

**EL ESTILO DIALÓGICO EN *LA DOROTEA*:
ACCIÓN EN PROSA DE LOPE DE VEGA**

Ximena Gómez Goyzueta*
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

PALABRAS CLAVE: ESTILO DIALÓGICO, LOPE DE VEGA, *LA CELESTINA*, RESEMANTIZACIÓN,
LA DOROTEA

Resumen: El estilo en *La Dorotea* es un tema complejo que ha causado diversas dificultades de interpretación para los estudiosos. En este texto afirmo que el modelo dialógico de Lope de Vega para *La Dorotea* es *La Celestina*. Si bien estas obras no son iguales, son semejantes en la forma en que sus autores crean su propio estilo. A partir de estas afirmaciones, mi propuesta es que la noción de *estilo dialógico* que Stephen Gilman aplica a *La Celestina* es aplicable a su vez a *La Dorotea*.

KEYWORDS: DIALOGIC STYLE, LOPE DE VEGA, *LA CELESTINA*, RESEMANTIZATION, *LA DOROTEA*

Abstract: *Dorotea's style is a complex matter that has prompted several interpretation difficulties for the scholars. In this paper I claim that La Ce-*

* ximenaggoizueta@gmail.com

Ximena Gómez Goyzueta

lestina is the dialogic model of La Dorotea from Lope de Vega. Although, both works have differences, they are similar in that their authors create their own styles within them. From this, my proposal is that the dialogic style applied by Stephen Gilman to La Celestina is applicable, as well, to La Dorotea.

Introducción

El arte plasmado en *La Celestina* fue trascendente en la medida en que representó el germen para el nacimiento del teatro español; además fue la obra que vino a sacudir las reglas del decoro estilístico en la literatura española. La obra salmantina se convirtió en uno de los detonantes de las ideas estilísticas que sobre el tratamiento de la lengua propuso más tarde Juan de Valdés, las cuales, a su vez, tuvieron resonancia mediante la parodia y la ironía en muchos diálogos de *La Dorotea*.

La peculiar manera de Lope de tratar el estilo en su *acción en prosa* ha sido igual de desconcertante que la de Fernando de Rojas en *La Celestina*. Esta semejanza se puede explicar si vemos la obra salmantina como el modelo artístico de la *acción en prosa*. Aunque esta lectura no ha sido atendida por la crítica, considero que es posible hallar vínculos estrechos entre las dos obras.

En este trabajo pretendo mostrar que la noción de estilo dialógico que Stephen Gilman propone para *La Celestina* es aplicable para *La Dorotea*. Esto es consistente con la idea expuesta arriba, a saber, que *La Celestina*, en este caso, es el modelo estilístico de *La Dorotea*.

Estilo argumentativo y estilo sentimental en La Dorotea

Para el análisis estilístico de la *acción en prosa* que realizo en este trabajo, aplico las teorías que Stephen Gilman propone para el arte del diálogo en *La Celestina*. Recordemos la definición que Gilman ofrece:

El estilo dialógico en *La Dorotea*...

Empleamos la palabra en un sentido próximo al de su antepasado *stylus*. *Estilo* significa aquí el resultado de aquellos criterios artísticos que llevan al escritor a pensar en determinada palabra, a aceptarla o a suprimirla de un texto. Estos criterios se relacionan sin duda con las nociones de orden, de propiedad, de efecto agradable que suelen guiar la pluma de los escritores; son producto de su preocupación consciente, aunque no forzosamente académica, por la palabra escrita. Es cierto que las tácitas normas del estilo de toda época y escuela desempeñan un papel importante en el arte del escritor; sin embargo, creemos que la conciencia individual del estilo supera las recetas. (26-30)

Podemos encontrar un esbozo más o menos definido de la noción de estilo del Fénix en el prólogo de *La Dorotea*, veamos:

Si algun defeto hubiere en el arte —por ofreçerse preçisamente la distancia del tiempo de una avsençia— sea la disculpa la verdad; que mas quiso el poeta seguirla que estrechase a las impertinentes leyes de la fabula. Porque el asunto fue historia, y avn pienso que la causa de auerse con tanta propiedad escrito; yo lo e sido de que salga a luz, aficionado al argumento y al estilo. Al que le pareçiere que me engaño, tome la pluma; y lo que auia de gastar en reprehender, ocupe en enseñar que sabe haçer otra imitacion mas perfeta, otra verdad afeitada de mas donaires y colores retoricos, la erudiçion mas ajustada a su lugar, lo festivo mas plausible, y lo sentençioso mas grave; con tantas partes de filosofia natural y moral, que admira como alla podido tratarlas con tanta claridad en tal sujeto. (A s/f)¹

¹ Puesto que estoy citando dos ediciones *princeps* de *La Dorotea* (1632) con firmas distintas, la primera la distinguiré con la letra A antes de anotar el número de folio, y la segunda con la letra B.

Ximena Gómez Goyzueta

Como observamos en estas palabras, se delinea, aunque no sin ambigüedades, un criterio estilístico que remite en forma directa a casi las mismas ideas que aparecen en *El autor a un su amigo* de Rojas:

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

En primera instancia, resulta evidente que se da la espalda a las tradicionales leyes de disposición de la fábula. El modo de imitación propuesto, por el contrario, apela a la verdad de una *fábula* que surge de un tema que fue *historia*;² dicho asunto será afeitado con donaires y colores retóricos, con la erudición perfectamente ajustada en su lugar,

² Para Covarrubias, la *fábula*

[...] en rigor significa el rumor y habilidad del pueblo, y lo que comúnmente se dize y se habla en él de algún particular o cosa acontecida [...] Tómake también comúnmente fábula por cosa sin fundamento; y dezimos: Esso es fábula, que vale tanto como esso es mentira. Es, ultra desso, fábula, una narración artificiosa, inventada para deleitar y entretener, de cosas que ni son verdad ni tienen sombra della.

con gravedad y claridad en el tratamiento que se haga de la filosofía natural y moral, y de los sujetos que intervienen en la historia. Como lo ha subrayado Trueblood (*Experience and Artistic...*), las reglas tradicionales del estilo para la construcción de personajes-tipo desaparecen, y éstos forjarán uno y otro, y entre sí, su propio estilo de hablar según la visión del mundo vertida por el Fénix a través, precisamente, de las relaciones dialógicas. Las maneras de decir, arraigadas en la potencialidad del diálogo celestinesco, resultarán ser, en palabras de la alcahueta Gerarda, una “calabriada de blanco y tinto”.

Gilman identifica estas maneras en *La Celestina* a través de un eje estilístico que determina las relaciones dialógicas entre los personajes: la forma en que Rojas utiliza los pronombres *yo-tú*. Mediante el uso peculiar de estos pronombres, se conforma un estilo particular de dirigirse los interlocutores uno al otro. Desde el *yo* emerge un estilo sentimental por medio del cual se manifiestan sus emociones y deseos. El *tú* emerge de un afán de persuasión sobre los sentimientos del *yo* a través de la razón.

Así, Rojas pudo inventar su diálogo gracias a la consciente combinación y variación de dos estilos; *el argumentativo*, destinado a impresionar al oyente, y *el sentimental*, que expresa el *yo* del hablante. De ninguno de ellos

Por otro lado, la *historia*

[...] es una narración y exposición de acontecimientos pasados, y en rigor es de aquellas cosas que el autor de la historia vió por sus propios ojos y da fee dellas, como testigo de vista [...] Pero basta que el historiador tenga buenos originales y autores fidedignos de que aquello que narra y escribe, y que de industria no mienta o sea floxo en averiguar la verdad, antes que la asegure como tal. (f. 2v)

Ximena Gómez Goyzueta

puede decirse que aparezcan en forma absolutamente pura [...] Encontramos una continua fusión vital de ambos estilos. (Gilman 48-49)

Para comenzar el análisis de mi *corpus*, seleccione un pasaje de *La Celestina* estudiado por Gilman y observaré cómo, desde una situación paralela, el modelo se resemantiza en *La Dorotea*.³ El siguiente pasaje es un típico ejemplo del estilo argumentativo. Celestina ha mantenido una conversación en voz baja con Lucrecia al final de su primera entrevista con Melibea, quien alcanza a escuchar el cuchicheo:

MELIB.- ¿Qué dizes madre?

CEL.- Señora, acá nos entendemos.

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

CEL.- *Señora*, que *te* acuerde la oración para que *la mandes* escriuir, e que aprenda *de mí* a tener mesura en el tiempo de *tu yra*, en la qual *yo* vsé lo que se dize: que del ayrado es de apartar por poco tiempo, del enemigo por mucho. Pues *tú, señora*, tenías yra con lo que *sospechaste de mis palabras*, no enemistad. Porque avnque fueran las que *tú pensauas*, en sí no eran malas: que cada día ay hombres penados por mujeres e mujeres por hombres, e esto obra la natura, e la natura ordenóla Dios, e Dios no hizo cosa mala. E así quedaua *mi demanda*, como quiera que fuesse, en sí loable, pues de tal tronco procede, e *yo libre* de pena. (191-192)

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

³ Podríamos decir que, en un sentido general, la resemantización implica poner en crisis algún tópico o modelo y darle un nuevo significado o uno distinto.

El estilo dialógico en *La Dorotea*...

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

Ahora, trasladémonos a la misma situación en *La Dorotea*. Cito la “Escena Cuarta” del Acto II, en la que acontece la primera entrevista entre Gerarda y Dorotea. Dicha escena es precedida por un encuentro entre la alcahueta y don Bela —un rico indiano que pretende a Dorotea—, en el que Gerarda prepara al indiano para su primer encuentro con la joven hetaira. Durante la charla con Dorotea, Gerarda pone en práctica su influencia sobre ésta con distintos ardides lingüísticos, para que la joven ceda ante el indiano:

DOR. Seas bien venida, madre.

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

[...]

DOR. *Gerarda mia, estoy muy triste.*

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

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

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

[...]

Ximena Gómez Goyzueta

DOR. Y como *sabes tu q̃ tomaré esse m̃ateo?*⁴

GER. Como has tomado esse bucaro.

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

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

[...]

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

[...]

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

GER. Vn papelillo que eftaua encima de la mesa deste Cauallero magnifico: parecieronme versos; y aunque es verdad que *soy mas aficionada a vna bota de Alaejos, que a las trecientas de Iuan de Mena; por si es cosa que puede aprouecharte, me le puse en la manga, leemele, por tu vida.* (B f.A65)⁵

⁴ Según el *Diccionario de Covarrubias*, el manteo corresponde a una prenda que usaban las mujeres debajo de las faldas o el vestido. Gerarda ha traído una serie de aditamentos para el arreglo íntimo de Dorotea de parte del indiano. El manteo, según leemos en el diálogo previo entre Gerarda y su galán, fue mandado traer. Significa acaso contraer matrimonio con don Bela o pertenecer a él pues la dama será envuelta en éste (el manteo o el indiano) y/o para éste (para don Bela). Asimismo, al decir la alcahueta en aparte que el chapín y las tijeras no la han engañado, podemos inferir que probablemente sea ella quien confeccione las prendas enviadas por él con algún toque “especial” que podríamos traspolar al ámbito de la hechicería (f. 101v).

⁵ Las cursivas son para enfatizar la abundante presencia y el uso de los pronombres *yo-tú*.

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

Como lo ha notado ya la crítica, Celestina y Melibea se batan en un duelo en el que van de por medio aspectos como la vida misma, la honra, el prestigio de la vieja, la lujuria, el pacto con el diablo, entre otros. Celestina está frente a una virgen a la que tiene que influir con sutileza que, gradualmente, se transformará en violencia para manipularla y así llevar a cabo el maleficio y completar su negocio. Por otro lado, Dorotea y Gerarda comparten el mismo lenguaje. Gerarda no tiene necesidad, ni de arriesgar su vida por convencer a Dorotea, ni de hacer pactos con el diablo; así como Dorotea no se preocupa por perder su honra porque, en virtud de su rango social, ni siquiera la tiene. Sabe bien quién es Gerarda y el tipo de alcahueterías que practica. Dorotea es una prostituta disimulada, es una hetaira, según Márquez Villanueva (145-147), digna descendiente de las hetairas terencianas. A diferencia de Melibea, ella no está enferma de amor;⁶ su interés se centra en que su belleza y su

⁶ Francisco de Villalobos define la enfermedad de amor o el *amor hereos* como lo que

[...] corrompe a la imaginación que, desasosegando el corazón, mueve los sentidos —ojos y oídos— hacia la imagen amada [...] El pensamiento infor-

Ximena Gómez Goyzueta

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

Así pues, la resemantización del modelo celestinesco en esta escena se da en tres aspectos fundamentales que, a su vez, son complementarios: a) las circunstancias de las relaciones entre ambas parejas determinadas por su rango social, b) el tipo de práctica de cada alcahueta, y c) la enfermedad del amor. En Celestina media un pacto mortal con el diablo y en Gerarda sólo la ventaja que le proporciona su vínculo emocional con Dorotea. Enseguida observaré dicha resemantización con el análisis de los estilos sentimental y argumentativo.

Como en *La Celestina*, en *La Dorotea* el uso de los pronombres *yo-tú* se presenta en abundancia y determina la plática. Pareciera que al ser Dorotea joven y el objeto de persuasión de Gerarda, la relación de poder entre ellas, como entre Celestina y Melibea, es simplemente vertical, *i.e.*, jerárquica. Sin embargo, como se observó, aquí hay matices relevantes. En lo que respecta al rango social, Gerarda y Dorotea son semejantes; una sabe los puntos débiles y fuertes de la otra y, a su vez, ambas están conscientes de que el conocimiento es mutuo. La escena abre de la siguiente manera:

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

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

ma a los sentidos ser lindo, gracioso, honrado y honesto lo que se ama [...], alguna esperanza se muestra al amante de adquirir al amado [...], el entendimiento pierde su juicio.

Algunos de los síntomas son “pérdida del sueño y desatino [...], pérdida del deseo de comer y beber y trastorno general del cuerpo [...], congoja [...], deseo de soledad [...], carencia de auxilio. (*Algunas obras* 322-323, citado en Illades Aguiar 38-42)

DOR. Seas bien venida, madre.

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

DOR. Tantos requiebros? Tantos?

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

Aunque sí existe una cierta verticalidad que obedece a la ventaja de la vieja en años y experiencia, el uso del *yo-tú*, a diferencia del de Celestina con Melibea, no es osado, no infringe ninguna regla de rango social; más bien, revela el estrecho vínculo emocional que hay entre ellas, el profundo conocimiento que Gerarda tiene de Dorotea y cómo lo aprovecha para que la joven se sienta reconocida y reflejada en sus palabras, sin necesidad de recurrir a engaños o maleficios, pues probablemente Dorotea sabría identificarlos. Con la entrada de Gerarda, y por el comentario de la criada de Dorotea, sabemos que la fórmula de saludo que la vieja utiliza es algo más que un sencillo deseo cristiano de bienestar para sus allegadas: “GER. PAZ sea en esta casa, *et omnibus habitantibus in ea*”. Dorotea contesta con un tono de sutil ironía, “Seas bien venida, madre” y la llama con el conocido epíteto “madre”, por supuesto de herencia celestinesca. Se diría que Dorotea avisa a Gerarda que ha identificado la doble intención de su saludo. La vieja, sin hacer mucho caso, recita una especie de letanía para Dorotea. En la primera oración de la “letanía”, Gerarda lanza el tema principal que a ambas mujeres interesa tratar, la vida de la hetaira: “GER. Buena sea tu vida, Angelito, ramillete de flores, retrato de la limpieza, estanco del aseo, cifra de la hermosura”.

Con el enunciado “Buena sea tu vida”, además de disolver el tono irónico del saludo de la joven, Gerarda apunta al blanco de sus intereses, pues sabe bien que ese dirigirse a ‘tu vida’ en dicho momento es conflictivo para la joven, quien necesita un buen augurio pues acaba de romper sus relaciones amorosas con Fernando, un joven trovador con quien ha sostenido desde hace cinco años un amorío plagado de

Ximena Gómez Goyzueta

poesías y canciones. Por otro lado, la joven ya está enterada de la existencia y las intenciones de don Bela hacia ella. La situación es idónea para que Gerarda, a través del *'tu vida'*, se inserte e influya en los sentimientos de Dorotea. De la letanía recitada, ésta sólo percibe los "requiebros", los cuales disfrazan rápidamente el verdadero sentido de las palabras de Gerarda, que está contenido en la expresión irónica "Buena sea tu vida/ DOR. Tantos requiebros? Tantos?"

En su siguiente intervención, la alcahueta hace una evocación de rezo que podría proceder como un conjuro o "bendición" para la buena fortuna de Dorotea. Después de la interpelación de la joven, la alcahueta contesta utilizando otra vez la ironía, sin dejar de lado las referencias a los infortunios amorosos:

GER. Pues que quieres que te diga, sino he oído jamas tales palabras de tu boca? que siempre me has recibido con otra cara de la que Dios te ha dado: y que cara, el te bendiga: toma, toma, que quisiera ser higuera para darte dos mil en cada rama: que niña de los ojos de amor! que rapaza para quitarle el arco, y con la cuerda de la flecha darle dos mil açotes! que como le pintan desnudo, no fuera menester quitalle los greguescos.

En la primera parte de este parlamento, Gerarda practica la hipocresía mediante la utilización de valores cristianos como la humildad frente a la soberbia de Dorotea. De este modo, despliega gradualmente sus intenciones, pues simula estar ofendida por las descorteses y desconfiadas palabras de la irreverente muchacha. Se dirige, "maltratada" desde su *yo* sentimental, como una víctima hacia el *tú* de Dorotea, para ubicarla ahora en el plano de las mismas dobles intenciones que la alcahueta esgrime, simulando poner la otra mejilla. De esta manera, mientras la joven le demuestra su desprecio, la vieja utiliza un lenguaje benévolo: "Pues que quieres *que te diga, sino he oído* tales palabras *en tu boca?* que siempre *me has recibido* con otra cara de la que Dios *te ha dado*".

Una vez que ha intentado manipular a la joven, sin previo aviso, la lena cambia el tono de su discurso y entra en materia de amores, con

el objetivo de ablandar a su testaruda interlocutora. El cambio de tema implica también un cambio de instrumentos para trabajar sobre el *yo* sentimental de Dorotea. Sin embargo, la estrategia principal continúa siendo la misma (el empleo de la ironía y la hipocresía). La alcahueta se aleja de la bondad cristiana y, al hablar del amor, se traslada a un terreno pagano, utilizando un gesto de superstición para ahuyentar los maleficios causados por la envidia de la belleza de Dorotea. Asimismo, evoca con sus palabras a Cupido (verdadero causante de las desventuras de Dorotea), quien debe ser azotado en este caso por los males de amor que provoca en los enamorados de la joven. Veamos nuevamente:

GER. [...] siempre me has recibido con otra cara de la que Dios te ha dado: y que cara, él te bendiga: [traslado del tema cristiano al pagano] toma, toma, que quisiera ser higuera para darte dos mil en cada rama: que niña de los ojos de amor! que rapaza para quitarle el arco, y con la cuerda de la flecha darle dos mil açotes! que como le pintan desnudo, no fuera menester quitalle los greguescos.

Es razonable pensar que, por la manera en que Gerarda aborda a Dorotea con su *actio* y su *pronuntiatio* para ahuyentar el mal de ojo, crea un ambiente de conjuro mágico. En esencia todo está en sus palabras, pues al asociar la belleza de Dorotea con sus males de amor, atina al punto más álgido y, por tanto, más vulnerable del orgullo de la joven.

El cambio de tema —de las osadías de Dorotea al amor— es sutil, pues después de decirle “él te bendiga”, en el siguiente enunciado deja de lado al Dios cristiano y da paso a las implicaciones y los menesteres del dios *amor* a través del “toma, toma”, con un gesto que intenta irrumpir en el *yo* sentimental de Dorotea. En seguida Gerarda revela la causa del mal de amores de la joven, a saber, su belleza: “que niña de los ojos de amor! que rapaza para quitarle el arco, y con la cuerda de la flecha darle dos mil açotes!”

Observamos hasta aquí que hay dos presencias evocadas por la alcahueta, las cuales estarían implicadas en el centro de los intereses de Dorotea: la primera es la presencia del Dios cristiano, quien ha dotado

Ximena Gómez Goyzueta

de su belleza a la joven. La segunda es la presencia de Cupido, el dios *amor*, quien reina en su corazón. La evocación de estas dos presencias se manifiesta —según las ha acomodado la alcahueta— de manera complementaria en la vida de la joven, pues el atributo de su belleza es la causa de sus devaneos amorosos. Veamos el parlamento de esta evocación:

GER. [...] con otra cara de la que *Dios te ha dado: y que cara, el te bendiga: toma, toma*, que quisiera ser higuera para darte dos mil en cada rama: *que niña de los ojos de amor! que rapaza para quitarle el arco, y con la cuerda de la flecha darle dos mil açotes! que como le pintan desnudo, no fuera menester quitalle los greguescos.*

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

crea entre los dioses y la joven. A través de la manipulación de las presencias evocadas —que no invocadas— Gerarda violenta los aspectos más preciados de la vida de Dorotea (el amor y la belleza).

Efectivamente, el éxito de la alcahueta puede constatarse, pues la joven confiesa:

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

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

DOR. Gerarda mia estoy muy triste.

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

Las mujeres entran en materia de amores cada vez con mayor profundidad. Gerarda sigue incidiendo sobre el *yo* sentimental de Dorotea, que, como habíamos visto, se afinca en sus galantes aventuras amorosas; el influjo no puede ser más directo: “*Ay hija, que no se que tenemos en la imaginación, que parece que siempre nos esta diziendo quando no queremos mirar, miralo, miralo*”. Este enunciado, aunque responde a una digresión de la alcahueta, en realidad lo podemos considerar una evocación indirecta del deseo de Dorotea por ver a su galán Fernando, a quien la hetaira no deja de imaginar a pesar de que dice no querer verlo. Y esto es bien sabido por la alcahueta. Con el vocativo “*Ay hija*”,

Ximena Gómez Goyzueta

Gerarda marca el tono sentimental, de confianza y complicidad con el que ha de influir sobre la joven, aprovechando una debilidad que impone a todas las mujeres. Por supuesto, en ese momento ellas dos protagonizan dicha debilidad:

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

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

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

Dado que la principal causa del mal de amores de Dorotea es su belleza, ni siquiera la cura del mal de ojo que Gerarda le ofrece es suficiente. Por consiguiente, esa misma belleza se debe utilizar para el bien de la hetaira. Con "*te vuelvo*", "*te dé*", "*tienes*", "*te hace*", "*te viera*", Gerarda crea una estrategia argumentativa en la que, por medio de los tuteos acumulados, exagera el *yo* sentimental de Dorotea, el cual es construi-

do por la alcahueta como un '*tú eres exageradamente hermosa*'. Con esta acumulación, Gerarda colma a Dorotea del sentido del poder de su propia belleza. La hetaira, rendida ante los halagos, confiesa con el tono pleno de su *yo* sentimental: "Gerarda mia estoy muy triste". Con el tono afectivo "Gerarda mia", Dorotea finalmente entraña a Gerarda, pues la alcahueta ha logrado que la joven se sienta sensiblemente identificada con ella.

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

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

La confesión de su tristeza ha dejado a Dorotea sensible y expuesta; Gerarda, por su lado, con la maestría persuasiva de sus primeras palabras, da el toque final para disponer a voluntad los ánimos de la joven. Es el momento preciso para que la alcahueta logre convencerla de que quien verdaderamente conviene a tan exigente y delicada belleza es el rico indiano don Bela. La alcahueta habla abiertamente de su experiencia y con un tono dulce y cariñoso expresado en epítetos, suaviza un poco más a Dorotea: "Calla *bobilla, desconfiadilla*". Gerarda enfatiza así la necesidad de ayuda para la joven, a quien exhorta (u ordena) a confiar más aún en ella. La lena incita a Dorotea a creer más en sus remedios que en el hado mismo —al cual, según ella, tiene completamente dominado, de acuerdo con las expresiones de sincretismo que observamos líneas atrás— y le regala una figurilla del tan evocado dios del *amor*: "GER. Que

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

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

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

El estilo dialógico en *La Dorotea*...

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

Por otro lado, bajo el influjo de Gerarda, Dorotea se expresa cada vez más con su *yo* sentimental durante dicha conversación. Éste es expuesto y exaltado mediante el estilo argumentativo de la alcahueta, tanto por los elementos que vinculan a ambas, como por los propios del carácter de Dorotea que ya hemos mencionado: belleza, amor y deseo de riqueza. La técnica de los estilos argumentativo y sentimental es la misma que en *La Celestina*;

[...] la manera de hablar de Celestina depende en realidad de la presencia viva de Melibea como oyente. Cada palabra está calculada para producir determinada reacción psicológica (aunque a la vez pueda manifestar los sentimientos del hablante); así, la verdadera estructura del pasaje [de *La Celestina*] citado, se funda [...] en la alternancia vital de la primera y la segunda personas". (Gilman 43)

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

Ximena Gómez Goyzueta

del *yo* sentimental de Melibea: el resultado es la aniquilación de esta noble virgen enferma de amor.

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

Comentarios finales

En este trabajo he mostrado que existe una relación intertextual entre *La Celestina* y *La Dorotea*. En ambas obras es patente la presencia del estilo dialógico. Aunque los lazos entre una y otra pueden no ser evidentes *prima facie*, el modelo de Gilman revela que el diálogo doroteico recurre a los mismos mecanismos de construcción de la relación *yo-tú* en situación dialógica; lo anterior, con independencia de la trama de la obra. Una implicación de hacer una lectura de *La Dorotea* desde *La Celestina* es que se arroja luz sobre la compleja propuesta artística del Fénix en su periodo de madurez.

Por lo tanto, la propuesta de Gilman permite entender un poco más el intrincado tejido de estos diálogos dramáticos —marco artístico que determina en buena medida el éxito de la comedia española— que hasta ahora siguen siendo representativos de la literatura española y, en ocasiones, modelo para la construcción de obras literarias.

BIBLIOGRAFÍA

- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana*. Madrid: Turner, 1984.
- Frenk, Margit. *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Gilman, Stephen. *La Celestina: arte y estructura*. Trad. Margit Frenk. Madrid: Taurus, 1982.
- Illades, Gustavo. *'La Celestina' en el taller salmantino*. Publicaciones *Medievalia* 21. México: Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- Lope de Vega, Félix. *La Dorotea*. Madrid: Imprenta del reino, 1632. Signaturas A: R-9783 y B: R-7853.
- López Pinciano, Alonso. *Philosophía antigua poética*. 3 vols. Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos. Ed. Alfredo Carballo Picazo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973.
- Márquez Villanueva, Francisco. "Literatura, lengua y moral en *La Dorotea*." *Lope: vida y valores*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1988. 143-267.
- Rojas, Fernando de. *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed., intro., y notas Peter E. Russell. Madrid: Castalia, 2001.

Ximena Gómez Goyzueta

Trueblood, Alan S. *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega: the Making of 'La Dorotea'*. Cambridge: Harvard University Press, 1974.
Valdés, Juan de. *Diálogo de la lengua*. Ed. Juan Manuel Lope Blanch. Madrid: Castalia, 1969.

D. R. © Ximena Gómez Goyzueta, México, D. F., enero-junio, 2010.

RECEPCIÓN: Diciembre de 2009

ACEPTACIÓN: Noviembre de 2010