cuatro barquillas constituyen una larga pausa dentro del desarrollo de la acción dramática. En el acto IV encontramos los cuatro poemas que Fernando le recita a Dorotea embozada en el Prado, antes de su reconciliación amorosa y, en la escena 7, un poema que Fernando le había escrito a Dorotea y que lee Marfisa antes de encontrarse con él. El número de versos de estos poemas de Fernando, que abren y cierran el acto, y que se presentan en momentos dramáticos muy importantes, parece equilibrarse con el número de versos de todos los poemas y citas de versos sueltos que aparecen en las escenas 2 y 3, a propósito de lo crítica del soneto burlesco. En el acto V los poemas aparecen más distribuidos; y tanto don Bela como Fernando y Dorotea harán explícitos sus sentimientos de desengaño. Al final de la obra parece romperse el equilibrio que se había destacado en los otros actos; ahora la acción parece acelerarse hasta llegar a su fin.

Además, cada acto termina con un Coro, cuyos versos destacan tanto por su denominación particular, como por sus características formales. Estos Coros cumplen una función estructural muy distinta de la de los otros poemas; no sólo marcan una clara división formal entre cada uno de los actos, sino que sus motivos funcionan como ejes que parecen estructurar la obra en su totalidad. En estos versos se percibe la presencia de una voz individual muy distinta de la que encontramos en los otros poemas.

Los versos sueltos, en cambio, no necesariamente aparecen en las escenas de mayor fuerza dramática. Estos versos tienden a distribuirse de manera más heterogénea a lo largo de la obra, concentrándose particularmente en la escena en que aparece la crítica al soneto burlesco (IV, 3). En esta escena en concreto las citas de versos sueltos se convierten en verdaderos retos verbales que estimulan el ingenio de los personajes, particularmente el de Julio, para burlarse de los poetas culteranos imitadores de Góngora.

Entre las citas de versos sueltos, además de todas las citas de autores inventados del acto IV, hay fragmentos de cancioncillas populares y poemas de autores que los personajes nombran de manera explícita –Boscán, Camões, Fernando de Herrera, Liñán de Riaza, Garcilaso, Vicente Espinel, el marqués de Peñafiel–; en otros las fuentes no se mencionan, pero muchas las identifica Morby (versos de Ercilla, de Spelta, Gregorio Silvestre y hasta del

mismo Lope). Resulta curioso comprobar que todas estas citas son de poetas de un período histórico anterior a 1590, no se incluyen poetas de principios del siglo XVII, excepto Lope y López de Zárate, autor de los versos que recita Gerarda (II, 4). Este hecho permite situar la acción de la obra en una época más o menos precisa, entre 1587 y 1588, como también lo hacen los comentarios al soneto de circunstancias que lee César (V, 3). Muchas de estas citas de versos sueltos reflejan rasgos del carácter del personaje que las utiliza; otras permiten verdaderos retos verbales; otras cumplen una función estructural importante, pues funcionan como frases sentenciosas que ponen fin a una escena.

En cuanto a los poemas, todos son de Lope, aunque muchos se presentan como composiciones de los mismos personajes. Específicamente, de las 36 composiciones que tenemos en *La Dorotea* –incluyendo los cinco Coros– doce poemas se le atribuyen a don Fernando, dos a don Bela, tres podríamos atribuirselos a Dorotea, quien se revela en la obra como compositora de letrillas muy bellas, dos a César, y a Julio, uno de los sonetos. La autoría de los poemas no siempre se especifica de manera muy clara. Sin embargo, el hecho de que algunos poemas se le atribuyan específicamente a Lope permite establecer una contraposición entre el joven poeta don Fernando y el Lope viejo, que escribe poemas como *A mis soledades voy* y las cuatro barquillas, al final de su vida. Lope juega con esto, estableciendo una distancia con don Fernando, su joven protagonista. Estos poemas cumplen funciones dramáticas diferentes; como vimos, algunos sirven de preámbulo a algún encuentro importante, otros ejercen un poder de seducción notable, otros permiten que los personajes liberen sus emociones. Se destacan particularmente en la obra varios poemas que se cantan acompañados por la música de algún instrumento, poemas que Lope destina sólo a Dorotea y a don Fernando, estableciendo entre ellos una serie de paralelismos notables. Que la poesía desempeña un papel importante en la caracterización de los personajes, creo que es un hecho que no podemos negar y que se comprueba en los distintos paralelismos y contraposiciones que intentamos destacar en la segunda parte de este trabajo.

Lope muestra un gran sentido lúdico en el uso que hace de la poesía, que se manifiesta no sólo en la estructura sino también en la caracterización de los personajes. El hecho de que Lope no limite los textos poéticos exclusivamente a sus personajes principales, permite destacar, como vimos, ciertos rasgos de caracterización importantes. Lope juega con la poesía a su antojo, estableciendo incluso juegos textuales en los que excluye a los mismos personajes, como pudimos ver en las asociaciones de Paris y Elena con Fernando y Dorotea,

en los versos del romance *Sentado en la seca hierba*, e incluso también en los comentarios a propósito de Amarilis que pone en boca de Dorotea y Marfisa.

Sin embargo, su gran sentido lúdico se manifiesta también en la manera en que intercala los textos poéticos en la obra. Lope muestra una gran versatilidad en este sentido, como lo muestra, por ejemplo, el análisis de los versos sueltos que aparecen al final de una escena. Estos versos por lo regular funcionan como frases sentenciosas y contundentes, sobre todo porque no son muy numerosas. Sin embargo, sorprende el hecho de que Lope utilice este recurso siempre de distinta manera. En un primer caso se identifica al autor y se citan los versos explícitamente en el texto, como en los versos de Catulo a Lesbia (IV, 8). En otro caso se cita al autor, pero los versos aparecen con variantes, como en la cita de los versos de Garcilaso (III, 1). En otro caso se citan los versos sin identificar al autor específicamente (I, 5). Y en el último ejemplo, Lope juega con varios elementos al mismo tiempo, al presentar una paráfrasis de los versos que concluye la escena con una frase sentenciosa, en la que el autor no se menciona explícitamente (III, 4).

Esta versatilidad, por otro lado, también puede observarse en aquellos poemas que se interrumpen con el diálogo de los personajes. En *La Dorotea* tenemos tres poemas de este tipo, y en cada uno utiliza Lope una estrategia distinta, que sirve a diferentes fines. El primer poema es el romance *Cautivo el Abindarráez*, que canta Dorotea frente a don Bela y que éste interrumpe después de la octava copla, para alabar los versos (II, 5). El poema permite que don Fernando, el autor del poema, se haga presente en un diálogo en que debería estar por completo ausente. El segundo poema, la ensalada *Corría un manso arroyuelo*, que canta Dorotea en la misma escena anterior, se interrumpe dos veces. Primero con una cita de Gerarda, “*Madre mía, mis cabellos...*”, cuando Dorotea termina de cantar la cabeza de la letrilla, interrupción que se produce por una asociación meramente léxica, pero que permite identificar a Dorotea con los versos que canta. La segunda interrupción es un comentario de don Bela, al finalizar la primera copla, que propicia un diálogo entre don Bela y Gerarda y el elogio de las habilidades artísticas de Dorotea. Finalmente, el tercer poema que se interrumpe es el canto de Fernando de *Gigante cristalino* (III, 8). Esta vez la interrupción es debida a una causa mecánica –al romperse la cuerda de la guitarra–. Este paréntesis permite escuchar el diálogo que sostienen Dorotea y Felipa en el interior de la casa y desempeña una función esencialmente dramática. Como vemos cada interrupción se presenta por una causa distinta y sirve a un propósito determinado.

El análisis de la poesía y su función ha permitido mostrar que Lope, en *La Dorotea*, su obra “más querida”, como dice en la *Égloga a Claudio*, se revela como un gran artífice, haciendo honor a su fama de Fénix de los ingenios. No extraña, entonces, que encontremos incluso un equilibrio en la distribución de los versos. Habría que ver si en otras obras en las que se incluyen textos poéticos éstos funcionan de la misma manera.

ANEXO 1

LA POESÍA EN *LA DOROTEA*
[PRESENTACIÓN ESQUEMÁTICA]

NÚMERO DE VERSOS: 7

Preliminares de Francisco López de Aguilar	<i>Vsque adeo vt Plauti non sit cultiue Menandri Carpiaco eloquio pulchris eoquiu.</i> ("escruió vn sabio...") (Morby: Uno de los nueve dísticos dedicados a Lope por Luis Trivaldos de Toledo e insertos en la <i>Expostulatio Spongiae</i> .)	2 versos
	<i>Quid dignum ferula tua notasti In Vega nitido elegantiarum Parente omnium et omnium leporum, Omnium quoque calculis perito?</i> (Morby: <i>Expostulatio Spongiae</i> . Versos del doctor Francisco Peña Castellano)	4 versos
	<i>Scientiarum Vega Carpius Phoenix</i> (Morby: verso probablemente del mismo López Aguilar)	1 verso

ACTO I: 8 ESCENAS.

NÚMERO DE VERSOS: 258

I, 4	Fernando (guitarra)	"A mis soledades voy" (Romance de "Lope")	romance (e-o)	112 vv.
I, 5	Fernando (lee)	"Çagala, assí Dios te guarde" (de Fernando para Dorotea)	romance (e-e)	56 vv.
I, 5	Julio (recita) (Amarilis)	"Vnas doradas chinelas" (de Fernando para Dorotea)	romance (ó)	68 vv.
I, 5	Julio (cita)	<i>Pintarle de colores como a loco, y no llamarle amor, sino costumbre.</i> ("Así dixo vn poeta:") (Morby: soneto LXXIII de las <i>Rimas Humanas</i>)	Endecasílabos	2 vv.
I		Coro de amor	(sáficos adónicos)	20 vv.

ACTO II: 6 ESCENAS.

NÚMERO DE VERSOS: 316

II, 1	Don Bela cita	<i>Omnia vincit amor</i> (Morby: Virgilio, <i>Églogas</i> , X, 69)	hemistiquio latino	1 v.
II, 2	Dorotea cita	<i>Que naon pode tirarme as esperanças,</i> <i>que mal me tirará o que eu naon tenho.</i> (Luis de Camões) (Morby: soneto XV de las <i>Rhythmas</i>)	Endecasílabos	2 vv.
II, 2	Dorotea cita	<i>Que ya mis desventuras han hallado</i> <i>el término que tiene el sufrimiento!</i> (unos “famosos versos...”) (Morby: versos atribuidos a Ercilla en <i>Laurel de Apolo</i>)	Endecasílabos	2 vv.
II, 2	Celia cita	<i>Rico de plantas de pies,</i> <i>y de agua menguado y pobre</i> (Liñán de Rianza)	Octosílabos	2 vv
II, 2	Celia cita	<i>Que no son álamos todos</i> <i>los que en el agua se ven</i> (versos no identificados)	Octosílabos	2 vv
II, 3	Dorotea (clavicordio):	“Al son de los arroyuelos”. (no se especifica)	Letrilla	40 vv.
II, 4	Gerarda cita	“Dexóme amor de su mano” (Morby: Romance XV de F. López de Zarate).	Octosílabo	1 v.
II, 4	Gerarda cita	“Quando yo fuere frayle, madre; cuando yo fuere frayle”. (Morby: estribillo de un Romance)	9 + 7 sílabas	2vv.
II, 4	Dorotea (lee) (Amarilis)	“Assí Fabio cantaua”. (versos de don Bela)	romcillo hept. (i-a) romcillo hexas. (ó) letrilla	36 vv. 48 vv. 14 vv.
II, 5	Dorotea (arpa)	“Cautiuo el Abindarráez.” (versos de Fernando)	romance (e-a)	64 vv.
II, 5	Dorotea (arpa)	“Corría vn manso arroyuelo” + “Madre vnos ojuelos vi...” (música de Dorotea)	romance (a-a) + letrilla	44 vv. 20 vv.
II, 5	Gerarda cita	<i>Madre mía, mis cabellos...</i>	Octosílabo	1 v.
II Coro de interés (dímetros iámbicos)				36 vv.

ACTO III: 9 ESCENAS.

NÚMERO DE VERSOS: 908

III, 1	Fernando cita	<i>¡O gustos de amor traidores,</i> <i>sueños ligeros y vanos,</i> <i>gozados siempre pequeños,</i> <i>y grandes imaginados!</i> (“Bien dixo aquel poeta...”) (Morby: versos de un Romance de Lope)	Octosílabos	4 vv.
III, 1	Julio (recita) (Amarilis)	“Ay soledades tristes” (versos de un “gentil hombre” a quien se le ha muerto su dama) (barquilla)	(“ <i>edilio piscatorio</i> ”) romcillo hept. (e-a)	272 vv.

III, 1	Julio (recita) (Amarilis)	“Para que no te vayas” (versos del mismo poeta) (barquilla)	romancillo heptasílabo (i-e)	220 vv.
III, 1	Julio (recita)	“Canta pájaro amante en la enramada”. (Versos que dice haber escuchado en una comedia) (Morby: <i>Si no vieran las mujeres</i>)	Soneto	14 vv.
III, 1	Fernando cita	<i>Conozco lo mejor, lo peor aprueo.</i> (de Garcilaso) (Morby: Soneto VI, 7)	Endecasílabos	1 v.
III, 4	Jul (recita)	“No es fineza de amor entristecerse” (versos de Julio)	Soneto	14 vv.
III, 4	Fernando (recita)	“Ay riguroso estado” + “Dulces pensamientos...” (versos de Fernando)	romcillo hept. (i-a) + letrilla	88 vv. 16 vv.
III, 4	Fernando cita	<i>El esquiuo dolor no es el que haze la guerra que padezco de mi daño; que el mal no espanta al que le tiene en vso.</i> (de Fernando de Herrera) (Morby: primer terceto del soneto XXV, con algunas variantes).	Endecasílabos	3 vv.
III, 7	Fernando (guitarra) (alude a Amarilis)	“Pobre barquilla mía” (barquilla)	romancillo heptasílabo (o-a)	128 vv.
III, 7	Fernando (guitarra)	“Qué me queréis, alegrías”. (no específica pero dice que cantará otra cosa)	Letrilla	36 vv.
III, 8	Fernando (guitarra) (Amarilis)	“Gigante cristalino” (barquilla)	romcillo hept. (i-a) + estribillo polimétrico	72 vv. 12 vv.
III	Coro de zelos (dícolos dístrofos)			28 vv.

ACTO IV: 8 ESCENAS.

NÚMERO DE VERSOS: 398

IV, 1	Marfisa cita	<i>Para amar, es la cosa más segura buen trato, verde edad, limpia hermosura</i> (Morby: versos de Lope, <i>Angélica</i> , XI, 158)	Endecasílabos	2 vv.
IV, 1	Marfisa cita	<i>Toma vn espejo al apuntar del día; y si no has menester jazmín ni rosa, no quieras más segura astrología</i> (Morby: final del soneto LXXXVIII de las <i>Rimas Humanas</i>)	Endecasílabos	3 vv.
IV, 1	Fernando cita	<i>De Ero murmuráis, yo lo sé cierto, que fue muy blanda en el primer concierto</i> (cita al poeta Vicente Espinel) (Morby: no se hallan entre las <i>Rimas</i> de Espinel, quizá anden perdidos en el anonimato).	Endecasílabos	2 vv.
IV, 1	Fernando cita	<i>Bebérmele quisiera por boluerle a llorar, si yo pudiera, porque para mi fuego no presuma que el golfo es más que la menor espuma</i>	7 + 11 + 11 + 11 sílabas	4 vv.

		(Versos que dice haberle oído a un poeta. Morby piensa que seguramente son de Lope)		
IV, 1	Fernando (recita) (Amarilis)	“Si vas conmigo, Amarilis” (de Fernando para Dorotea)	Romance (e-a)	24 vv.
IV, 1	Fernando (recita) (Amarilis)	“Cuidados, ¿qué me queréis?” (de Fernando para Dorotea)	Romance (e-a)	36 vv.
IV, 1	Fernando (recita)	“En vna peña sentado” (de Fernando para Dorotea)	Romance (u-a)	36 vv.
IV, 1	Fernando (recita)	“Aquí donde jamás tu rostro hermoso” (de Fern. para Dor. cita a Dorotea)	Soneto	14 vv.
IV, 2	César (lee)	“Pululando de culto, Claudio amigo” (no se especifica el autor)	Soneto burlesco	14 vv.
IV, 2	César cita	<i>En tiempos de agrauios ¿de qué siruen quejas? que pues no ay orejas, ¿para qué son labios?</i> (endechas del marqués de Peñafiel)	Octosílabos	4 vv.
IV, 2	Ludovico lee	<i>Pululando de culto, Claudio amigo</i>	verso 1 del soneto	1 v.
IV, 3	Ludovico cita	<i>Abrasa a Paris amor, roba a Elena, el griego se arma</i> (Morby: dístico de Spelta)	7 + 11 sílabas	2 vv.
IV, 3	Julio dice	<i>Ausentóse Fernando, juró, mintió, boluió, rogó llorando</i>	7 + 11 sílabas	2 vv.
IV, 3	Julio lee	<i>Minotaurista soy desde mañana</i>	verso 2 del soneto	1 v.
IV, 3	Julio cita	<i>Lo primero que hago con la aurora, ya lo he dicho quitándole dos letras</i> (cita al poeta Rebotín de Marsella)*	(“estrambotes”) Endecasílabos	2 vv.
IV, 3	Julio lee	<i>Derelinquo la frasi castellana</i>	verso 3 del soneto	1 v.
IV, 3	Julio cita	<i>En viendo que el estío está propinquo, por mi salud las damas derelinquo</i> (Cita a Cosme Pajarote, poeta manchego, y su <i>Zarambaina</i>)*	Endecasílabos	2 vv.
IV, 3	Julio lee	<i>Vayan las Solitúddines conmigo</i>	verso 4 del soneto	1 v.
IV, 3	Julio cita	<i>No quiero más ventura que tener la bucólica segura</i> (Cita al poeta Barolino de Cordellate y su <i>Merendona</i>)*	7 + 11 sílabas	2 vv.
IV, 3	Julio cita	<i>Y tiene una carátula que la haréis mejor con una espátula</i> (Cita al poeta Cairasco y sus <i>Cadencias</i>)	7 + 11 sílabas	2 vv.
IV, 3	Julio lee	<i>Por precursora, desde oy más me obligo a la aurora llamar Bautista o Iuana</i>	versos 5 y 6 del soneto	2 vv.
IV, 3	Ludovico cita	<i>Y con estos azeros tragaré querubines por sombreros</i> (cita una comedia de San Cristóbal y a un poeta que Morby no ha logrado identificar)	7 + 11 sílabas	2 vv.
IV, 3	Ludovico cita	<i>Que ya sangre coral, ya carne nieue</i> (cita del mismo poeta)	endecasílabo	1 v.
IV, 3	Ludovico cita	<i>Dexa sangre cristal, vidro embeleco</i> (Cita como "cultería" del mismo estilo)	endecasílabo	1 v.
IV, 3	Julio lee	<i>Chamelote la mar, la ronca rana mosca del agua, y sarna de oro al trigo</i>	versos 7 y 8 del soneto	2 vv.
IV, 3	Julio cita	<i>“que los trabajos obligan a lo que vn hombre no piensa”</i> (Y como dijo un poeta...) (Morby: versos de Lope, <i>Hortelano era Belardo</i>).	Octosílabos	2 vv.
IV, 3	Julio cita	<i>¿Cómo compones? Leyendo, y lo que leo imitando,</i>	Quintilla, versos octosílabos	5 vv.

		<i>y lo que imito escriuiendo, y lo que escriuo borrando; de lo borrado escogiendo</i> (comentario de un poeta a un príncipe en una comedia) (Morby: “versos probablemente de Lope, no sé en que parte”)		
IV, 3	César cita	<i>Dios perdone a Castillejo. que bien habló destas trobas</i> (“Y por eso dijo el otro poeta”) (Morby: Gregorio Silvestre)	Octosílabos	2 vv.
IV, 3	Julio (recita)	“Espíritu lasciuo” (“Canción del maestro Burguillos”)	sextetos lira	102 v.
IV, 3	Julio cita	<i>Cántenme buhos, no sonoras aues, endechas tristes, no canciones graues</i> (Cita al poeta Filondango Mocuseo y su <i>Lucifereida</i> , aunque tomado del griego Calipodio)*	Endecasílabos	2 vv.
IV, 3	Julio cita	<i>Tirsi, como yo soy grosero amante, más te quisiera rana que gigante</i> (Cita versos de un soneto del poeta Zanahorio Caracola)*	Endecasílabos	2 vv.
IV, 3	Julio cita	<i>¡Qué dulce almiuar masco quando lleno de cólera me rasco! porque parece, aunque después lo lloro, que ensarto por las viñas granos de oro</i> (Versos de un soneto de la <i>Sarneida</i> de Trancón Gerundio en el libro intitulado <i>Pupilaje</i>)*	7 + 11 + 11 + 11 sílabas (cuarteta irregular: aABB)	4 vv.
IV, 3	Julio lee	<i>Mal afecto de mí, con tedio y murrio.</i>	verso 9 del soneto	1 v.
IV, 3	Julio cita	<i>La cara traigo murria de sufrir tu zelosa cancamurria</i> (Cita al poeta Magalón de Pestinaquis “en su comento a la <i>Gaticida</i> de Gusarapo Magurnio”)*	7 + 11 sílabas	2 vv.
IV, 3	Julio cita	<i>Ninguna cosa tanto me desmurria como mirar damañas de fanfurria</i> (Cita la comedia llamada <i>La bella Zaragatona</i>)*	Endecasílabos	2 vv.
IV, 3	Julio lee	<i>Cáligas diré ya, que no griguiescos</i>	verso 10 del soneto	1 vv.
IV, 3	Julio (recita)	“Tan medias las medias eran” (del poeta Macario de Verdolaga)*	2 redondillas burlescas	8 vv.
IV, 3	Julio lee	<i>Como en el tiempo del pastor Bandurrio</i>	verso 11 del soneto	1 v.
IV, 3	Julio (cita)	<i>Aquí yace Bandurrio; ¡oh caminante!, detén el passo</i> (de un poeta ?)	epitafio	2 vv.
IV, 3	Julio (recita)	“Ten el passo, caminante” (del poeta Serpentonio Proculdubio)*	epitafio 2 redondillas	8 vv.
IV, 3	Julio (recita)	“Doña Madame Roança” (del maestro Burguillos)	epitafio 2 redondillas	8 vv.
IV, 3	Julio lee	<i>Estos versos, ¿son turcos o tudescos?</i>	verso 12 del soneto	1 v.
IV, 3	Julio lee	<i>Tú, lector Garibay, si eres banburrio, apláúdelos, que son cultidiabescos</i>	versos 13 y 14 del soneto	2 vv.
IV, 7	Marfisa (lee) (Amarilis)	“Adónde vais, pensamiento” (versos de Fernando para Dorotea)	Romance (a-o)	60 vv.
IV, 8	Fernando cita	<i>De amor y aborrecimiento tan igual veneno tomo, que si me preguntan cómo, no sé más de que lo siento</i> (Versos de Catulo a Lesbia) (Morby: poema LXXXVI de <i>Carmina</i>)	Cuarteta de versos octosílabos con rima abba	4 vv.
IV	Coro de vengança (hendecasílabos falecios)			16 vv.

* Los versos son de poetas inventados.

ACTO V: 12 ESCENAS.

NÚMERO DE VERSOS: 181

V, 1	Don Bela (lee)	“Miré, señora, la ideal belleza” (versos de don Bela)	(“epigrama”) silva	16 vv
V, 2	Gerarda recita a don Bela	<i>Velador que el castillo velas, vélele bien, y mira por ti; que velando en él me perdí</i> (versos de Dorotea) (Morby: estribo tradicional)	Octosílabos	3 vv.
V, 3	Fernando (guitarra) (Amarilis)	“Si tuvieras, aldeana” + “no lloréis ojuelos” (versos de Fernando)	Romance (a-e) + letrilla (v. hexasílabos)	48vv +16 vv
V, 3	Fernando cita	<i>Dadiuso le quiero yo, / que valiente no;</i> (versos que Dorotea “solía cantar al arpa”) (Morby: estribo de un romancillo del <i>Romancero general</i>).		2 vv
V, 3	César cita	<i>Iusta fue mi perdición, de mis males soy contento.</i> (versos de Boscán) (Morby: Boscán glosa estos versos que se atribuyen a Jorge Manrique)	Octosílabos	2 vv.
V, 3	Fernando cita	<i>Mudanse os tempos, mudanse as vontades mudase o ser, mudase a confiança; todo mundo he composto da mudança, tomando sempre novas qualidades</i> (versos de un soneto de Luis Camões), (Morby: <i>Rimas LVII</i>)	Endecasílabos	4 vv.
V, 3	César (lee)	“La siempre excelsa, graue y gran Coluna” (versos de César)	soneto llamado epigrama	14 vv
V, 5	Dorotea (lee)	“Quexosas, Dorotea, están las flores” (versos de Fernando para Dorotea, cita a Dorotea)	soneto	14 vv
V, 6	Gerarda cita	<i>¡Fuego, fuego!, dan voces, ¡fuego! suena, y sólo Paris dize: Abrase a Elena</i> (“Esto cantan ahora los músicos del duque de Alba”) (Morby: estribillo del romance de Lope “Ardiéndose estaba Troya”)	Endecasílabos	2 vv.
V, 6	Dorotea cita	<i>Arded, mentiras, arded, que yo no os puedo valer</i> (Morby: Adaptación de un conocido cantar muy popular)	Octosílabos	2 vv.
V, 6	Gerarda cita	<i>En tanto que de rosa y azucena</i> (Garcilaso) (Morby: soneto XXIII)	Endecasílabo	1 v.
V, 9	Dorotea (arpa)	“Si todo lo acaba el tiempo” (versos de Dorotea y tono de Juan Palomares)	Letrilla	38 vv.
V, 10	Gerarda cita	“ <i>Filis me ha muerto</i> ” (lamentable estribo como aquello de...) (Morby: Alusión al romance “Sentado en la seca hierba”)		1 v.
V	Coro del exemplo (alcmánios euripideos)			18 vv.

ANEXO 2

Los poemas

Romances:

I: 4 *A mis soledades voy*

1 A mis soledades voy,
 de mis soledades vengo,
 porque para andar conmigo
 me bastan mis pensamientos.
 5 No sé qué tiene el aldea
 donde viuo y donde muero,
 que con venir de mí mismo,
 no puedo venir más lexos.
 Ni estoy bien ni mal conmigo;
 10 mas dize mi entendimiento
 que vn hombre que todo es alma,
 está cautiuo en su cuerpo.
 Entiendo lo que me basta,
 y solamente no entiendo
 15 cómo se sufre a sí mismo
 vn ignorante soberuio.
 De quantas cosas me cansan,
 fácilmente me defiendo;
 pero no puedo guardarme
 20 de los peligros de vn necio.
 Él dirá que yo lo soy,
 pero con falso argumento;
 que humildad y necedad
 no caben en vn sujeto.
 25 La diferencia conozco,
 porque en él y en mí contemplo
 su locura en su arrogancia,
 mi humildad en mi desprecio.
 O sabe naturaleza
 30 más que supo en este tiempo,
 o tantos que nacen sabios
 es porque lo dizen ellos.
 “Sólo sé que no sé nada”,
 dixo vn filósofo, haziendo
 35 la cuenta con su humildad,
 adonde lo más es menos.
 No me precio de entendido,
 de desdichado me precio;
 que los que no son dichosos,
 40 ¿cómo pueden ser discretos?
 No puede durar el mundo,
 porque dizen, y lo creo,
 que suena a vidro quebrado

y que ha de romperse presto.
 45 Señales son del juicio
 ver que todos le perdemos,
 vnos por carta de más,
 otros por carta de menos.
 Dixeron que antiguamente
 50 se fue la verdad al cielo;
 tal la pusieron los hombres,
 que desde entonces no ha buelto.
 En dos edades viuimos
 los propios y los agenos;
 55 la de plata los estraños,
 y la de cobre los nuestros.
 ¿A quién no dará cuidado,
 si es español verdadero,
 ver los hombres a lo antiguo
 60 y el valor a lo moderno?
 Todos andan bien vestidos,
 y quéxanse de los precios,
 de medio arriba romanos,
 de medio abajo romeros.
 65 Dixo Dios que comería
 su pan el hombre primero
 en el sudor de su cara
 por quebrar su mandamiento;
 y algunos, inobedientes
 70 a la vergüença y al miedo,
 con las prendas de su honor
 han trocado los efetos.
 Virtud y filosofía
 peregrinan como ciegos;
 75 el vno se lleua al otro,
 llorando van y pidiendo.
 Dos polos tiene la tierra,
 vniversal movimiento,
 la mejor vida el fauor,
 80 la mejor sangre el dinero.
 Oigo tañer las campanas,
 y no me espanto, aunque puedo,
 que en lugar de tantas cruces
 aya tantos hombres muertos.
 85 Mirando estoi los sepulcros,
 cuyos mármoles eternos
 están diziendo sin lengua
 que no lo fueron sus dueños.
 ¡O, bien aya quien los hizo!
 90 porque solamente en ellos
 de los poderosos grandes
 se vengaron los pequeños.
 Fea pintan a la embidia;

95 yo confieso que la tengo
de vnos hombres que no saben
quién viue pared en medio.
Sin libros y sin papeles,
sin tratos, cuentas ni cuentos,
quando quieren escriuir,
100 piden prestado el tintero.
Sin ser pobres ni ser ricos,
tienen chimenea y huerto;
no los despiertan cuidados,
ni pretensiones, ni pleytos;
105 ni murmuraron del grande,
ni ofendieron al pequeño;
nunca, como yo, firmaron
parabién, ni Pascuas dieron.
Con esta embidia que digo,
110 y lo que passo en silencio,
a mis soledades voy,
de mis soledades vengo.

I: 5 *Çagala, assí Dios te guarde*

1 Çagala, assí Dios te guarde,
que me digas si me quieres;
que aunque no pienso oluidarte,
impórtame no perderme.
5 A tus ojos me subiste;
en ellos vi cómo llueuen,
quando quieren, perlas viuas,
y rayos, quando aborrecen.
Si fue verdad, tú lo sabes:
10 mis desconfianças temen
que, como hay gustos que engañan,
aurá lágrimas que mienten.
Los hechizos de tu llanto
diuinamente me prenden,
15 pues mis ojos de los tuyos
veneno de perlas beben.
Tus lágrimas me aseguran,
tus regalos me entretienen,
tus faouores me confían
20 y tus zelos me enloquezen,
mas en medio destas cosas,
por cualquier enojo leue,
si quieres, ¿cómo es posible
que te vayas y me dexes?
25 Tres días ha que te fuiste

a los prados y a las fuentes,
dexando las de mis ojos,
adonde pudieras verte.

30 ¿En qué mejores cristales
quien ama mirarse puede,
si espejos del alma viuos
fueron las lágrimas siempre?

 O me quieres, o me oluidas.
Si me oluidas, ¿como buelues?
35 Y si me quieres, çagala,
¿cómo gustas de mi muerte?

 Por hablar con las serranas
acaso y sin detenerme,
40 ¡ay, Dios, qué duras venganças
de culpas que no te ofenden!

 Traen del baile a tu choça
mil almas tus ojos verdes,
y no los riño zeloso
(Dios sabe si culpa tienen).

45 Y tú me matas a mí,
que si he pensado ofenderte,
antes que mire otros ojos,
los míos llorando cieguen.

 Zagala del alma mía,
50 buelue por tu vida a verme;
mas ninguna obligación
te traiga, si me aborreces;

 que yo me sabré morir
desesperado y ausente,
55 porque me deuas matarme,
porque no te canse el verme.

I: 5 *Vnas doradas chinelas*

1 Vnas doradas chinelas,
presas de vn blanco listón,
engastauan unos pies,
que fueran manos de amor.

5 Vnos blancos çapatillos,
de quien dixera mejor
que eran guantes de sus pies,
iusta, aunque breue prisión;

descubriendo medias blancas
 10 poco espacio, de temor
 de que no pudieran serlo
 sin esta justa atención;
 asiendo las blancas manos
 vn faldellín de color,
 15 alfileres de marfil,
 que dieron vñas al sol,
 me enamoraron vn día
 que, con esta misma acción,
 la bellísima Amarilis
 20 vn arroyuelo saltó.
 Riéronse los cristales;
 ¡ojalá tuvieran voz,
 porque dixeran su dicha
 sin murmurar la ocasión!
 25 Bien ayas tú, la serrana,
 mil años te guarde Dios;
 que aun para saltar arroyos
 tienes brío y perfección.
 Tu gusto goze otros tantos
 30 el venturoso pastor
 a quien amorosa has dado
 de tus braços posesión.
 Quando sales en chinelas,
 me ha dicho más de vna flor
 35 que la pisas sin quebrarla:
 tus pies tan ligeros son.
 No suele passar la aurora
 por los prados tan veloz,
 aunque en no dexar estampas
 40 se quexan de tu rigor.
 Mas la que en ellas no dexas,
 les dará mi coraçón,
 que, embidioso de las flores,
 a recibirte salió.
 45 Años ha, bella Amarilis,
 que el alma a tus ojos doy,
 mas no a tus pies, que aun apenas
 los vio mi imaginación.
 Quando te calças, sospecho
 50 que es dificultad mayor
 el hallar tus pies tus manos,
 que el encarecerlos yo.
 Tus çapatillos vn día
 han de pensar, y es razón,
 55 que se te han ido los pies,
 o que son vn pie los dos.
 Sólo me ha dado cuidado
 (quiero bien, temiendo estoy)

60

que puedan tener firmeza
pies que tan ligeros son.

¡Ay serrana! ¡Quién pensara
(mas no digas que soy yo)
que de vnos pies tan ligeros
hiciera flechas Amor!—

Esto le dixo a Amarilis
un villano que la vio
que saltaua un arroyuelo,
que lo demás murmuró.

II: 5 *Cautiuo el Abindarráez*

- 1 Cautiuo el Abindarráez
del alcaide de Antequera,
suspiraba en la prisión;
¡quán dulcemente se quexa!
- 5 Don Rodrigo le pregunta
la causa de su tristeza,
porque el valor de los hombres
en las desdichas se muestra.
¡Ay!, dice el Abencerrage,
- 10 valiente Naruáez, si fueran
mis suspiros mi prisión,
vuestra victoria mis quexas,
agrauiara mi fortuna;
pues me dan menos nobleza
- 15 que ser vuestro esclavo, alcayde,
ser Bencerrage y Vanegas.
Oy cumplo veinte y dos años;
essos mismos ha que reina
vna mora en mis sentidos,
- 20 por alma que los gouierna.
Nació conmigo Xarifa;
bien deuéis de conocerla,
porque tienen igual fama
vuestra espada y su belleza.
- 25 Mal dixen veinte y dos años,
pues quando estaua en su idea
a quererla antes de ser
me enseñó naturaleza.
- 30 Ni por estrellas la quise;
que fuera del cielo ofensa,
si para amar su hermosura

fueran menester estrellas.

[...]

El criarnos como hermanos
hizo imposible mi pena,
35 desesperó mi esperanza
y entretuvo mi paciencia.

Declaróse nuestro engaño
en vna pequeña ausencia,
40 si bien la de sola vn hora
era en mis ojos eterna.

Por cartas nos concertamos
que fuesse esta noche a verla;
salí galán para bodas,
que no fuerte para guerras.

45 Quando llegastes, Rodrigo,
iba cantando vna letra
que compuse a mi ventura,
que a mis desdichas pudiera.

Resistíme quanto pude,
50 mas no valen resistencias
para contrarias fortunas.
Preso yo, Xarifa espera.

¡Que bien dizen que ay peligro
desde la mano a la lengua!
55 Pensé dormir en sus braços,
y estoy preso en Antequera.

Oyendo el piadoso alcaide
su historia amorosa y tierna,
para boluer a Xarifa
60 liberal le dio licencia.

Llegó el moro, y el sucesso
después del alua le cuenta;
que no son historias largas
antes de los braços buenas.

IV: 1 *Si vas conmigo, Amarilis*

1 Si vas conmigo, Amarilis,
¿para qué se llama ausencia
querer apartar los ojos
de donde el alma se queda?

5 ¡O, qué discreta ignorancia!
¡O, qué necia diligencia
huir del arco, llevando
atraesada la flecha!

¿De qué sirue a mis desdichas

10 mudar de cielo y de tierra
 si en la tierra está la embidia,
 y en el cielo mis estrellas?
 Ni la muerte ni la vida
 vienen bien a mi tristeza:
 15 la vida porque me mata,
 la muerte porque me alegra.
 O ya de sentir no siento,
 o no son penas mis penas,
 o naturaleza hizo
 20 peñas hombres y hombres peñas.
 No tengo, si no me miro,
 exemplo que me parezca,
 porque, si no fuera yo,
 ninguno me pareciera.

IV: 1 *Cuidados, ¿qué me queréis?*

1 Cuidados, ¿qué me queréis?
 tened vn poco la rienda;
 que no podréis derribar
 lo menos de mi firmeza.
 5 Entre el amor y vosotros
 ay notable diferencia;
 que el amor tiene por gloria
 lo que vosotros por pena.
 Pensaréis que me obligáis
 10 en hacer que no la tenga.
 ¿Quién os engaña, cuidados,
 si descanso en padecerla?
 Para cuidados os quiero;
 que no puede ser que os quiera
 15 para descansos quien ama,
 para descuidos quien zela.
 Quando contemplo, Amarilis,
 en tu diuina belleza,
 tanto gusto de los males,
 20 que de los bienes me pesa.
 Los desdenes de tus ojos
 agradezco por fineza:
 ¡qué nueua inuención de amor
 que los disgustos se deuan!
 25 A tal extremo he llegado,
 que estimo que me aborrezcas,
 por ver si puede mi amor
 satisfacerse de penas.
 Y con pensar que te obligo,

30 aun no quiero que lo sepas;
 porque el verdadero amante
 sólo de su amor se premia.

 Pero mira, ¡qué desdicha!,
 que tal vez en esta ausencia
 35 no me alivia tu hermosura,
 por imaginar mi ofensa.

IV: 1 *En vna peña sentado*

1 En vna peña sentado
 que el mar con soberuia furia
 convertir pensaba en agua,
 y la descubrió más dura,
 5 Fabio miraba en las olas,
 cómo la playa las hurta,
 a las que vienen la plata,
 y a las que se van la espuma.

 Contemplando está las penas
 10 de amor y de oluido juntas:
 el oluido en las que mueren,
 y el amor en las que duran.

 Verdades de largo amor
 no ay oluido que las cubra,
 15 ni diligencias humanas
 a desdeñosas injurias.

 En vano ruegos humildes
 las deidades importunan,
 porque se ríen los cielos
 20 de los amantes que juran.

 Desea amor olvidar,
 y no quiere que se cumpla;
 porque nunca está más firme
 que pensando que se muda.
 25 Más daña a quien solicita
 cuidado a quien se descuida,
 quando la ventura es poca,
 ser la diligencia mucha.

 Naturaleza se alabe
 30 de discretas hermosuras;
 pero cuando son tiranas,
 no se alabe de ninguna.

 Tomó Fabio su instrumento,
 y dixo a las peñas mudas
 35 sus locuras en sus cuerdas,

porque pareciessen suyas.

IV: 7 *Adónde vais, pensamiento*

1 “¿Adónde vais, pensamiento,
con passos tan engañados?
Que no puede bien huir
quien lleua hierros de esclauo.
5 Si os han de boluer por ellos,
¿de qué seruirá alexaros?
Que es dar ocasión al dueño
para mayores agrauios.
Mirárades lo primero,
10 que fue pensamiento vano
querer librar en vn día
la prisión de tantos años.
Si es impossible vivir,
mirad que fue necio engaño
15 ir huyendo de la vida
pues la dexáis en sus braços.
Si en lágrimas os fiastes,
presumid que no fue llanto,
sino escriuir en el agua
20 la fe del amor passado.
Si pensáis hallar remedio
donde se han perdido tantos,
o sois cuerdo, pensamiento,
o somos locos entrambos.
25 Lleuáis con vos la memoria
de tantos bienes passados,
y ¿queréis que se os oluide
lo mismo que vais pensando?
Si yo fuera más discreto
30 y vos menos arrojado,
no estuuiéramos agora
yo confuso y vos volando.
Diréis que puedo boluer,
pues que no ha tanto que falto,
35 sin ver que con tal flaqueza
mayor vengança le damos.
Y más quiero yo morir
que no verme despreciado,
pues nunca amor al rendido
40 trató bien, aunque es hidalgo.
El ver que rendido buelue
el que se despide airado,

cuando no ye, asegura,
 que es en amor graue daño.
 45 Amor, pensamiento, es miedo;
 y vna vez asegurado,
 bien puede ser que se quiera,
 mas no que se quiera tanto.
 Pues andar con inuenciones
 50 no me parece acertado,
 que no se llama cautela
 la que saben los contrarios.
 Nunca de vos me fiara,
 pues que me auéis engañado,
 55 sin ver lo que puede amor
 fauorecido del trato.
 Si no pensáis, pensamiento,
 otro remedio más sano,
 los dos nos hemos perdido,
 60 y Amarilis se ha vengado.”

Romancillos heptasílabos:

III: 1 *Ay soledades tristes*

1 “¡Ay soledades tristes
 de mi querida prenda,
 donde me escuchan solas
 las ondas y las fieras!
 5 Las vnas que espumosas
 nieue en las peñas siembran,
 porque parezcan blandas
 con mi dolor las peñas;
 las otras que bramando
 10 ya tiemplan la fiereza,
 y en sus entrañas hallan
 el eco de mis quexas.
 ¿Cómo sin alma viuo
 en esta seca arena,
 15 o cómo espero el día,
 si está mi aurora muerta?
 O ¿pediré llorando
 la noche de su ausencia,
 que, pues ya viuen juntas,

20 entrambas amanezcan?
 Pero saldrán las tuyas,
 y no saldrá mi estrella;
 que, aunque de noche salen,
 padecen noche eterna.

25 Alma Venus diuina,
 que día y noche muestras
 la senda del aurora
 y del mayor planeta,
 por esta noche sola

30 le da la presidencia,
 pues sabes que te iguala
 su luz y su pureza.
 Cubra funesto luto,
 barquilla pobre y yerma,

35 de la proa a la popa,
 tus jarcias y tus velas.
 No ya tendal te vista,
 ni te coronen fiestas,
 marítimos hinojos,

40 mas venenosa adelfa.
 Las juncias y espadañas
 que de aquestas riberas,
 con sus dorados lirios,
 texidas orlas eran,

45 y los laureles verdes,
 secos tarayes sean;
 lo inútil de sus hojas
 mis esperanças tengan.
 Y rómpaste de suerte

50 que parezcas deshecha
 cauaña despreciada,
 que los pastores dexan.
 No ya por la mesana
 tus flámulas parezcan

55 sierpes de seda al viento,
 de tafetán cometas.
 No de alegres colores,
 sino de sombras negras,
 las palas de tus remos

60 las ondas encanezcan.
 No las desnudas ninfas,
 quando la vela tiendas
 a la embreada quilla
 arrimen las cabeças.

65 Deshechos vracanes
 te saquen y te bueluan,
 pues ya la mar de España
 les concedió licencia.
 Vosotros, ¡o barqueros!,

70 que en aquestas aldeas
 dexáis vuestras esposas
 hermosas y discretas;
 si obligan amistades
 a mis tristes endechas,
 75 en tanto que las olas
 por estas rocas trepan;
 pues viven retiradas
 las barcas y las pescas,
 ayudad con suspiros
 80 mis lastimosas queexas.
 El que a la mar saliere,
 para que presto buelua,
 embárquese en mis ojos,
 y le tendrá más cerca.
 85 El que estuuiere alegre
 ni venga, ni me vea;
 que volverá de verme,
 con inmortal tristeza.
 Cortad ciprés funesto,
 90 y acompañad mi pena
 con versos infelizes
 de míseras elegias.
 Y el que mejores rimas
 hiziere a las exequias
 95 de mi querida esposa,
 tal premio se prometa.
 Aquí tengo dos vasos,
 donde esculpidas tenga
 la desdeñosa Daphnes,
 100 y la amorosa Leda;
 aquella verde lauro,
 y con las plumas ésta
 del cisne por quien Troya
 llamó su fuego a Elena;
 105 y dos redes tan juntas,
 que si sus nudos cuenta,
 podrá suspiros míos,
 y yo del mar la arena.
 Sacarán las Nayades,
 110 las Dríadas y Oreas,
 aquéllas de las ondas,
 las otras de las seluas,
 las frentes que coronan
 corales y verbenas,
 115 para que doble el llanto
 tan mísera tragedia.
 ‘Ya es muerta, dezid todos,
 ya cubre poca tierra
 la diuina Amarilis,

120 honor y gloria vuestra;
 aquella cuyos ojos
 verdes, de amor centellas,
 músicos celestiales,
 Orfeos de almas eran;
 125 cuyas hermosas niñas
 tenían, como reinas,
 doseles de su frente
 con armas de sus cejas.
 Aquella cuya boca
 130 daua lición risueña
 al mar de hazer corales,
 al alua de hazer perlas;
 aquella que no dixo
 palabras estrangeras
 135 de la virtud humilde
 y la verdad honesta;
 aquella, cuyas manos
 de vivo azar compuestas
 eran nieue en blancura,
 140 cristal en transparencia;
 cuyos pies parecían
 dos ramos de açucenas,
 si para ser más lindas,
 nacieran tan pequeñas;
 145 la que en la voz diuina
 desafió sirenas,
 para quien nunca Vlises
 pudiera hallar cautela;
 la que añadió al Parnasso
 150 la musa más perfeta,
 la virtud y el ingenio,
 la gracia y la belleza.
 Matóla su hermosura,
 porque ya no pudiera
 155 la embidia oir su fama,
 ni ver su gentileza.’
 Venid a consolarme,
 que muero de tristeza.
 Mas no vengáis, barqueros,
 160 que no quiero perderla;
 que si mi vida dura,
 es sólo porque sienta
 más muerte con la vida,
 más vida que sin ella.
 165 Ya roto el instrumento,
 los lazos y las cuerdas,
 lo que la voz solía,
 las lágrimas celebran.
 Su dulce nombre llamo,

170 mas poco me aprouecha;
 que el eco que me burla
 con mis acentos suena.
 Mi propia voz me engaña
 y como voy tras ella,
 175 quanto la sigo y llamo,
 tanto de mí se alexa.
 En este dulce engaño,
 pensando que me espera,
 salen del alma sombras
 180 a fabricar ideas.
 Delante se me ponen,
 y yo, con ansia estrema,
 lo que imagino abraço,
 por ver si efeto engendra.
 185 Pero en desdicha tanta
 y en tanta diferencia,
 los braços que engañaua,
 desengañados quedan.
 ¡Qué alegre respondía,
 190 diuidiendo risueña
 aquel clauel honesto
 en dos esferas medias!
 Y yo, su esposo triste,
 al desatar la lengua,
 195 cogía de sus hojas
 la risa con las perlas.
 Mas ya no me responde
 mi dulce, amada prenda;
 que en el silencio eterno
 200 a nadie dan respuesta.
 De suerte sus memorias
 en soledad me dexan,
 que busco sus estampas
 por esta arena seca.
 205 Y donde tantas miro
 (¡qué locura tan nueua!),
 escojo las menores,
 y digo que son ellas.
 No ay árbol donde tuuo
 210 alguna vez la siesta,
 que no le abrace y pida
 la sombra que me niega.
 Y entre estas soledades,
 con ansias tan estrechas,
 215 no miro su retrato,
 y muérome por verla;
 que no pueden los ojos
 sufrir que muerta sea
 la que tan lindo talle

220 pintada representa.
 Lo que deseo huyo,
 porque de ver me pesa
 que dure más el arte
 que la naturaleza.

225 Sin esto, porque creo
 (como me mira atenta)
 que, pues que no me habla,
 no deue de ser ella.

230 Pintóla Franceliso;
 de las paredes cuelga
 de mi cabaña pobre;
 mas ¡que mayor riqueza!

235 Si alguna vez acaso
 levanto el rostro a verla
 las lágrimas la miran,
 porque los ojos ciegan;
 mas no podrá quejarse
 de que otra cosa vean,
 aunque mirasse flores,

240 sin parecerme feas.
 Tan triste vida passo
 que todo me atormenta,
 la muerte porque huye,
 la vida porque espera.

245 Quando barqueros miro,
 cuyas esposas muertas
 que tanto amaron viuas
 olvidan y se alegran,
 huyo de hablar con ellos,

250 por no pensar que puedan
 hazer en mí los tiempos
 a su memoria ofensa.

255 Porque si alguna cosa,
 aun suya, me consuela,
 ya pienso que la agrauio,
 y dexo de tenerla.”

260 Así lloraua Fabio
 del mar en las riberas
 la vida de Amarilis,
 la muerte de su ausencia,
 quando atajaron juntas
 con desmayada fuerça,
 el corazón las ansias,
 las lágrimas la lengua.

265 Amor, que le escuchaba,
 dixo: “La edad es esta
 de Píramo y Leandro,
 de Porcia, Iulia y Fedra;
 que no son de estos siglos

270 amores tan de veras,
que ni el morir los cura,
ni el tiempo los remedia.”

III: 1 *Para que no te vayas*

1 Para que no te vayas,
pobre barquilla, a pique,
lastremos de desdichas
tu fundamento triste.

5 Pero tan graue peso,
¿cómo podrás sufrirle?
Si fuera de esperanças
no fuera tan difícil.

10 De viento fueron todas,
para que no te fies
de grandes oceanos
que las bonanças fingen.

15 Halagan las orillas
con ondas apacibles,
peinando las arenas
con círculos sutiles.

20 Serenas de semblante
engañan los esquifes,
iugando con los remos
porque no los ausen.

25 Pero en llegando al golfo,
no ay monte que se empine
al cielo más gigante,
adonde tantos gimen.

30 Traidoras son las aguas;
ninguna se confíe
de condición tan fácil,
que a todos vientos sirue.

35 Tan presto ver el cielo
a las gabias permite,
como que los abismos
las rotas quillas pisen.

40 Ya, pobre leño mío,
que tantos años fuiste
desprecio de las ondas
por Scilas y Caribdis,
es justo que descanses,
y en este tronco firme
atado como loco,
del agua te retires.

 No intentes nuevas tablas

ni el viento desafíes,
que ruinas del tiempo
ninguna enmienda admiten.

45 Mientras te cuelgo al templo,
vitorioso apercibe
para injustos agrauios
paciencias inuencibles.

50 En la deshecha popa
desengañado escriue:
*“Ninguna fuerça humana
al tiempo se resiste”*.

No te anuncien las aues
tempestades terribles,
55 ni el ver que entre las ramas
airado el viento silue.

No mires los que salen,
ni barco nuevo embidies,
porque le adornen jarcias
60 y velas le entapizen.

A climas diferentes
la errada proa inclinen
las poderosas naues
de Césares Filipes.

65 Antárticos tesoros
alegres soliciten,
diamantes orientales,
safiros y amatistes.

70 Las armas de las popas
con generosos timbres
los montes de agua espanten,
la tierra opuesta admiren.

Y tú, de sólo el cielo
cubierta, no porfíes
75 a boluer a las ondas,
de quien saliste libre.

Huye abrasadas Troyas,
siendo el furor de Aquiles
Eneas el silencio,
80 y la virtud Anquises.

Quando tu dueño y mío
en esta orilla viste
saliendo de las aguas
salir a recibirme,

85 aun no mostraua el alua
sus cándidos perfiles,
riendo en açucenas,
llorando en alelfes.

90 Cuando a buscar regalos
eras pomposo cisne
por las ocultas sendas

del reino de Anfitrite,
 ni temías tormentas
 ni encantadoras Circes;
 95 que ya para sirenas
 era mi amor Vlises.
 Y aun me vieron a veces
 sus cristalinos sirtes
 buzano de las perlas,
 100 y de los pezes lince.
 ¿Qué pesca no le truxe
 quando la noche viste
 de sombras estos montes,
 que con mi amor compiten?
 105 Y no en luziente plata,
 sino en texidas mimbres;
 que donde vienen almas
 son las riquezas viles.
 No ay cosa entre dos pechos
 110 que más el alma estime
 que verdades discretas
 en apariencias simples.
 Ya la temida parca,
 que con igual pie mide
 115 los edificios altos
 y las choças humildes,
 se la robó a la tierra,
 y con eterno eclipse
 cubrió sus verdes ojos,
 120 ya de los cielos iris.
 Aquellas esmeraldas,
 que con el sol diuiden
 la luz y la hermosura,
 en otro cielo asisten;
 125 aquellos que tuuieron,
 riéndose apacibles,
 la honestidad por alma,
 que no el despejo libre.
 Ya de su voz no tienen
 130 que dulcemente imiten
 los arroyos passages,
 los ruisseños tiples.
 No sé quál fue de entrambos,
 bellísima Amarilis,
 135 ni quién murió primero
 ni quién agora vive.
 Presumo que trocamos
 las almas al partirte;
 que pienso que es la tuya
 140 ésta que en mí reside.
 Tendido en esta arena

con lágrimas repite
 mi voz tu dulce nombre,
 porque mi pena aliuie.
 145 Las ondas me acompañan
 que en los opuestos fines
 con tristes ecos suenan
 y lo que digo dizen.
 No hay roca tan soberuía
 150 que de verme y oirme
 no se deshaga en agua,
 se rompa y se lastime.
 Leuantan las cabeças
 las focas y delfines
 155 a las amargas voces
 de mis acentos tristes.
 “No os admiréis, les digo,
 que llore y que suspire
 aquel barquero pobre
 160 que alegre conocistes;
 aquel que coronauan
 laureles por insigne,
 si no miente la fama
 que a los estudios sigue.
 165 Ya por desdichas tantas,
 que le humillan y oprimen,
 de lúgubres cipreses
 la humilde frente ciñe.”
 Ya todo el bien que tuue
 170 de verle me despide;
 su muerte es esta vida
 que me gouierna y rige.
 Ya mi amado instrumento,
 que hazañas inuencibles
 175 cantó por admirables,
 lloró por infelizes,
 en estos verdes sauzes
 ayer pedaços hize.
 Supiéronlo barqueros,
 180 enojados me riñen.
 Quál toma los fragmentos
 y a vnirlos se apercibe;
 pero, difunto el dueño,
 las cuerdas, ¿de qué sirven?
 185 Quál le compone versos;
 quál, porque no le pisen,
 le cuelga de las ramas,
 transformación de Tisbe.
 Mas yo, que no hallo engaño
 190 que tu hermosura oluide,
 a quanto me dixeron

llorando satisface:
 “Primero que me alegre,
 será posible vnirse
 195 este mar al de Italia
 y el Tajo con el Tibre.
 Con los corderos mansos
 retozarán los tigres,
 y faltará a la ciencia
 200 la embidia que la sigue;
 que quiero yo que el alma
 llorando se distile
 hasta que con la suya
 esta unidad duplique;
 205 que puesto que mi llanto
 hasta morir porfíe,
 tan dulces pensamientos
 serán después fenizes.
 En bronce sus memorias
 210 con eternos buriles
 Amor, que no con plomo,
 blando papel imprime.
 ¡O, luz, que me dexaste!
 ¿Quándo será possible
 215 que buelua a verte el alma
 y que esta vida animes?
 Mis soledades siente...
 Mas ¡ay!, que donde viues,
 de mis deseos locos
 220 en dulce paz te ríes.”

III: 7 *Pobre barquilla mía*

1 Pobre barquilla mía,
 entre peñascos rota,
 sin velas desvelada,
 y entre las olas sola:
 5 ¿adónde vas perdida?
 ¿adónde, di, te engolfas?
 que no hay deseos cuerdos
 con esperanças locas.
 Como las altas naues
 10 te apartas animosa
 de la vezina tierra,
 y al fiero mar te arrojas.
 Igual en las fortunas,
 mayor en las congoxas,

15 pequeño en las defensas,
 incitas a las ondas,
 adierte que te lleuan
 a dar entre las rocas
 de la soberuia embidia
 20 naufragio de las honras.
 Quando por las riberas
 andauas costa a costa,
 nunca del mar temiste
 las iras procelosas.
 25 Segura nauegabas;
 que por la tierra propia
 nunca el peligro es mucho
 adonde el agua es poca.
 Verdad es que en la patria
 30 no es virtud dichosa,
 ni se estimó la perla
 hasta dexar la concha.
 Dirás que muchas barcas
 con el fauor en popa,
 35 saliendo desdichadas,
 boluieron venturosas.
 No mires los exemplos
 de las que van y tornan;
 que a muchas ha perdido
 40 la dicha de las otras.
 Para los altos mares
 no lleuas cautelosa
 ni velas de mentiras,
 ni remos de lisonjas.
 45 ¿Quién te engañó, barquilla?
 Buelue, buelue la proa,
 que presumir de naue
 fortunas ocasiona.
 ¿Qué jarcias te entretexen?
 50 ¿Qué ricas vanderolas
 açote son del viento
 y de las aguas sombra?
 ¿En qué gabia descubres,
 del árbol alta copa,
 55 la tierra en perspectiua
 del mar incultas orlas?
 ¿En qué zelajes fundas
 que es bien echar la sonda,
 quando, perdido el rumbo,
 60 erraste la derrota?
 Si te sepulta arena,
 ¿qué sirue fama heroica?
 Que nunca desdichados
 sus pensamientos logran.

65 ¿Qué importa que te ciñan
ramas verdes o rojas,
que en seluas de corales
salado césped brota?

70 Laureles de la orilla
solamente coronan
nauíos de alto borde
que jarcias de oro adornan.

75 No quieras que yo sea
por tu soberuía pompa
Faetonte de barqueros,
que los laureles lloran.

80 Passaron ya los tiempos,
quando, lamiendo rosas,
el zéfiro bullía
y suspiraua aromas.

85 Ya fieros vracanes
tan arrogantes soplan,
que, salpicando estrellas,
del sol la frente mojan.

90 Ya los valientes rayos
de la vulcana forja,
en vez de torres altas,
abrasan pobres chozas.

95 Contenta con tus redes,
a la playa arenosa
mojado me sacauas;
pero viuo, ¿qué importa?

100 Quando de roxo nácar
se afeitaua la aurora,
más pezes te llenauan
que ella lloraua aljófar.

105 Al bello sol que adoro,
enxuta ya la ropa,
nos daua una cauña
la cama de sus hojas.

110 Esposo me llamaua,
yo la llamaua esposa,
parándose de embidia
la celestial antorcha.

115 Sin pleito, sin disgusto,
la muerte nos divorcia:
¡ay de la pobre barca
que en lágrimas se ahoga!

120 Quedad sobre el arena,
inútiles escotas;
que no han menester velas
quien a su bien no torna.

125 Si con eternas plantas
las fixas luzes doras,

115 ¡o dueño de mi barca!,
 y en dulce paz reposas,
 merezca que le pidas
 al bien que eterno gozas
 que adonde estás me lleue
 120 más pura y más hermosa.
 Mi honesto amor te obligue;
 que no es digna vitoria
 para quejas humanas
 ser las deidades sordas,
 125 Mas ¡ay que no me escuchas!
 Pero la vida es corta:
 viuiendo, todo falta;
 muriendo, todo sobra.

III: 8 *Gigante cristalino*

1 Gigante cristalino,
 al cielo se oponía
 el mar con blancas torres
 de espumas fugitiuas,
 5 Quando de vn tronco inútil
 cuyas ramas solían
 hazer dosel a vn prado,
 que fue de vn rayo embidia,
 tenía Fabio atada
 10 su mísera barquilla,
 los remos en la arena,
 la red al sol tendida.
 Ya no repara en nada;
 que quien de sí se oluida,
 15 grandes memorias tiene,
 que a tanto mal le obligan.
 Baxa fortuna corre,
 poco la vida estima
 quien todo lo desprecia
 20 y a todo se retira:
 Que despreciarlo todo
 es humildad altiua,
 acción desesperada,
 que no filosofía.
 25 Mas tanto pueden tristezas
 de passadas alegrías,
 que obligan, si porfían,
 a no estimar la muerte ni la vida.
 Las atreuidas ondas
 30 que a conquistar subían
 por escalas de vidro

las almenas diuinas,
 abrieron vna naue
 desde el tope a la quilla,
 35 sembrando por las aguas
 velas, jarcias y vidas.
 Y dixo: Si estuuieras
 atada a las orillas,
 como mi barca pobre,
 40 viuieras largos días.
 ¡Dichoso yo, que puedo
 gozar pobreza rica,
 sin que del puerto amado
 me aparte la codicia!
 45 La soledad me mata
 de vn bien que yo tenía,
 no los palacios altos,
 ni el oro de las Indias.
 Quando anegarse veo
 50 las naues, y las dichas,
 consuelo en las agenas
 la pena de las mías.
 Mas tanto pueden,[tristezas
 de passadas alegrías,
 55 que obligan, si porfían,
 a no estimar la muerte ni la vida.]
 Memorias solamente
 mi muerte solicitan,
 que las memorias hazen
 60 mayores las desdichas.
 Para regalo tuyo,
 Amarilis diuina,
 Quando el aurora rayos,
 redes al mar tendía.
 65 Sacaua yo corales,
 que, como se corrían
 de verse con tus labios,
 más finos parecían.
 A tus hermosas manos
 70 llevar también solía
 los pezes y las perlas
 en vna concha misma.
 De mi cabaña humilde
 las paredes suspiran,
 75 adonde yo gozaua
 tu dulce compañía.
 Y en tantos desconsuelos
 quiere el amor que siruan
 en esperanças muertas
 80 estas memorias viuas.
 Mas tanto pueden,[tristezas

de passadas alegrías,
que obligan, si porfían,
a no estimar la muerte ni la vida.]

[...]

85 Tan viuo está en mi alma
de tu partida el día,
que viue ya mi muerte,
no viue ya mi vida.

Nunca del pensamiento
90 Vn átomo se quitan
las luzes eclipsadas
de tu postrera vista.

Assí las açucenas
por la calor estiuia
95 entre las hojas verdes
las cándidas marchitan.

Assí la pura rosa
que vio la dulce risa
del alba, con la noche
100 la púrpura retira.

Trocado muerte auemos,
siendo en mis ansias viuas
tu vida la que muere,
mi alma la que espira.

105 Intento consolarme
con ver que, fugitiua,
parece que me llamas,
y que a partir me animas.

Mas tanto pueden desdichas,
110 que obligan, si porfían,
a no estimar la muerte ni la vida.

Ensaladas:

II: 4 *Assí Fabio cantaua*

1 Assí Fabio cantaua
del Tajo en las orillas,
oyéndole las aguas,
llorándole las ninfas.
5 La perezosa tarde
con sombras fugitiuas
baxaua de los montes
en braços de sí misma.
Las aues vagarosas
10 callauan recogidas,
en tanto que la noche

se reuelaba al día.

Las ruedas sonoras
el silencio rompían,
15 haciendo a rayos de agua
esferas cristalinas.

Iuntando las ouejas
tuerce la honda y silua,
por que el redil nudoso
20 temprano las reciba.

Tendido yaze Fabio
en su choza pagiza.
No habla, que está solo;
no duerme, que suspira;
25 no sossiega, que piensa;
no engaña, que imagina;
no muere, que está muerto
entre memorias viuas.

Ya lloraua el aurora,
30 y abriendo clauellinas,
como mirauan perlas,
pensauan que era risa;
quando a las solas peñas
que el eco repetían,
35 cantó, passando el arco
a la sonora lira:

–Amar tu hermosura,
gracia y discreción,
no quiero, Amarilis,
40 que se llame amor.

Méritos del alma,
iusticia y razón,
quiere amor que sea
el amarte yo.

45 No quieren mis ojos
querer por fauor;
rendirme a los tuyos
es obligación.

No tengo esperança,
50 toda me dexó;
que en amar sin ella
peregrino soy.

Del amor me dizen
que es difinición
55 desear lo hermoso:
pónenme temor;

que si tú lo eres,
es contradición;
que amor y deseo
60 vno son los dos.

Si de la belleza

los efetos son,
 parece imposible,
 pero al alma no.
 65 Negar tu hermosura
 es notable error,
 y no desealla
 parece mayor.
 Pero dize el alma
 70 que ella se obligó
 a vencer deseos
 y amar tu valor.
 Para no perderte,
 (si en tu gracia estoy)
 75 traigo tan rendida
 la imaginación.
 Afréntase el alma
 que amasse mi amor
 cosa tan perfecta
 80 sin gran perfección.
 Por esso, Amarilis,
 a mis penas oy,
 para más fineza,
 hize esta canción:
 85 *Que no quiero fauores
 para mis penas,
 pues me basta la causa
 de padecellas.*
 De mi amor la essencia
 90 amor sólo es;
 que aún es interés
 la correspondencia.
 Con tal diferencia
 mi propia pasión
 95 llama galardón
 del penar las penas;
 pues me basta [la causa
 de padecellas].

II: 5 *Corría vn manso arroyuelo*

1 Corría vn manso arroyuelo
 entre dos valles al alba,
 que sobre prendas de aljófar
 le prestaban esmeraldas.
 5 Las blancas y roxas flores
 que por las márgenes baña,

dos veces eran narcisos
en el espejo del agua.

10 Ya se volvía el aurora,
y en los prados imitauan
zelosos lirios sus ojos,
iazmines sus manos blancas.

15 Las rosas en verdes lazos
vestidas de blanco y nácar,
con hermosura de vn día
dauan embidia y vengança.

20 Ya no baxauan las aues
al agua, porque pensauan,
como daua el sol en ella,
que eran pedaços de plata.

25 En esta sazón Lisardo
salía de su cauaña,
¿quién pensara que a estar triste,
donde todos se alegrauan?

Por las mal enxutas sendas
delante el ganado baja,
que a vn mismo tiempo paciendo,
come yelo y beue escarcha.

30 Por otra parte venía
de sus tristezas la causa,
hermosa como ella misma,
pues ella sola se iguala.

35 Leyendo viene vna letra
que a sus estrellas con alma
compuso Lisardo vn día,
con más amor que esperança.

40 Viole admirado de verla,
y de unas cintas moradas,
para matalle a lisonjas,
el instrumento desata.

Y por dos hilos de perlas,
que dos clauales guardaban,
dio la voz al manso viento
y repitió las palabras:

45 “Madre, unos ojuelos vi,
verdes, alegres y bellos.
¡Ay, que me muero por ellos,
y ellos se burlan de mí!”

[...]

50 Las dos niñas de sus cielos
han hecho tanta mudança,
que la color de esperança
se me ha conuertido en zelos.
Yo pienso, madre, que vi

55 mi vida y mi muerte en ellos.
 ¡Ay,[que me muero por ellos,
 y ellos se burlan de mí!]

[...]

60 ¿Quién pensara que el color
 de tal suerte me engañara?
 Pero ¿quién no lo pensara
 como no tuviera amor?
 Madre, en ellos me perdí,
 y es fuerza buscarme en ellos.
 ¡Ay, que [me muero por ellos,
 y ellos se burlan de mí!]

III: 4 *Ay riguroso estado*

1 ¡Ay riguroso estado,
 ausencia fementida,
 que diuidiendo el alma,
 puedes dexar la vida!

5 ¡Quán bien por tus efetos
 te llaman muerte viua,
 pues das vida al deseo
 y matas a la vista!

10 ¡O, quán piadosa fueras
 si en aquesta partida
 la vida me quitaras
 como el alma me quitas!

15 Humilde Mançanares,
 en tus verdes orillas
 que de olmos te coronan,
 de yedras te entapizan,
 una pastora viue
 de partes tan diuinas,
 que es honra de la Corte
 y gloria de la villa.

20 Sus alabanças cantan
 las aguas fugitiuas,
 las aues que la escuchan,
 las flores que la imitan.

25 Es tan bella, que tiene
 embidia de sí misma,
 pudiendo estar segura
 que el mismo sol la embidia;

que no la ve más bella
 30 por su dorada cinta,
 ni quando viene a España,
 ni quando va a las Indias.
 A no quererme, pienso
 que al tiempo que se mira,
 35 la hizieran sus espejos
 de su cristal Narcisa.
 Yo merecí quererla,
 ¡dichosa mi osadía!,
 que es merecer sus penas
 40 calificar mis dichas.
 Quando seguro estaua
 de verla y de seruirla,
 la poderosa fuerça
 de tanto bien me priua.
 45 Agenos intereses
 mi muerte solicitan,
 quando mis esperanças
 más verdes florecían.
 Assí la flor de Apolo,
 50 al tiempo que declina,
 sepulta el roxo cerco
 entre sus hojas mismas;
 assí desmaya el ámbar
 la rubia clauellina,
 55 que el animal que pace
 con pie grosero pisa.
 Assí del duro golpe
 que el álamo derriba,
 la parra que le abraça
 60 con frágiles caricias,
 desmaya la firmeza,
 y, el alma desasida,
 las rúbricas desata,
 los pámpanos marchita.
 65 A diferente cielo
 el cuerpo solo obligan
 que parta sin el alma,
 ¡ay, Dios, qué gran desdicha!
 Quando mi amor no fuera
 70 de fe tan pura y limpia,
 su sentimiento sólo
 mi muerte solicita.
 Quitar que no lo sienta
 quererme mal sería,
 75 pues lo que della quiero
 lo mismo me lastima.
 ¡O, sierras, que de nieue
 tocadas y vestidas,

y cuyas altas frentes
 80 las nuues desafian!
 Quando mi amor os passe,
 ¿quáles serán vencidas?
 ¿Mis encendidas llamas
 o vuestras nieues frías?
 85 Saldré yo vitorioso,
 y a la pastora mía
 dirá mi voz turbada
 que por cantar suspira:
 “Dulces pensamientos
 90 que vais conmigo,
 bolueréis en el aire
 de mis suspiros.
 Si me acompañáis,
 dexarme tenéis,
 95 porque bolueréis
 más presto que vais.
 Aunque porfiáis
 en acompañarme,
 ¿por qué de matarme
 100 viuis contentos?
 Dulces pensamientos,
 [que vais conmigo,
 bolueréis en el aire
 de mis suspiros].”

V: 3 *Si tuuieras, aldeana*

1 Si tuuieras, aldeana,
 la condición como el talle,
 fueras reina de tu aldea,
 tuuieras vasallos grandes.
 5 Opuesta al sol de tus ojos
 la luna de tu donaire,
 la tierra de tu aspereza
 forma eclipses, sombras haze.
 ¿Eres tú la bien prendida,
 10 aunque es mejor que te llamen
 la que quanto mira prende,
 y tienes zelos del aire?
 Si no puede tu belleza
 de ti misma assegurararte,
 15 ¿qué hará mi amor, Amarilis,
 que para tus zelos baste?

El día, aldeana bella,
 que baxas del monte al valle,
 ¿qué embidias no te aseguran
 20 tu hermosura y mis verdades?
 Las zagalas que te miran
 apenas dizen que saben
 adónde pones los pies,
 tan breues estampas hazen.
 25 Todas embidian tu brío,
 y en tus galas, siempre iguales,
 aprenden cuidados todas
 de los descuidos que traes.
 Pareces la primauera,
 30 que las flores y las aues
 todas despiertan a verte,
 y al sol de tus ojos salen.
 Mal ayan los arroyuelos,
 si, quando por ellos passes,
 35 no murmuraren alegres
 que tengas zelos de nadie.
 Siendo ansí, ¿por qué te ofendes
 en presumir que me agrade
 quien tiene embidia de ti,
 40 y se precia de imitarte?
 No gastes mal tantas perlas,
 no llores más, no me mates;
 que pienso que tus estrellas
 se están diuidiendo en partes.
 45 Baste el enojo, Amarilis,
 sal por tu vida a escucharme;
 que a las niñas de tus ojos
 quiero cantar, porque callen:
No lloréis, ojuelos,
 50 *porque no es razón*
que llore de zelos
quien mata de amor.
Quien puede matar
no intente morir,
 55 *si haze con reír*
más que con llorar.
Si queréis vengar
los que muerto auéis,
¿por qué no tenéis
 60 *de mí compassión?*
No lloréis, [ojuelos,
porque no es razón
que llore de zelos
quien mata de amor].

Letrillas:

II: 3 *Al son de los arroyuelos*

1 Al son de los arroyuelos
 cantan las aves de flor en flor,
 que no ay más gloria que amor
 ni mayor pena que zelos.

5 Por estas selvas amenas
 al son de arroyos sonoros
 cantan las aves a coros
 de zelos y amor las penas.
 Suenan del agua las venas,
 10 instrumento natural,
 y como el dulce cristal
 va desatando los yelos,
 al son de [los arroyuelos
 cantan las aves de flor en flor,
 15 que no ay más gloria que amor
 ni mayor pena que zelos].
 De amor las glorias celebran
 los narcisos y clauales;
 las violetas y penseles
 20 de zelos no se requiebran.
 Vnas en otras se quiebran
 las ondas por las orillas,
 y como las arenillas
 ven por cristalinos velos,
 25 al son de [los arroyuelos
 cantan las aves de flor en flor,
 que no ay más gloria que amor
 ni mayor pena que zelos].
 Arroyos murmuradores
 30 de la fe de amor perjura,
 por hilos de plata pura
 ensartan perlas en flores.
 Todo es zelos, todo amores;
 y mientras que lloro yo
 35 las penas que amor me dio
 con sus zelosos desvelos,
 al son de los arroyuelos
 cantan las aves de flor en flor,
 que no ay más gloria que amor
 40 ni mayor pena que zelos.

III: 7 *Qué me queréis alegrías*

1 ¿Qué me queréis, alegrías,
si me venís a alegrar,
pues sólo podéis durar
hasta saber que sois mías?

5 ¿De qué sirue persuadirme
que tenga gusto y placer,
pues ya no puedo tener
de dónde pueda venirme?
¿Para qué quiero alegrías
10 después de tanto pesar,
pues sólo podéis durar
hasta saber que sois mías?

 Quien alegra sus tristezas,
arguye poco valor;
15 que son tristezas de amor
las más honradas finezas.
Ni yo me quiero, alegrías,
de vuestro gusto fiar,
pues sólo [podéis durar
20 hasta saber que sois mías.]

 Entretuuiera las penas
de mi cansado viuir,
si pudiérades venir
diziendo que sois ajenas.
25 Dezid que sois, alegrías,
de quien podáis alegrar,
pues sólo [podéis durar
hasta saber que sois mías.]

 Vn tiempo alegre me vi,
30 que a ser triste me enseñó,
porque tan poco duró
que apenas le conocí.
Cometas sois, alegrías;
yo, donde vais a parar,
35 pues sólo [podéis durar
hasta saber que sois mías.]

V: 9 *Si todo lo acaba el tiempo*

1 Si todo lo acaba el tiempo,
¿cómo dura mi tormento?

 Si tantas dificultades
como mi amor ha tenido,

5 no solicitan oluido
a la fe de mis verdades;

si penas, si soledades
adorando mi porfía,
si toda esperanza mía

10 nace monte y muere viento,
¿cómo dura mi tormento?

 Mis penas y mi valor
hazen honra el porfiar
quién antes se ha de acabar,

15 o mi tormento o mi amor.

Piden al tiempo fauor,
y el que todo lo consume,

se espanta, quando presume
de inmortal mi pensamiento,

20 ¿cómo dura mi tormento?

 Puesto que tan mal me trata,
estimo tanto mi mal,

que apelo al alma inmortal,
si mi tormento me mata;

25 que fuera a mi pena ingrata
si menos gloria me fuera;

ni quisiera, si quisiera
saber de mi pensamiento
cómo dura mi tormento.

30 Para el mal que estoy sufriendo,
¿qué podrá el tiempo passando,

si quanto passa bolando
mi amor le va deteniendo?

Pues si viuiendo o muriendo

35 doy ocasión a mi mal
para que viva inmortal,

en vano saber intento
cómo dura mi tormento.

Sextetos lira:

IV: 3 *Espíritu lasciuo*

1 Espíritu lasciuo,
 de los reinos de amor libre tirano,
 sutil átomo viuo,
 en picar y color mostaça en grano:
 5 para en alguna parte,
 que mal podré, saltando, retratarte.
 Pues la noche defiende
 tu vida a tantos dedos alguaziles,
 no huyas, dulce duende;
 10 que en tus heridas a traición sutiles
 como los zelos eres,
 que picas y te vas por donde quieres.
 En la tórrida zona
 los bárbaros respetan la hermosura,
 15 que aun la muerte perdona;
 y tú, cruel, inexorable y dura,
 más turca que Amurates,
 campos de aljófar siembras de granates.
 ¡O punto indiuisible
 20 de la circunferencia de tu dueño,
 arador inuisible,
 homicida frenética del sueño,
 que como delinqüente
 te passas a Aragón tan fácilmente!
 25 ¿Qué grauedad no encuentras?
 ¿Qué hermosura no asustas? ¿Qué clausura
 sacrílega no entras?
 ¿Qué estrado, qué valor, qué compostura
 no asaltas y sarpulles,
 30 y quando más te agarran te escabulles?
 Corrido vn elefante,
 dixo a una pulga: “¡O gran naturaleza!
 ¡Mi embidia no te espante!
 ¿Para qué quiero yo tanta grandeza,
 35 si duermo en la campaña,
 y ésta en la olanda, que en azar se baña?
 “De yerua me sustento,
 y tú de la más pura sangre humana.
 En tierra, en agua, en viento
 40 viue todo animal; tú en oro y grana,
 de donde miras sola
 quanto circunda la terrestre bola.”
 Verdad dixo la fiera,
 pues nunca vio Colón, si se compara,
 45 en vna y otra esfera,
 y aunque por nuevos climas nauegara,
 a tanta hidrografía
 como suele mirar tu fantasía.
 Si la pluma descriue
 50 tu cantidad, ¿quál hombre, aunque rei sea,

tantos palacios viue,
 ni en tantas galerías se pasea?
 Pero en efeto eres
 mala justicia, de torcida mueres.

55 Hazaña fue de Alcides
 flechalle las harpías a Fineo;
 tú, pulga, que resides
 en la mesa mayor de mi deseo,
 mira que no te inclines

60 donde te maten flechas de jazmines.
 Pero, pimienta viua,
 que naces en los reinos orientales;
 tenaza fugitiua
 que tienes los candiles por fiscales,

65 abispa que sin pena
 vagas ociosa entre la miel agena,
 ¿qué venganças iguales
 como hallarte en el hurto, y retorcerte
 en yemas de cristales,

70 porque parezcas en la dulce muerte
 a los enamorados,
 que mueren retorcidos y estrujados?
 No andes por las ramas
 poniendo en nieue cándida lunares;

75 si bien pulga te llamas
 porque sueles morir entre pulgares,
 aunque te puso vn día
 Hernando del Pulgar su valentía.
 ¡Qué necios anduuieron

80 en sus transformaciones fabulosas
 los dioses que se hizieron
 cisnes, toros, cauillos, fuentes, rosas!
 Pues si en ti se boluieran,
 ¿qué linzes Argos sus engaños vieran?

85 Filis está enojada
 porque eres, pulga, caçador sin miedo
 de la legua vedada:
 guárdate, pulga, del puñal de vn dedo.
 Mas ¡ojalá yo fuera

90 quien entre puertas de marfil muriera!
 Pulga, a los dos nos falta,
 a ti mi humano ser, y a mí tu dicha.
 Pica, repica, salta,
 y si morir tuvieres por desdicha,

95 troquemos el empleo:
 yo seré pulga y tú serás deseo.
 Mas ya que el diente aplicas,
 purpúreo estamparás círculo breue.
 Seremos, si la picas

100 saltando por el arco de su nieue

–aunque a mis ojos fuego–,
tú el perro, yo el que paga, amor el ciego.

Sonetos y epigramas:

III: 1 *Canta pájaro amante en la enramada*

1 Canta pájaro amante en la enramada
 selua a su amor, que por el verde suelo
 no ha visto al caçador que con desvelo
 le está escuchando, la vallesta armada.
5 Tírale, yerra. Buela, y la turbada
 voz en el pico transformada en yelo,
 buelue, y de ramo en ramo acorta el buelo
 por no alexarse de la prenda amada.
 Desta suerte el amor canta en el nido;
10 mas luego que los zelos que rezela
 le tiran flechas de temor de oluido,
 huye, teme, sospecha, inquiere, zela,
 y hasta que ve que el caçador es ido,
 de pensamiento en pensamiento buela.

III: 4 *No es fineza de amor entristecerse*

1 No es fineza de amor entristecerse,
 antes deuen las penas desearse;
 porque quien es discreto en emplearse,
 tendrá por gloria el gusto de perderse.
5 Amor en posesión no ha de entenderse;
 que es honra del sujeto rezelarse,
 y puede en esperança auenturarse
 lo que con el silencio merecerse.
 Triste estará de su zeloso estado
10 quien con amor indigno se entretiene,
 pues no ay seguridad donde ay cuidado.
 De mal empleo la tristeza viene;
 que quando es el amor bien empleado,
 no puede entristecer al que le tiene.

IV: 1 *Aquí donde jamás tu rostro hermoso*

1 Aquí donde jamás tu rostro hermoso
 planta mortal, diuina Dorotea,
 toque atreuida, tu sepulcro sea,
 sin columnas de pórvido lustroso.

5 El fénix yaze en inmortal reposo;
 no buelua a renacer ni el sol le vea,
 construyéndole, en vez de vrna sabea,
 mis lágrimas pirámide oloroso.

10 Mas ¿que importa, si amor inmortaliza
 el único milagro que deshaze,
 y a más eterno sol la pluma enriza?
 Remedio inútil entre peñas yaze,
 si del alma que abrasa en la ceniza
 infante fénix del difunto naze.

IV: 2 *Pululando de culto, Claudio amigo*

1 Pululando de culto, Claudio amigo,
 minotaurista soy desde mañana;
 derelinquo la frasi castellana,
 vayan las *Solitudines* conmigo.

5 Por precursora, desde oy más me obligo
 al aurora llamar Bautista o Iuana,
 chamelote la mar, la ronca rana
 mosca del agua, y sarna de oro al trigo.

10 Mal afecto de mí, con tedio y murrio,
 caligas diré ya, que no griguiescos,
 como en el tiempo del pastor Bandurrio.
 Estos versos, ¿son turcos o tudescos?
 Tú, letor Garibay, si eres banburrio,
 apláudelos, que son cultidiabescos.

V: 3 *La siempre excelsa, graue y gran Coluna*

1 La siempre excelsa, graue y gran Coluna,
 sobre cuya cerbiz tan firme estuuo
 la gloria de los Césares, que tuuo
 en siete montes su primera cuna;

5 contra la embidia opuesta a la fortuna,
 que su rueda magnánima detuvo,
 quando del sol la línea de oro anduvo,
 hizo de todas sus vitorias vna.
 Ésta, que fue de la ciudad sagrada
 10 gloria y honor, para mayor memoria
 A la casa de Enríquez se traslada;
 que, sustentando en sucessiua gloria
 los arcos de su máquina dorada,
 será Coluna de inmortal *Vitoria*.

V: 5 *Quexosas, Dorotea, están las flores*

1 Quexosas, Dorotea, están las flores,
 que las colores las auéis hurtado;
 Y la frígida nieue se ha quexado
 de que mayores son vuestros rigores.
 5 Quexoso está el amor, que los amores
 se han remitido a vuestro pecho elado,
 y el sol, que en vuestros ojos abrasado
 desprecia los laureles vencedores.
 Quexosa está de vos naturaleza
 10 por vuestra condición áspera y dura,
 que para humana os dio tanta belleza.
 O menos perfección o más blandura;
 que, a presumir de vos tanta dureza,
 ¿cómo os pudiera dar tanta hermosura?

V: 1 *Miré, señora, la ideal belleza*

1 Miré, señora, la ideal belleza,
 guiándome el amor por vagarosas
 sendas de nueue cielos;
 y absorto en su grandeza,
 5 las exemplares formas de las cosas,
 baxé a mirar en los humanos velos;
 y en la vuestra sensible
 contemplé la diuina inteligible.
 Y viendo que conforma
 10 tanto el retrato a su primera forma,
 amé vuestra hermosura,
 imagen de su luz diuina y pura,
 haziendo, quando os veo,
 que pueda la razón más que el deseo;
 15 que si por ella sola me gouierno,

amor que todo es alma será eterno.

Los Coros

Acto I

CORO DE AMOR SÁFICOS ADÓNICOS (20 vv.)

- 1 Amor poderoso en cielo y en tierra,
dulcísima guerra de nuestros sentidos,
¡o, cuántos perdidos con vida inquieta
tu imperio sujeta!
- 5 Con vanos deleites y locos empleos,
ardientes deseos y elados temores,
alegres dolores y dulces engaños
vsurpas los años.
- 10 Tirano violento de tiernas edades,
el bien persuades y al mal precipitas,
el fin solicitas del mismo a quien quieres:
tan bárbaro eres.
- 15 Huid sus engaños, haced resistencia
a tanta violencia, o locos amantes;
que son semejantes al áspid en flores
sus vanos fauores.
- 20 Templa las flechas en agua de oluido,
amor bien nacido de iguales extremos,
porque cantemos tus loores diuinos
en sáphicos himnos.

Acto II

CORO DE INTERÉS DÍMETROS IÁMBICOS (36 vv.)

- 1 Amor, tus fuerças rígidas
cobardes son y débiles
para sujetos ínclitos,
de conquistar difíciles.
- 5 Al interés espléndido
son las empresas fáciles,
con el oro dalmático
y los diamantes scíticos.
- 10 El dar, pródigo artífice,
constantes hizo adúlteras;

no todas son Eurídice,
Euadnes y Penélope.
Ya no se mata Píramo,
ni son las Daphnes árboles
15 para la sacra púrpura
de las doradas águilas.
¿Qué Cáucaso, qué Ródope,
qué mármoles ligústicos
no buelue en cera líquida
20 este metal dulcísimo?
Amor a Venus cándida,
porque en los braços hórridos
la vió de vn feo sátiro,
lloró con tiernas lágrimas.
25 Al fiero Marte indómito
y al claro Apolo Délfico,
por vn fauno ridículo
trocó la diosa impúdica.
No piense amor solícito
30 por las victorias de Hércules,
que sus historias trágicas
ha de escriuir en pórfidos;
que mis pomas hespérides
han de vencer sus máquinas
35 y los mayores triunfos
de los romanos Césares.

Acto III

CORO DE ZELOS
DÍCOLOS DÍSTROFOS (28 vv.)

1 ¡O zelos, rey tirano!
 ¡O bastardos de amor! ¡O amor villano!
 ¡O guerra del sentido!
 ¡O engaño a la verdad, puerta al oluido!

5 ¡O poderosa ira,
 que en sombra amor por accidentes mira
 con miedo del agrauio,
 furia del necio y necedad del sabio,
 que con tu propio daño

10 presumes engendrar el desengaño!
 ¡Cuerpo que el aire finge,
 enigma que propone fiera esphinge,
 sustancia y diferencia,
 que resultas del acto y la potencia

15 de amor que desconfía,
 fuego abrasado y calentura fría!
 Por ti la bella Elena

suspensa puso fin a tanta pena;
 Antíope por Dirce
 20 y en las ondas del mar Scila por Circe;
 por Zéfalo gallardo
 la esposa que mató sangriento dardo,
 por quien la blanca Aurora
 tierno maná sobre las flores llora:
 25 tu imagen formidable
 sin causa en mil tragedias fue culpable.
 No pases de rezelos;
 que si llegas a ofensa, no eres zelos.

Acto IV *CORO DE VENGANÇA*
 HENDECASÍLABOS FALECIOS (16 vv.)

1 Amor de ser amado satisfecho
 quando agraiado imaginó vengarse,
 templado el fuego y el furor desecho,
 adonde pudo arderse pudo elarse.
 5 Quien ama y agraió no buelua y diga
 que fue violencia agena la mudança,
 pues quando piensa que rendido obliga,
 el agraiado intenta la vengança.
 Quien ofendido buelue a verse amado,
 10 ¡quán fácilmente lo que quiso oluida,
 fingiendo que ama hasta quedar vengado,
 con falso gusto y voluntad fingida!
 Tenga quien agraió justos rezelos,
 Y nunca mire el alma por los labios;
 15 que amistades son dulces sobre zelos,
 pero siempre fingidas sobre agraios.

Acto V *CORO DEL EXEMPLO*
 ALCMANIOS EURIPIDEOS (18 vv.)

1 Este fin a tus desvelos
 loca juuentud, alcança,
 porque amor engendra zelos,

zelos, embidia y vengança:
5 assí marchitan los cielos
la más florida esperança.
Quanto el exemplo es mayor
prouoca a más escarmiento;
todo deleite es dolor,
10 y todo placer tormento;
que el más verdadero amor
se buelue aborrecimiento.
Quando del amor lasciuo
el trágico fin contemplo,
15 no sólo al deleite escriuo,
pero sentencioso templo
la doctrina en lo festiuo,
y en el engaño el exemplo.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁVILA, Francisco J., 1995. "La Dorotea: arte y estrategia de senectud, entre la serenidad y la desesperación". *Edad de Oro*, 14: 9-27.
- BAEHR, Rudolf, 1981. *Manual de versificación española* (2ª Reimpresión). Trad. K. Wagner y F. López Estrada. Madrid: Gredos [1ª edición 1970].
- BERISTÁIN, Helena, 1997. *Diccionario de retórica y poética* (8ª Edición). México: Porrúa.
- BOUZY, Christian, 2001. "L'emblématique des lieux communs dans *La Dorotea*". En Ly, ed., 2001: 65-113.
- BROWNLEE, Marina S., y Hans Ulrich GUMBRECHT, eds., 1995. *Cultural Authority in Golden Age Spain*. Londres: Johns Hopkins Press.
- CARREÑO, Antonio, 1979. *El romancero lírico de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, 1995. *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Felipe C.R. Maldonado. Revisada por Manuel Camarero. Madrid: Castalia.
- CROCE, Alda, 1940. *La "Dorotea" di Lope di Vega, studio critico seguito dalla traduzione delle parti principali dell'opera*. Bari: Laterza.
- DIÉZ ECHARRI, Emiliano, 1949. *Teorías métricas del Siglo de Oro: apuntes para la historia del verso español*. Madrid: Instituto «Miguel de Cervantes», *Revista de Filología Española*. Anejo XLVII.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, 1970. "Un códice de Lope de Vega autógrafo y desconocido". *Revista de Literatura*, XXXVIII, 76: 5-117.
- FERNÁNDEZ GUILLERMO, Leonor, 2004. *El arte de la versificación en el teatro de Lope de Vega*. Tesis doctoral. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- FERREIRA DE VASCONCELLOS, Jorge, 1918. *Comédia Eufrosina*. Lisboa: Imprensa Nacional (Conforme a impressão de 1561).
- FOA, Sandra, 1979. "Valor de las escenas académicas en *La Dorotea*". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVIII: 118-129.
- FORCIONE, Alban, 1969. "Lope's broken clock: baroque time in the *Dorotea*". *Hispanic Review* XXXVII: 459-490.
- FRENK, Margit, 1978. *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia.

- , 1997. *Entre la voz y el silencio (La lectura en tiempos de Cervantes)*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- , 2003. *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica.
- GÜELL, Monique, 2001. “Proses et vers dans *La Dorotea*. Aspects formels”. En Güell ed., 2001: 60-76.
- , ed., 2001. *La Dorotea de Lope de Vega*. París: Ellipses.
- LY, Nadine, 2001. “Mémoire théorique et mémoire de l’âme: la matière de la poésie dans *La Dorotea* de Lope de Vega”. En Ly, ed., 2001: 137-224.
- , ed., 2001. *Lectures d’un oeuvre: La Dorotea de Lope de Vega*. París: Editions du Temps.
- MOLL, Jaime, 1974. “Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634”, en *Boletín de la Real Academia Española*, LIV: 97-103.
- , 1979. “Por qué escribió Lope *La Dorotea* (Contribución de la historia del libro a la historia literaria)” en 1616. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, II: 7-11.
- MORLEY, S. G y Courtney BRUERTON, 1968. *Cronología de las Comedias de Lope de Vega con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*. Madrid: Gredos.
- MONGE, Félix, 1957. “*La Dorotea* de Lope de Vega”, *Vox Románica*, 16: 60-145.
- , 1983. “Literatura y erudición en *La Dorotea*”. En *Homenaje a José Manuel Blecuá*. Madrid: Gredos, 449-463.
- MONTESINOS, José F., 1951. “Lope, figura del donaire”. En *Estudios sobre Lope*. México: Fondo de Cultura Económica (El Colegio de México), 71-89 [Nueva ed. Salamanca: Anaya, 1967].
- MORBY, Edward S., 1950. “Persistence and Change in the Formation of *La Dorotea*”. *Hispanic Review*, 18: 108-125; 195-217.
- , 1952-1953. “A Footnote on Lope de Vega’s *barquillas*”. *Romance Philology*, 6: 289-293.
- , 1953. “A pre-*Dorotea* in *El Isidro*”. *Hispanic Review*, 21: 145-146.

- , 1959. “Reflections on *El verdadero amante*”. *Hispanic Review*, XXVII: 317-323.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, 1956. *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Nueva York: Syracuse University Press.
- , 2004. *Arte del verso*. Madrid: Visor.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., 2003. *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid: Ediciones del Laberinto.
- RENNERT, Hugo A. y Américo CASTRO, 1919. *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*. Madrid: Imprenta de los Sucesores de Hernando.
- ROJAS, Fernando de, 1998. *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin. [Undécima edición] Madrid: Cátedra.
- ROZAS, Juan Manuel, 1990. “El «ciclo de senectute»: Lope y Felipe IV”. En *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid: Cátedra: 73-131.
- RUIZ-GALVEZ PRIEGO, Estrella, 2001. “*La Dorotea* y la casuística amorosa”. En Güell, ed., 2001: 112-127.
- SERÉS, Guillermo, 1998. “*A mis soledades voy...*: Fuentes remotas y motivos principales”. *Anuario de Lope de Vega IV*: 327-337.
- SPITZER, Leo, 1932. *Die Literarisierung des Lebens in Lope's "Dorotea"*. Nueva York: Johnson Reprint Corporation.
- , 1936. “*A mis soledades voy*”. *Revista de Filología Española*, 23: 397-400.
- SCHWARTZ LERNER, Lía, 1995. “Tradition and Authority in Lope de Vega's *La Dorotea*”. En BROWNLIE, Marina S., y Hans Ulrich GUMBRECHT, eds., 1995.
- TRUEBLOOD, Alan S., 1956. “The Case for an Early *Dorotea*”. *Publications of the Modern Language Association of America*, LXXI, No. 4, parte 1: 755-798.
- , 1957. “Notas. Espacio, tiempo y género en *La Dorotea*”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 11: 189-193.
- , 1966. “‘Al son de los arroyuelos’: Texture and Context in a Lyric of *La Dorotea*”. En Trueblood, 1986: 135-144.
- , 1971. “Lope's ‘*A mis soledades voy*’ reconsidered”. En Trueblood, 1986: 145-155.

- , 1974. *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega: The Making of "La Dorotea"*. Cambridge: Harvard University Press.
- , 1982. "Hacia el último estilo lírico de Lope". En Trueblood, 1986: 122-127.
- , 1986. *Letter and Spirit in Hispanic Writers. Renaissance to Civil War. Selected Essays*. Londres: Tamesis, Brown University.
- VARGA, Suzanne, 2002. *Lope de Vega*. Librairie Arthème Fayard.
- VEGA, Lope de, 1913. *La Dorotea*, ed. Américo Castro. Madrid: Renacimiento.
- , 1955. *La Dorotea*, ed. José Manuel Blecua. Madrid: Universidad de Puerto Rico, Revista de Occidente.
- , 1958. *La Dorotea*, ed. Edwin S. Morby. Berkeley y Los Angeles, y Valencia: University of California Press y Castalia.
- , 1968. *La Dorotea* [Segunda edición revisada], ed. Edwin S. Morby. Berkeley y Los Angeles, y Madrid: University of California Press y Castalia.
- , 1973. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo. Dirigido a la Academia de Madrid*, (añadido a la edición de las *Rimas* de 1609). Madrid: Espasa-Calpe.
- , 1987. *La Dorotea*, ed. Edwin S. Morby. Madrid: Castalia (Clásicos Castalia, 102).
- , 1988. *El Caballero de Olmedo*, ed. Francisco Rico. México: Rei.
- , 1993. "Belardo el furioso" [1588 ?]. En *Comedias II*, ed. Manuel Arroyo Stephens; asesor Domingo Yndurain. Biblioteca Castro. Madrid: Turner.
- , 1996. *La Dorotea*, ed. José Manuel Blecua. Madrid: Cátedra.
- , 2001. *La Dorotea*, ed. Edwin S. Morby. Madrid: Castalia (Biblioteca clásica Castalia, 34).
- , 2001b. *Cartas*. Madrid: Castalia (Biblioteca clásica Castalia 30).
- , 2002. *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Antonio Carreño. Madrid: Cátedra.
- VILLACORTA BAÑOS, Antonio, 2000. *Las mujeres de Lope de Vega*. Madrid: Alderabán.
- VOSSLER, Karl, 1940. *Lope de Vega y su tiempo*. 2ª ed. Madrid: Revista de Occidente [1ª ed. 1933].

