

REFRÁN Y COMEDIA PALACIEGA: LOS EJEMPLOS DE
«EL PERRO DEL HORTELANO» Y DE
«EL VERGONZOSO EN PALACIO» (*)

Francisco FLORIT DURÁN
Universidad de Murcia

El perro del hortelano y *El vergonzoso en palacio*¹ son dos piezas dramáticas que presentan no pocos rasgos comunes. En primer lugar, se da la circunstancia de que ambas fueron escritas en fechas posiblemente cercanas. La comedia de Lope se publica en la *Oncena parte de las comedias de Lope de Vega* (Madrid, 1618), aunque, según Morley y Bruerton pudo ser escrita hacia 1613² año en el que el Fénix escribe comedias tan importantes como *La dama boba*. En cuanto a *El vergonzoso en palacio*, es sabido que se publica en 1624 en el volumen misceláneo titulado *Cigarrales de Toledo*, pero por una serie de datos, de los que ya he dado cuenta en mi edición, cabe suponer que Tirso escribió la comedia en una fecha que se movería entre 1610-1613³. Se trata, por consiguiente, de dos piezas dramáticas escritas durante el reinado de Felipe III, en un momento en el que ambos comediógrafos, sobre todo Lope, están en plena madurez creativa, aunque, claro está, todavía darán grandes frutos a la escena española. En un momento, asimismo, en el

(*) El presente artículo procede, con los necesarios retoques, de una conferencia impartida en el mes de marzo de 1990 en la universidades francesas de Aix en Provence, Caen y Rouen. Quiero mostrar en este punto mi sincero agradecimiento a los profesores Guy Mercadier, Jean Canavaggio y Philippe Berger por su generosa invitación y el trato tan amable y afectuoso que me dispensaron durante mi permanencia entre ellos.

¹ Lope de Vega, *El perro del hortelano*, *El castigo sin venganza*, edición de A. David Kossoff, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 25), 1978. Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, edición de F. Florit Durán, Madrid, Taurus (Temas de España, 178), 1987.

² S. Griswold Morley y C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 374-375.

³ Véase *El vergonzoso en palacio*, ed. cit., pp. 37-41.

que la historia del teatro aurisecular, en el que la comedia de cuño lopesco está ya asentada en los corrales de comedias españolas y goza del fervor popular.

Pero es que además de la fecha de composición, nuestras dos comedias guardan otras semejanzas, siendo la primera de ellas la de pertenecer a un mismo género o subgénero cómico: el de la llamada comedia palaciega. Rotular, clasificar el teatro del Siglo de Oro es siempre una empresa arriesgada que puede volverse tópica a base de repetir sin más las clasificaciones establecidas por otros, como señala Ignacio Arellano: «La clasificación y caracterización de los subgéneros dramáticos áureos topa con el ingente corpus y con la falta de criterios delimitadores funcionales. (...) Definir estos subgéneros parece tarea necesaria. Concebir la «comedia» del Siglo de Oro como un todo homogéneo impide hacerse cargo de la variedad de unas fórmulas dramáticas sustentadas, ciertamente, en una base común, pero divergentes en muchos aspectos esenciales»⁴. Es el caso, pues, que tanto *El perro de hortelano* como *El vergonzoso en palacio* son dos comedias que presentan una serie de rasgos cercanos que las emparentan con un conjunto de obras con unos elementos comunes entre sí y divergentes en relación a otras comedias áureas. Marc Vitse y Frédéric Serralta ven en estas piezas tres ingredientes que las distinguen de otras obras⁵:

a) «una fijación espacial exótica, de un exotismo refulmbrón, superficial y jocoso (Italia, Francia, Hungría, Polonia,

⁴ Ignacio Arellano, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 27-28.

⁵ Marc Vitse y Frédéric Serralta, «El teatro en el siglo XVII» en *Historia del teatro en España*, I, Madrid, Taurus, 1984, pp. 557-558. Los propios hispanistas franceses citan en su estudio (p. 520 n) otros trabajos entre los que destaca: Frida Weber de Kurlat, «Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope» en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Burdeos, 1977, II, pp. 867-871; eiusdem «*El perro del hortelano*, comedia palatina», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2A, 1975, pp. 339-363; Bruce Wardropper, «La comedia española del Siglo de Oro», ensayo añadido a la traducción del libro de Elder Olson, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 181-242.

Grecia, pero también Portugal, Galicia o cualquier región extranjera en un momento de la historia)».

b) «un elenco de personajes que pertenecen, por una parte, a la alta nobleza (rey, príncipes y señorías), y, por otro, a categorías subalternas (secretarios, villanos...) y cuyo distanciamiento social, al parecer insalvable, sufre un proceso (logrado o no) de reducción, a través de las complejas figuras del desprecio y de la correspondencia en el amor (en toda la polisemia de la palabra)».

c) «una tonalidad francamente frívola, o burlesca, o grotesca, o farsesca, o ilusionista, o de cuento maravilloso, o la adjetivación que se quiera, con tal que refleje su índole paródica, que impide continuamente el despertar de la conciencia moral e invalida toda interpretación de estas obras de burlas como dramas irónicos o prudentes sondeos anticonformistas».

Según todo ello serían comedias palaciegas además de las ya citadas, otras como *La fingida arcadia*, *El castigo del penséque* o *Quien calla, otorga*, todas ellas de Tirso; y de Lope *La vengadora de las mujeres*, y *La boba para los otros y discreta para sí*. Fijémonos, por ejemplo, en esa localización espacial exótica: en Italia se desarrollan *El perro del hortelano*, *La fingida Arcadia* y *Quien calla, otorga*; en Portugal y en el año mil cuatrocientos *El vergonzoso en palacio*, y en Flandes *El castigo del penséque*. Por lo que respecta al elenco de personajes en todas ellas asistimos al juego amoroso entre una noble dama (condesa, marquesa, duquesa) y un galán adscribible al gremio de los secretarios, algunos de ellos, como el caso de Míreno, proceden del mundo rural.

Todas ellas tienen un aire de familia que nace del manejo de unos mismos esquemas, personajes, técnicas y convenciones. Es frecuente, por ejemplo, la presencia en estas comedias de personajes que rechazan en un primer momento la común obligación del amor, son personajes desenamorados que voluntariamente llegan a mostrarse desdeñosos en el amor. Modélico es el caso de la condesa Diana, protagonista femenina de *El pe-*

ro del hortelano, a quien en los primeros versos de la comedia le dice Otavio, su mayordomo:

esta tu injusta porfía
de no te querer casar
causa tantos desatinos,
solicitando caminos
que te obligasen a amar (vv.96-100)

o lo que dice Leonido, lacayo del conde Federico:

Si a nadie quiere Diana,
¿de qué los puedes tener? (vv.1255-56)

y poco después la califica de vana, altiva y desdeñosa. Lo mismo le ocurre a Mireno en *El vergonzoso en palacio*, según nos cuenta su criado Tarso:

No hay pastor en todo el Miño
que no le quiera y respete,
ni libertad que no inquiete
como a vos; mas ved que aliño,
si la suerte hacelle quiso
tan desdeñoso y cruel,
que hay dos mil Ecos por él
de quien es sordo Narciso. (I, vv.273-280)

En situación semejante se encuentra la condesa Lucrecia en *La fingida Arcadia* quien hasta que no aprenda el arte de amar en los libros se niega a contraer nupcias:

Basta, que aunque persuades
con afectos amorosos,
primero es el aprender,
tío, que el ejercitar.
En libros aprendo a amar;
en sabiendo bien querer,
daré a mis vasallos gusto,
y a tu consejo atención;
porque, sin inclinación,
ya sabes tú que no es justo⁶.

⁶ *La fingida Arcadia*, edición de Fiorigio Minelli, Madrid, Estudios, 1980, vv. 393-402, p. 84.

Recuérdese, asimismo, cómo en el arranque de *El castigo del penséque* la condesa Diana rechaza la oferta de matrimonio que le hace el conde Casimiro, aunque bien es verdad que bajo una identidad falsa, o en la continuación de esta comedia, *Quien calla, otorga*, la marquesa Aurora también rechaza al conde Carlos. Un conjunto, pues, de nobles damas desdichadas y altivas que se niegan a entrar en el juego del amor que les proponen caballeros muy principales⁷. Luego veremos cómo, cuando deciden entrar, lo hacen con una inusitada astucia que trastorna las mentes y voluntades de los galanes escogidos para dicho juego.

Otro ingrediente fundamental observable en no pocas comedias tenidas por palaciegas guarda relación con el universo rico y omnipresente en la literatura aurisecular de la tradición folclórica. Todos los escritores de la España de los Austrias se sirven en sus obras, sean del tono que sean, de relatos de la tradición oral (cuentecillos, consejas, pullas) tan del gusto del público lector o espectador. Pero tampoco se puede olvidar la enorme importancia que el Refranero tuvo en la literatura de esa época. Inagotable venero, fuente de inspiración para los escritores, sobre todo para los comediógrafos, que echan mano de él en numerosas ocasiones, sabedores también del fuerte arraigo que los refranes tenían entre los espectadores que se agolpaban en los corrales de comedias. Como bien mostrenco el Refranero formaba parte de todo el pueblo español y en él se depositaba la sabiduría popular junto con todo un sistema de ideas y creencias de los hombres de la época. El refrán aislado sintetiza y expresa un contenido didáctico, útil para nuestra andadura vital, algo así como si nos dieran unos asideros en donde agarrarnos con el fin de caminar derechos por la vida. De ahí que los dramaturgos barrocos se sirvieran de ellos

⁷ La conducta de los personajes de la comedia palaciega ha sido inteligentemente analizada por Marc Vitse en su libro *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, France-Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail, 1988, pp. 542-651. Vitse le dedica especial atención a *El perro del hortelano* y a *El vergonzoso en palacio*.

con frecuencia, por ese valor parenético, ejemplificador de la conducta humana, para rotular, titular sus comedias, aunque, evidentemente, y sobre ello volveré más adelante, el refrán no se limita a servir de título a la pieza teatral. El hecho cierto es que resulta altamente significativo el número apreciable de comedias que llevan por título un refrán. La razón de tal uso viene dada, a mi modo de ver, por la estrecha relación dialéctica que mantuvieron poeta y público en el teatro barroco; no vamos a entrar ahora en la discusión acerca del carácter venal de la comedia de corte lopesco o en la sinceridad de las afirmaciones del Fénix a este respecto, sin embargo, resulta evidente para cualquier estudioso de la comedia áurea que los poetas procuraban, en primer lugar, que los corrales de comedias se llenasen y, en segundo término, intentaban entretener durante más de dos horas a un público heterogéneo que se agolpaba ruidosamente en un recinto teatral. En este sentido cabe citar aquí las palabras de Baquero Goyanes que ilustrar perfectamente este juego poco menos que de *marketing* publicitario:

«Se me ocurre que la atención prestada al arte de titular en nuestras letras, pudo darse, antes que en ningún otro género, en el teatro de los Siglos de Oro. Frente a la titulación descuidada, rutinaria y poco expresiva de otras especies literarias, la comedia del XVII exhibe, como un primer reclamo frente al potencial público que se desea a traer a los corrales, la *seducción sonora y conceptual de su título*. Este es muy frecuentemente un octosílabo, un verso de romance, idéntico en su medida a los que estructuran la mayor parte del cuerpo de la comedia. (.....) Refranes, estribillos de canciones, frases proverbiales, giros propios del lenguaje coloquial, etc., entran en los títulos de tantas comedias del XVII, sugiriendo ya, con su sola presencia, una temática, una tonalidad... Piénsese en el sabor que un espectador del XVII podía percibir en títulos como *Por la puente, Juana y El perro del hortelano* de Lope, con la sugerencia de refranes o frases proverbiales, parecida a la extraíble de rotulaciones tan ligadas a modismos cotidianos como *El castigo del penséque*, de Tirso de Molina»⁸. El público, por con-

⁸ Mariano Baquero Goyanes, «El arte de titular» en el *Suplemento literario de La Verdad*, 37, 1981, p. 4.

siguiente, acudía a los corrales de comedias atraído por el poderosos reclamo de las obras rotuladas con refranes o frases proverbiales⁹.

En el caso de Tirso, por ejemplo, cabe observar que un buen número de sus comedias llevan en su título un refrán, una frase proverbial o hacen mención de un personaje de la tradición paremiológica; por ejemplo *El castigo del penséque*, comedia palaciega de la que ya he hablado, toma su título de un personaje proverbial, según nos indica el Maestro Correas: «Penséque es voz de necios. Dícese esto a los que se excusan de sus descuidos en negocios de importancia, diciendo: «no pensé, ¿quién pensara?», porque el prudente todo ha de mirar». «Penséque, asneque, burreque, con sus parientes. Añádenlo al que se excusa diciendo: penséque...». «Penséque y asneque y burreque, todos son hermanos. Trata de asno y burro al que pierde las cosas y se excusa con «pensé que...»¹⁰. Es de suponer, en consecuencia, que los espectadores que vieran por primera vez en un corral de comedias la representación de esta pieza del Mercedario sabían muy bien quién era penséque y qué significaba *El castigo del penséque*. Incluso me atrevería a decir que estos espectadores habían ido al corral seducidos «sonora y conceptualmente» por el título de la obra. Seducción sonora

⁹ Aparte de los trabajos pioneros y siempre citados de F. C. Hayes («The Use of Proverbs as Titles and Motives in the Siglo de Oro Drama: Lope de Vega», *Hispanic Review*, VI, 1938, pp. 305-323; «The Use of Proverbs as Titles and Motives in the Siglo de Oro Drama: Tirso de Molina», *Ibid.*, VII, 1939, pp. 310-323; «The Use of Proverbs as Titles and Motives in the Siglo de Oro Drama: Calderón de la Barca», *Ibid.*, XI, 1947, pp. 453-463), el curioso lector puede consultar con provecho los siguientes estudios: Jean Canavaggio, «Lope de Vega entre refranero y comedia» en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 83-94; *eiusdem* «Calderón entre refranero y comedia: de refrán a enredo» en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, vol. I, pp. 381-392; *eiusdem* «Du Refranero à la Comedia: quatre personnages en quête d'auteur» en *Le personnage dans la littérature du Siècle d'Or: Statut et fonction*, Paris, Recherche sur les Civilisations, 1984, pp. 81-88; I. Arellano, «Notas sobre el refrán y la fórmula coloquial en la poesía burlesca de Quevedo», *RILCE*, I, 1, 1985, pp. 7-31; y Consuelo Barrera, «Estructura del refrán en tres comedias del Siglo de Oro», *Estudios*, 170, 1990, pp. 37-64.

¹⁰ Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, edición de L. Combet, Burdeos, 1967, pp. 465b-466a.

puesto que el título es un perfecto octosílabo, verso de los romances y, en consecuencia, de la tradición oral. Seducción conceptual, ya que se ofrecía al público en el título la posibilidad de ver representado en las tablas el castigo de un personaje muy conocido por todos ellos. Acaso convenga recordar brevemente el argumento de esta comedia de Téllez con el fin de extraer algunas conclusiones: don Rodrigo, protagonista masculino de la pieza, es confundido a su llegada a una ciudad de Flandes con Otón, hijo de Liberio y hermano de Clavela, el cual tuvo que huir al matar al marido de la condesa Diana, protagonista femenina. Don Rodrigo, incitado por su criado Chinchilla, acepta el equívoco y se hace pasar por Otón. Assume el cargo de secretario de la condesa Diana, que ya está enamorada de él. Por su parte, el conde Casimiro solicita insistentemente la mano de Diana, pero ella le detesta. La condesa procura por todos los medios demostrarle a don Rodrigo que es de él de quien está enamorada. Nuestro personaje cree que esto es así, sin embargo, llevado por su pusilanimidad, *piensa que* el preferido es el conde Casimiro, de tal manera que, cuando la condesa le dicta una carta de amor diciéndole que se la entregue «a quien sabéis que me quiere más que a mí», después de varias y atormentadas cavilaciones, don Rodrigo *piensa que* el destinatario de la carta es el conde Casimiro y a él se la entrega. En consecuencia, la condesa Diana ofrece su mano al conde. La escena final nos demuestra lo mucho que tuvo presente nuestro autor la tradición oral sobre el *penséque* a la hora de concebir la comedia:

CASIMIRO

Y yo, ¡dichoso mil veces
que esta mano he merecido!

CONDESA (Aparte)

Pues el cielo así lo quiere,
loco amor, salid del alma.
Otón, ¿aquí estáis? (Aparte con él)
Quien tiene
entendimiento tan corto
que para corto se quede.

DON RODRIGO

Siempre hablastes por enigmas

CONDESA

Siempre el cuerdo las entiende.

¡El papel distes al conde!

¡Agudeza fue prudente!

DON RODRIGO

Pensé que era para él.

CONDESA

Hombre érades de *penséque*

(A Casimiro)

Vamos venid, conde mio.

DON RODRIGO (Aparte con la condesa)

¿Aqueste pago merece

mi amor?

CONDESA

Así se castigan

necesidades de un *penséque*

CHINCHILLA (Aparte con su amo)

*Penséque*ibas a decir

ahora?

DON RODRIGO

Déjame. ¿Quieres

que me mate?

CHINCHILLA

¿Tú no sabes

la descendencia y parientes

del *penséque*, que en el mundo

tantos mentecatos tiene,

dando piensos de cebada?

Que es bien que a *penséque* piensen¹¹.

Esta comedia pertenece a ese grupo en el que el refrán no se limita a servir de título a la comedia, sino que puede insertarse en ella, haciéndolo in extremis, al terminar la última jornada y llegar a la conclusión de la obra. Quiero señalar con

¹¹ Tirso de Molina, *El castigo del penséque*, en *Obras dramáticas completas*, edición de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1946-1962, I, p. 721.

ello que Tirso no pretende construir un personaje, don Rodrigo, que siga fielmente la caracterización del personaje proverbial, porque tal vez hubiera sido mejor hacer una comedia de figurón, aunque ese subgénero en cuanto tal vendrá años más tarde con Moreto y otros dramaturgos posteriores, sino que el Mercedario se limita a recoger de la tradición oral el personaje del *penséque* y le da un tratamiento teatral conforme a sus deseos. En una primera lectura de la comedia todo concuerda, don Rodrigo es una figura necia y por *pensar que...* pierde a la condesa Diana, recibe su castigo. Es muy posible que con esta interpretación la mayoría del público se contentara y no saliera defraudado, pues habían visto en las tablas a un personaje bien conocido por todos ellos. Sin embargo, Tirso, celoso de su libertad creadora, no se ajusta exactamente al carácter proverbial: don Rodrigo no nos parece un necio, sino un hombre confundido por la astucia malintencionada de la condesa Diana, personaje tipo de la comedia palaciega, que actúa como otras damas integradas en este subgénero teatral. Por todo ello estoy plenamente de acuerdo con Maxime Chevalier cuando afirma:

«Todos los dramaturgos del Siglo de Oro conocen estas personas y personillas que corren por los campos de Castilla, todos recuerdan estas figuras familiares. Alguna vez aprovechan sus nombres para rubricar comedias: valgan como ejemplos *Marta la piadosa* de Tirso o el *Pedro de Urdemalas* atribuible a Lope de Vega. Pero estos títulos no pasan de ser paralelos alusivos: los personajes que actúan en las citadas obras son creaciones del escritor que, por el carácter que tienen, evocarán la correspondiente figura folclórica»¹².

Es el caso, por consiguiente, que Tirso de Molina se sirva del Refranero para rotular sus comedias, pero eso no significa que siga ciegamente el tenor expresado por el proverbio, sino que prima por encima de todo los rasgos distintivos de según

¹² Maxime Chevalier, *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1978, p. 95.

qué género de comedia escriba. Lo mismo, desde luego, hace Lope de Vega en las numerosas obras, que llevan por título un refrán o una frase proverbial¹³. No quiero decir con ello que el refrán sea un mero detalle estilístico, sino que crea un sistema de relaciones entre el tema de la comedia y los personajes de la misma.

Buena prueba de lo que señalo cabe encontrarlo en las dos comedias palaciegas objeto de estudio en el presente trabajo. En *El perro del hortelano* el refrán que sirve para rotularla viene recogido en las tres compilaciones más importantes. Veamos, en primer lugar, lo que dice Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española* de 1611: «El perro del hortelano, que ni come las berças, ni las dexa comer a otro»¹⁴. Gonzalo de Correas en su *Vocabulario de refranes* de 1627 recoge los siguientes proverbios:

- a) «El perro del ortelano, ni kiere las manzanas —o las verzas— para sí ni para su amo».
- b) «El perro del ortelano, ni hambriento ni harto. No dexa de ladrar».
- c) «El perro del ortelano, ke no kome las verzas ni quiere que otro coma dellas».
- d) «El perro del ortelano, ke ni kome las verzas ni las dexa komer al estraño»¹⁵.

Y el *Diccionario de Autoridades* señala: «El perro del hortelano, que ni come las berzas, ni las dexa comer. Refr. que reprehende al que ni se aprovecha de las cosas, ni dexa que los otros se aprovechen de ellas»¹⁶. El significado del refrán está, pues, claro una vez leído este texto del *Diccionario de Autori-*

¹³ Recuérdense los siguientes títulos de comedias procedentes del Refranero: *Del mal lo menos*, *Fuente Ovejuna*, *Más vale saber que haber*, *La pobreza no es vileza*, *Por la puente*, *Juana*, etc.

¹⁴ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición de Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1987, p. 864b.

¹⁵ Gonzalo Correas, *Vocabulario*, ed. cit., p. 108b.

¹⁶ *Diccionario de Autoridades* (1726-1737), ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1979, III, p. 232b.

dades. Así se entendía en la época en la que Lope escribió su comedia. Pero es que incluso antes, bastante antes, ya se conocía el refrán, como podemos apreciar si recordamos el pasaje del acto VII de *La Celestina* en el que la vieja alcahueta trata de convencer a Areúsa de que deje entrar en su lecho a Pármeno: «Cata que no seas avarienta de lo poco que te costó. No atesores tu gentileza, pues es de su natura tan comunicable como el dinero. *No seas el perro del ortelano*. Y pues tú no puedes de ti propia gozar, goze quien puede»¹⁷. Nótese cómo Celestina utiliza el proverbio correctamente para convencer a la reticente Areúsa: si tu no puedes gozar de ti misma, i.e., si no comes las berzas, deja que otros gocen de tu hermosura, i.e., deja que coman de las berzas que tu rechazas.

El refrán que da título a la comedia de Tirso también lo encontramos en el *Tesoro de la lengua* de Covarrubias, donde en el artículo «Palacios de Galiana» leemos: «Al moço vergonçoso, el diablo le lleva a palacio»¹⁸. Al igual que en el *Vocabulario de refranes* de Correas: «Al mozo vergonzoso, el diablo le llevó a Palazio»¹⁹. Pero de modo semejante al otro refrán que nos ocupa —el del *perro del hortelano*—, el del «vergonzoso» tenía ya en tiempos de Tirso una larga tradición literaria, puesto que aparece en *La Celestina* y curiosamente en el mismo acto séptimo, con la diferencia de que ahora el refrán se lo enrostra la alcahueta a Pármeno con el fin de que se anime y cohabite con Areúsa: «Llégate acá asno. ¿Adónde te vas al rincón? No seas empachado, que *al hombre vergonçoso el diablo le traxo a palacio*»²⁰. No deja de ser curioso que dos refranes que dan título a dos comedias que guardan muchas semejanzas se hallen en *La Celestina*, puestos en boca de la vieja tercera, utilizados en un mismo contexto argumental y con idéntico fin: mover a dos personajes a que hagan algo que redunde en bene-

¹⁷ Fernando de Rojas, *La Celestina*, edición de Humberto López Morales, Barcelona, Planeta (Clásicos Universales, 13), 1980, p. 123. El subrayado es nuestro.

¹⁸ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro*, ed. cit., p. 845a.

¹⁹ Gonzalo Correas, *Vocabulario*, ed. cit., p. 47a.

²⁰ Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. cit., p. 126. El subrayado es nuestro.

ficio de Celestina. Están, por consiguiente, manejados con precisión y sabiduría, vienen a cuento; bien es verdad que no podía ser de otro modo, habida cuenta de la maestría paremiológica de la alcahueta. Conviene recordar, asimismo, que de este refrán se sirven también fray Antonio de Guevara en su *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*: «Al que de su natural es encogido, pecado sería llevarle a palacio»²¹; y Cervantes en la novela ejemplar de *El licenciado Vidriera*: «—Sepa el señor Licenciado Vidriera que un gran personaje de la Corte le quiere ver y envía por él. A lo cual respondió: —Vuesa merced me excuse con ese señor, que no yo no soy bueno para palacio, porque tengo vergüenza y no sé lisonjear»²².

Contamos, en consecuencia, con dos refranes ampliamente difundidos por la tradición oral y por los textos que están presentes en el título de dos comedias famosas de dos grandes dramaturgos áureos. Ahora bien, como ya quedó dicho, el refrán no se limita a servir de título a la comedia, sino que puede insertarse de dos modos en la trama de la ficción: a) Las referencias al proverbio asoman *in extremis*, al terminar la última jornada. b) Esas referencias empiezan a manifestarse después de trabada la intriga, haciéndose más abundantes al aproximarse el desenlace. Esta segunda forma es la que cabe encontrar en nuestras dos comedias. Veamos primero el caso de *El perro del hortelano*: entre los versos 2073-2359 se desarrolla una secuencia fundamental y central en el desenvolvimiento de la comedia. Estamos en el final del acto II y la acción alcanza su punto más elevado de interés ya que Teodoro le confiesa abiertamente sus amor a Diana, pero la condesa le dice que enfrene su deseo amoroso, lo que le lleva al secretario a manifestarle abiertamente sus quejas, citando por primera vez el «cuento» del perro del hortelano:

²¹ Fray Antonio de Guevara, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, ed. de Matías Martínez Burgos, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 29), 1975 (4ª ed.), p. 39.

²² Miguel de Cervantes, *El licenciado Vidriera en Novelas Ejemplares*, edición de Mariano Baquero Goyanes, Madrid, Editora Nacional, 1976, II, pp. 20-21.

¿Para qué puede ser bueno
 haberme dado esperanzas
 que en tal estado me han puesto,
 pues del peso de mis dichas
 caí, como sabe enfermo
 luego que tratamos desto,
 si cuando ve que me enfrió
 se abrasa de vivo fuego,
 y cuando ve que me abraso,
 se hiela de puro hielo?
 Dejáreme con Marcela.
 Mas viénele bien el cuento
 del Perro del Hortelano.
 No quiere, abrasada en celos,
 que me case con Marcela;
 y en viendo que no la quiero,
 vuelve a quitarme el juicio,
 y a despertarme si duermo;
 pues coma o deje comer,
 porque yo no me sustento
 de esperanzas tan cansadas;
 que si no, desde aquí vuelvo
 a querer donde me quieren. (vv. 2181-2204)

Recuérdesese que la respuesta de la condesa Diana es darle un bofetón a Teodoro. Poco después el secretario vuelve a citar el refrán ante su criado Tristán:

No sé, Tristán; pierdo el seso
 de ver que me está adorando,
 y que me aborrece luego.
 No quiere que sea suyo
 ni de Marcela, y si dejo
 de mirarla, luego busca
 para hablarme algún enredo.
 No dudes; naturalmente
 es del hortelano el perro:
 ni come ni comer deja,
 ni está fuera ni está dentro. (vv. 2289-2299)

Claro es que el refrán volverá a aparecer al final de la comedia, y lo hará dos veces: la primera antes de la solución, cuando dice Dorotea: «Diana ha venido a ser/el perro del hor-

telano (vv. 3070-71); y la segunda en el momento en que todo queda «solucionado» con el falso ennoblecimiento de Teodoro:

DOROTEA

¿Qué te parece?

ANARDA

Que ya
mi ama no querá ser
el perro del hortelano.

DOROTEA

¿Comerá ya?

ANARDA

Pues ¿no es llano?

DOROTEA

Pues reviente de comer. (vv. 3154-3158)

A diferencia de la comedia de Lope, en *El vergonzoso en palacio* no aparece el refrán que da título a la comedia hasta el último acto, aunque bien es cierto que se encuentra ya en el tercer centenar de versos de ese acto, es más, de las siete veces en las que se cita el proverbio, cuatro, más del cincuenta por ciento, aparecen en la secuencia central del acto III que abarca de los versos 285 al 720, donde se asiste al clímax del juego amoroso entre Madalena y Mireno, contrapunteado este juego con los consejos del lacayo Tarso, quien hace uso del refrán para animar a su amo:

TARSO

No sé para que viene
el vergonzoso a palacio.
Amor vergonzoso y mudo
medrará poco, señor,
que, a tener vergüenza amor,
no le pintaran desnudo. (vv. 351-356)

TARSO

Dijo una vez un discreto
que en tes cosas era mala
la vergüenza y el temor.

MIRENO

¿Y eran?

TARSO

Escucha despacio:
 en el púlpito, en palacio,
 y en decir uno su amor.
 En palacio estás, los cielos
 te abren camino anchuroso;
 no pierdas por vergonzoso. (vv. 383-391)

TARSO

Desenvuelve el corazón;
 háblara, señor, de espacio.

MIRENO

Tiemblo, Brito.

TARSO

Esto es forzoso;
 bien dicen que al vergonzoso
 le trajo el diablo a palacio. (vv. 408-412)

MADALENA

El palacio nunca acoge
 la vergüenza..... (vv. 572-573)

Las otras tres veces se encuadran, al menos dos de ellas, in extremis, en el desenlace de la comedia y son puramente mecánicas, incluso se refieren más al título propiamente dicho que al refrán que inspira ese título.

Hemos visto, pues, dónde y cuándo aparece el refrán en las dos comedias que nos ocupan. Pero no hemos hablado de la función del refrán en tales comedias. Jean Canavaggio en uno de sus artículos consagrados a este aspecto²³ señala con acierto que el refrán suscita una complicidad inmediata del espectador que tiende a esbozar una construcción anticipada de dicha ficción apoyándose en su conocimiento del Refranero; lo que le lleva a identificar a los agentes del enunciado proverbial (perro y vergonzoso) con los protagonistas de la fábula (Diana

²³ Jean Canavaggio, «Lope de Vega entre refranero y comedia», art. cit., *passim*.

y Mireno). Y poco después el mismo hispanista añade que el refrán es manipulado por el poeta, lo que demuestra que la conexión, la relación entre refrán y comedia no se rige por un mecanismo prefijado de una vez por todas. Es cierto. Nada más lejos del arte teatral inventado por Lope de Vega que el someterse mecánicamente a unos preceptos, aunque el precepto sea tan simple como el contenido de un proverbio. *El perro del hortelano* y *El vergonzoso en palacio* son dos comedias palaciegas concebidas para entretener al abigarrado público de los corrales de comedias, en donde lo importante no es el cumplimiento o incumplimiento de un refrán, sino la construcción ingeniosa de un juego de amor atravesado por un tono de farsa que invita a reírse de los personajes y sus peripecias. Téngase muy presente que nuestros dos refranes tienen un valor o sentido lúdico que al espectador no se le ocultaría. Quiero decir que el rotular una comedia con un refrán más o menos gracioso concede ya de entrada un sentido lúdico a la comedia, una tonalidad paródica. Ahora bien, en mi opinión ese sentido lúdico observable en nuestras dos comedias viene dado, sobre todo, por el comportamiento de la dama, verdadera artista de la incertidumbre anfibológica, del hablar equívoco, maestra en la técnica de confundir y desconcertar al galán que poco o nada sabe de las astucias cortesanas malintencionadas; solamente el incondicional apoyo del lacayo le podrá sacar «victorioso» de ese laberinto de silencios, cambios de humor, envidias y medias palabras. Recuérdese cómo Lope de Vega en su *Arte nuevo* señala lo siguiente:

siempre el hablar equívoco ha tenido
y aquella incertidumbre anfibológica
gran lugar en el vulgo, porque piensa
que él sólo entiende lo que el otro dice²⁴.

²⁴ Vv. 323-327. Para una explicación más detallada de esta receta dramática propuesta por Lope, véase J. M. Rozas, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976, pp. 141-144.

Claro está que ese hablar equívoco exige astucia por parte de quien lo lleva a cabo. Y si hay dos personajes astutos en el teatro del Siglo de Oro, esos son la condesa Diana de *El perro del hortelano* y la Madalena de *El vergonzoso en palacio*, porque el juego del amor exige inteligencia y astucia, «no es para bobos amor» se dice en *El castigo del penséque*, y desde luego que no lo es si uno ha de enfrentarse a mujeres como las pintadas por Lope y Tirso.

Las dos comedias están llenas de ejemplos a este respecto. Diana, la protagonista de *El perro del hortelano*, se configura en el arranque de la comedia como una mujer desenamorada, que a nadie quiere, orgullosa de su condición noble, pero al descubrir los amores de Teodoro y Marcela, se siente extrañamente atraída por sus secretario, lo que le perturba y le crea el dilema de decidir entre el deseo y el honor. A partir de aquí, la condesa desarrollará un sostenido balanceo o vaivén sentimental equiparable al del perro del refrán. No es cuestión de ver punto por punto tal desarrollo, pero conviene reflejar los ejemplos más significativos de la conducta de Diana. Entre los versos 753-888 se dan nuevas muestras de la astucia de Diana, quien con un hablar poco claro despierta la confusión en Teodoro, que solo en escena reflexiona acerca de la hipotética declaración amorosa de la condesa. Queda, pues, el personaje confuso, receloso, temeroso, sin atreverse a interpretar en su provecho las siguientes palabras de Diana:

Si alguna cosa sirvieres
alta, sírvela y confía;
que amor no es más que porfía;
no son piedras las mujeres. (vv. 827-830)

Sí
que no importa que se pierda
si se puede perder más. (vv. 838-840)

He aquí la reacción de Teodoro ante las palabras de la condesa que acabamos de leer:

Fuese. ¿Quién pensó jamás
de mujer tan noble y cuerda

este arrojarse tan presto
 a dar su amor a entender?
 Pero también puede ser
 que yo me engañase en esto,
 mas no me ha dicho jamás,
 ni a lo menos se me acuerda:
 «Pues ¿qué importa que se pierda,
 si se puede perder más?»
 Perder más, bien puede ser
 por la mujer que decía...
 mas todo es bachillería,
 y ella es la misma mujer.
 Aunque no, que la condesa
 es tan discreta y tan varia,
 que es la cosa más contraria
 de la ambición que profesa.
 (.....)
 Lo que veo y lo que escucho,
 yo lo juzgo (o estoy loco)
 para ser de veras poco,
 y para ser de burlas mucho.
 (vv. 841-882)

Poco después Teodoro sale de dudas al hablar con Marcela y se confiesan mutuamente su amor. Aparece Diana y encierra bajo llave a la joven para protegerla mientras no se celebren los esponsales. Quedan solos Diana y Teodoro. En una magnífica escena Diana despliega todo su arte seductor sin perder su orgullo linajudo. Queda, al final de la escena, Teodoro atemorizado al verse deseado por la condesa. Concluye el acto primero. Nótese cómo Diana no se contenta con encerrar a Marcela para quitarla de en medio, sino que le enumera a Teodoro los defectos de la joven, dando muestras de un comportamiento bajo y vil, impropio de su condición noble, actitud censurada firmemente por el lacayo Tristán en los versos 2276-2288:

Señor, que Juana o Lucía
 cierren conmigo por celos,
 y me rompan con la uñas
 el cuello que ellas me dieron,

que me repelen y arañen
sobre averiguar por cierto
que les hice un peso falso,
vaya; es gente de pandero,
de media de cordellate
y de zapato fraileasco;
pero que tan gran señora
se pierda tanto el respeto
a sí misma, es vil acción.

En esta misma escena la dama da muestras una vez más de ser una experta en el juego del amor y en todo tipo de trucos nacidos de su astucia mal intencionada: Diana le pide a Teodoro que le repita los requiebros amorosos dedicados por él a Marcela. Se crea una deliciosa y sensual escena en la que las palabras de ambos personajes configuran un clima especial de erotismo que indudablemente llegaría al espectador. Esa escena termina con la fingida caída de Diana que le obliga a rozarle la mano a Teodoro, tras lo que dice:

con que te he dicho que tengas
secreteta aquesta caída,
si levantarte deseas. (vv. 1170-1172)

Lo que es todo un prodigio de hablar equívoco y dialógico que hace sentirse confuso a Teodoro y avivar su egoísmo y su sostenido balanceo sentimental. Porque debe señalarse que el balanceo sentimental en *El perro del hortelano* es cosa de dos, de la condesa Diana y de su secretario Teodoro; así que el calificativo de *tornasol mudable* y *monstruo de mudanzas* que se le atribuye a la dama también puede ser dirigido a Teodoro quien tan pronto se inclina por Diana como por Marcela, ya que no está dispuesto a renunciar a ninguna y solamente lo hará cuando tenga segura a alguna de ellas. Actitud, por ejemplo, observable también en el don Rodrigo de *El castigo del pensésque*, quien no desea menospreciar el amor de Clavela hasta no tener certeza del afecto de la condesa Diana.

Con esto llegamos al momento central de toda la pieza. Recuérdese que la primera conversación entre Diana y Teodoro

en esta escena termina con el bofetón que la condesa le da a su secretario, quien acaba de confesarse abiertamente su amor y ante la negativa de la dama le enrostra el cuento del perro del hortelano. En la segunda conversación, que cierra el acto segundo, Teodoro vuelve a quejarse del trato recibido y la respuesta de Diana es darle dos mil escudos para que se compre lienzos con los que secar la sangre que le va a producir los futuros bofetones de la condesa. De esta actitud se dibuja un carácter de Diana amenazante y feroz, que tal vez nazca de su lucha entre el honor que le obliga a rechazar a su secretario, y el amor que siente hacia él. Todo ello está muy bien expresado en el siguiente soneto que recita Diana:

¿Qué me quieres, amor? Ya no tenía
 olvidado a Teodoro? ¿Qué me quieres?
 Pero responderás que tū no eres,
 sino tu sombra, que detrás venía.

¡Oh celos! ¿Qué no hará vuestra porfia?
 Malos letrados sois con la mujeres,
 lo pues jamás os pidieron pareceres
 que pudiese el honor guardarse un día.

Yo quiero a un hombre bien, mas se me acuerda
 que yo soy mar y que es humilde barco,
 y que es contra razón que el mar se pierda.

En gran peligro, amor, el alma embarco,
 mas si tantó el honor tira la cuerda,
 por Dios, que temó que se rompa el arco.

(vv. 2120-2133)

Creo que este soneto es altamente significativo para entender la comedia de Lope. Los vaivenes de Diana proceden, en realidad, de las inhibiciones que su condición impone a una condesa que no puede admitir los amores de su criada con su secretario, pero tampoco puede admitir los de su secretario hacia ella en virtud de las rígidas leyes del honor. Por ello se comporta con astucia y ambigüedad, para tratar de conseguir el triunfo sin menoscabar las normas de la sociedad. Aunque no se puede olvidar que toda la pieza está presidida por un to-

no de farsa y comicidad que anula cualquier posibilidad de tragedia. El partir de un refrán, el asimilar la conducta de Diana a la del perro proverbial anula el riesgo trágico e introduce la pieza en el mundo de lo lúdico. El propio desenlace de la comedia es un buen ejemplo de lo que vengo diciendo: es el criado, el gracioso, quien urde la estratagema que permite el convencional final en bodas; y para que la comedia tenga aún mayor tono de juego inocente, Teodoro involucra al público en el burlesco desenlace:

Con esto, senado noble,
que a nadie digáis se os ruega
el secreto de Teodoro,
dando, con licencia vuestra,
del Perro del hortelano
fin la famosa comedia.

Por lo que se refiere a la presencia del refrán en *El vergonzoso en palacio*, se ha considerado en alguna ocasión que Tirso cometió un grave error a la hora de configurar el personaje de Mireno, porque este personaje, que supuestamente es el vergonzoso del refrán, no da muestras de serlo en todo el acto primero cuando está en la aldea. Sorprende, por consiguiente, a parte de la crítica la aparente falta de coherencia entre el título de la comedia y su desarrollo, entre refrán y comedia²⁵. Entender así las cosas, supone ignorar algo que se ha venido repitiendo aquí insistentemente: lo fundamental en estas dos comedias palaciegas es la puesta en escena del eterno juego amoroso, encarnado en dos mujeres astutas, graciosas, inteligentes y equívocas en su comportamiento. Mireno, protagonista de la comedia de Tirso, es un personaje ambicioso que abandona su remota aldea para granjearse un nombre y alcanzar la nobleza de sangre. Diversas circunstancias le llevan al palacio del duque de Avero y a enamorarse de la hermosa Madalena, quien con

²⁵ Véanse a este respecto los trabajos de F.C. Hayes, «The Use of Proverbs as Titles and Motives in the Siglo de Oro Drama: Tirso de Molina», art. cit., p. 314 y M. Wilson, *Tirso de Molina*, Boston, Twayne, 1977, p. 47.

su hablar equívoco confundirá una y otra vez al tímido Mireno. Y es que Madalena se encuentra en la misma situación que la condesa Diana: una cosa es el gusto y otra las leyes de la razón. El gusto, el deseo, le inclina a amar a Mireno, pero la razón le hace retroceder y pensar en su honor:

¿Qué novedades son éstas,
altanero pensamiento?
¿Qué torres sin fundamento
tenéis en el aire puestas?
¿Cómo andáis tan descompuestas
imaginaciones locas?
Siendo las causas tan pocas,
¿queréis exponer mis menguas
a juicios de las lenguas
y a la opinión de las bocas? (II, vv. 1-10)
(.....)
El desear y ver es,
en la honrada y la no tal,
apetito natural;
y si diferencia se halla,
es que la honrada calla
y la otra dice su mal. (II, vv. 95-100)

A partir de aquí, Madalena planteará el juego del amor a base de vaivenes sentimentales y medias palabras, pues su honor le impide declararse abiertamente, lo que confundirá a un Mireno poco experto en los juegos cortesanos del amor. La actitud de Madalena nos recuerda una y otra vez a la de Diana. Obsérvese lo que ocurre en la siguiente secuencia (II, vv. 1075-1184): Madalena le dice a Mireno que ama al conde de Vasconcelos, pero en un aparte le aclara al espectador que tan solo es un ardid para animar a su tímido enamorado. En un momento de la conversación tropieza y le da la mano a Mireno, añadiendo a continuación:

Sabed que al que es cortesano
le dan, al darle la mano,
para muchas cosas pie.

El galán queda solo en escena confuso en virtud de la incertidumbre anfibológica de Madalena. Recuérdese que lo mismo vimos en *El perro del hortelano* (vv. 1170-1172).

Pero el mejor ejemplo del juego del amor observable en *El vergonzoso en palacio* lo tenemos en los vv. 285-720 del acto III: Madalena quiere aguijonear el amor de Mireno, desea que éste le exprese abiertamente sus sentimientos. Con tal fin, cuando aparece el galán ante ella, finge que está dormida y que sueña en voz alta. El sueño se configura como un diálogo con Mireno en donde ella misma se pregunta y responde:

Decidme: ¿tenéis amor?
 ¿De qué os ponéis colorado?
 ¿Qué vergüenza os ha turbado?
 Responded, dejá el temor
 que el amor es un tributo
 y una deuda natural
 en cuantos viven, igual
 desde el ángel hasta el bruto.

(Ella misma se pregunta y responde como que duerme)

Si esto es verdad, ¿para qué
 os avergonzáis así?
 ¿Queréis bien? —Señora: sí—.
 ¡Gracias a Dios que os saqué
 una palabra siquiera!
 [...]

¿Ya habéis dicho a vuestra dama
 vuestro amor? —No me he atrevido—.
 ¿Luego nunca lo ha sabido?
 [...]

¿No os ha dado ella ocasión
 para declararos? —Tanta
 que mi cortedad me espanta—.
 Hablad que esa suspensión
 hace a vuestro amor agravio.
 —Temo preder por hablar
 lo que gozo por callar—.
 [...]

Yo os quiero por medianera,
 decidme a mí a quién amáis.

—No me atrevo.—¿Qué dudáis?
 ¿Soy mala para tercera?
 —No; pero temo, ¡ay de mí!
 —Y si yo su nombre os doy?
 ¿Diréis si es ella si soy
 yo acaso? —Señora, sí.

Simplemente leída, esta escena pierde buena parte de su fuerza, de su poderío teatral, ya que lo esencial aquí no es sólo el truco de la astuta Madalena, sino también la reacción de Mireno ante el fingido sueño de su amada. No cabe duda de que es una escena concebida para hacer reír a los espectadores en virtud de su componente burlesco, lúdico, de su capacidad de ridiculizar al galán pasmado ante lo que está presenciando.

Lope de Vega y Tirso de Molina, por consiguiente, crearon dos comedias, tal vez por la misma época, que llevan por título dos refranes bien conocidos del público español del siglo XVII. En un primer momento, todo lector, espectador o crítico puede caer en la miopía de buscar el cumplimiento exacto del refrán en la acción de la comedia, pero esto sería no entender el arte dramático de nuestros dos comediógrafos. Para ellos lo fundamental es construir dos obras adscribibles al género de comedia palaciega, entre cuyos ingredientes, es verdad, está la paremiología, pero también, y como elemento privilegiado, una acción teatral apoyada en un juego amoroso en el que intervienen damas astutas, despiertas y un tanto atrevidas, que no paran hasta no ver cumplido el deseo de casarse con el hombre que aman. Todo ello atravesado de ardidés, hablar equívoco, comportamiento cortesano, cierto erotismo que confunden e irritan al galán poco experto en estas lides amorosas y a quien de vez en cuando su dama tiene que recordarle que *no es para bobos el amor*.