LO VISUAL Y LO PICTÓRICO EN *LA DOROTEA*

La especial predilección de Lope por su *Dorotea* se debe en parte seguramente a que había logrado reflejar en ella no sólo sus inclinaciones de orden afectivo sino también las estético-sensoriales. Son mediadores de éstas, en primera instancia, los personajes, puesto que Lope no interviene con voz propia en el diálogo ni se permite comentarios de narrador. Con los versos intercalados, la situación es algo distinta: son de génesis independiente casi siempre e interviene la sensibilidad estético-sensorial de Lope inmediata y no sólo mediatizadamente. Por otra parte, se filtra esta sensibilidad por la obra entera gracias al excepcional esmero composicional que la caracteriza, tanto en la elaboración del diseño total como en la coherencia detallista. En cuanto a ésta y en el aspecto que nos concierne, maneja Lope los pormenores de percepción visual y los relaciona entre sí con una atención que recuerda la del artista pictórico. Hay una clara intención de matizar diversamente la sensibilidad visual y pictórica de los distintos personajes, apuntando a lo idiosincrásico. Para demostrarlo, fijémonos primero en una escena reveladora, la quinta del segundo acto, teniendo en cuenta la reacción que pretende suscitar Lope en el lector, ya que sin duda cuenta con ella para la cabal realización de la dimensión estético-sensorial de la obra.

En la escena aludida, don Bela emprende la conquista de Dorotea con un gran despliegue de costosos regalos, ostentando primero una hermosa tela del género denominado « primavera de flores »: según Covarrubias, « tela de seda a quien dieron este nombre por estar esparcida de flores ». No tarda Gerarda, la tercera del caso, en convertir la tela en tema de una conversación cuyos hilos conductores serán el simbolismo y la armonía de los colores:

> GER. ¿Pintó la primavera vn prado ni le imitó vn poeta con más flores?
>
> DOR. ¡Qué bien assientan estas clauellinas de nácar sobre lo verde!
>
> BEL. Assí se casaran dos voluntades como estas dos colores.

DOR. Lo verde es esperança y lo encarnado crueldad.

BEL. La crueldad será vuestra color, y la esperança la mía. Pero ¿quién las podrá casar, siendo contrarias?

DOR. Contrarias, sí, pero no enemigas.

BEL. Dezís bien; que vna cosa es la enemistad y otra la oposición.[1] (p. 172)

Las telas de primavera de flores, las traían de varios colores, pero aquí la atención de los personajes aísla inmediatamente, sobre el fondo verde, dos sólo: el nácar y el encarnado. ¿En qué relación están estos dos colores? Suele olvidarse hoy que en el Siglo de Oro el término *nácar* conllevaba, con las notas de brillo e irisación, la de un cromatismo que oscilaba entre lo blanco y lo colorado. Aunque nada diga al respecto el diccionario académico moderno, el de Autoridades, s. v. *nácar,* habla de « un color vivo y resplandeciente, blanco con alguna mezcla de encarnado », dando como equivalente latino *roseus color.* Cuando era uno solo el color que se pretendía destacar, solía ser éste el blanco. Al hablar Góngora de « blanco nácar y alabastro duro »,[2] donde es evidente el empleo de sendos epítetos pleonásticos ,da a entender que el valor cromático corriente del nácar era el de blanco. Y sin embargo, el mismo Góngora, al apostrofar en la *Soledad primera* al pavo de Indias, le insta a que « penda el rugoso nácar de tu frente/sobre el crespo zafiro de tu cuello » (versos 312-313). El mismo objeto de la descripción muestra que estamos en este caso plenamente dentro de la gama de lo colorado.

Es de suponer, pues, que el lector coetáneo de Lope, al tropezar con las « clauellinas de nácar », vería en ellas unas flores de un color blanco algo tornasolado, aunque vacilara luego al notar que los personajes se fijan sólo en el tono encarnado. Dejémoslo con su vacilación, sin duda buscada por Lope. Tanto lector como autor hubieran experimentado en la naturaleza clavellinas de varios colores. Como demuestran los « floreros » de la época y señala concretamente Palomino en su *Museo pictórico,* al hablar del clavel —según dice, flor que sólo difiere de la clavellina en que ésta « no tiene más que cuatro hojas »—: « Los hay blancos, azotados, morados, carmesíes, encarnadinos, y aterciopelados ».[3] Al ser reproducidas las

1. Se cita *La Dorotea* por la 2a ed. de E. S. Morby (Madrid, Castalia, 1968).
2. En el tercer verso del soneto « De pura honestidad templo sagrado » (1582).
3. En el segundo tomo, Madrid, 1724. Ver Antonio Palomino de Castro y Ve-

flores por el arte textil, la tela de seda destacaría también en ellas las irisaciones anacaradas, fundiéndose así efectos cromáticos y lumínicos.

¿Será lícito hablar de un intento de impresionismo (valga el anacronismo), de crear un efecto como de irisación, dada la gama de posibilidades que abre la imprecisión expresiva?[4] El sentido dramático de Lope realza el efecto « impresionista », insistiendo al comienzo en la acción de desdoblar la tela, con lo cual nos va entregando gradualmente impresiones todavía indecisas de su belleza y proporciones:

> GER. ...¿Qué trae Laurencio, que está más cargado que sardesco de conuento?
>
> BEL. Vn poco de tela y vnos passamanillos.
>
> GER. Descoje, descoje, muestra, desembóçate. ¡Qué atado estás! Más difícil es de sacar esta tela de tus braços, que de la tienda del mercader. ¡Qué cosa tan linda! ¿Es Milán esto? Bien hayan las manos que te labraron.
>
> DOR. Por cierto que es bellíssima. (p. 172)

Viene a seguida el diálogo citado, trayendo, al principio, impresiones menos vagas pero todavía no muy precisas de diseño y de color, que luego sufren una concreción última y decisiva cuando resulta que lo dominante en el nácar no era el blanco sino el encarnado: « Lo verde es esperança y lo encarnado crueldad ». Y vamos fijándonos más claramente cada vez en el juego crómatico de encarnado y verde. Es indudable que la técnica « impresionista » con su efecto de enfoque graduado nos ha llevado, por así decir, hacia una sensación de la *presencia* de este objeto de arte, algo más vivo todavía que lo que la antigua retórica denominaba *enargeia,*[5] o sea una *representación* de fuerte viveza descriptiva. En efecto, la tela de primavera de flores seguirá ocupando el primer plano de nuestra percepción mental cuando pasa a ser eje por unos momentos del juego alusivo del diálogo, subrayando Dorotea el efecto de su composición cromática: complementariedad, no contrariedad.

lasco, *El museo pictórico y escala óptica,* ed. J. A. Ceán Bexmúdez (Madrid, Aguilar, 1947), pág. 512.

4. En la misma *Dorotea* es visible la fina atención de Lope al arte textil de la seda, cuando Ludovico observa: « Ya sabéis que hay chamelote de flores y chamelote de aguas ». (p. 346) Por cierto que la tela denominada *chamelote* no era, propiamente dicho, multicolor, por más efectos de irisación que produjera.

5. Ver *La Dorotea,* p. 133, n. 10.

Su insistencia en este punto de armonía cromática trasluce, por debajo de un indudable barniz de afectación cultural y literaria, una auténtica sensibilidad estética.

Hay un nuevo desfile de regalos: pasamanos, sortijas de diamantes, de que trataré luego, y unas medias que dan lugar al diá logo siguiente:

> BEL ...Muestra essas medias, Laurencio. Estos son algunos pares, porque no me dixo la color Gerarda que priua más con vuestro gusto.
>
> DOR. Estas de nácar son excelentes.
>
> GER. Llama este color los ojos.
>
> DOR. Los ojos no, sino el gusto; que de la vista mejor objeto es lo verde, y más la conserua.
>
> LAU. ¡Qué bachillería!
>
> GER. Dirán mejor con el manteo.
>
> DOR. Necia, lo que no se ve no se conforma.
>
> LAU. ¡Quál es la ninfa! Este sí que es arte de amar, que no el de Ouidio. ¡Ay de los cascos de don Bela!
>
> CEL. Estas blancas son mui lindas. (p. 177)

De nuevo crea Lope una primera impresión imprecisa de una multiplicidad abigarrada: el diálogo irá luego destacando uno tras otro los tonos exactos: nácar, blanco, morado, colorado. A Dorotea le llaman inmediatamente la atención las medias de nácar, color que aquí de nuevo resulta ser no blanco sino encarnado. Esta vez no hay simbolismo posible: se trata simplemente de un gusto personal, como la misma Dorotea se encarga en seguida de aclarar. La insistencia en esta idiosincrasia la convierte en rasgo individualizante. Y a pesar del cinismo del criado, no es pura bachillería la observación de ella sobre el efecto del color verde. Deja traslucir, todavía vigente, la impresión hecha por el fondo verde de la tela de seda en que tan bien « assentaban » las clavellinas de nácar; es como si ella ahora viera estas medias contra el mismo fondo. Cuando Gerarda observa luego que las medias de nácar « dirán mejor con el manteo », es evidente que ella también está pensando en un manteo hecho con esa misma tela de primavera de flores. Laurencio, por lo visto, ve en la respuesta de Dorotea (« Necia, lo que no se ve no se conforma ») una « indirecta » que apunta a otro

manteo. Pero éste no es más que un punto de vista; la observación de Dorotea puede perfectamente interpretarse: puesto que las medias han de quedar encubiertas por el manteo (era éste en efecto una especie de largo faldellín que llegaba hasta los pies), ¿cómo echarán de verse, sea la conformidad de encarnado con encarnado, sea su « oposición » armónica con el verde? Esta rectificación de alcance esencialmente estético, por más obvia que parezca, se basa en un supuesto significativo: que la « conformidad », la ha de dar el ojo del observador. Sería, pues, erróneo equiparar automáticamente la perspectiva de la « figura del donaire » con la del autor. El típico pinchazo es aquí de un automatismo flagrante; sólo sabe apuntar a la pedantería superficial, dejando intacto el fondo de coherencia en la actitud del personaje.

Pasemos a considerar cómo Lope aprovecha la mayor o menor aptitud de sus criaturas para discretear con las percepciones sensoriales como recurso adicional de caracterización. Es reveladora, en primer lugar, la sucinta reacción de tres personajes al ponerse Dorotea a afinar el harpa. Hay que recordar que don Bela ha colocado en las dos manos de ella, sendas sortijas:

> BEL. ...¡Qué bien parecen las manos en las cuerdas!
> GER. Como los diamantes, hazen diuersas luzes.
> LAU. Nosotros quedaremos ascuras. (p. 179)

La reacción de don Bela es esencialmente prosaica, la de Laurencio la típica de una figura del donaire, pero la de Gerarda es más sutil. Lope nos está dando, sin más, un concreto correlativo « presentacional » al graduado « impresionismo » de irisaciones ya señalado. Y esto en dos niveles. Primero, las efectivas coruscaciones de las piedras al correrse los dedos por las cuerdas. Pero esto tiene en la fantasía de Gerarda una correspondencia puramente hiperbólica. Lo mismo que los diamantes, las manos de Dorotea, tópicamente cristalinas, habrán de « hazer » sus « diuersas luzes » en las cuerdas. Ya con estos antecedentes, no nos sorprende, en boca de Gerarda, un poco más adelante, esta observación gratuita, al concluir Dorotea su selección musical: « Pues si la viéssedes poner las manos en vn clauicordio, pensaréis que anda vna araña de cristal por las teclas » (p. 186). El ingenio de Gerarda logra fundir en uno solo los dos sentidos de *araña,* al evocar esa mano cristalina que recorre un teclado de manera a la vez tan ágil y tan deslumbrante.

Si caracteriza a Gerarda la fantasía inventiva, en don Bela destaca la carencia de ella. No sólo prosaica, sino disparatada del todo es su exclamación al ponerse Dorotea las sortijas:

> BEL. ¡Qué buenas están las sortijas! Parecen estrellas los diamantes en vuestras manos.
> DOR. Dezís muy bien, siendo las manos noche. (p. 175)

Vengamos, por fin, a evidencias de la labor « composicional » de Lope donde la preocupación estético-sensorial no va ligada a ingeniosidades de los personajes. Es el caso del « maridaje de rubí y diamante » con que convida don Bela a Dorotea para que cante una segunda vez. Más que su obvio simbolismo, llaman la atención su cromatismo y sus coruscaciones, con las reverberaciones que suscitan de efectos ya examinados. Pero los versos que canta Dorotea luego de recibir la joya traen a su vez nuevos ecos cromáticos que hacen suponer que su colocación en este preciso lugar no es casual:

Corría vn manso arroyuelo
Entre dos valles al alba,
Que sobre prendas de aljófar
Le prestauan esmeraldas.
Las blancas y roxas flores
Que por las márgenes baña,
Dos vezes eran narcisos
En el espejo del agua.
Ya se boluía el aurora,
Y en los prados imitauan
Zelosos lirios sus ojos,
Iazmines sus manos blancas.
Las rosas en verdes lazos
Vestidas de blanco y nácar,
Con hermosura de vn día
Dauan embidia y vengança.
Ya no baxauan las aues
Al agua, porque pensauan,
Como daua el sol en ella,
Que eran pedaços de plata. (p. 183)

Se dan cita en este romance una gran finura en la observación directa y minuciosa de la naturaleza con una delicada estilización artística. El clásico narciso, ya se sabe, era sencillamente blanco. Pero Lope, mirando de cerca, habría visto en algunas corolas, un cerco colorado que destaca contra la blancura circundante: son és-

tas las « blancas y roxas flores » que hace figurar aquí. El perceptible eco del cromatismo del diálogo, hasta en la resolución de lo que parecían dos variedades en una sola, se prolonga no sólo en el reflejo de las flores « en el espejo del agua » sino, más adelante, en « las rosas en verdes lazos/vestidas de blanco y nácar ». Notemos de paso que si los narcisos lo son dos veces, no es sólo por reproducirse visualmente en el agua, sino porque su situación en el margen del arroyuelo reproduce la de la figura mítica epónima.

Una renovación de tópicos poéticos se está realizando en estos versos. No descartaríamos la posibilidad de que la visión de las flores haya sido mediatizada por la pintura, por algún « florero » o « país » de un contemporáneo. Pero es sin duda primaria la impresión de que el agua, « como daua el sol en ella / [que] eran pedaços de plata ». En esos versos se trasluce un esfuerzo por captar el aspecto preciso de una superficie líquida cuando, bajo una determinada iluminación más o menos fugaz (aquí la de un sol todavía no muy alto), parece inmovilizarse en una brillante lisura metálica. Si no en la técnica verbal, los versos parecen « impresionistas » por su contenido visual.

Sin ocultarme lo problemático que resultan los paralelos entre arte verbal y arte pictórico, me atrae la posibilidad de aproximar los indicados aspectos visuales de esta obra de la vejez de Lope a la técnica semi-impresionista de su contemporáneo más joven, Velázquez. ¿No podría verse un paralelo con el « impresionismo » de Lope en la técnica velazqueña que capta en las superficies los efectos de luz y de color juntos, y que cuenta con el ojo del espectador para armonizar los tonos y redondear las formas? ¿No habría un parecido entre esos nácares irisados que Lope repite a intervalos, cuyo valor cromático tan evidentemente le fascina, y las pinceladas de color, los realces lumínicos, que esparce el pintor por la superficie de sus telas en busca de coherencia y equilibrio?

No es posible sino plantear la cuestión en esta ocasión. Pero, al terminar, quisiera llamar la atención sobre una de sus premisas, o sea, el problema, siempre vigente en la época, por más tópica que parezca, de la relación entre arte y naturaleza. En uno de los aspectos concretos de *La Dorotea* que vengo examinando —el enfrentar las flores de la tradición artística con las naturales— hay una curiosa coincidencia con el Shakespeare de *The Winter's Tale,* obra de las postreras suyas, aun cuando la situación sea muy otra,

por ser el escenario rústico y tratarse de « casamientos de voluntades » en forma más dramática y directa.[6]

Volviendo un momento a *La Dorotea,* resulta no del todo tópica, mirada a la luz de la *acción en prosa* entera, aquella exclamación interesada de Gerarda frente a la tela de primavera de flores: « ¿Pintó la primavera vn prado, ni la imitó vn poeta con más flores? ». Si ahí se presenta a la Naturaleza como artífice, ésta tiene su contrafigura en los famosos versos de la « Egloga a Claudio »: « Así con sus preceptos y rigores, / produce el arte naturales flores ».

En la encrucijada del Renacimiento y el Barroco es insistente no sólo la cuestión de la imitación artística de la naturaleza —de lo que solía llamarse la *natura naturata*— sino la de la relación entre los procesos del arte humano y los de la naturaleza *naturans*. En la escena aludida de *The Winter's Tale* surge, precisamente a propósito de unos claveles y alhelíes veteados (« carnations and streak'd gillyvors ») producidos por injerto, la cuestión de la intervención del arte humano en los procesos naturales. Mientras un personaje tilda aquellas flores de « bastardos de la Naturaleza », ya que no es legítimo que el arte humano compita con « la gran Naturaleza creadora » (« great creating nature »), otro contesta: « Cualquier modalidad por la que se perfeccione la Naturaleza, es la Naturaleza quien la crea. De modo que, por sobre aquel arte que complementa a la Naturaleza, ha un arte hecho por la Naturaleza misma ». No es, pues, sólo que el arte perfeccione a la Naturaleza sin superarla: en última instancia, la Naturaleza engloba al arte, de modo que, al fundirse, aquélla no deja de guardar su supremacía. La observación, aún sin los matices que le dará Shakespeare, parece por lo menos tan válida para *La Dorotea* como para *The Winter's Tale.*

ALAN S. TRUEBLOOD
Brown University, Providence (R.I.)

6. El trozo en cuestión se encuentra en IV.iv. 79-103. Se trata largamente de él en un capítulo de E. W. Tayler, *Nature and Art in Renaissance Literature* (New York: Columbia Univ. Press, 1964). Los personajes en cuestión son Perdita y Polixenes.