



HAL
open science

Amor y mayéutica: lectura de El perro del hortelano de Lope de Vega, acto II, vv. 1980-2044

Christophe Couderc

► **To cite this version:**

Christophe Couderc. Amor y mayéutica: lectura de El perro del hortelano de Lope de Vega, acto II, vv. 1980-2044. Cuadernos literarios, 2020. hal-03165591

HAL Id: hal-03165591

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-03165591>

Submitted on 10 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

AMOR Y MAYÉUTICA:
LECTURA DE *EL PERRO DEL HORTELANO* DE LOPE DE VEGA
ACTO II, VV. 1980-2044

CHRISTOPHE COUDERC
Université Paris Nanterre – CRIIA, Études romanes

Introducción

Esta escena se sitúa en la segunda parte del segundo acto, un acto marcado por una acumulación de lances y peripecias, que afectan en particular a Teodoro porque este, creyéndose rechazado por Diana, a quien se había atrevido a declarar su amor, intenta volver hacia Marcela. El galán consigue reconciliarse con esta última gracias a su criado Tristán, pero, a instancias de la dama, Teodoro tiene que criticar a Diana (“di que la condesa es fea”, v. 1976¹). Lo que no saben ni Teodoro ni Tristán es que los escucha y los ve la condesa, escondida (desde el v. 1890) con Anarda detrás de “una antepuerta” (la cortina con que se cerraban los nichos del fondo del tablado), y presa de una ira que al final deja estallar al salir de su escondite. Entonces tiene lugar lo que será el quinto encuentro entre ella y Teodoro.

Podemos destacar tres movimientos: del v. 1980 al v. 1994, un momento de transición entre la situación anterior y la actual, como lo pone de manifiesto el cambio métrico (de quintillas a romance) del v. 1989, que acompaña la salida de Diana. En el segundo movimiento (vv. 1995-2011), estamos a la espera de la decisión de Diana, que se posterga porque esta envía a Anarda en busca de un “bufete” para que Teodoro escriba una carta, lo que propicia un cruce de apartes de los dos protagonistas. Por fin en el último movimiento (vv. 2026-2044) Diana revela su amor a su secretario, pero recurre (de nuevo) al ardid de la carta que dicta a su secretario.

Estudiaremos a continuación el valor de esta escena en el peculiar proceso de comunicación amorosa entre Teodoro y Diana, en el que chocan conflictivamente las leyes del honor y las del amor, y prestaremos especial atención a los efectos escénicos de un momento muy espectacular,

¹ Todas las citas remiten a: Lope de VEGA, *El perro del hortelano*, M. Armiño (ed.), Madrid, Cátedra, 2007.

o visual, en el sentido de que del texto pronunciado por los personajes se debe deducir una serie de efectos dramáticos, aptos a traducir concretamente en el escenario la serie de contradicciones que son el motor de la acción de la protagonista.

1. La dama “al paño”

Es importante tomar en cuenta la distribución de los papeles, en particular a la hora de establecer la estructura de un texto dramático. De momento tenemos, presentes en el escenario, dos grupos bien distintos de personajes: por una parte, Marcela–Teodoro–Tristán, tres miembros de la “casa” de la condesa de Belflor, que se divierten criticando a su señora; por otra parte, Diana y Anarda. Un pentágono de personajes que también supone una distribución espacial: ocupando el centro del espacio escénico, los criados creen que pueden hablar libremente, mientras que Diana con su confidente Anarda tiene que esconderse de ellos, y muy probablemente están en uno de los nichos del fondo del escenario.

Anarda le indica que espiar es feo, pero que lo peor es revelar que una estaba espiando (“¡Ay señora!, no hagas tal”, v. 1983): lo peor es romper el silencio y revelar el secreto (una problemática que aparece repetidamente en *El perro del hortelano* –y aquí por ejemplo en el v. 2009, con el verbo “callar”–), dado que las leyes del honor suponen sobre todo salvar las apariencias. Con su actitud, Diana transgrede las convenciones, pero si no lo hiciera Tristán seguiría con los insultos, lo que desembocaría, dadas las características del discurso del criado gracioso (vv. 1984-1986), en palabras francamente afrentosas y probablemente vulgares, lo que es imposible, habida cuenta de las leyes estéticas que rigen la composición de la comedia del Siglo de oro. Es decir: la situación dramática pone a la dama en un callejón sin salida que la obliga a un comportamiento indecoroso. Esa paradoja la expresa la propia dama con la fórmula oximorónica que asocia el hielo y el fuego (“quemo”, v. 1982), que aquí aluden directamente al estado de ánimo contradictorio por el que está pasando la condesa, helándose de horror porque le están perdiendo el respeto, y ardiendo por dentro porque intenta mantenerse callada. Los dos términos representan también las dos potencias en conflicto en el personaje de Diana (como en muchas damas de comedias cómicas): el amor y el honor.

La irrupción de la condesa modifica el ritmo de la palabra de los restantes personajes. Es el caso en el v. 1986 que comparten Diana y Tristán: aunque sigue hablando “aparte”, la condesa le corta la palabra (lo que materializan los puntos suspensivos del v. 1988, como suele pasar a nivel tipográfico) al criado y se anticipa a lo que va a pasar (con el juego con “primero” en boca del criado, “segundo” en la de Diana), afirmando de paso su protagonismo con el uso del pronombre personal “yo”:

Tristán. Cuando queráis decir mal
de la condesa y su talle,
a mí me oíd.
Diana. ¿Escuchalle
podré desvergüenza igual?
Tristán. Lo primero...
Diana. Yo no aguardo
a lo segundo, que fuera
necedad. (vv. 1984-1990)

Esa presencia aplastante tiene como primer efecto la salida de Marcela: cuando esta dice “voyme, Teodoro” (v. 1990), tenemos que entender que ella, antes que los demás (que posiblemente le dan la espalda a Diana) vio salir a la condesa. El segundo en verla será Tristán, y por fin Teodoro, que es quien se tiene que quedar en escena (con un efecto cómico en la repetición, con modulación en el tono, de “la condesa”). La esticomitia (fragmentación entre varios personajes de un mismo verso) de los vv. 1991-1992 confirma la aceleración del ritmo que supone la salida al escenario de la condesa, cuyo mismo nombre da la segunda ocurrencia de la asonancia (en e/a) propia del nuevo metro empleado, el romance (a partir del v. 1989). Además, mientras Diana llama a Teodoro por su nombre, éste de inmediato restablece la situación de dominación que los une llamándola “señora”. En cuanto a las últimas palabras de Tristán (con una metáfora y un hipérbaton, que consiste en trastocar el orden de las palabras para poner énfasis en “comienza”, lo que supone que habrá una continuación), nos recuerdan que a Diana se la compara repetidas veces con una divinidad (aquí Júpiter, responsable de los truenos en el panteón de los romanos), y constituyen el preámbulo al movimiento siguiente, que enmarcará la cólera de la diosa: “El cielo a tronar comienza; / no pienso aguardar los rayos” (vv. 1993-1994).

2. La ira de la diosa

En el segundo movimiento del texto, asistimos a la postergación del castigo anunciado. Lope organiza su escena con toda una serie de dilaciones que retardan el conflicto y crean suspense. Se crea por lo tanto un efecto de contraste entre la apertura de la escena, dominada por el tono jocoso del discurso del criado y luego la extrema animación de la escena, y este segundo momento, como una pausa que prepara el desenlace de ese pequeño drama.

Ahora parece que Diana ha recuperado la calma. Manda a Anarda que salga en busca de un “bufete” (un escritorio portátil), lo que significa que se queda a solas, en *tête à tête* con Teodoro:

Anarda, un bufete llega.
Escribiráme Teodoro
una carta de su letra,
pero notándola yo. (vv. 1995-1998)

Notemos que Diana habla de él en tercera persona, como si tuviéramos aquí la expresión de un distanciamiento respecto a quien ni siquiera es interlocutor. Más que de rebajamiento, se puede hablar aquí de alejamiento. Teodoro es un personaje “delocutado”, como dicen los lingüistas: es como si él no estuviera en presencia de la condesa, y la alternancia de los pronombres insiste en esa distancia verbal y simbólica del enfriamiento de sus relaciones (me / su / yo, con énfasis en el final del verso que es también final de la frase). La distancia se confirma con los apartes que siguen, que son la manifestación de la incomunicación entre los dos amantes: mientras que el amor es tema de las preocupaciones de la dama, las relaciones jerarquizadas que mantienen son objeto de las cavilaciones del galán. El primer aparte de Teodoro explicita sus temores: él se ve a sí mismo en una situación peligrosa, y se pregunta si Diana pudo oírlo todo (el v. 2000 es claramente interrogativo, como si dijera “¿habrá oído...?”), con una aliteración de bilabiales que será el único puente tendido entre las palabras de él y de ella (“tiembla”, “hablado habemos”, “bravamente”, v. 2001): “Todo el corazón me tiembla, / si oyó lo que hablado habemos” (vv. 1999-2000). Las palabras de Diana (“con los celos a los ojos”), aluden a que el amor nace de los celos –es un motivo que Lope trata muy a menudo– y que la dama no puede sino constatarlo, cuando poco antes pretendía dejar de amar (véase la importante escena con Anarda en los vv. 1620 ss.). Sus quejas reúnen en una sola oración los dos motivos que la animaron a salir de su escondite y dibujan el triángulo amoroso cuyo devenir

estructura todo el acto II: los celos propiamente dichos (las “partes” o cualidades de Marcela que remiten a lo físico), y el que le hayan faltado el respeto (“que se burlasen de mí”).

En cuanto al último aparte de Teodoro, su forma generalizadora, como si de un refrán se tratara (“tapices tienen oídos / y paredes tienen lenguas”, vv. 2010-2011) remite irónicamente a una escena anterior (v. 1450), cuando Teodoro, animado por las palabras de Diana, había decidido olvidar a Marcela y se lo dejaba entender.

Estamos pues ante una situación en la que prevalece la relación jerárquica entre Diana y Teodoro, y el bufetillo que Anarda saca al escenario recuerda a Teodoro su condición de criado. La relación de fuerzas, que es humillación del secretario, se traduce pues en la construcción del espacio escénico (rematada por la acotación escénica del v. 2026 con Diana en una “silla alta”). Pero en realidad sirve para crear un efecto de sorpresa. De momento, la condesa maneja una serie de imperativos; el diálogo es ahora, definitivamente, de ama a criado: “Llega, [...] toma la pluma [...], Escribe” (vv. 2013-2016). En el v. 2015, Teodoro teme ser desterrado o ejecutado, lo que recuerda el destino tradicional del privado, y sus temores contribuyen a crear una tensión en este encuentro con la condesa. En cuanto al cojín (“almohada”, v. 2018) que Diana manda a Anarda que se le ponga al secretario, aparece como un recurso más en la creación del suspense: el motivo alarga la escena y potencia la tensión dramática. Las palabras de Teodoro tienden pues a establecer una comparación con el cadalso al que sube el condenado a muerte (“cortar la cabeza”) que “Mil cruces hacer quisiera” (v. 2025).

3. La noria del amor

El estado de ánimo del galán explica tal vez la pregunta de Teodoro al terminar Diana de dictar su carta: su “¿No dices más?” (v. 2026) puede concebirse como una pregunta neutra del secretario que se conforma con escribir lo que le exigen que escriba. Pero también esa pregunta despierta la reacción de Diana (“pues ¿qué más?”) como si ella dijera: “¿no es suficiente lo que acabo de decir? ¿aun no lo entiendes?”. Porque, por otra parte, el contenido de la carta, a pesar de su formulación generalizadora (“una mujer principal”, “un hombre humilde”, “quien”, etc.), constituye la declaración de amor más explícita de Diana hasta el momento: “Cuando una mujer principal se ha declarado con un hombre humilde, eslo mucho el término de volver a hablar con

otra, mas quien no estima su fortuna, quédese para necio” (v. 2025 +). Por lo tanto, Diana declara su amor, pero no se declara vencida del todo: la violencia contenida hasta entonces encuentra una forma de vía de escape en una declaración de amor que es también una manifestación de su enojo (con la voz “necio”, puesta repetidas veces en boca de Diana a lo largo de *El perro del hortelano*), y una forma de pagarle con la misma moneda a Teodoro sus palabras afrentosas, que había escuchado al paño.

La reacción de Anarda también es ambigua y encuentra su explicación en la función de esa criada, que desempeña el rol de confidente: las palabras que intercambia con su ama (de nuevo es un aparte) sirven para postergar el diálogo directo entre los dos amantes, y sobre todo para explicitar las intenciones de su ama, que no puede atreverse a más audacia. Queda en la declaración de Diana una parte de silencio, de “no dicho” que el breve diálogo con Anarda aclara. Por ello la primera pregunta de la criada deja pensar que entiende la falta de decoro del comportamiento de su ama, mientras que la segunda recalca que no identifica a quién ama Diana, lo que le permite también hacerle esa pregunta decisiva: “¿a quién tienes amor?” (v. 2030). Merced a Anarda, pues, Diana puede expresarse en voz alta, puede hablar, pero, con todo, sin confesar el nombre de la persona amada, que solo aparece con el rodeo del remitente de la carta algunos versos más abajo: de momento recurre a una variación en torno al dicho según el cual las paredes, ya no oyen, sino que hablan. El palacio de la condesa de Belflor, metonimia de la misma Diana, deja de ser oyente todopoderoso, soberano despótico que no deja libertad a sus súbditos, para ser ahora capaz de “murmurar”, primer paso hacia una verdadera comunicación verbal con el galán.

Por fin, las palabras de Teodoro también tienen como objetivo obtener de Diana la confesión última: muy coherentemente con lo que preguntaba Anarda, la advertencia del secretario (“solo el sobrescrito resta”, v. 2035) apunta a conseguir el nombre de quien se disimula debajo del enigma que acaba de pronunciar la condesa. La mayéutica toca a su fin con la obtención de “pon, Teodoro, para ti”, lo que aún es una forma de decir sin decir, ya que el pronombre “ti” es al mismo tiempo una indicación directa y una forma de indicar el destinatario sin nombrarlo (no dice “para Teodoro”). Diana consigue no darse del todo por vencida, ya que añade a esta confesión unas cuantas palabras hirientes para el amor propio de Teodoro (con el irónico “quizás”, finge cuestionar la capacidad del galán para entender el mensaje):

Pon, Teodoro, para ti,
y no lo entienda Marcela;
que quizá le entenderás
cuando de espacio le leas. (vv. 2036-2039)

El tono mordaz e irónico de la condesa explica a su vez la reacción de Teodoro una vez que se encuentra solo: en su comentario de la situación, compara, enojado, el estado de ánimo de Diana con las “intercadencias” (alusión al ritmo irregular del pulso de un enfermo), como para rebajar a la condesa. El sentido literal de la comparación con la sangría remite al uso de hacer pausas en la operación que consistía en sacar sangre, a modo de remedio universal contra la enfermedad, asociada esa, según un tópico difundidísimo, con el amor: en el caso de Diana, la enfermedad parece estar fuera de todo diagnóstico habitual, y Teodoro no se cree capaz de curarla de esa patología. Asimismo, la comparación con la enfermedad de amor, si bien es imagen trillada en la literatura clásica, puede aparecernos como la expresión de la interiorización del conflicto honor-amor que estructura la trayectoria de Diana (que ella misma señala en su primer soneto): los demás personajes no parecen tomar en cuenta que las leyes del honor constituyen para la condesa un potente freno para su deseo, y las palabras de Teodoro aquí contribuyen a desplazar el debate hacia el terreno patológico, o sea psicológico, de alguna forma, como si se tratara de un elemento que entra en la definición de la personalidad de Diana y que por consiguiente contribuye a su individualización.

Conclusión

Encontramos, en esta escena de la última oscilación de Teodoro entre las dos damas del reparto, un derroche de recursos de una escritura dramática riquísima: ritmo, suspense, efectos de contraste y de sorpresa dan a este encuentro del primer galán con la primera dama toda su vivacidad y animación.

Recordemos que escribir una carta fue el primer ardid de Diana para declararle su amor a Teodoro, de una forma velada (tan poco velada que Teodoro se extraña en el v. 843 de “este arrojarse tan presto / a dar su amor a entender”). Recordemos también cómo esta escena contiene un eco de la escena en que Diana interrumpía el abrazo de Marcela y Teodoro en el primer acto. Esas anticipaciones de la presente escena subrayan pues que este momento es

capital, decisivo, y que la situación ha evolucionado definitivamente: entre el abrazo primero y este otro abrazo, simbólico, de los criados, unidos en el odio común hacia la condesa, y entre la primera carta con que las apariencias estaban a salvo, y esta, transparente, Diana se ha declarado mucho más, y consigue entregarse ya al amor. Existe pues una relación conflictiva en el personaje de la condesa de Belflor entre el orgullo y la humillación: ese conflicto se expresa concretamente a costa de Teodoro en esta escena. La primera víctima será Marcela (engañadora engañada), y hasta el v. 2071 estaremos con el romance, en una secuencia coherente que encuentra su unidad semántica en el rechazo de Marcela por Teodoro y la derrota definitiva de esta; la segunda víctima es el propio Teodoro, zarandeado por su ama, cuya crueldad pronto culminará en el bofetón del final del acto; pero también Diana es aquí víctima de su propia audacia, o sea del amor todopoderoso, según la clásica fórmula *omnia vincit amor*: el amor lo vence todo, y Diana lo está experimentando a pesar suyo.

Christophe COUDERC, agrégé de español, antiguo alumno de *ENS de Fontenay-Saint-Cloud*, antiguo miembro de la Casa de Velázquez, es Catedrático en la Universidad de París Nanterre, donde imparte clases de literatura y de civilización de la España de los siglos XVI y XVII y participa en las investigaciones del CRIIA (equipo de investigación “Estudios Románicos”). Dedicó numerosos artículos y varios libros al teatro español del Siglo de oro, entre los cuales *Galanes y damas en la Comedia Nueva. Una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana (2006), *Le théâtre espagnol du Siècle d’Or (1580-1680)*, París, PUF (2007), *Le théâtre tragique en Espagne au Siècle d’Or. Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Calderón*, París, PUF (2012), *La dama boba de Lope de Vega*, Neuilly, Atlande (2019).

Christophe COUDERC, agrégé d’espagnol, ancien élève de l’ENS de Fontenay-Saint Cloud, ancien membre de la Casa de Velázquez, est Professeur à l’Université de Paris Nanterre, où il enseigne la littérature et la civilisation de l’Espagne des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècle et participe aux travaux du CRIIA (équipe de recherche « Études Romanes »). Il a consacré au théâtre espagnol du Siècle d’or de nombreux articles et plusieurs livres, dont *Galanes y damas en la Comedia Nueva. Una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana (2006), *Le théâtre espagnol du Siècle d’Or (1580-1680)*, Paris, PUF (2007), *Le théâtre tragique en Espagne au Siècle d’Or. Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Calderón*, Paris, PUF (2012), *La dama boba de Lope de Vega*, Neuilly, Atlande (2019).