



Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

**LOS CELOS EN EL TEATRO DE LOS SIGLOS DE ORO: VOCES
MASCULINAS Y FEMENINAS**

**Tesis
que para optar al grado de
Doctor en Literatura Hispánica
presenta**

Juan Emilio Sánchez Menéndez

ASESOR: Dr. Aurelio González Pérez

México D. F.

Junio, 2015

RESUMEN

El objetivo de este estudio ha sido explorar la forma en que el análisis de una unidad menor de significación como el motivo de los celos puede ser de utilidad para entender mejor géneros complejos con muchas variantes de tratamiento. Se pretende analizar la intriga y los personajes de cada comedia, especificar y puntualizar cómo se da el tratamiento de los celos y de qué manera repercute sobre la forma y el contenido de las comedias. El fin último es mostrar la manera en que los autores utilizaron el motivo de los celos en sus diversas funciones –estructurales, caracterizadoras, satíricas– y poner de relieve la importancia de este motivo en las comedias analizadas.

El estudio se centra en el análisis de las diferencias en el tratamiento que cada dramaturgo le otorga a este motivo en función del género al cual pertenece cada obra. La selección de una comedia palatina –*El perro del hortelano*, de Lope de Vega–, una tragedia de honor –*El médico de su honra*, de Calderón– y una comedia de capa y espada –*Donde hay agravios no hay celos*, de Rojas Zorrilla– permite mostrar cómo los códigos característicos de cada uno de estos géneros funcionan como orientadores del tratamiento que cada dramaturgo da al motivo de los celos. A lo largo de este estudio se repasan algunos aspectos relevantes sobre las convenciones que caracterizan a cada uno de estos géneros y se discute la relación entre estas convenciones y el motivo de los celos.

Principalmente se explora los diferentes modos en que los personajes femeninos y masculinos expresan esta pasión. A partir de esto, se analizan recursos como el soliloquio, el monólogo y el aparte para determinar cuáles son los “afectos” por medio de los cuales los personajes dan cauce a los celos. Este análisis permite exponer la forma en que los celos funcionan en las obras según el sujeto de enunciación y traza algunos rasgos generales de la caracterización y del desarrollo de las voces masculinas y femeninas de la comedia áurea.

A Aradai, ave de aristocrático plumaje.
A Imarán, memorioso y amoroso koala.

A mis padres, Ana María Menéndez y Jorge Sánchez.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer, en primer lugar, a mi director, el Dr. Aurelio González. Por una parte, le estoy en deuda por su labor académica: Aurelio ha sido y será el mejor maestro que tendré; sus clases sobre literatura medieval y sobre teatro de los Siglos de Oro, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, fueron las que me convencieron que la mejor literatura es la que se escribió antes del siglo XVIII y que me enseñaron que los poemas son como los gatos: si no se agarran por la cabeza, arañan. Por otra parte, le agradezco el haberme dado mi primer trabajo en el ámbito de la investigación, como becario en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios (CELL) de El Colegio de México, cuando era un joven que sabía poco o nada, así como siempre haberme tendido una mano durante mis estudios en El Colegio de México.

También mi gratitud para los profesores de El Colegio de México, el Dr. Rafael Olea, el Dr. Sergio Bogard y el Dr. James Valender. Quisiera mencionar especialmente a la Dra. María Águeda Méndez, por su cuidadosa lectura y corrección del texto original de este trabajo, así como por sus generosas invitaciones a comer durante el tiempo que trabajé en el CELL. A la comisión lectora que aceptó leer mi tesis, agradezco y expreso mi admiración. Mi agradecimiento va también para Griselda Rayón, quien en estos meses me auxilió con amable eficacia en todos los menesteres derivados de la tesis, así como para Josefina Camacho.

Quiero retribuir aquí el voto de confianza que me otorgaron la Dra. Magdalena Hernández Alarcón y la Dra. Nora Basurto, así como la Dra. Guadalupe Flores, la Dra. Celia Contreras y el Dr. Édgar García Valencia. Este proyecto no se hubiera podido concretar sin su apoyo. Asimismo, quiero agradecer al Mtro. Ismael Guzmán, admirable gestor quien en todo este tiempo me brindó su apoyo, a la Mtra. Ariana García, cuya mano

eficiente contribuye a que la coordinación académica funcione pie juntillas, y a la Lic. Martha Rivera.

La realización de este trabajo fue posible gracias al ánimo que me infundieron, así como al generoso e inspirado mecenazgo de las siguientes personas: mis padres, Ana María Menéndez y Jorge Sánchez, mi suegra, Adriana Martínez, mi cuñada, Ajtí Pardo, mi suegro Armando Pardo y el Mtro. Sergio Stern. A Marcos Cortés, Julia Pozas y Cecilia Salmerón agradezco el haberme ayudado a conseguir bibliografía que fue indispensable para la culminación de este trabajo. Agradezco a Dann Cazés sus comentarios y correcciones a la tesis.

Es imposible no querer retribuir aquí el afecto de familia y amigos que no por estar lejos están menos presentes: mis padres, Ana María y Jorge, mis hermanos, Gaby y Rafa, Marisol Simón, Carlos Henderson, Christopher Hermanus, Ana Nahmad, Paz Flores, así como Anne Reid. A Marduck y a Alfredo, les agradezco el recibirme día a día en ese refugio de paz que son Los Argonautas y El Fauno. A Marisol Simón le doy gracias por hacer una última corrección de este texto.

He dejado para el final la dedicatoria, que es también una forma especial del agradecimiento. Esta tesis está dedicada a Aradai Pardo, porque ya son casi diez años desde entonces, porque no hay en la tierra, todavía, nada que sea tan dulce como ella. Y para Imarán, sol de mis días y de mis noches que me enseña que se puede vivir siempre en el azoro, siempre en el aquí y en el ahora.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	8
I. EL MOTIVO DE LOS CELOS EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL.....	13
I.1 Algunos temas del Barroco y los celos.....	17
I.1.1 El honor y los celos.....	17
I.1.2 La violencia y los celos.....	22
I.1.3 El ingenio y los celos.....	29
I.2 El estado de la cuestión.....	36
I.3 Los celos en los tratados médicos y en los tratados de los afectos.....	39
I.4 Justificación del corpus.....	47
II. LOS CELOS COMO INGENIO: VOCES FEMENINAS EN <i>EL PERRO DEL HORTELANO</i> DE LOPE DE VEGA.....	53
II.1 Los celos y la envidia.....	54
II.2 Los celos y el ingenio.....	62
II.3 Los celos y la venganza en tono serio.....	68
II.4 Los celos como posesión.....	74
II.5 Los celos como control.....	76
II.6 Los celos y la venganza en tono cómico.....	81
II.7 Los celos y las “mudanzas” de Diana.....	84
II.8 El soliloquio como recurso para expresar los celos.....	92
II.9 El celo de la honra.....	99
III. CELOS TRÁGICOS: LA VOZ DE DON GUTIERRE SOLÍS EN <i>EL MÉDICO DE SU HONRA</i> DE CALDERÓN DE LA BARCA.....	108
III.1 Los celos y el honor.....	108
III.2 Los celos y la sospecha.....	112
III.3 Los celos y lo monstruoso.....	114
III.4 Los celos y la lucidez.....	116
III.5 Los celos y la locura.....	119
III.6 Los celos como ponzoña.....	122
III.7 El vencimiento de los celos.....	125
III.8 Los celos y el desengaño.....	127
III.9 Los celos como violencia.....	130
IV. CELOS BURLESCOS: VOCES MASCULINAS Y FEMENINAS EN <i>DONDE HAY AGRAVIOS NO HAY CELOS</i> DE ROJAS ZORRILLA.....	138
IV.1 Los celos como parodia.....	139
IV.2 Los celos y el enredo.....	143
IV.3 Los celos y lo risible.....	147
IV.4 El vencimiento de los celos.....	151
IV.5 Expresar los celos.....	154
IV.6 Los celos y el honor.....	159
IV.7 Los celos y el desengaño.....	162
IV.8 Los celos y los agravios de honor.....	164

IV.9 Los celos y el ocio.....	167
CONCLUSIONES.....	172
BIBLIOGRAFÍA.....	176

INTRODUCCIÓN

En su tratado *Zelos divinos y humanos*, de 1629, Pedro Pérez de Saavedra define la esencia de los celos como tripartita:

Tres cosas tiene esta definición en que consiste la esencia de los celos: voluntad de que la persona amada no sea común a otro; sospecha de que la persona amada falta a su obligación; temor de perder la unidad de este amor.¹

Esta concepción de los celos tiene su fundamento en la filosofía platónica que consideraba al amor como una unidad. De acuerdo con esta visión, mientras la amistad podía tenerse con muchos, el amor se podía “suscitar” con uno solo. Es Aristófanes, en *El banquete*, quien explica esta visión “unitaria” del amor, por medio del mito del andrógino. Según cuenta Aristófanes, los seres andróginos intentaron invadir el Monte Olimpo, lugar donde vivían los dioses, y Zeus, al percatarse de ello, les lanzó un rayo, quedando éstos divididos.² Desde entonces, se dice que el hombre y la mujer andan por la vida buscando su otra mitad. De acuerdo con esta visión, el Amor se realiza individualmente por medio de la búsqueda de la restauración de la unidad perdida que es el premio que dan los dioses a la piedad de cada uno. El mismo Saavedra, citando a Aristóteles, explica que el “amante” no desea que la persona amada ponga su amor en otro porque, como el amor es indivisible, “en poniéndole en otro, el primero dejará de ser amado”. Si la persona amada “pone” el amor en otro, apunta el tratadista, “o no amaré al amante primero, o le amaré lenta y flojamente”.³

Nos hemos detenido momentáneamente en la concepción platónica del amor para poder explicar por qué los celos son un motivo tan recurrente en el teatro áureo. En vista de que en el teatro de los Siglos de Oro el amor es concebido como una unidad indivisible, los

¹ Pedro Pérez de Saavedra, *Zelos divinos y humanos*, Madrid, por Iuan Gonçález, 1629, f. 20r.

² Platón, *El banquete*, traducción de Marcos Martínez Hernández, Madrid, Gredos, 2010, p. 36.

³ Pedro Pérez de Saavedra, *op. cit.*, f. 15r.

personajes se moverán a la acción cuando vean que esta unidad se encuentra en riesgo. La pasión celotípica será el “agente” que conduzca a los personajes a actuar, aquello que los “moverá” para evitar que “otro” rompa con la unión de su amor, y que producirá, por tanto, el indispensable encadenamiento de sucesos que se van determinando los unos a los otros hasta desembocar en la situación final. Pero los celos no son sólo una herramienta útil para motivar la acción. El hecho de que sea necesario “el otro” para que “emerja” la pasión celotípica, vuelve a los celos una herramienta dramática útil para provocar el conflicto escénico. En función del género al que corresponda la comedia, este conflicto se teatralizará en la forma de un triángulo amoroso en el cual una de las partes desea “romper” la “unidad” del amor existente entre las otras dos, o bien en la forma de una “pugna amorosa” en la cual dos “enamorado” se disputan la correspondencia amorosa de una dama. En cualquiera de los casos, aquello que provoca los celos es una tensión entre los personajes, una tensión que, según Luis Alonso de Santos, es el motor de lo dramático.⁴ Lo que nos gustaría probar es que, si bien estas obras comparten el motivo de los celos como su principal constituyente, el tratamiento que cada dramaturgo le otorga a este motivo cambia en correspondencia con el género al cual pertenece cada obra.

Los celos también se muestran en el teatro áureo como una herramienta eficaz para “mover” al público. En el *Arte nuevo de hacer comedias* Lope plantea el uso de los afectos con la siguiente finalidad:

Describe los amantes con afectos
Que muevan con extremo a quien escucha (vv. 271-272).⁵

En el Barroco, los afectos eran considerados como “pasiones del alma” que podían tornarse destructivas cuando nublaban el uso de la razón y el entendimiento. Los

⁴ Luis Alonso de Santos, *La escritura dramática*, Madrid, Castalia, 1998, p. 106.

⁵ Citamos de la edición de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.

dramaturgos del teatro áureo se “aprovechaban” de estas pasiones para teatralizar el conflicto íntimo de sus personajes y, así, poder conmover al público. A este respecto, los celos se mostraban como un fructífero instrumento para provocar el conflicto interno del personaje y colocarlo en una situación en que no estaba seguro de sí mismo, ni de sus actos, ni de conocer, de pronto, las razones profundas de su deseo o sus emociones. Los dramaturgos áureos expresaban este conflicto interior del personaje provocado por los celos, por medio de recursos como el soliloquio en los cuales el personaje describía el estado violento en que se hallaba por estar entre dos intereses apremiantes y opuestos. Mediante un derroche de recursos poéticos, gestos, movimientos y voces, el personaje expresaba en el soliloquio, ya fuera el dolor, la tristeza o el furor que le producían los celos, con lo cual hacía partícipe al espectador de su propia condición anímica. La pasión celotípica, entonces, era concebida como una herramienta que podría transformar totalmente al recitante y, al hacerlo, poder transformar también al espectador.

Si bien los celos, como hemos visto, cumplen con una función indispensable en la generación de la acción dramática y en la transmisión del conflicto interior del personaje, un rápido vistazo a las listas bibliográficas sobre las obras teatrales y los dramaturgos del Siglo de Oro nos revela que la crítica ha pasado por alto el estudio de esta pasión. El único artículo dedicado a estudiar los celos como motivo dramático en el teatro áureo corresponde a Hymen Alpern y data de 1923;⁶ por lo que respecta a estudios de mayor longitud, tenemos solamente el libro *The Literature of Jealousy in the Age of Cervantes*, de Steven Wagschal,⁷ y el libro colectivo *La pasión de los celos en el teatro del Siglo de Oro*.⁸

⁶ Hymen Alpern, “Jealousy as a Dramatic Motive in the Spanish *Comedia*”, *Romanic Review* 14 (1923), pp. 276-285.

⁷ Steven Wagschal, *The Literature of Jealousy in the Age of Cervantes*, Missouri, University of Missouri Press, 2006.

Todo esto nos conduce a la conclusión de la necesidad de un trabajo en el que se estudie el valor dramático de esta pasión, de manera coherente y detallada. Parte fundamental de este trabajo será analizar la intriga y los personajes de cada comedia, especificar y puntualizar cómo se da el tratamiento de los celos y de qué manera repercute sobre la forma y el contenido de las comedias. Nuestro fin último es mostrar la manera en que los autores utilizaron el motivo de los celos en sus diversas funciones –estructurales, caracterizadoras, satíricas– y poner de relieve la importancia de este motivo en las comedias analizadas.

El primer capítulo de este trabajo tiene como fin explorar las características del teatro barroco, tanto en su forma como en su recepción por el público, como en su temática, y establecer puntos de contacto entre estas características y el motivo de los celos. La intención del capítulo es, por una parte, determinar cuáles son los temas en el teatro áureo que siempre se dramatizan vinculados a los celos; por otra, explicar en qué consiste este vínculo y cómo se “teatraliza”.

En el segundo capítulo estudiamos la relación entre los celos y el ingenio en la comedia palatina *El perro del hortelano*, de Lope de Vega. El capítulo pretende echar luz sobre el modo en que los celos pueden “fomentar” tanto la agudeza de artificio –aquella que Baltasar Gracián vincula con la belleza estética– como la agudeza de acción –aquella que exige un acto pronto e ingenioso–. Asimismo, este apartado pone de relieve cómo los personajes femeninos en las comedias palatinas suelen “expresar” los celos por medio de un comportamiento “mudable” y “oscilante”.

⁸ Remedios Morales y Miguel Morales (coords.), *La pasión de los celos en el teatro del Siglo de Oro*, Actas del III Curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua, Granada, Universidad de Granada, 2007.

El capítulo tercero está dedicado a explorar la relación entre los celos y la tragedia en el drama de honor *El médico de su honra*. Por medio del estudio de la caracterización de don Gutierre Solís se pretende mostrar que los celos, como el honor y el hado, colocan a los personajes en una situación que escapa a su control y que no pueden resolver, conduciéndolos a su propia destrucción.

El último capítulo estudia el tratamiento burlesco que los celos reciben en la comedia de capa y espada *Donde hay agravios no hay celos*. Por medio del estudio de la intriga de la comedia resaltamos cómo los celos cumplen con la función de “enredar” la acción dramática, así como crear los equívocos que se convierten en situaciones risibles. El capítulo también explora la relación entre los celos y el honor, así como el vínculo entre los celos y el desengaño.

I. EL MOTIVO DE LOS CELOS EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL

Son pocas las obras del teatro áureo en las que el motivo de los celos no figura. Ya Cervantes, en *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, hace de este motivo uno de los puntos alrededor del cual se vinculan todas las acciones de los personajes. Lope de Vega, por su parte, escribió seis comedias en las cuales la palabra “celos” figura en el título; en éstas, los celos que se “suscitan” entre los personajes son el elemento que relaciona sistemáticamente todas las partes de cada una de estas comedias.⁹ En muchas otras de sus obras dramáticas, tales como *El perro del hortelano* o *Belardo el furioso*, Lope explorará las posibilidades psicodramáticas de este motivo, convirtiéndolo en una herramienta para describir y acumular los atributos que constituyen “la forma de ser” de los personajes. Otros dramaturgos contemporáneos a Lope utilizan este motivo en diversas funciones – estructurales, caracterizadoras, satíricas, y alegóricas– y ponen de relieve la importancia que este motivo tenía en la construcción de la acción dramática. Tirso de Molina, en *Amor y celos hacen discretos* y en *La celosa de sí misma*, explora las posibilidades cómicas de este motivo y se vale de este para crear el conflicto de desequilibrio social que es característico de las comedias palatinas. Por lo que respecta a Calderón, hará del motivo de los celos el motor de la acción y el principal elemento caracterizador de los protagonistas de sus dramas de honor, entre ellos sus tres más famosos, *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra* y *A secreto agravio, secreta venganza*.

¿Por qué los dramaturgos del teatro barroco acudían con tanta frecuencia a este motivo? Para responder a esta pregunta habría por comenzar por explorar algunos de los rasgos de este teatro. Como apunta Emilio Orozco, el teatro español que se crea en el

⁹ Son las siguientes: *Más pueden celos que amor*, *La escolástica celosa*, *Celos con celos se curan*, *Los celos de Rodamonte*, *Los embustes de Celauro* y *El milagro por los celos*.

primer tercio del siglo XVII es un teatro barroco por sus características expresivas, por su atender el gusto del público y por su actitud de libertad con respecto a las unidades dramáticas.¹⁰ En este teatro se descubre una voluntad integradora, contrastada, que mezcla lo grave y lo humilde, lo trágico y lo cómico, que a juicio de Emilio Orozco supone “la monstruosidad de la novedad de la obra teatral barroca por querer recoger la unidad contrastada de la naturaleza y de la vida”.¹¹ El término “monstruo”, pues, es una expresión en la que se condensa algo esencial del estilo barroco, como manifestación de elementos varios y contrastados, que se alejan de lo regular y racional, contrario a la delimitación establecida por las unidades dramáticas. En su *Arte nuevo*, Lope apunta que el carácter monstruoso de la Comedia nueva deriva, precisamente, de la exigencia del público por ver representaciones en las que se mezclaban lo trágico y los cómico, lo elevado y lo popular:

Que el vulgo con sus leyes establezca
la vil quimera deste monstruo cómico (vv. 149-150).

Si en las piezas escritas entre 1580 y 1640 se da libertad con respecto a las artes poéticas y modelos clásicos, desbordamiento de su ornato, rasgos descriptivos y de ingenio en su estilo, personajes que están más allá de la naturaleza y pasiones desmesuradas, es precisamente porque el público ama las escenas en que estos rasgos se extreman. En sus comedias, Lope condensó bien este precepto básico de esta nueva estética, fundada en el deleite del público y en la dependencia de la vida y de la naturaleza.

Tal vez, entonces, la primera razón por la que abunda el motivo de los celos en el teatro barroco es porque esta pasión representa cabalmente la voluntad integradora y contrastada que era tan valiosa para el público que pagaba por ver las comedias. Como lo señalan los tratados médicos de la época, así como algunos tratadistas de los afectos, los

¹⁰ Emilio Orozco, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969, p. 30.

¹¹ *Ibidem*, p. 34.

celos son una pasión “híbrida” que no se apega al orden regular de los afectos sino que están constituidos por elementos antitéticos derivados de las pasiones concupiscibles e irascibles. Jacques Ferrand, por ejemplo, en el capítulo XXV “*Whether or not, Jealousy be a Diagnosticke Sign of Love-Melancholy*” de su tratado médico sobre la melancolía de 1640, señala que los celos pueden en un principio ser un “agente” que provoca amor, luego uno que causa odio: “*But as Jealousy insinuates it selfe into de mind [...] the same causes that served at first to build Love upon, serve afterwards to raise as deadly as hatred*”.¹² A propósito de las causas que pueden provocar los celos, apunta que estas pueden ser tangibles, o no: “*Jealousy springs indifferently from that which is, and from that which is not*”. Por su parte, Robert Burton, en *The Anatomy of Melancholy*, señala que entre los síntomas de los celos hay afectos tan variados como ira, tristeza, locura y arrepentimiento. El celoso, apunta, “*will sometimes sigh, weep, sob for anger [...] and sometimes again flatter and speak fair, ask forgiveness, kiss and coll [...] and then rave, roar and lay about like a madman*”.¹³ El fragmento citado indica claramente que, como el “monstruo cómico” de Lope, los celos son integrados por una variedad de elementos que poco tienen que ver entre sí pero que, en conjunto, forman una unidad heterogénea.

Aurelio González señala que el drama barroco podía “hacer teatral cualquier hecho lo mismo de la vida cotidiana por mínimo que fuera, hasta las grandes hazañas épicas pasando por la tradición literaria o acontecimientos circunstanciales entre los que la devoción religiosa no sería ajena”.¹⁴ La pasión celotípica no escaparía a ser teatralizada por

¹² Jacques Ferrand, *Erotomania, or a Treatise Discorsing of the Essence, Causes, Symptomes, Prognosticks and Cure of Erotique Melancholy*, Oxford, Lichfield, 1640. En John T. Cull, “La función de los celos en *El médico de su honra*”, *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, 16 (1982), p. 119.

¹³ Robert Burton, *The Anathomy of Melancholy* (1621), New York, Vintage Books, 1977, en John T. Cull, *op. cit.*, p. 118.

¹⁴ Aurelio González, “Introducción”, en Aurelio González (ed.), *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, México, El Colegio de México, 2000, p. 11.

los dramaturgos del Barroco. Ya sea Cervantes, Lope, Calderón, Sor Juana o Rojas Zorrilla, los dramaturgos de esta época sacarían provecho de las cualidades “híbridas” y “monstruosas” de los celos y los “usarían” ya fuere para “encender” el deseo amoroso de los personajes, o despertar en ellos ira, o furor, o tristeza, o todos estos afectos a la vez. La comedia barroca teatralizaría, de igual modo, el carácter tangible e intangible de los indicios que despertaban los celos: innumerables comedias muestran cómo un ligero indicio, frecuentemente emanado puramente de las aprehensiones del personaje, podían despertar el “monstruo” de los celos y mover entonces al personaje a la acción, con lo cual se produciría el indispensable encadenamiento de los sucesos que se iban determinando los unos a los otros hasta desembocar en la situación final. Los celos se mostraban también como una herramienta ideal para cumplir con la exigencia del público de presenciar pasiones desmesuradas que llevaban al personaje al límite. ¿Qué otra pasión podía mover con tanta fuerza a los personajes y, por tanto, al público?

No es de extrañar, entonces, que los dramaturgos hayan recurrido con tanta frecuencia a la pasión de los celos. Y es que, en muchos sentidos, los celos pueden ser considerados como la más barroca de las pasiones. Los celos recogen todos aquellos temas, tópicos e ideas que son característicos de la época barroca, tales como la desmesura, la locura, la desconfianza, el ingenio y la violencia, por sólo mencionar algunos de los que Maravall describe en su libro *La cultura del Barroco*.¹⁵ Los celos son confuso laberinto, pues arrojan a los personajes que son “presa” de ellos a los oscuros e intrincados callejones de la sospecha; los celos son el mundo al revés, pues alteran cabalmente el orden de la vida de los personajes, trocando amor por odio y compasión por furor. Los celos representan también, cabalmente, el carácter conflictivo de la época barroca, pues son una pasión que

¹⁵ José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 2002.

enfrenta al hombre contra sí mismo y contra los demás, y que provoca caos donde antes había armonía.

De estos temas característicos del Barroco, son tres los que invariablemente aparecen vinculados a los celos en el teatro áureo: el honor, la violencia y el ingenio. Nos gustaría, a continuación, detenernos en cada uno de estos temas y explorar cuál es su vínculo con la pasión que da título a esta tesis y de qué manera ha sido teatralizada tal relación.

I.1 Algunos temas del Barroco y los celos

I.1.1 El honor y los celos

Mucha bibliografía se ha ocupado del honor en el teatro áureo, y en particular en el de Lope, desde que éste escribiera los famosos versos del *Arte nuevo* declarando que “los casos de honra son mejores, / porque mueven con fuerza a toda gente (vv. 327-328).¹⁶ Nuestro propósito, en este apartado, no es hacer una historia crítica de este tema ni recordar algunos hitos significativos que sirvan como base de una discusión posterior sino, más bien, señalar cuál es la relación del tema del honor con los celos. Lo primero que habría que señalar a este propósito es que el engaño hecho por la persona amada o deseada repercutía, por razones que exploraremos a continuación, tanto en el sentido de integridad personal –el honor– de los personajes, como en el valor que los personajes estimaban les otorgaba la sociedad –la honra–. En las tres comedias que analizamos en esta tesis, los dos temas, celos y honor, son dos hilos que corren a través de toda la obras, y que están inextricablemente entretreídos. En el caso de *El perro del hortelano*, los celos y el honor de la condesa de

¹⁶ Joaquín Artiles ha reunido parte de esta bibliografía en “Bibliografía sobre el problema del honor y de la honra en el drama español”, en *Filología y crítica hispánica. Homenaje al profesor F. Sánchez Escribano*, Madrid, Emory University, 1969, pp. 235-241.

Belfor son dos fuerzas opuestas que provocan el comportamiento “oscilatorio” del personaje que está vinculado al título de la comedia: “El perro del hortelano”, que ni come ni deja comer. En el caso de las otras dos comedias, *El médico de su honra* y *Donde hay agravios no hay celos*, celos y honor se presentan como fuerzas que corren paralelas, entrelazándose entre sí y complementándose, ambas impeliendo a los personajes a “averiguar” sus sospechas de que sus mujeres (la esposa, en el caso de don Gutierre Solís, la dama, en el caso de don Juan) pudieron haber faltado a su palabra.

Morón Arroyo apunta que, de acuerdo con el sistema de valores de la España del siglo XVII, el honor era una ética secular que procuraba la idealización de la conducta humana de acuerdo con los valores establecidos por el patriarcado.¹⁷ El honor era, en este sentido, un símbolo de la integridad y de la dignidad del hombre. El honor también tenía un componente sacro que subrayaba el origen divino del hombre, de ahí que fuera considerado “patrimonio del alma”, como señala Pedro Crespo al final de la jornada primera de *El alcalde de Zalamea*. Este hecho hacía que la defensa del honor se volviera, al mismo tiempo, la defensa de la integridad personal y de la cualidad divina del hombre.¹⁸ El código de honor tenía también un contenido social, pues era una red de obligaciones que enlazaba a los miembros de una sociedad mediante una dinámica de servicio mutuo.

La honra, en cambio, estaba vinculada a la fama o reputación en que se era tenido. Según Gustavo Correa, la honra se manifestaba en un doble sentido: el vertical implicaba una estratificación social en la que se respetaban las fronteras entre los diferentes estratos de la pirámide jerárquica, funcionaba como factor diferenciador; el horizontal se refería a las relaciones complejas entre los miembros de una comunidad en el sentido horizontal de

¹⁷ *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002, s. v. “Amor-honor”.

¹⁸ Frank P. Casa, “Honor and the Wife-Killers of Calderón”, *Bulletin of the Comediantes*, 29 (1977), p. 10.

grupo, podía definirse como fama o reputación y obra con un sentido de igualamiento.¹⁹ La honra del hombre se basaba en la virilidad y la de la mujer, en la virtud (pureza y moralidad) de su conducta. En el caso del matrimonio y de la familia, de acuerdo con la tradición judeocristiana, la honra se depositaba en la mujer.²⁰ El comportamiento de una mujer, fuera hija, hermana o esposa, podía comprometer la honra de toda la familia. La crisis de la honra podía ser provocada por cualquier desliz: correspondencia clandestina con un amante aunque fuera con intención honrada; declaración amorosa de parte de algún galán no aceptable al paterfamilias; aún en el caso de rapto, la inocencia de la mujer no evitaba que el escándalo y la vergüenza cayeran sobre la familia. En este sentido, el hecho de que fuera tan “fácil” manchar la honra de un marido o de una familia es lo que volvía a los celos como una “herramienta” esencial para cuidar la “pulcritud” de esta honra. Pérez de Saavedra, en su tratado sobre los celos, ilustra esta idea con un ejemplo:

Si preguntamos a cualquiera casado qué pretende conseguir con los celos y cuál es el fin de ellos, nos responderá que es conservar y guardar su honra que por la virtud y fuerza del matrimonio la tiene puesta y consiste en la honestidad y pureza de su legítima mujer. Lo segundo es que a su mujer le tiene el amor, a que le obliga su estado y que cuando no se atravesara su honra, como buen enamorado de su mujer, le pesaría en el alma que otro llegase a gozarla, y por no ver semejante desdicha vive con su cuidado, y con sus celos. De manera que sacamos en limpio que la honra y el amor son los fines del celoso casado.²¹

Los celos, en este caso, adquieren una connotación de vigilancia y cuidado de un bienpreciado. Son muchos los casos de “caballeros” del teatro áureo que “celan” a sus esposas, precisamente, para cuidar su honra y para evitar que amor que le profesa sea compartido. Don Jacinto, en la versión de *El médico de su honra* de Lope de Vega, expresa

¹⁹ Gustavo Correa, “El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII”, *Hispanic Review*, 26 (1958), pp. 99-103.

²⁰ *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, op. cit., s. v. “Honor-honra”.

²¹ Pedro Pérez de Saavedra, op. cit., f. 85r.

que vigila día y noche “los pasos” de su esposa, Mayor, porque de lo contrario perdería su honor. El personaje de Veinticuatro, en *Los comendadores de Córdoba*, demasiado tarde se percata que su esposa ha faltado a “su obligación” y se lamenta ante don Jorge no haberla vigilado más. Esta visión de los celos como conservación del honor y la honra también se da en personajes que no son “caballeros”, tales como Peribáñez, de la conocida obra de Lope. Si bien Peribáñez nunca admite en la comedia sentir celos, son las sospechas emanadas de los celos del comendador las que lo llevan a volver de Toledo con el fin de investigar el “estado” de su honor.

Ahora bien, es importante señalar que, en la comedia áurea, los conceptos de honor y de honra se traslapaban con frecuencia. Si bien los estudiosos de teatro de los Siglos de Oro establecen una diferencia conceptual entre uno y otro término con el fin de poderlos estudiar a profundidad, esta distinción no parecía ser tan tajante en los siglos XVI y XVII. Esto se debe, como explica Claude Chauchadis, a que el honor, como la honra, también tiene un aspecto extrínseco.²² El honor del noble, inmanente por su nacimiento, es también de origen externo por ser en su principio favor real. Va acompañado de lo que Chauchadis llama “honra apariencial” por medio de los vestidos, privilegios jurídicos y fiscales y todas las manifestaciones exteriores que acarrea la honra. Semejante “traslape” conceptual es lo que provocaba que los mismos lexicógrafos del Siglo de Oro no encontraran una diferencia entre uno y otro término. Sebastián de Covarrubias, por ejemplo, escribe en su *Tesoro de la lengua* que “honor vale lo mesmo que honra”. Un siglo antes otro lexicógrafo famoso, Antonio de Nebrija, ponía en el mismo plano “honor u honra”.²³ Por lo que respecta a los casuistas de los Siglos de Oro, ninguno se muestra preocupado por establecer una distinción

²² Claude Chauchadis, “Honor y honra o cómo se comete un error en lexicología”, *Criticón*, 17 (1982), p. 82-84.

²³ *Ibidem*.

entre las dos palabras. Como señala Chauchadis, cuando se sabe la minucia con la que los teólogos se empeñaban en distinguir “honra” de “fama”, o de “alabanza”, cabe suponer que, para ellos, “honor” y “honra” son equivalentes. En lo que concierne al teatro del Siglo de Oro, Chauchadis apunta que si bien, en ocasiones, sí se establece que el honor corresponde a elementos intrínsecos y la honra a elementos extrínsecos, en la mayor parte de las comedias no se establece una dicotomía de significados. El investigador francés demuestra, con numerosos ejemplos tomados de la comedia áurea, que se puede hacer una conmutación entre ambos términos. Es importante tomar en cuenta esto porque, en las tres comedias que analizaremos, los personajes con frecuencia no establecen una diferencia de significado entre uno y otro término.

A propósito de la relación entre el honor y los celos, Ignacio Arellano señala que un elemento común a todas las manifestaciones del honor es su dimensión imperativa, su vínculo con la capacidad de ejercer autoridad en los otros (especialmente en la propia mujer en los casos de la honra conyugal).²⁴ Este enfoque puede explicar lo que Cañas llama “deshonra por falta de correspondencia amorosa”.²⁵ La falta de correspondencia amorosa, apunta Arellano, por sí misma no genera deshonra alguna: lo que sienten como deshonra los personajes del teatro áureo es ser pospuestos a otros rivales, puesto que el relegamiento les convierte en gente de menos valer en esa comparación, y muestra su incapacidad de dominar la situación. La reacción constante será buscar un medio de reafirmar su autoridad (la venganza, el duelo, etc.) para demostrar que se posee honor. Esta reacción, si bien suele ser típica de los maridos en los dramas de honor, también está vinculada a los galanes y a

²⁴ Ignacio Arellano, *El arte de hacer comedias. Estudios sobre teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011, p. 98.

²⁵ Jesús Cañas Murillo, *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1995, en Ignacio Arellano, *op. cit.*, p. 98.

las damas de las comedias palatinas y de las comedias de capa y espada, cuyas acciones suelen ser motivadas por el hecho de haber sido “relegados” por otros galanes o damas, lo cual “mermaría” su honor. En las obras estudiadas en esta tesis veremos cómo buena parte de la acción dramática deriva, precisamente, de las reacciones de sus protagonistas ante el hecho de que haber sido pospuesto a otros rivales.

I.1.2 La violencia y los celos

Para entender mejor el tema de la violencia en el Barroco es pertinente detenerse brevemente en la situación política de imperio español a mediados del siglo XVII. En 1640, Portugal recupera su independencia, y está a punto de conseguirla Cataluña; hay, además, conspiraciones separatistas en Aragón y Andalucía. La derrota de Rocroi en 1643 marca ineluctablemente el camino del amargo final; en 1647 y 1648 se sublevan Sicilia y Nápoles, y es preciso reconocer la independencia de Holanda; la Paz de los Pirineos de 1654 señala ya la supremacía europea de Francia.²⁶

Para Maravall, estos movimientos de oposición política, las conspiraciones y rebeldías, y, sobre todo, el hecho nuevo de que la guerra se hubiera convertido en un modo persistente de relacionarse de los pueblos, suscitan en el Barroco una concepción del hombre como sujeto en perenne pugna consigo mismo y con sus semejantes.²⁷ El hombre, según se piensa en el XVII, es un individuo en combate interno, de donde emergen miedos, aprehensiones y pasiones que llegan a manifestarse de manera violenta al momento de irrumpir fuera y proyectarse en sus relaciones con el mundo y con los demás hombres. El hombre también se concibe como una amenaza para otros hombres. Escribe sobre ello

²⁶ Carlos Blanco, *Historia social de la literatura española*, Madrid, Castalia, 1981, p. 326.

²⁷ José Antonio Maravall, *op. cit.*, p. 329.

Luque Fajardo: “como decía un predicador discreto, explicando el proverbio antiguo [*homo homini lupus*]: el hombre contra el hombre es lobo: bastaba decir el hombre contra el hombre es hombre y quedaba bien encarecido, porque no tiene el hombre mayor contrario que al mismo hombre”.²⁸ Este carácter amenazante del hombre teje el lienzo de fondo sobre el cual los escritores barrocos hacen llamadas para precaverse y defenderse. Guillén de Castro, por ejemplo, en su “Discurso contra la confianza”, apunta contra las calamidades que ha traído al mundo la confianza en los demás y la ponzoña que puede guardar la confianza en sí mismo.²⁹ Así lo hace también Liñán y Verdugo, quien en su *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte*, advierte que la desconfianza entre los pueblos es la raíz de la violencia de las guerras.³⁰

El teatro áureo reflejará de modos diversos este espíritu conflictivo de la época barroca, y la violencia que traía consigo. En el trabajo ya citado, Ignacio Arellano estudia algunas de las varias funciones dramáticas que cumple la violencia en el teatro de Calderón, entre ellas el ser el detonador de la acción dramática, así como ser el elemento que mantiene la acción “viva”.³¹ En *La gran Cenobia*, por ejemplo, son las guerras de Roma contra Palmira, y las divisiones internas y los desórdenes que se multiplican en Roma y la corte de Cenobia, las que encadenan los acontecimientos de la acción dramática hasta un trágico final. Distinta función tiene la violencia en *Judas Macabeo*, obra enmarcada en la guerra santa, y en la cual la función de la violencia es añadir atributos que caractericen a Judas, el protagonista. La violencia, sostiene Arellano, está presente en una parte

²⁸ Luque Fajardo, *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*, edición de Martín de Riquer, t. II, Madrid, Real Academia Española, 1955, p. 37, en José Antonio Maravall, *op. cit.*, p. 329.

²⁹ Guillén de Castro, *Obras de don Guillén de Castro y Bellvis*, edición de Juliá Martínez, Madrid, Real Academia Española, 1927, t. III, pp. 573 y sigs., en José Antonio Maravall, *op. cit.*, p. 334.

³⁰ Liñán y Verdugo, *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte*, Aviso VI, en *Costumbristas españoles*, edición de Correa Calderón, t. I, Madrid, Aguilar, 1964, p. 91, en José Antonio Maravall, *op. cit.*, p. 334.

³¹ Ignacio Arellano, *op. cit.*, pp. 123 y sigs.

importante de la producción calderoniana; lo que hace Calderón es explorar dramáticamente cómo la violencia es innata a la misma sociedad humana y al individuo, y cómo se manifiesta por todos los lugares y circunstancias.³²

A nosotros lo que nos gustaría resaltar es la relación que existe en el teatro áureo entre la violencia y los celos. Es en los dramas de honor, sobre todo, en los que la violencia emerge tanto en la forma de una pugna interior de los personajes, en la cual “emergen” afectos tales como la ira, el furor y la tristeza, tanto en la forma de un desbordamiento de estas pasiones hacia el exterior, casi siempre sobre la esposa del marido celoso. No es casualidad que sea en estos dramas en los que la violencia se presente de modo más explícito. Como ya hemos visto, los celos repercutían tanto en el sentido de integridad personal –el honor–, de los personajes, como en el sentido de valor colectivo de estos mismos –la honra–. No es de extrañar, entonces, que en aras de defender valores tan apreciados, los protagonistas de los dramas de honor estuvieran dispuestos a recurrir a la violencia, aunque eso implicara dar muerte a sus esposas.

En estos dramas, los maridos suelen encontrar algún indicio de que sus mujeres pudieron haber faltado a su “obligación” y, llevados por los celos, llevan a cabo “averiguaciones” que tienen como fin indagar si los indicios son verdaderos. La violencia se suele presentar, en una primera etapa, cuando, como resultado de su averiguación, los maridos “confirman” que sus sospechas son ciertas (o cuando *creen* haber confirmado que lo son). En esta primera etapa la violencia suele presentarse como aquella definida por el *Diccionario de Autoridades* como una “fuerza o ímpetu en las acciones, especialmente en las que incluyen movimiento”, y deriva del conflicto interior que produce al protagonista el

³² *Ibidem*, p. 154.

“saber” que ha sido engañado.³³ La violencia suele expresarse, en esta etapa, en una construcción sistemática del lenguaje, basada en algunos rasgos fundamentales: emblemas de la violencia (en especial animales venenosos y feroces), hipérboles e imágenes del horror (entre ellos los nacimientos teriomorfos y las fórmulas de insultos), y repertorios simbólicos especializados (tormentas, volcanes, terremotos, enfermedades). Un buen ejemplo de cómo las hipérboles subrayan la fuerza de los afectos que, derivados de los celos, “consumen” al personaje, es el aviso de Gutierre a Mencía:

GUTIERRE: ...llegar pudiera
a tener... ¿qué son celos?
átomos, ilusiones y desvelos...
no más que de una esclava, una criada,
por sombra imaginada,
con hechos inhumanos,
a pedazos sacara con mis manos
el corazón, y luego
envuelto en sangre, desatado en fuego,
el corazón comiera
a bocados, la sangre me bebiera,
el alma le sacara,
y el alma, ¡vive Dios!, despedazara,
si capaz de dolor el alma fuera (vv. 2018-2031).³⁴

La siguiente forma de violencia vinculada con los celos que suele presentarse en los dramas de honor es la venganza. La decisión de ejecutar la venganza suele ser el corolario al conflicto interior que vimos previamente. En un sentido, el hecho de que los maridos de estos dramas decidan cobrar venganza es la muestra definitiva de que los celos han tomado posesión de su razón. Si bien la venganza por adulterio era aceptada en algunos casos por la ley civil de la época, eso no obstaba para que haya sido considerada por los tratadistas de los afectos como un acto derivado del furor y, por lo tanto, condenable. Pérez de Saavedra,

³³ *Diccionario de Autoridades*, Real Academia Española, s. v. “Violencia”. En línea: <http://web.frl.es/DA.html>.

³⁴ Citamos por la edición de Don W. Cruickshank, *El médico de su honra*, Madrid, Castalia, 2010.

por ejemplo, consideraba que el hombre “cuerdo” debía alejarse de los celos para evitar “el furor y crueldad que causan, con el cual se pierde el uso de la razón y el hombre queda hecho bestia y sujeto como tal a una injusta venganza”.³⁵ El mismo tratadista agrega que un marido, luego de sufrir el “desengaño de un adulterio averiguado”, tenía dos opciones: o bien “corregir con amor” las faltas de su mujer y “perdonar” sus culpas y flaquezas, o bien “hacerse ejecutor de la pena de la venganza”. En el primer caso, señala Saavedra, el marido se sujetaría a “la blandura de la ley Evangélica”, mientras que, en el segundo, estaría incurriendo en “pecado mortal y gravísimo”. La violencia que en estas venganzas ejercen los maridos sobre sus esposas varía solamente en el modo en que los maridos ultiman a sus mujeres. Así, por ejemplo, don Lope, en *A secreto agravio, secreta venganza*, opta por dar muerte a su esposa por medio del fuego; don Juan, de *El pintor de su deshonra*, usa un arma de fuego y don Gutierre, en *El médico de su honra*, mandará sangrar a sus mujer hasta la muerte. En todos los casos, la violencia ejercida por los personajes será distinta de aquella con la que sus propios afectos los llevaron a un “interior movimiento”. Ahora, al mandar a matar a sus mujeres, los maridos celosos recurren a otro tipo de violencia, aquel que, según el *Diccionario de Autoridades*, “obliga a alguno a hacer lo que no quiere por medio, a que no puede resistir”.

Este segundo tipo de violencia tiene, en los dramas de honor, un componente trágico. Como el hado, los celos colocan a los personajes en una situación que no pueden resolver y que escapa a su control. Los personajes se encuentran a merced de una pasión que ha nublado su entendimiento, que se ha apoderado de su voluntad y que se convierte, en última instancia, en la fuente de destrucción trágica para ellos. Como señala Arellano, el marido no escapa a su posición de víctima por el hecho de matar a su esposa: esa situación

³⁵ Pedro Pérez de Saavedra, *op. cit.*, f. 120r.

trágica es sobradamente destructiva, lo constituye realmente en víctima. La mujer no es una víctima completamente sustitutoria: es lo más cerca que tiene el marido, forma con él una unidad. Matar a la mujer es asumir también el sacrificio propio.³⁶

Pero la violencia emanada de los celos no siempre tiene una función trágica. En las comedias palatinas, por ejemplo, las protagonistas suelen ser damas nobles que “sienten” un deseo amoroso hacia un hombre de menor condición social, casi siempre su secretario. La violencia que emana de los celos se presenta en estas comedias como un fuerte movimiento interior en las protagonistas, derivado del conflicto entre el amor y el honor, que con frecuencia las lleva a arremeter contra el objeto mismo de su deseo, sus secretarios. En el caso de *El perro del hortelano*, por ejemplo, Diana, la condesa de Belfor, es presa de una explosión iracunda contra Teodoro, su secretario, cuando este muestra insubordinación y cuando amenaza con “decidirse” amorosamente por Marcela, la rival de Diana. Dominada por la ira que emana de los celos, la condesa de Belfor propina unos bofetones a su secretario. Contrario a la función trágica que tiene la violencia emanada de los celos en los dramas de honor, este caso tiene la función, primeramente, de subrayar el ánimo cambiante e impredecible de la protagonista; por otro, dar pie a una escena posterior en la cual Teodoro se limpiará con un pañuelo la nariz ensangrentada como resultado de los bofetones que recibió de Diana. En esta escena, Diana pedirá a su secretario le entregue el pañuelo que está cubierto en sangre y se lo llevará consigo, con lo cual, en palabras de Aurelio González, “la violencia y el amor se aúnan en una dimensión de extraña sensualidad

³⁶ Ignacio Arellano, *op. cit.*, p. 144.

intensificada cuando Diana se lleva el lienzo manchado de sangre, mudo testimonio de su pasión y del contacto violento con Teodoro, después de compensarlo generosamente”.³⁷

Por lo que respecta a las comedias de capa y espada, en estas la violencia suele tener un componente burlesco que contribuye a crear el tono alegre y gracioso que Cubillo de Aragón consideraba característico de este género. Hemos dicho ya que ante la sospecha de que pueden estar siendo pospuestos por otros rivales, los personajes del teatro áureo suelen recurrir a una venganza o a un duelo que les permita reafirmar su autoridad. Si bien en las comedias de honor esta venganza tenía una función trágica, en las comedias de capa y espada esta violencia recibía un tratamiento cómico. Tal es el caso del duelo final de la comedia *Donde hay agravios no hay celos*, de Rojas Zorrilla. La causa inicial de este duelo es que don Juan, el galán protagonista de la comedia, descubre a su rival en amores, don Lope, en la habitación de su dama, doña Inés. Presa de los celos, don Juan reta a don Lope a un duelo. Pero como don Juan y Sancho, su criado, han intercambiado personalidades antes de entrar a casa de doña Inés, es a Sancho a quien le corresponde pelear en este duelo contra don Lope. Este intercambio de personalidades es lo que permite que, durante el duelo, se parodie el tópico del galán honrado por medio del comportamiento cobarde del cual hace gala el gracioso Sancho al momento de enfrentarse con don Lope. El público estaba familiarizado con esta clase de personaje para el cual la defensa de la honra era un asunto primordial y, por lo tanto, encontraría que Sancho actuaba de manera inversa al comportamiento de aquél, con lo cual se produciría el efecto cómico de la escena. La

³⁷ Aurelio González, “La palabra y el gesto de amor en Lope”, en Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega*, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, Almagro, 2003, p. 99.

violencia emanada de los celos, en este caso, es el medio que permite al dramaturgo crear las situaciones risibles de la escena.

I.1.3 El ingenio y los celos

Para la filosofía de Baltasar Gracián, las esferas de actuación de las dos potencias de la persona son ingenio y juicio. Si el juicio aspira a la verdad, el ingenio tiene como objeto además la hermosura. Así, la agudeza sería el procedimiento mental que encuentra una correspondencia entre dos sujetos (objetos, según la denominación de Gracián). Cuando esa conexión se materializa en el discurso, nos encontramos ante el concepto. El concepto sería la concreción en una idea de la potencia o capacidad para la agudeza. En *Agudeza y arte de ingenio*, Gracián distingue tres clases de agudeza: de perspicacia, que tiene por objeto la verdad útil; la agudeza de acción, que exige un acto pronto, ingenioso, como el ejemplo del huevo de Colón; finalmente, la agudeza de artificio, cuyo objeto es la belleza estética e ideológica, la sutileza producida por el ingenio.³⁸

En un estudio dedicado a la fuerza del ingenio en la obra de Tirso de Molina, Ignacio Arellano apunta que en el teatro áureo es posible encontrar ejemplos de las tres categorías de agudeza descritas por Gracián.³⁹ En el caso del teatro de capa y espada, la agudeza de acción se observa, entre otras cosas, en las trazas ingeniosas ideadas por los personajes para superar las circunstancias. El concepto de “traza” está vinculado a la creación de una idea que, emanada de un constante discurrir, es concebida para lograr un determinado fin. Con frecuencia el obstáculo surge azarosamente frente a un personaje:

³⁸ Nancy Palmer Wardropper, “El Discurso III de la *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián: ‘Variedad de la agudeza’”, *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Vervuert Verlagsgesellschaft, 1989, pp. 569-574.

³⁹ Ignacio Arellano, “La fuerza del ingenio en la comedia de capa y espada de Tirso”, en *El arte de hacer comedias. Estudios sobre teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011, p. 164.

Marta la piadosa, por ejemplo, se encuentra con un matrimonio concertado por su padre y reacciona inventándose un voto de castidad que le impide casarse. Ese enredo, señala Arellano, integrará las sucesivas peripecias en un esquema de improvisación acumulativa, que procede de dos enredos complementarios: el de Marta, que con su fingida devoción evita el casamiento indeseado y facilita la introducción de don Felipe a la casa, y el del propio don Felipe, tan activo inventor de trazas como su enamorada.

Lo que nos interesa resaltar en este apartado es que, en casi todos los géneros de la comedia áurea, los celos funcionan como motor capaz de excitar el ingenio que persigue el objetivo amoroso. Como hemos visto en algunos de los tratados de los afectos de la época, la esencia de los celos es tripartita: voluntad de que la persona amada no sea común a otro; sospecha de que la persona amada falta a su obligación; temor de perder la unidad de este amor. Los celos también podían emanar de un recelo que alguien sentía de que cualquier afecto o bien que disfrutara o pretendiera llegara a ser alcanzado por otro. En el teatro áureo, el ingenio que emana de los celos es la estrategia que puede evitar que la persona amada o deseada sea común a otro y que se pierda la unidad de este amor. Este ingenio también puede evitar que otro personaje “goce” lo que el personaje celoso quisiera gozar sólo para él. Ingenio y celos, son, pues, dos caras de la misma moneda. Mantener la unidad del amor o evitar que otro disfrute el bien deseado es el objetivo; el ingenio es la estrategia que podrá conducir al éxito.

Como hemos dicho, en las comedias palatinas las protagonistas suelen ser damas nobles que “sienten” un deseo amoroso hacia un hombre de menor condición social, casi siempre su secretario. Con frecuencia este deseo amoroso “emana” de los celos que las protagonistas sienten de otras rivales, sean nobles también o sean de menor condición social. En vista de que los secretarios no son de noble condición, las protagonistas no

pueden declararles su amor abiertamente, pues hacerlo sería romper con el postulado cortés que señala que el amor sólo puede “suscitarse” entre personas de la misma condición e implicaría, por tanto, la pérdida de la honra y el honor de la protagonista. Es por ello que las damas de las comedias palatinas recurren a “enigmas” que les permiten “declararle su amor o deseo” a sus secretarios sin riesgo de perder el honor y la honra. Estos enigmas implican el uso del ingenio para expresar el amor que emana de los celos, de manera velada, en lo que Florit llama el “decir sin decir” y el discurso “a dos luces”. Se podría decir que estos enigmas son doblemente “ingeniosos”: por una parte, son el resultado de una “astucia” que hace la protagonista para conseguir un fin, revelar a su secretario, el deseo amoroso provocado por los celos sin poner en riesgo su honor. En este sentido, el ingenio de las damas de las comedias palatinas sería aquel descrito por el *Diccionario de Autoridades* como “Facultad o potencia en el hombre, con que sutilmente discurre o inventa trazas”.⁴⁰ Baltasar Gracián, en su tratado *Agudeza y arte de ingenio*, vincula este tipo de ingenio con la agudeza de acción, que, como dijimos, consiste en un acto pronto y sagaz, con frecuencia vinculado a la audacia. Por otro lado, el ingenio de las protagonistas se aprecia en el modo en que expresan su deseo amoroso, provocado por los celos, por medio de poemas cargados de significado, de corte conceptista. Este ingenio es aquel que Gracián vincula con la agudeza de artificio, cuyo objeto es la belleza estética.

Podemos ver entonces que, si bien uno de los rasgos más característicos de los celos es que opacan el entendimiento y la razón, esta pasión también podía conferir lucidez al celoso. En su libro *The Literature of Jealousy in the Age of Cervantes*, Wagschal explica que los celos suelen “despertarse” cuando se está en riesgo de perder algo a lo cual se le tiene apego y que este riesgo puede conferir astucia al proceso racional justamente para

⁴⁰ *Diccionario de Autoridades*, *op. cit.*, s. v. “Ingenio”.

“proteger” aquello a lo que se le tiene apego.⁴¹ En el caso de las protagonistas de las comedias palatinas, aquello que buscan proteger es tanto el objeto de su deseo como su propio honor. Se puede decir que la lucidez que muestran estos personajes, tanto para idear “trazas” que les permiten quedarse con sus secretarios para ellas solas, como para revelarles a estos mismos su deseo amoroso en la forma de enigmas, sería resultado de lo que Wagshal llama el “racionalismo instrumental” de los celos que permite al celoso idear estrategias para alcanzar un determinado fin. Serán estos rasgos, el de agudeza de artificio, y el de agudeza de acto, lo que caractericen a los celos femeninos en estas comedias. Volviendo a la relación de los celos con la cultura barroca, podemos decir que uno de los rasgos más barrocos de los celos es lo que Hatzfeld llama la “amalgama paradójica” de lo racional con lo irracional.⁴² La amalgama paradójica de los celos está en la naturaleza marcadamente antitética de esta pasión, que culmina con una paradoja y contradicción interior: si bien los personajes que son “dominados” por los celos ven su juicio “nublado”, también obtienen una lucidez que se expresa en el modo de agudeza de acción y de artificio.

Por lo que respecta a las comedias de capa y espada, ingenio y celos también van de la mano. Como en las comedias palatinas, el amor es el móvil de la acción dramática, sólo que carecen del conflicto de orden estamentario que caracteriza a las primeras. Los sucesos amorosos suelen girar en torno al cortejo que hacen los “galanes” de las damas; este cortejo suele presentarse en la forma de una *militia amoris* en la cual tanto damas como “caballeros” libran una “batalla” para poder ser correspondidos por sus contrapartes amorosas. En estas comedias, con frecuencia el amor de los personajes es “encendido” por

⁴¹ Steven Wagschal, *The Literature of Jealousy in the Age of Cervantes*, University of Missouri Press, 2006, p. 24.

⁴² Helmut Hatzfeld, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, p. 144.

los celos. Son los celos, entonces, los que conducen a los personajes a idear las trazas que les permiten, en última instancia, conseguir la correspondencia amorosa; son los celos, también, los que, en el nivel dramático, “tejen” los enredos que harán avanzar la acción, así como crear las situaciones cómicas que eran características de este género.

Entre aquellas trazas a las que recurren los personajes de estas comedias como resultado de los celos está el ocultamiento de la personalidad. Esta se puede dar por medio del disfraz varonil, como en el caso de *Las bizarrías de Belisa*, comedia en la cual la protagonista, a causa de los celos que siente de Lucinda, su rival en amores, se presenta en casa de ésta esta vestida de hombre, lo cual ocasionará un sinnúmero de equívocos y de situaciones ridículas. En otras ocasiones, es la sospecha de que su objeto del deseo pudo haberles sido infiel es lo que conduce a los “caballeros” de estas comedias a “averiguar” sus celos, es decir, a inquirir y a hacer diligencias para saber exactamente la verdad de unos hechos que les resultan dudosos. Para llevar a cabo esta “averiguación” estos caballeros recurren a toda clase de astucias, entre ellas el trueque de personalidades, una estratagema que les permite llevar a cabo sus “investigaciones” más fácilmente, pues no son reconocidos por sus damas ni por otros personajes –generalmente los familiares de la dama– que podrían poner reparos a semejante averiguación. Como en el caso del disfraz varonil, la ocultación basada en el cambio de la personalidad es lo que propiciará los equívocos que causarán, a su vez, el enredo en la comedia, entendiendo este como lo hace Frédéric Serralta: “el intrincamiento y la complicación de la construcción dramática”.⁴³ La comedia de Rojas Zorrilla, *Donde hay agravios no hay celos*, es un caso arquetípico de este tipo de ocultación de la personalidad: el galán don Juan, por celos, traza un cambio de personalidad con Sancho, su criado, lo que provocará el sinfín de enredos de la comedia; el

⁴³ Frédéric Serralta, “El enredo y la comedia: deslinde preliminar”, *Criticón*, 42 (1988), pp. 125-137, p. 126.

trueque de personalidades también será el motor de la comicidad, pues Sancho no sabrá ser señor y dará pie a innumerables situaciones ridículas. Lo cómico también derivará del hecho de que todos los personajes de la comedia no se percatarán de la traza urdida por don Juan y Sancho y, por lo tanto, terminarán siendo burlados. Como señala Ignacio Arellano, lo ridículo de las nuevas personalidades adoptadas por los burladores –en este caso don Juan y Sancho–, revierte sobre los burlados que las toman en serio sin percatarse del engaño. El éxito de los primeros, pues, exige la ridiculización de los segundos, y cierta generalización de los agentes cómicos es inevitable.⁴⁴ Podemos ver que, en las comedias de capa y espada el estrecho vínculo que hay entre celos e ingenio es uno de los factores que provocan el enredo y la comicidad.

Otro tipo de ingenio es el que provocan los celos en los dramas de honor. Hemos dicho que, en estos dramas, los maridos como don Gutierre o Veinticuatro, de *Los comendadores de Córdoba*, cuando encuentran algún indicio de que sus esposas pudieron haber faltado a su obligación, suelen hacer explícito, por medio de un soliloquio, el proceso intelectual en el cual emanan las dudas sobre la fidelidad de sus esposas. En estos soliloquios se suele hacer un repaso o enumeración de las señales de las que los maridos infieren que sus mujeres son culpables o inocentes. Así, por ejemplo, discurre don Lope en *A secreto agravio, secreta venganza*, cuando intenta comprobar los indicios de que doña Leonor, su mujer, le ha sido infiel con don Juan:

DON LOPE	¡Válgame Dios! ¿Qué será darme Leonor fácilmente licencia para ausentarme, y con un semblante alegre, no sólo darme licencia,
----------	---

⁴⁴ Ignacio Arellano, “La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada”, *Criticón*, 60 (1994), pp. 103-128, p. 109.

sino decirme y hacerme
discursos tales, que aun ellos
me obligaran a que fuese,
cuando yo no lo intentara?
Y ¿qué será, finalmente,
decirme don Juan de Silva
que ni me vaya ni ausente?
¿En más razón no estuviera
que aquí mudados viniesen
de mi amigo y de mi esposa
consejos y pareceres?
¿No fuera mejor, si fuera
que se mudaran las suertes,
y que don Juan me animase
y Leonor me detuviese (II, 1755-1775)?⁴⁵

El uso del ingenio, en este proceso intelectual, está vinculado al discurrir en las razones y argumentos que tratan de probar los indicios que despertaron los celos del personaje. El “resultado” al cual llegará don Lope es que los indicios son suficientes para probar la “culpabilidad” de doña Leonor, una conclusión que se apega al verdadero acontecer de los hechos. Vemos que, por lo menos en esta parte de su “proceso intelectual”, el entendimiento del personaje, lejos de estar “nublado” por la pasión celosa, posee una notable lucidez que le permite examinar y analizar las razones que hay en favor o en contra del posible engaño de doña Leonor. Si previamente vimos cómo, en las comedias palatinas, el racionalismo instrumental de los celos permite a las protagonistas idear las estrategias para acercarse a su objeto del deseo, en los dramas de honor este mismo racionalismo se convierte en una potencia que otorga lucidez al proceso intelectual del personaje. Similar uso del ingenio “racional” derivado de los celos veremos en otros personajes celosos como Veinticuatro, de *Los comendadores de Córdoba*, y don Juan, de *El pintor de su deshonra*, de Calderón. Un caso particular de este tipo de ingenio lo veremos en *El médico de su*

⁴⁵ Citamos de la edición de Erik Coenen, Madrid, Cátedra, 2011.

honra, donde el ingenio racional de don Gutierre lo llevará a conclusiones equivocadas acerca de la culpabilidad de su esposa.

En estos mismos dramas, los celos también “producen” cierto tipo de agudeza de acción en los maridos al momento en que planean y llevan a cabo las venganzas sobre sus mujeres y sobre los amantes de estas. Si bien se considera que el juicio del celoso se ve “avasallado” por el furor, en estos dramas los maridos, desde el momento en que se proponen ejecutar su venganza, lo hacen de manera cuerda y paciente para poder encontrar una “oportuna ocasión” a su venganza. Nuevamente asistimos al modo en que los celos confieren lucidez al personaje para poder llevar a buen fin lo que se propone. Si previamente el “racionalismo instrumental” derivado de los celos de estos personajes se traducían en un lúcido examinar de sus sospechas, esta vez se traduce en acciones prontas e ingeniosas cuyo fin es protegerlos a ellos mismos para no ser descubiertos en su venganza.

I.2 El estado de la cuestión

Comenzamos este capítulo señalando que el motivo de los celos era usado en diversas funciones por los dramaturgos del teatro áureo, lo cual pone de relieve la importancia que este motivo tenía en la construcción de la acción dramática. Si bien es evidente que los celos eran uno de los motivos a los que recurrían los dramaturgos del Barroco a la hora de teatralizar los hechos de la vida cotidiana, las hazañas épicas o las pugnas amorosas entre damas y “caballeros”, la bibliografía especializada dedicada a estudiar este motivo es escasa. El único artículo dedicado a estudiar los celos como motivo dramático en el teatro áureo corresponde a Hymen Alpern y data de 1923.⁴⁶ El artículo se enfoca en el estudio del

⁴⁶ Hymen Alpern, “Jealousy as a Dramatic Motive in the Spanish *Comedia*”, *Romanic Review* 14 (1923), pp. 276-285.

motivo en los dramas de honor de Lope y Calderón e intenta obtener, de este estudio, ciertas generalizaciones acerca de la “naturaleza” de esta pasión. Las generalizaciones sobre los celos que Alpern obtiene de su análisis son, precisamente, generalizaciones, en tanto pasan por alto muchas de las sutilezas con las que esta pasión es teatralizada en el teatro áureo. Así, por ejemplo, Alpern señala que los celos son “incompatibles con la razón”, y una “pasión de la violencia” en la cual “sangre debe de ser derramada”, aseveraciones que, como veremos en este estudio, si bien son parcialmente ciertas, deben de ser matizadas en función del género en el cual figure el motivo de los celos y del tratamiento que le otorga cada dramaturgo. Aquellas ambigüedades que el autor encuentra en las representaciones de los celos en el teatro áureo, son catalogadas como superficiales o irrelevantes, con lo cual se pierde de vista que son, justamente, estas ambigüedades las que hacen del motivo de los celos una herramienta dramática tan socorrida en las comedias.

Más recientemente, el Aula-Biblioteca Mira de Amescua celebró un coloquio dedicado a estudiar el tema de los celos en el teatro áureo. Resultado de este coloquio fue la publicación del libro *La pasión de los celos en el teatro del Siglo de Oro*, que contiene veinte artículos dedicados al estudio de este tema.⁴⁷ Para aquellos estudiosos que deseen obtener una visión más horizontal del tratamiento de los celos en el teatro áureo este libro no les será de mucha utilidad, pues la mayoría de los artículos se enfoca en alguna obra u obras de un dramaturgo. Resalta, en todo caso, el artículo “Celos en la comedia burlesca”, de Javier Huerta Calvo, que rastrea el modo en que los celos son teatralizados en una treintena de comedias burlescas. Esta “cala” llevada a cabo por el autor le permite poner de relieve el estrecho vínculo que, en estas comedias, tienen los celos con otros temas, tales como el honor, la honra, virtud, la hazaña y cómo, en muchos casos, la risa es producto de

⁴⁷ Remedios Morales y Miguel Morales, *op. cit.*.

la parodia de estos temas. Mucho menos abarcador, pero igualmente ilustrativo, es el artículo de Pedro Correa dedicado al estudio de los celos en el teatro de Tirso de Molina. Pedro Correa se centra en cuatro comedias cortesanas del mercedario y establece en éstas una caracterización de los celos masculinos y femeninos. Los primeros, concluye el autor, tienen connotaciones de crueldad, tormento y pasión rabiosa, mientras que los segundos están más vinculados al amor, a la amistad, al menosprecio y al olvido. Por último, de particular utilidad para el estudio de la pasión celotípica es el artículo de Concha Argente del Castillo titulado “Celos y embustes en la escena barroca”, que estudia la relación entre el motivo de los celos en algunas obras tempranas de Lope y la recepción del público del corral, así como la semántica de los celos en cada una de estas obras. El estudio del léxico por medio del cual se representa a los celos en estas comedias permite a la autora mostrar el carácter “monstruoso” de esta pasión celotípica, en la medida en que posee atributos contradictorios tales como calma y desasosiego, ira y serenidad, engaño y desengaño.

El único libro dedicado a estudiar el motivo de los celos en la literatura del Siglo de Oro es *The Literature of Jealousy in the Age of Cervantes*, de Steven Wagschal.⁴⁸ El mérito del libro está en desentrañar la naturaleza poliforma que tienen los celos en la literatura áurea, plena de luces y de sombras. La primera parte del libro, dedicada a estudiar el motivo de los celos en *Los comendadores de Córdoba* y en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, demuestra que, si bien la pasión celotípica tradicionalmente es concebida como una antagonista del amor, en estas comedias se presenta como una pasión positiva por el hecho de que es necesaria para velar por el honor y la honra de los caballeros protagonistas. En la segunda parte del libro Wagschal estudia el tratamiento de los celos en dos comedias de Lope, *Arminda celosa* y *El perro del hortelano*. Por medio de un estudio de las funciones

⁴⁸ Steven Wagschal, *op. cit.*

psicodramáticas de los celos en estas comedias, Wagshal concluye que Lope “se valió” de la pasión celotípica para caracterizar a las protagonistas nobles de ambas comedias como mujeres inestables emocionalmente, de ánimo oscilante y, por tanto, incapaces de gobernar. Esta caracterización, para Wagshal, respondería al espíritu de época del Barroco en el cual se consideraba que una figura masculina era necesaria para el buen gobierno de una casa nobiliaria, en vista de que la mujer era vista como sujeta a ser dominada por sus propias pasiones, entre estas los celos. La otra parte del estudio pone frente a frente la comedia burlesca *La discreta enamorada* y la tragedia *El castigo sin venganza*. El análisis del motivo de los celos en ambas obras demuestra que su tratamiento depende, en buena medida, del género al cual pertenezca la comedia. El libro de Wagshal tiene el mérito de estudiar todas las aristas de esta pasión en el teatro áureo y poner de relieve el estrecho vínculo que guarda con otras pasiones como el amor, la ira o el furor, así como de códigos de conducta social como el honor. Si algo hubiera que echar de menos en este libro es que el autor en momentos parece estudiar el motivo de los celos en el teatro áureo como si estuviese frente a un texto literario y no frente a uno que fue concebido para su representación, por lo cual hay muy escasas referencias a la relación de los celos con los códigos específicos que implican la representación.

I.3 Los celos en los tratados médicos y en los tratados de los afectos

Una revisión de la pasión celotípica en los tratados médicos del siglo XVI confirma lo dicho por Everette Hesse a propósito de los celos en su estudio sobre *El mayor monstruo del mundo*:

En el pensar del Renacimiento se consideraban los celos no como una pasión sencilla sino compuesta; una especie de envidia que, en su turno, es una forma de odio. Aunque los celos se oponen al amor, muchas veces brotan del amor. Tienen la

cualidad sospechosa del temor que se despierta cuando uno ve a otro en posesión de lo que uno desea para sí mismo, y están emparentados con la ira, sobre todo en su tendencia hacia la venganza.⁴⁹

Ya dijimos que su carácter “compuesto”, integrador de elementos de distinta naturaleza, sea tal vez la cualidad más “barroca” de los celos. Como señala Hesse, esta pasión se confunde frecuentemente con otras como la envidia, el odio o el amor, precisamente porque, en su esencia, posee cualidades de todas estas otras pasiones. Al inicio de este trabajo hemos citado algunos fragmentos de estos tratados en los que se resalta el carácter “híbrido” de los celos. A continuación nos gustaría agregar segmentos de otros tratados con el fin de tener una “radiografía” completa de las cualidades de esta pasión, lo cual nos permitirá, a su vez, entender mejor el proceso mediante el cual los tres dramaturgos del Barroco que hemos elegido para esta tesis, “teatralizaron” estas cualidades.

John Cull, en un artículo dedicado al estudio de los celos en *El médico de su honra*, hace un repaso de lo que se ha dicho sobre los celos en los distintos tratados médicos de los Siglos de Oro.⁵⁰ En estos tratados, señala Cull, así como en la mayor parte de la materia médica de los siglos XVI y XVII, hay mucho acuerdo entre los autores de diversas naciones debido a que la mayoría suele propagar las ideas médicas de las autoridades greco-arábigas. Normalmente sólo difieren en el grado de detalle que presentan y en los “casos clínicos” proporcionados para ejemplificar la parte teórica. En los tratados médicos consultados, con frecuencia se dedica mucho más espacio a la exposición del frenesí erótico que a los celos, el tratamiento de los cuales es muchas veces nada más que un apéndice a la sección dedicada al amor melancólico. Así es en el caso del tratado *Le theatre du monde*, de Pierre

⁴⁹ Everett W. Hesse, “El arte calderoniano en *El mayor monstruo, los celos*”, *Clavileño*, 7 (1956), pp. 18-30.

⁵⁰ John T. Cull, “La función de los celos en *El médico de su honra*”, *Segismundo. Revista hispánica de teatro*, 16 (1982), pp. 118-127.

Bouistuau. La traducción castellana añade gran viveza a la descripción de los extremos del comportamiento del paciente enamorado y celoso:

...si por ventura les alcança alguna cetellica de zolosia, ay es el bramar, ay es el saltar, renegar y tornarse locos. Aquí los pobres enamorados da de hoz y de coz en el mayor peligro de su enfermedad, porque la furia y violencia del mal cobate mano a mano co la naturaleza. O que rauioso fuego donde se enciende el cauterio mortal que los abrasa y consume, no tienen miembro en su cuerpo que no este sentido, y a la hora si eran couardes los vereys blasonar del arnes, mas valientes que un Cesar, o Hector. No ay vellaqueria que no intenten, no arte ni cautela, o intención que no procuren para sanar de su mal.⁵¹

Destaca en el fragmento citado el empleo de la hipérbole, usada con frecuencia en los tratados médicos de la época para describir los efectos de los celos. Si bien para el lector moderno podría resultar algo divertida esta descripción, la exageración en la retórica española de aquel tiempo se consideraba un recurso efectivo para persuadir y conmover al lector, o en caso de los sermones, al oyente. El uso de la hipérbole en estos tratados da cuenta, por un lado, de la extremosidad del afecto de los celos y de todos los afectos menores que causa como la ira, el furor o la tristeza; por otro, tiene una función envilecedora de algunos de los rasgos más “destruktivos” de estos afectos, pues subraya el punto hasta el cual el hombre podía ser “corrompido” por éstos.

En este fragmento destacan los atributos de los celos que corresponden al ámbito irascible, tales como la “furia” y la “violencia” que “abrazan y consumen” al que padece esta pasión. Los escolásticos dividían el apetito sensitivo –aquel que inclina al bien conocido, pero sin saber la razón por la cual este objeto es apetecible– en concupiscible, facultad con que el alma codicia los bienes que percibe con los sentidos y

⁵¹ Pierre Bouistuau, *Le theatre du monde* (París, 1561). John T. Cull maneja la traducción castellana de Baltasar Pérez del Castillo, *El teatro del mundo de Pedro Bouistuau... con un breve discurso de la Excelencia y dignidad del hombre*, Anvers, Martin Nutio, 1593. En John T. Cull, *op. cit.*, 119.

huye de los males contrarios, e irascible, potencia con que el alma es excitada a conseguir algún bien arduo o a remover los obstáculos que impiden la consecución o turban la posesión del bien apetecido. El primero, según Santo Tomás, es pasivo, y el segundo activo.⁵² En los tratados médicos de la época, la ira y el furor de los celos con frecuencia cumplían con la función de “remover” los “obstáculos” que ponían en riesgo, ya fuera la “unidad” del amor, o las posibilidades de conseguir aquello que se deseaba. Los dramaturgos del Siglo de Oro reflejarían en sus obras tanto las cualidades concupiscibles como irascibles de los celos: los “caballeros” y damas de las comedias comenzarían por “codiciar” el “bien” que percibían con los sentidos (esta codicia derivaba del deseo amoroso y se enfocaba, en el caso de los caballeros, en las damas, y en caso de las dama, en los caballeros), y luego comenzarían a “tramar” las acciones con las que podrían conseguir ese “bien”. Como veremos en las comedias que analizaremos, los celos serán “representados” tanto en su ámbito concupiscible (a este ámbito corresponden las pasiones del amor, el odio, el deseo, la aversión, la alegría y la tristeza, según Santo Tomás) como en su ámbito irascible (las pasiones de la esperanza, la desesperación, la audacia, el temor y la ira corresponden a este ámbito).

El siguiente tratado es el del italiano Benedetto Varchi. Si bien Varchi ha escrito una de las obras más extensas sobre los celos, lo hace con el fin de comentar los escritos de Petrarca. Incluimos algunos pasajes representativos de la obra que se conoce en su traducción inglesa como *The Blazon of Jealousie*.⁵³ De acuerdo con el comentarista de Petrarca, los celos derivan de dos causas, la primera de las cuales es el placer: “*Jealousie*

⁵² Véase Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologica* Parte II-IIae. Cuestión 30, De la concupiscencia. En línea: <http://hjjg.com.ar/sumat/b/c30.html>.

⁵³ Benedetto Varchi, *The Blazon of Jealousie: A Subject Not Written of Any Heretofore* (London, 1615). Traducción de Robert Tofte. En John T. Cull, *op. cit.*, p. 121.

commeth of Pleasure, when wee estimate and prise the delight wee take in the Partie we loue, at so high a rate, as we would engrosse it wholly unto our selves, and when wee thinke, or imagine, it will decrease and waxe lesse, if it should be communicated or lent unto another...” (p. 16). La segunda es la passion: “*Jealousie proceedeth from Passion, when we couet to enjoy or possesse that which we most loue and like, wonderfully fearing lest we should loose the possession therof, asi if our Mistresse should become a secrete sweet Friend unto another man...”* (p. 18).

Los pasajes citados destacan el carácter posesivo de los celos, es decir, el deseo de que la persona amada no sea común a otro. Este rasgo de los celos, descrito por todos los tratadistas de la época, se origina, como dijimos, en la visión platónica del amor. Desde esta visión, el Amor se realiza individualmente por medio de la búsqueda de la restauración de la unidad perdida que es el premio que dan los dioses a la piedad de cada uno; los celos, desde este enfoque, son la fuerza que cuida que esta unidad no vuelva a perderse; su naturaleza sería aquella descrita por el *Diccionario de Autoridades* para la voz “zelar” como “cuidar absolutamente de cualquier cosa con puntualidad, y diligencia de que no se falte en ella”.⁵⁴

En las comedias del Siglo de Oro, tal vez sea esta característica de los celos –el deseo de que la persona amada no sea común a otro– la que se teatraliza con más frecuencia por los dramaturgos. Sea en las comedias palatinas, en las de capa y espada o en los dramas de honor, los personajes desean que la persona a la que aman sea “solo para ellos mismos”, por emplear el término que usa Varchi en su tratado, y se moverán a la acción, precisamente, para defender esta unidad concebida como posesión. La manera en que los

⁵⁴ *Diccionario de Autoridades, op. cit. s. v. “Zelar”.*

personajes conciben esta “unidad”, como veremos, variará dependiendo del género de la comedia y del contexto en el cual se desarrolla la acción en cada una.

Ahora pasaremos a una breve revisión de algunas autoridades representativas españolas que han tratado los celos en sus escritos. Comenzaremos por el humanista Juan Luis Vives, quien escribe sobre el tema de los celos en su *De anima* (Basilea, 1538). En esta obra, Vives estudia la pasión celotípica en un sentido instrumental y pragmático; su fin último es reivindicar la dimensión práctica del saber cómo un instrumento que puede contribuir a entender algunos de los “afectos” que constituyen la esencia del alma. Entre estos afectos están los celos. Vives respalda la creencia de Varchi que los celos emanan de un deseo de posesión; el celoso cree que el placer que obtiene del ser deseado decrecería si otros comparten a este ser. Además, Vives ahonda en la psicología del celoso:

La celotipia provoca inquietud día y noche; el celoso capta las murmuraciones más confusas, toda clase de rumores, lo asume todo y lo amplifica dentro de sí con una falsa interpretación, muy injusta, de cada cosa. La celotipia a un tiempo nace en los temperamentos suspicaces y ella misma engendra personas suspicaces y muy proclives, por su credulidad, a las peores acciones; se transforma en odio y rabia no sólo contra el objeto de los celos, sino contra todo aquello que, en su espíritu muy perverso, imagina que ha dado alguna ocasión al delito del que está angustiada. En fin, arremete contra sí misma; por lo cual se han producido con frecuencia venganzas muy crueles hasta el punto de que el mismo celoso, por la intensidad de su pasión, se ha hecho violencia a sí mismo.⁵⁵

El primer síntoma de los celos que destaca Vives es la inquietud. Palabra de origen latino, *inquietudo* significaba una “conmoción o alteración” y estaba era considerada uno de los efectos de las pasiones. La pasión, para Santo Tomás, era una fuerza que provocaba un interior movimiento, frecuentemente una perturbación que, de no ser regulada por la

⁵⁵ Juan Luis Vives, *El alma y la vida*, Libro III. Capítulo XVI: La celotipia. En línea: <http://bivaldi.gva.es/corpus/unidad.cmd?idUnidad=10017&idCorpus=1&posicion=1>

razón, podía derivar en la enfermedad.⁵⁶ El fragmento que hemos citado de Luis Vives describe, precisamente, lo que sucedía al celoso cuando la pasión de los celos no era moderada por la razón: una tendencia hacia “las peores acciones”, hacia el “odio” y hacia la “rabia”.

El tratadista español que estudia los celos a más profundidad es Pedro Pérez de Saavedra.⁵⁷ La primera parte de su tratado, *Zelos divinos y humanos*, hace una revisión de lo que las autoridades clásicas han dicho de esta pasión, desde Platón hasta Séneca; en la segunda parte, Pérez de Saavedra explora los celos “entre casados” por medio de una estructura esquemática del discurso que es expuesta a continuas refutaciones. En esta parte, el autor comienza por exponer los argumentos que demuestran que entre casados no puede haber celos:

Sí puede haber amor sin celos. Entre casados es imposible que haya celos. Porque si consideramos el origen del matrimonio, y la inseparable unión que Dios quiso hubiese entre marido y mujer, hallaremos que los quiso hacer en una carne. Siendo pues esta unión con tan estrecho vínculo, deben ser el marido y la mujer tan dueños el uno y el otro de sus pensamientos, que a ninguno de los dos pueda llegar ni llegue duda ni sospecha de la fidelidad del otro (f. 45r).

Para Pérez Saavedra, la esencia de los celos consiste en la duda. El celoso ha de estar sospechoso, señala, y en sabiendo que otro goza la cosa por él amada, cesan los celos. El matrimonio, pues, sería el “medio más cuerdo y más Christiano” para prevenir la pasión celosa porque borraría la diferencia entre el que ama y el amado, al unirlos en “una misma carne”, con lo cual los esposos no diferenciarían entre el amor al otro y el amor propio. Este estrecho vínculo entre marido y mujer es lo que impide, de acuerdo con Pérez Saavedra, la

⁵⁶ Véase Santo Tomás de Aquino, *op. cit.*, Parte II-IIae. Cuestión 24, Del bien y el mal en las pasiones del alma.

⁵⁷ Pedro Pérez de Saavedra, *op. cit.*

posibilidad de que haya duda de que el ser amado pueda estar faltando a su obligación, con lo cual no puede haber celos entre esposos.

El siguiente apartado del tratado se titula “En que se prueba que no puede haber amor sin celos” y en éste Pérez Saavedra expone los argumentos contrarios a los esgrimidos en el capítulo anterior. Señala el tratadista:

Si se guardase entre casados la ley del matrimonio con su rigor, no hay duda sino que (como dejamos probado en el capítulo precedente) no puede haber celos. Pero como esta ley sea tan dificultosa, que en marido y en mujer sea necesario para su observancia librarse de la concupiscible para no quebrar la fe conyugal, y de la irascible, para no se dejar llevar de causas exteriores y aparentes: moralmente hablando, parece imposible que pueda haber amor sin celos (f. 53v).

La conclusión a la que llega Pérez de Saavedra en este capítulo se resume en su título: no puede haber amor sin celos. Esta conclusión será la base de todo el tratado y será estudiada desde distintos enfoques en los capítulos subsecuentes. En todos esos capítulos se da por hecho que el hombre, por estar sujeto a las pasiones concupiscibles e irascibles, no puede escapar de los celos y que, por lo tanto, debe cultivar la virtudes como el buen juicio y la prudencia para poder “controlar” el afecto de los celos. Esta visión del hombre como un ser que está a merced de sus afectos, entre ellos los celos, es compartida por casi todos los tratadistas de la época, con distintos matices. Juan Luis Vives, por ejemplo, señala en *De anima* que los afectos fueron “puestos” por Dios en el hombre para ayudarlo a secundar el bien y evitar el mal. Los afectos, para él, son como un “viento suave” que evita que el hombre se precipite hacia lo nocivo, y sólo se tornan destructivos cuando se convierten en “horrendas tempestades” que expulsan al espíritu “de la sede de la razón y del asiento del juicio”.⁵⁸ Lo que trata de probar Vives en esta parte de su tratado es que todos los hombres están sujetos al vaivén de los afectos y que sólo podrán dominarlos aquellos hombres que

⁵⁸ Juan Luis Vives, *op. cit.*, Libro III. Introducción.

logren anteponer “el timón de la razón y del justo juicio” a los afectos. Con esta breve revisión hemos mostrado que, en los tratados de los siglos XVI y XVII, los celos se presentan como una pasión que integra elementos de distinta naturaleza, tanto en su gestación como en sus síntomas.

I.4 Justificación del corpus

El motivo de los celos es el componente esencial de las comedias que estudiamos en este trabajo. Partimos de la definición de motivo de Veselovski, quien en la *Poética de los argumentos* lo define como una unidad mínima que contiene una proposición narrativa básica, de cuya combinación surge la trama de una historia (argumento).⁵⁹ En nuestras obras, *El perro del hortelano* (1613), de Lope de Vega, *El médico de su honra* (1637), de Calderón de la Barca, y *Donde hay agravios no hay celos* (1637), de Rojas Zorrilla, el motivo de los celos es el que tiene un papel relevante en la caracterización de los personajes y en la organización de la intriga. Los celos definen el perfil psicodramático de los personajes: en el caso de Diana, la condesa de Belfor, trazan su carácter posesivo y controlador, en momentos sádico; asimismo, acentúan su ánimo oscilante, impredecible, contradictorio a veces, que conducen a su secretario a apostrofarla como “el perro del hortelano”, que “ni come ni deja comer”. Por lo que respecta a don Gutierre, de *El médico de su honra*, los celos convierten su naturaleza suspicaz en una obsesiva, inclinada a dudar de todo, hasta de su propia integridad y la de la mujer que ama. En el caso de don Juan, el protagonista de *Donde hay agravios no hay celos*, la pasión celotípica “despierta” en el personaje atributos ingeniosos que lo llevan a idear artimañas para verificar si su rival en

⁵⁹ A. N. Veselovski, *Poetika sjuzhetov* (Poética de los argumentos, 1913), en Aurelio González, *El motivo como unidad narrativa a la luz del romancero tradicional*, tesis doctoral, El Colegio de México, 1990, p. 65.

amores le ha “arrebatao” a doña Inés, la dama que él desea. Por lo que respecta a la intriga, son los celos de los personajes lo que desencadena la acción dramática: don Gutierre y don Juan, por las sospechas que son resultado de sus celos, deciden emprender “averiguaciones” que tienen como fin comprobar los indicios que suscitaron esas sospechas de celos. La acción de *El médico de su honra* y *Donde hay agravios no hay celos* es el resultado de las distintas etapas de estas averiguaciones, desde las “indagaciones” preliminares hasta el desengaño final. En el caso de *El perro del hortelano*, el amor que se “suscita” en la condesa por su secretario y los movimientos interiores y exteriores que este amor provocará en Diana, tendrán como origen los celos. La pasión celotípica será también el agente que “despierte” el amor en la condesa cuando este se haya apagado.

A propósito de los géneros, Ignacio Arellano señala que

la construcción de una pieza dramática se guía por convenciones ordenadas de acuerdo con ciertos códigos asumidos tanto por el emisor (dramaturgo y compañía teatral) como por el receptor (público y lector del Siglo de Oro). Estos códigos característicos de cada una de las especies dramáticas funcionan como orientadores de la interpretación y sentido de las obras dramáticas. Ninguna lectura que ignore estos códigos puede resultar coherente.⁶⁰

Los celos, en las obras que analizamos en esta tesis, son “tratados” por los dramaturgos de acuerdo con los códigos correspondientes a cada “especie dramática”. *El perro del hortelano* y *Donde hay agravios no hay celos* corresponden, respectivamente, al género de la comedia palatina y de la comedia de capa y espada; estos comparten el amor como móvil de la acción dramática y el tono eminentemente lúdico, no trágico.⁶¹ Si bien en estos géneros puede haber implicaciones serias (buscadas o no por el dramaturgo), sobre

⁶⁰ Ignacio Arellano, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, p. 8.

⁶¹ Francisco Florit, “*El vergonzoso en palacio*: arquetipo de un género”, en Ignacio Arellano y Blanca Oteiza (eds.), *Varia lección de Tirso de Molina*, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos-Universidad de Navarra, 2000, pp. 65-83.

todo en lo que concierne a ciertos problemas sociales (opresión de ciertos sistemas de valores, relaciones entre sexo y generaciones) y morales (por ejemplo, el problema de la responsabilidad) la actitud que debió dominar en la recepción áurea de estas comedias bien podría ser aquella que Arellano rastrea en un texto de Cubillo de Aragón, de *El enano de las Musas*, donde Cubillo de Aragón señala que

La comedia búscala graciosa,
Entretenida, alegre, caprichosa...⁶²

En el caso de la comedia palatina, sus protagonistas son duques, príncipes y otros títulos nobiliarios para quienes el ejercicio amoroso era una marca de superioridad estamentaria. El “ritual amatorio”, como lo llama Lewis, estaba estrechamente unido a la vida cortesana: el amor era un sentimiento elevado y por tanto debía ser expresado por medio de conceptos elevados y refinados, de ahí que sólo el cortesano fuera capaz de “amar”, aunque curiosamente era el “amor” lo que lo hacía cortesano.⁶³ La acción de estas comedias entrará en marcha cuando el amor “se suscite” entre alguno de los personajes nobles (casi siempre femenino) y su subalterno, casi siempre un secretario y, por lo tanto, se provoque un desorden en el sistema de estamentos, cuya ordenada estratificación garantizaba, como señala Maravall, la defensa de la sociedad tradicionalmente organizada.⁶⁴ Con frecuencia, son los celos los que “despiertan” el sentimiento amoroso de las protagonistas hacia sus secretarios: los celos se nos presentan en estas comedias, pues, como un afecto que provoca desorden y de ahí es que surgirá el conflicto y el enredo necesario para que “avance” la acción dramática. El tratamiento lúdico de los celos en estas

⁶² Ignacio Arellano, “Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1 (1988), p. 48.

⁶³ C. S. Lewis, *La alegoría del amor. Estudio de la tradición medieval*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1969, p. 24.

⁶⁴ José Antonio Maravall, *op. cit.*, p. 40.

comedias está vinculado a las trazas ideadas por las protagonistas para poderle declarar su amor a sus secretarios sin riesgo de perder el honor y la honra. Lo “entretenido” del tratamiento de los celos estará en el hecho de que las trazas ideadas por las protagonistas implican el uso del ingenio para expresar el amor que emana de los celos; del mismo modo, implicarán el “ingenio” por parte de los secretarios para “descodificar” los “mensajes de amor” que les son enviados por las protagonistas.

Por lo que respecta al género de capa y espada, los sucesos amorosos suelen girar en torno al cortejo que hacen los “galanes” de las damas; este cortejo suele presentarse en la forma de una *militia amoris* en la cual tanto damas como “caballeros” libran una “batalla” para poder ser correspondidos por sus contrapartes amorosas. En estas comedias, con frecuencia el amor de los personajes es “encendido” por los celos. El sentido lúdico de estas comedias deriva, entonces, del intrincamiento de la acción dramática que resulta como consecuencia de las artimañas que “idean” los personajes cuando son presa de los celos; el sentido lúdico de esta “especie dramática” también emergerá de la generalización del agente cómico que es resultado, asimismo, de los ardidés tramados por los personajes.

El médico de su honra, por su parte, pertenece al género de tragedia de honor pues este elemento –el honor– cumple las veces que desempeñaba el hado en las tragedias griegas. El honor, como el hado, coloca a los personajes en una situación que no pueden resolver y que escapa a su control. La presión de una ideología convertida en esquema rígido que obliga a los individuos y que se coloca por encima de ellos es la fuente de la destrucción trágica para los protagonistas, verdugos y víctimas –todos víctimas en diversos grados del código del honor. En estos dramas, los celos constituyen también un elemento trágico porque, como el honor, son un elemento que el personaje no puede controlar y que

lo conducen a su propia destrucción; celos y honor, en estas obras, son dos hilos que corren a través de toda la obra, y que están inextricablemente entretreídos.

A esto hay que añadir que el tratamiento que cada dramaturgo le otorga a este motivo cambia en correspondencia con el contexto en que se escribe cada obra. Cada uno de estos tres autores representa un momento específico de la historia del teatro español y, por lo tanto, cada uno otorga un tratamiento distinto a los celos en correspondencia con la realidad social. Lope de Vega representa el momento renovador del teatro español. Para Lope, la obra dramática, lejos de seguir siendo esa obra que posee su esencia fuera de la representación, como lo era para sus predecesores, tiene que concebirse primordialmente con un acto de comunicación con los espectadores que pagan por ver el espectáculo en los corrales. Con Calderón de la Barca, el teatro español alcanza su cristalización máxima: el conjunto de su obra significa la sistematización y madurez de la Comedia nueva inaugurada por Lope de Vega. Por lo que concierne a Rojas Zorrilla, si bien Lope había ofrecido ejemplos (*Las bizzarrías de Belisa*) cercanos a lo que sería la forma “canónica” del género de capa y espada, magistralmente cultivado después por Calderón y Tirso, es Rojas Zorrilla, a nuestro juicio, el eslabón fundamental en la conformación de la comedia de capa y espada, lo cual va de acuerdo con la brillantez ingeniosa de su teatro, su gusto a la exploración de la burla como eje de la acción dramática, su tendencia a lo burlesco y su marcado optimismo. Creemos que estas características distintivas de cada uno de estos autores nos permitirán estudiar el motivo de los celos desde contextos teatrales muy diversos, con lo que enriqueceremos el análisis de motivos y personajes.

El estudio de las funciones dramáticas del motivo de los celos será el eje conductor de este trabajo. Hablar de funciones dramáticas significa observar el diálogo y la acción en función del público, plantearse “para qué” dice o hace un personaje lo que dice o hace,

pensando en los otros personajes y en el espectador que los observa. Nuestra labor será analizar la intriga y los personajes de cada comedia, especificar y puntualizar cómo se da el tratamiento de los celos y de qué manera repercute sobre la forma y el contenido de las comedias. Nuestro fin último es mostrar la manera en que los autores utilizaron el motivo del amor en sus diversas funciones –estructurales, caracterizadoras, satíricas– y poner de relieve la importancia de este motivo en las comedias analizadas. Al hacer el análisis no perderemos de vista que el discurso teatral constituye un caso especial de composición literaria ya que, como es sabido, está destinado a la representación ante un público y, por lo tanto, se trata de una doble textualidad: dramática y espectacular. Dentro de nuestro estudio, la visión del teatro como representación justificará la mención de los elementos que configuran la obra dramática (como el movimiento escénico, el vestuario, el decorado, los gestos, etc.), cuya función no se puede separar de la palabra.

II. LOS CELOS COMO INGENIO: VOCES FEMENINAS EN *EL PERRO DEL HORTELANO* DE LOPE DE VEGA

Lope ya había escrito en 1613 *El perro del hortelano*, cuya edición prínceps está en la *Parte XI de las comedias*, que se publicó en 1628. No se conserva el autógrafo de esta comedia.⁶⁵ Florit la sitúa –acertadamente, creemos– dentro del género de comedia palatina, cuyos rasgos esenciales, dijimos, son el amor como móvil de la acción dramática y el tono eminentemente lúdico, no trágico.⁶⁶ A propósito de que el amor sea el tema de estas comedias, esto no es de extrañar, pues sus protagonistas son duques, príncipes y otros títulos nobiliarios para quienes el ejercicio amoroso era una marca de superioridad estamentaria. El “ritual amatorio”, como lo llama Lewis, estaba estrechamente unido a la vida cortesana: el amor era un sentimiento elevado y por tanto debía ser expresado por medio de conceptos elevados y refinados, de ahí que sólo el cortesano fuera capaz de “amar”, aunque curiosamente era el “amor” lo que lo hacía cortesano.⁶⁷ La agudeza de artificio, que emanaba del ingenio, era necesaria tanto para expresar el sentimiento amoroso por medio de poemas cargados de significado que se caracterizaban por la concisión de la expresión y la intensidad semántica, como para “descodificar” el significado de estos poemas. Tampoco es de extrañar que en las comedias palatinas los celos tengan una presencia importante pues, como señalaba Lope, “sólo en celos el amor consiste”.⁶⁸ Como esperamos probar al final de este análisis los celos son uno de los ejes de *El perro del hortelano*, pues, por un lado, estos originan la pasión amorosa de Diana que será el factor que determine la acción de la comedia; por otro, cuando la pasión amorosa de la condesa se

⁶⁵ “Introducción”, en Lope de Vega, *El perro del hortelano*, ed. de Mauro Armiño, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 11-17. Cito por esta edición indicando jornada en números romanos y número de verso en arábigos.

⁶⁶ Francisco Florit, *op. cit.*, p. 68.

⁶⁷ C. S. Lewis, *op. cit.*, p. 24.

⁶⁸ *La mayor victoria*, I, 227. Como veremos a lo largo de este análisis, la pasión celosa puede escapar a una definición precisa debido a su cercanía con otras pasiones como el amor o la envidia.

ha “apagado”, son los celos los que la vuelven a “encender”. Comenzaremos por explorar el vínculo que, en la comedia, hay entre los celos y la envidia, dos pasiones que, como veremos, tienen mucho en común.

II.1 Los celos y la envidia

En la primera escena de la comedia, Teodoro y Tristán huyen de la casa de la condesa de Belfor. Podemos imaginar la entrada de Teodoro en el tablado, embozado, lo cual indica que es de noche. La didascalia explícita dice: “Salen Teodoro con una capa guarecida de noche y Tristán, criado; vienen huyendo”. Su huida es resultado de la sospecha que tienen ambos de que la condesa los haya descubierto. El rápido movimiento de los personajes en la escena inaugural de *El perro del hortelano* tiene la evidente misión de captar de inmediato la atención del público que se encontraría distraído en el corral antes del comienzo de la comedia.

Diana despierta sobresaltada por la huida de Teodoro y quiere saber quién estuvo en sus aposentos (I, 33-35) pero no logra detener al hombre que huye. Diana llama a sus criados a gritos, les pregunta por la identidad del hombre, les reprocha la falta de respuestas, vuelve a interrogarlos (I, 40-65). Impaciente, la condesa le dice a Fabio: “Corred, necio, enhoramala” (I, 17), “[...] mirad quién es un hombre / que salió de aquesta sala” (I, 19-20) “caminad / y responded con los pies” (I, 21-22). A Octavio, su mayordomo, de quien luego se dice que es un hombre de edad, le reprende: “¡Con la flema que llegáis!” / “Qué despacio que os movéis!” Luego abruptamente justifica sus regaños: “Volveos; que no soy yo; acostaos; que os hará mal” (I, 45-46). Y añade: “Sin duda fue caballero / que, amando y solicitando, / vencerá con interés mis criados” (I, 75-77). Luego manda a llamar a sus doncellas y las interroga acerca de los acontecimientos. Cuando separa a Dorotea de

Anarda y Marcela para interrogarla por separado, las dos doncellas que esperan turno comentan:

MARCELA: ¡Brava inquisición!
ANARDA: ¡Cruel (I, 184)!

Las órdenes apresuradas y repetitivas de la condesa son señales de su ánimo oscilante: la condesa pasa rápidamente de un estado iracundo que la lleva a maldecir a sus criados –“necio” llama a Fabio– a uno más sosegado –la condesa suaviza su tono y explica su estado de ánimo: –“no soy yo” (I, 45)–. Este ánimo oscilante se hará más evidente a medida que avance la comedia y tendrá una relación con el amor y con los celos pues, como veremos más adelante, la condesa “amará” a Teodoro de manera oscilante –“intermitente” y “con pausas” (II, 2042) en palabras del secretario–. Aquello que “activará” y “desactivará” este sentimiento amoroso, como también veremos a medida que analicemos la intriga de la comedia, serán los celos: cuando Diana sospeche que Teodoro ha “mudado” su amor hacia Marcela, sentirá que el “amor” por su secretario “aflora”, y lo buscará; cuando la condesa tenga la certeza de que el amor que le tiene su secretario no es común a otra, el sentimiento amoroso decrecerá y la condesa se mostrará fría y distante con su secretario. Vemos cómo, desde un inicio de la comedia se trazan los rasgos de la personalidad “cambiante” de la condesa que llevarán a Teodoro a acusar a Diana, al final de la jornada segunda, de ser “como el perro del hortelano” que “ni come ni comer deja” (II, 2194).

Por otro lado, resalta que, desde un momento temprano de la comedia, el personaje de la condesa refiera diegéticamente: “no soy yo”. Como veremos más adelante, uno de los rasgos de las pasiones humanas, entre ellas los celos y la envidia, es opacar el entendimiento y la razón; Diana, cuando se vea “avasallada” por la pasión celotípica,

exhibirá un comportamiento iracundo, a veces, ambicioso, otras; al hacerlo, como lo estudiaremos después, se alejará del comportamiento decoroso que se esperaba tuviera una dama noble. Es por eso que Diana dejará de “ser ella misma” cuando la asalten los celos. Nuevamente se perfilan los rasgos de la personalidad de Diana desde el inicio de la comedia.

Diana continúa interrogando a sus criados y se entera, por boca de Anarda, que el hombre que estaba en la casa era el “amor” de Marcela (I, 209). En una didascalia implícita, manda a llamar a Marcela y le reclama la ofensa de que, en su aposento, un hombre hubiese entrado a hablar con ella. Marcela confiesa que Teodoro, su “pretendiente”, es quien ha estado en la habitación.

MARCELA: Está Teodoro tan necio
 que donde quiera me dice
 dos docenas de requiebros.

DIANA: ¿Dos docenas? ¡Bueno a fe!
 Bendiga el buen año el cielo,
 pues se venden por docenas.

MARCELA: Quiero decir que, en saliendo
 o entrando, luego a la boca
 traslada sus pensamientos.

DIANA: ¿Traslada? Término extraño.
 ¿Y qué te dice?

MARCELA: No creo
 que se me acuerde.

DIANA: Sí hará.

MARCELA: Una vez dice, “Yo pierdo
 el alma por esos ojos”.
 Otra, “Yo vivo por ellos;
 esta noche no he dormido,
 desvelando mis deseos
 en tu hermosura”. Otra vez
 me pide sólo un cabello
 para atarlos, porque estén
 en su pensamiento quedos.
 Mas, ¿para qué me preguntas
 niñerías?

DIANA: Tú a lo menos
bien te huelgas.

MARCELA: No me pesa;
porque de Teodoro entiendo
que estos amores dirige
a fin tan justo y honesto,
como el casarse conmigo (I, 250-280).

Durante la representación, Dorotea y Anarda, las doncellas a quienes la condesa acaba de interrogar, permanecerán en la parte lateral del tablado, en un plano más lejano al de la condesa y Marcela, escuchando y tal vez comentando entre sí, en silencio, lo que aquellas dicen. Los requiebros que Marcela refiere que le dijo Teodoro tienen como fin alabar la belleza de Marcela y expresar el “amor” que Teodoro siente por ella. Teodoro habría expresado este amor mediante dos hipérboles: la primera –“Yo pierdo el alma por esos ojos” (I, 264-265)–, la usa para expresar el dolor que le produce el amor que siente por Marcela; la segunda revela la intensidad de ese amor –Teodoro utiliza una hipérbole, el “desvelo de amor”, usualmente empleada para describir la pasión–. Con este lenguaje refinado, Teodoro se apegaría al ritual amatorio del amor cortés en el cual la acción amorosa se dirigía siempre hacia una dama y en el cual el amor era un sentimiento elevado que debía ser expresado por medio de conceptos elevados y refinados, como los que pronuncia Teodoro a Marcela. Este “modo de hablar” cortesano usado por Teodoro tiene un papel importante en la evolución de la intriga pues, como explicaremos a continuación, es el modo de hablar cortesano que Marcela refiere usó hacia ella Teodoro lo que despierta ahora la envidia de Diana. Es importante analizar ahora este sentimiento porque, en el campo de los “afectos” –y en *El perro del hortelano*–, tendrá un vínculo con los celos. Como dijimos, el celoso sospecha o teme que la persona amada haya mudado su amor a otra. Se puede decir que la persona celosa sentirá envidia –pesar por el bien ajeno–, de

aquella persona que “disfruta” de la persona amada. La envidia, pues, está implícita en los celos –todo celoso es también envidioso de aquel sobre el cual el ser amado “ha mudado” su cariño. Más adelante Diana dará a entender a Teodoro, en la carta que le entrega, que fue la envidia lo que la condujo a “amarlo” (I, 551).

La respuesta de Diana a la descripción que hace Marcela es “Tú al menos bien te huelgas” (I, 274-275). El *Diccionario de Autoridades* define “holgar” como “celebrar, tener gusto, contento y placer de alguna cosa, alegrarse de ella”. La respuesta de Diana podría entonces parafrasearse del modo siguiente: “Tú al menos tienes placer y alegría... yo no”. Si recurrimos a la definición de la envidia que fray Luis de Granada da en su *Guía de pecadores* –“tristeza del bien ajeno y pesar de la felicidad de los otros”–, podemos decir que Diana siente envidia –tristeza del bien ajeno–, del “contento” o alegría que tiene Marcela (“contento” que deriva del galanteo de Teodoro). Podemos pensar que, en la representación, Diana dirá estas palabras con visible desazón, sentimiento que contrastará con el estado de ánimo alegre de Marcela. Hacer mención de esta escena es importante porque más adelante en la comedia, Diana referirá que tanto su envidia como los celos derivan del hecho de que, siendo más hermosa que Marcela, no puede gozar de la dicha de ser amada (I, 555-560).

Antes de que Marcela se retire, Diana le promete casarla con Teodoro. Una didascalia explícita indica que Marcela, Dorotea y Anarda se van. El interés que tiene Diana por Teodoro y la envidia se hacen explícitas en el monólogo que Diana dice cuando ha ordenado a Marcela partir (“dejadme sola” [I, 322], le dice):

DIANA: Mil veces he advertido en la belleza,
 gracia y entendimiento de Teodoro,
 que a no ser desigual a mi decoro,
 estimara su ingenio y gentileza.
 Es el amor común naturaleza;

mas yo tengo mi honor por más tesoro,
que los respetos de quien soy adoro,
y aun el pensarlo tengo por bajeza.
La envidia bien sé yo que ha de quedarme;
que si la suelen dar bienes ajenos,
bien tengo de que pueda lamentarme,
porque quisiera yo que, por lo menos,
Teodoro fuera más, para igualarme,
o yo, para igualarle, fuera menos (I, 325-340).

Un criterio útil para diferenciar al monólogo del soliloquio es el que se sustenta en la función dramática de cada recurso. Desde este enfoque, el monólogo cumple con una función dramática informativa que incluye la narración de acontecimientos imprescindibles para la comprensión de la intriga, la rememoración de hechos de la historia en forma resumida y la descripción de acciones, paisajes u objetivos de la trama; en contraste, los soliloquios serán todos los discursos que tengan una función expresiva, es decir, aquellos en los que el personaje descubra su mundo interior revelando sus sentimientos, confusiones o quejas. De acuerdo con este criterio, un discurso que tenga una función expresiva no podrá ser un monólogo, mientras que un discurso con una función informativa no podrá ser un soliloquio. Ahora bien, a veces un discurso puede cumplir con ambas funciones, como el que enuncia Diana en esta escena: Diana informa al público que ha reparado en la “belleza” de Teodoro y, después, revela “su interior” cuando dice que tiene “envidia”. En vista de que, como probaremos a continuación, el discurso de Diana cumple mayormente con una función informativa que expresiva, lo consideraremos un monólogo. Con respecto al hecho de que la forma del soliloquio sea un soneto, esto es algo que es recurrente en Lope. Según Diego Marín, en las obras de Lope de Vega el soneto es

el metro preferido para el soliloquio lírico, tanto con tensión dramática como razonador y conceptuoso, aunque tiende a disminuir en la época final. Su forma típica es la combinación de pensamientos generales y sentimiento personal por parte de un personaje en situación de espera, que apostrofa a su propio pensamiento o

pasión, personificándolos como Amor, Celos, etc., cual si se tratase de una fuerza exterior que le poseyera, más que de un conflicto íntimo propiamente real.⁶⁹

A propósito del soneto, Marie Roig Miranda señala que la temática que proliferaba en esta forma poética desde que entró a España proveniente de Italia, era el amor.⁷⁰ No es de extrañar, entonces, que Lope se incline por esta forma a la hora de dar voz a las quejas amorosas de sus personajes. También hay que señalar que, en la representación de *El perro del hortelano*, una de las razones por la cuales Lope cambia al soneto en los soliloquios es que es un medio para captar la atención del público, que prestará atención ante el cambio de octosílabo a endecasílabo.

En la representación, el monólogo de Diana en forma de soneto es una pausa lírica después de los octosílabos de romance del diálogo entre la condesa y Marcela y después de la acción agitada con que comenzó la comedia (huida de Teodoro y Tristán, llamada de Diana a los criados y llegada de estos, “interrogatorios” de Diana a Anarda y a Marcela). El monólogo de Diana informa al público de varias cosas que son indispensables para entender posteriores acciones de la condesa. El pasado compuesto de “he advertido” nos indica que el reconocimiento de la condesa de la “belleza, gracia y entendimiento de Teodoro” se ha hecho en un tiempo anterior y sigue existiendo. Esto justifica que más adelante Diana decida buscar a Teodoro para revelar su deseo amoroso. Diana también señala que estaría dispuesta a “tener estimación” por Teodoro si este no fuese “desigual” a su condición social; esto justifica que más adelante Diana, al revelar su deseo amoroso a Teodoro, lo haga de manera “velada” en una carta –debe de hacerlo así en vista de que

⁶⁹ Diego Marín, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Castalia, Valencia, 1962, p. 50.

⁷⁰ Marie Roig Miranda, “Los nueve sonetos de *El perro del hortelano* de Lope de Vega”, en Odette Gorsev y Frédéric Serralta (eds.), *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, p. 894.

Teodoro es “desigual”, de inferior condición social, y por lo tanto “corresponder” a su amor implicaría romper con el postulado cortés que señala que el amor sólo puede “suscitarse” entre personas nobles—. En segundo lugar, que si bien Diana puede sentir “amor” por su secretario, ella tiene a su honor por “más tesoro”. Como explicamos en el Capítulo I, la honra consiste en otro, mientras que el honor radica en uno mismo.⁷¹ Diana, de sucumbir a su deseo amoroso por Teodoro, perdería valor tanto a los ojos de sí misma –el honor– como a los ojos de la sociedad –la honra. Por lo que respecta a la honra, la perdería en el sistema vertical, según la terminología de Gustavo Correa, porque estaría violentando las fronteras entre los estratos de la pirámide jerárquica, y en el sistema horizontal porque los miembros de su estrato social no la verían como a un igual, sino como a un inferior.⁷² El deseo amoroso de Diana y el refreno derivado del temor a perder su honor y honra tienen un papel crucial en *El perro del hortelano*, pues las acciones de Diana oscilarán entre aquellas que están inducidas por uno y otro sentimiento. En vista de que, como veremos más adelante, en ocasiones serán los celos los que alimenten este deseo amoroso de Diana, estos también desempeñarán un papel importante en la determinación de la intriga y en la formación de la tensión dramática surge de la expectativa en el peso de la balanza: ¿gana la honra o el deseo? Esta información es muy importante para entender la “relación amorosa” que veremos retratada entre la condesa y su secretario, a lo largo de la comedia. Diana se acercará a su secretario cuando su deseo amoroso se vea “encendido” por los celos, y se alejará, a veces, cuando se imponga el deseo de no perder el honor. El monólogo refleja que en esta parte de la comedia Diana se encuentra segura de que su honor y el respeto “a sí

⁷¹ Véase Antonio Rey Hazas, “Algunas reflexiones sobre el honor como sustituto funcional del destino de la tragicomedia barroca española”, en Manuel V. Diago y Teresa Ferrer (eds.) *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Universitat de Valencia, Valencia, 1991, pp. 252-253.

⁷² Véase Gustavo Correa, *op. cit.*, p. 100.

misma” son prioritarios, a tal grado que, como señala la condesa en el monólogo, pensar lo contrario lo considera ella “una bajeza”. Más tarde, a medida que el deseo amoroso se imponga en la condesa, veremos cómo esta seguridad amaina.

La parte expresiva del monólogo es aquella en que Diana le lamenta de que la “envidia” ha “de quedarle”. Como dijimos, fray Luis de Granada define a la envidia como “tristeza del bien ajeno y pesar de la felicidad de los otros”. Fray Luis aclara que el envidioso siente tristeza “de los mayores, por ver el envidioso que no se puede igualar con ellos; y de los menores, porque se igualan con él”. En el monólogo, la condesa expresa que siente tristeza, no ya por un bien ajeno, sino por no ser “igual” a Teodoro en la pirámide jerárquica social, –lo que permitiría que “hubiera amor” entre la condesa y su secretario. El pesar de Diana que origina su envidia derivaría del hecho de que las condiciones sociales distintas de ella y Teodoro no les permiten cumplir con la visión que defiende las relaciones de orden horizontal entre los estamentos. En vista de que previo a la escena de este monólogo Diana se enteró que Teodoro es el “enamorado” de Marcela, podemos pensar que la envidia de Diana surge también del no poder ser “igual” a Marcela en la jerarquía social. Nuevamente, es importante mencionar la envidia que la condesa siente de Marcela porque, como veremos más adelante, será uno de los constituyentes de los celos de Diana.

II.2 Los celos y el ingenio

Antes de ver cómo se relacionan en la comedia el ingenio y los celos hay que detenerse en el transcurrir de la intriga. El diálogo entre Teodoro y Tristán que le sigue al monólogo de Diana tiene varias funciones. Por un lado, describir de manera diegética la huida de los dos personajes de la habitación de la condesa; por otra, en el caso de Teodoro, manifestar que no piensa olvidar el amor que le tiene a Marcela, algo que, como veremos, no sucederá. En

lo que lleva de transcurrida la acción se ha planteado ya la “semilla” del triángulo amoroso formado por Teodoro y Marcela, quienes se aman, y la condesa de Belfor, quien tiene envidia de este amor. Este triángulo amoroso, en el cual los celos desempeñarán un papel importante, será la base argumental de *El perro del hortelano*. Tras el diálogo entre Tristán y Teodoro, una didascalía explícita indica la entrada de la condesa, quien llega con la carta que finge haber escrito para una amiga, con el objetivo de que Teodoro la mejore. Una didascalía implícita en boca de Tristán –“de casa volamos tres” (I, 514)–, indica que él sale del escenario y que se quedan solos Teodoro y la condesa. Teodoro lee en voz alta la carta que le entregó la condesa:

TEODORO: Amar por ver amar, envidia ha sido;
y primero que amar estar celosa
es invención de amor maravillosa,
y que por imposible se ha tenido.
De los celos mi amor ha procedido
por pesarme que, siendo más hermosa,
no fuese en ser amada tan dichosa,
que hubiese lo que envidio merecido.
Estoy sin ocasión desconfiada,
celosa sin amor, aunque sintiendo:
debo de amar, pues quiero ser amada.
Ni me dejo forzar ni me defiendo;
darme quiero a entender sin decir nada:
entiéndame quien puede; yo me entiendo (I, 550-566)

En vista de que Teodoro no es de noble condición, la condesa no puede declararle su amor abiertamente. Hacerlo sería, como ya dijimos, romper con el postulado cortés que señala que el amor sólo puede “suscitarse” entre personas de la misma condición e implicaría, por tanto, la pérdida de la honra y el honor de Diana. Es por ello que Diana debe recurrir a su ingenio y fraguar el estratagema de la “carta fingida”. A propósito de este hecho, Francisco Florit señala:

La dama enamorada le declara su voluntad al secretario por enigmas: he aquí otro de los puntos clave de esta comedia palatina y de buena parte de las otras del mismo

género: la imposibilidad [...] de que la dama le declare abiertamente su amor a su secretario; el hecho de que no tenga más remedio que servirse de la técnica del decir sin decir, del discurso “a dos luces”, del hablar equívoco y ambiguo, de emplear una serie de recursos astutos, para que su secretario se entere de sus deseos, todo ello además presidido por un vaivén sentimental fruto, por un lado, de la dialéctica entre vergüenza desvergüenza, pudor-impudor...⁷³

A medida que avance la comedia, Diana recurrirá a diversos “enigmas” que le permitirán “declararle su amor” a Teodoro sin riesgo de perder el honor y la honra, entre estos el supuesto consejo que le pide a Teodoro, a nombre de una amiga que “no sosiega de amores de un hombre humilde” (I, 1085), y la carta que le dicta a Teodoro en la jornada segunda (II, 2025-2030). La función de los celos, como veremos más adelante, será “encender” la pasión amorosa que conduce a Diana a hacerle a Teodoro estas “declaraciones” de amor.

La carta de Diana, entonces, es un “discurso a dos luces” en el cual la condesa puede confesarle a Teodoro su amor, y revelarle que éste se originó en la envidia y en los celos, sin poner en riesgo su honor. Diana señala que “primero que amar estar celosa” es una “invención” que “por imposible se ha tenido”. La preceptiva amorosa de la época señalaba que los celos podían avivar el amor, mas no originarlo: Andrés el Capellán, por ejemplo, apuntaba en su *Tratado de amor* que los celos que despierta el ser amado hacen aumentar el amor de quien le ama, de ahí que, para el Capellán, los celos fuesen vistos como una pasión positiva pues reforzaba la vinculación entre los enamorados –más no la originaba.⁷⁴ Es precisamente este hecho –el que los celos *refuerzan* mas no *originan* es amor– lo que justifica las palabras de Diana. Más tarde, durante la discusión que la condesa sostenga con Teodoro sobre el origen del amor, estas palabras cobrarán mayor sentido; en

⁷³ Francisco Florit, *op. cit.*, p. 75.

⁷⁴ Véase Andrés el Capellán, *Tratado sobre el amor*, Barcelona, El Festín de Esopo, 1984, p. 51. Santo Tomás de Aquino ya había reconocido que los celos, junto con otras emociones, derivan fundamentalmente del amor (*op. cit.*, Parte Ia.2ae.28,4).

esta discusión Diana, nuevamente resguardada bajo el stratagemma de hablar en nombre de una amiga, señalará que su propia pasión amorosa fue producto de los celos.

La carta señala a continuación la causa de los celos de Diana: el hecho de que, siendo “más hermosa”, no pueda ser amada –y por lo tanto, ser dichosa. Podemos suponer que la inclusión del adverbio “más” tiene una función comparativa con la hermosura de Marcela. Podemos decir, entonces, que Diana está herida en su amor propio porque, noble y bella, debería ser cortejada por el hombre que pensó se interesaba en ella –Teodoro– y quien, más bien, se interesa en Marcela. Los celos de Diana, en este caso, surgen del pesar de no ser amada, con lo cual guardan una estrecha relación con el sentimiento de envidia – pesar por el bien ajeno. Podemos decir que el sentimiento de envidia que tuvo Diana al inicio de la comedia al escuchar los requiebros que Teodoro le solía decir a Marcela, fueron la “semilla” que daría pie a los celos a los que se refiere en esta carta.

A partir del segundo cuarteto, la carta está escrita en primera persona; es, pues, como si leyera Teodoro lo que le dice Diana directamente, pero quedando ella muda mientras él lee. El v. 564 es una invitación a que Teodoro entienda la carta sin que Diana tenga que hablar o dar explicaciones: “darme quiero a entender sin decir nada”. Diana quiere dejar entender su deseo amoroso a Teodoro, pero sin decir nada explícitamente, para dejar a salvo su honor y su decoro. El principio del último verso encierra quizá la esperanza de que Teodoro tendrá el “ingenio” para descifrarlo: “entiéndame quien puede [...]”.

La carta de Diana va a dar pretexto a una discusión entre los dos personajes sobre la posibilidad de que el amor nazca de los celos:

DIANA:	¿Qué dices?
TEODORO:	Que si esto es a propósito del dueño,

no he visto cosa mejor;
mas confieso que no entiendo
cómo puede ser que amor
venga a nacer de los celos,
pues que siempre fue su padre.

DIANA: Porque esta dama, sospecho
que se agradaba de ver
este galán, sin deseo;
y viéndole ya empleado
en otro amor, con los celos
vino a amar y a desear.
¿Puede ser?

TEODORO: Yo lo concedo;
mas ya esos celos, señora,
de algún principio nacieron,
y ése fue amor; que la causa
no nace de los efetos,
sino los efetos de ella.

DIANA: No sé, Teodoro: esto siento
de esta dama, pues me dijo
que nunca al tal caballero
tuvo más que inclinación,
y en viéndole amar, salieron
al camino de su honor
mil salteadores deseos,
que le han desnudado el alma
del honesto pensamiento
con que pensaba vivir (I, 565-595).

En la representación, este “debate” en torno a los celos y al amor, podía ser una oportunidad para que Diana, cobijada tras la identidad de una “amiga”, dejara “traslucir” el deseo suprimido que tiene por Teodoro. Para percibir de manera teatral plena este texto tenemos que imaginar a la actriz que encarna a Diana exteriorizar en la mirada –el Pinciano recomendaba que los personajes “dominados” por la pasión amorosa “fijar la vista” sobre el ser amado⁷⁵ los “deseos” que le “desnudan el alma”. En escena, la exteriorización que hiciera Diana de su deseo tenía que contrastar con la duda, tal vez el asombro que expresara Teodoro ante el “discurso a dos luces” de la condesa. La atmósfera sensual de esta escena

⁷⁵ Alonso López Pinciano, *Epístolas sobre el arte dramático (De Filosofía Antigua Poética)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 186.

sería resultado, en una parte, del lenguaje con que la condesa expresa su pasión amorosa y, por otra, del movimiento escénico de Diana, quien posiblemente se acercara a Teodoro a medida que avanzara la discusión entre ambos personajes.

En el texto, Diana insiste en la postura que expresó en la carta que le entregó a Teodoro: sí es posible que una dama que no tenía “deseo” ni “inclinación” alguna por un caballero, cobre “amor” gracias a los celos. De acuerdo con esta postura, los celos serían la primera causa del amor que Diana siente por Teodoro, y no un “refuerzo” de este amor. ¿Qué implicaciones tiene esto en la comedia? Creemos que Lope se planteaba el siguiente problema: ¿cómo justificar que una condesa se enamorase de un hombre de menor condición social? En otras comedias palatinas de Lope, esta justificación la “aporta” el amor mismo de la dama. El amor es una pasión y por lo tanto es una amenaza para las potencias del alma, en concreto el entendimiento y la razón. En *El secretario de sí mismo*, por sólo poner un ejemplo de otra comedia palatina de Lope de Vega, es el amor lo que conduce a la duquesa de Mantua a ceder paulatinamente a los galanteos de Feduardo, el secretario de Rodolfo. Creemos que, en el caso de *El perro del hortelano*, Lope se preocupa por añadir un componente nuevo a la causa del enamoramiento de la dama, los celos, con el fin de no repetirse con respecto a otras de sus comedias palatinas. Y si Lope puede añadir este nuevo componente es porque los celos, como el amor, son “pasiones del alma”,⁷⁶ y por lo tanto son estados en los cuales la voluntad es pasiva por oposición a los estados en los cuales el individuo mismo es la causa de sus acciones.⁷⁷ Asimismo, ambas son una amenaza constante para las potencias del alma, en concreto para el entendimiento y la

⁷⁶ Así los define Cristóbal Suárez de Figueroa en *El pasajero* (1617).

⁷⁷ Con respecto a los celos, Pérez de Saavedra explica que éstos no pueden llegar a ser pecado mortal, pues “no puede haber pecado mortal sin que intervenga voluntad de pecar; en tal manera, faltando voluntad, falta el pecado (63v).

razón, y así son mostradas en *El perro del hortelano*: Diana señala, por una parte, que “pierde el juicio de celos” (I, 1089); por otra, que el “amor” que siente por Teodoro es “contra razón” (II, 2130).⁷⁸ La razón de Diana, entonces, se halla obnubilada tanto por los celos como por el amor; esta ofuscación de la razón es, en esencia, la pasión de Diana. Es claro que, en *El perro del hortelano*, la pasión de los celos y la del amor se confunden con frecuencia. Sería ocioso tratar de establecer una diferencia precisa entre ambas pasiones en vista de que el objetivo de este trabajo es analizar el tratamiento dramático que Lope da a los celos (y, por tanto, al “amor”, también) y no estudiar los celos en sí mismos. Lo relevante en la presente discusión es señalar que, ya sean los celos o el amor, o ambos, estos “nublan” la razón de Diana y la conducen a “enamorar” de su secretario.

II.3 Los celos y la venganza en tono serio

No nos vamos a detener en el análisis de las escenas subsecuentes al diálogo entre Diana y Teodoro porque en ellas no figuran los celos. Baste decir que éstas retratan los efectos que tienen sobre la condesa la pasión amorosa que siente por Teodoro y cómo esta pasión “incubará” el deseo de venganza que surgirá después en la condesa. Primero, Diana interroga a Tristán acerca de las aficiones de Teodoro; después, cuando Teodoro vuelve con la carta que Diana le pidió que escribiera, Diana vuelve a declararle “veladamente” su deseo amoroso, esta vez aconsejándole que si desea el “amor” de una “dama alta”, debe insistir en conseguirlo (I, 825-830). La escena entre ambos personajes termina con una didascalia explícita que indica que Diana sale. Teodoro, solo en escena, dice un soliloquio

⁷⁸ Si el amor es considerado como una especie de locura por los preceptistas –así lo ve Santo Tomás de Aquino en la *Summa Theologica*–, los celos también lo son: Pedro Pérez Saavedra llama, en *Zelos divinos y humanos*, estudia la “locura confirmada” de los celos (f. 107r) y Luis Vives define como uno de los rasgos más característicos de los celos el quedar “sin fuerzas [...] el uso de la razón” (en Pérez Saavedra, *op. cit.*, f. 110r).

en el cual expresa sus dudas sobre el hecho de que la condesa haya “puesto los ojos” (I, 875) en él. El soliloquio termina con la resolución de Teodoro de “ir tras la grandeza” de Diana. Vemos cómo la pasión amorosa de Diana, derivada de los celos, conduce a Teodoro a la acción, con lo cual se mantiene activo el triángulo amoroso de la comedia.

La escena siguiente comienza con una didascalía explícita que indica la entrada de Marcela. Marcela le informa a Teodoro que la condesa ha aceptado casarlos; éste, en un “aparte” se lamenta de esta noticia y se recrimina el haber pensado que la condesa, “tan alto azor”, pudo haberle “tenido amor”. Desengañado del amor que creía le profesaba Diana, Teodoro acepta casarse con Marcela y “le da los brazos”. Una didascalía explícita indica que Diana entra en el momento en que Marcela y Teodoro se encuentran abrazados.

Sale Diana

DIANA: Esto se ha enmendado bien.
 Agora estoy muy contenta;
 que siempre a quien reprehende
 da gran gusto ver la enmienda.
 No os turbéis ni os alteréis (I, 974-975).

Teodoro justifica el haberle “dado los brazos” a Marcela por la dicha que le causó el que ésta le hubiese dicho que la condesa había aceptado casarlos (I, 976-993). La condesa replica:

DIANA: Teodoro, justo castigo
 la deslealtad mereciera
 de haber perdido el respeto
 a mi casa; y la nobleza
 que usé anoche con los dos
 no es justo que parte sea
 a que os atreváis así;
 que en llegando a desvergüenza
 el amor, no hay privilegio
 que al castigo le defienda.
 Mientras no os casáis los dos,
 mejor estará Marcela
 cerrada en un aposento;

que no quiero yo que os vean
juntos las demás criadas,
y que por ejemplo os tengan
para casárseme todas. (I, 993-1010)

La condesa, como guardiana de su palacio y de su condado, estaba obligada a cuidar de aquello que Covarrubias llamaba el “miramiento y veneración” de la casa, es decir, que el comportamiento de sus habitantes reflejara que estos “miraran” su propia persona para que ésta se adecuara a las normas del decoro social.⁷⁹ El hecho de Teodoro y Marcela hayan “perdido el respeto” a la casa, cuando la condesa había aceptado casarlos –esa es la “nobleza” a la cual hace ella referencia– es lo que justificaría el “justo castigo” al cual también hace mención Diana y que comentaremos en el párrafo siguiente. A continuación Diana llama a Dorotea:

DIANA: ¡Dorotea! ¡Ah, Dorotea!
 Sale Dorotea
DOROTEA: Señora...
DIANA: Toma esta llave,
 y en mi propia cuadra encierra
 a Marcela; que estos días
 podrá hacer labor en ella.
 No diréis que esto es enojo.
[DOROTEA habla aparte a MARCELA]
DOROTEA: ¿Qué es esto, Marcela?
MARCELA: Fuerza
 de un poderoso tirano
 y una rigurosa estrella.
 Enciérrame por Teodoro.
DOROTEA: Cárcel aquí no la temas,
 y para puertas de celos
 tiene amor llave maestra. (I, 1010-1022)

En la escena, el “aparte” establece un “circuito de comunicación” entre Marcela y Dorotea que está al margen del resto de los personajes que están en escena. En su realización espectacular supondría una especie de suspensión momentánea de la acción, que

⁷⁹ Sebastián de Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, s. v., “Respeto”, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana-Frankfurt am Main, Vervuert, 2006.

se compensaría para la verosimilitud de la misma, con gestos silenciosos de Teodoro y Marcela.⁸⁰ La función del “aparte” en esta escena es doble: por un lado, mostrar la reacción verosímil de Dorotea, quien no presencié el momento en que Diana “atrapó” a Teodoro y a Marcela en su “reconciliación amorosa” y, por lo tanto, no entiende qué sucede; por otra, el “aparte” expresa el cuestionamiento de Marcela al “justo castigo” de la condesa. Para Marcela, lo que mueve a Diana a encerrarla no es el haber perdido el respeto a la casa, sino “Teodoro”. La mención que hace Marcela del “poderoso tirano” pondría de relieve dos cosas: que Marcela considera que la decisión de Diana es un abuso de poder –“tirano” es aquel que “abusa de su poder superioridad o fuerza en cualquier concepto o materia”–⁸¹ y que considera que Diana está siendo dominada por la pasión –la segunda definición de “tirano” es una pasión “que domina el ánimo o arrastra el entendimiento”.⁸²

Desde el enfoque de Marcela, se puede decir que la acción de Diana responde a una venganza por celos. Pérez Saavedra, en su tratado sobre la celotipia, recomienda a todo “hombre cuerdo” huir de los celos por “el furor y crueldad que causan, con el cual se pierde el uso de la razón, y el hombre queda hecho bestia, y sujeto como tal a la ejecución de una venganza. Y esto es tan cierto, que el Espíritu Santo parece que puso por compañero inseparable de los celos al furor, y por consecuencia de lo uno y de lo otro a la venganza” (120r).⁸³ En este caso, los celos de Diana emanarían de la voluntad de la condesa porque el

⁸⁰ Aurelio González hace una explicación detallada de las funciones dramáticas que puede desempeñar el “aparte”. Véase esta entrada en Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo, Germán Vega García-Luengos (dirs.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002.

⁸¹ *Diccionario de Autoridades*, *op. cit.*, s. v. “Tirano”.

⁸² El adjetivo “tirano” se usa con frecuencia en la comedia del Siglo de Oro para calificar tanto a los celos como al amor, pues ambos “arrastran” al entendimiento. Por solo dar dos ejemplos, en *El perro del hortelano*, Marcela apostrofa a los “celos tiranos” (II, 2076). En *El verdadero amante*, de Lope, el personaje de Coridón se lamenta de que “se lo lleve” el “amor tirano”. El hecho de que el discurso de Marcela dé lugar a distintas interpretaciones subrayaría que Diana podría “ser presa” de los celos, del amor, o de ambos.

⁸³ El hecho de que los celos engendren furor y venganza los hacen, en la comedia nueva, excelentes recursos para mover la acción y para transformar a los personajes, de ahí que su uso haya sido muy común, hasta el grado de convertirse en un tópico.

hombre que desea no sea común a otra. De acuerdo con la tipología de los celos que hace Steven Wagschal, Diana estaría dando muestras de “celos posesivos”, que surgen del deseo de limitar la libertad del ser deseado para poder vigilar y controlar sus acciones y evitar, con ello, que sea común a otro.⁸⁴ La venganza de Diana sobre Marcela deriva del hecho de que la criada osó apoderarse momentáneamente del objeto del deseo de la condesa. Presa de los celos, Diana toma satisfacción de forma tiránica, de una acción que siente como un agravio. Se debe señalar que esta venganza, si bien se presenta en un tono serio, no será trágica, como sí lo será en *El médico de su honra*. La venganza de la condesa es encerrar en su habitación a su rival en amores, una acción que no despierta el terror ni la compasión de público, como sí los despierta, como veremos más adelante, el asesinato de Mencía a manos del celoso don Gutierre. Como ya dijimos, la construcción de una pieza dramática se guía por las convenciones del género al que corresponde y, en este caso, estamos frente a una comedia palatina, en la cual el ingenio y el lenguaje amoroso cortesano tenían un papel indispensable. La venganza de la condesa se manifiesta, entonces, en la forma de una nueva “traza” amorosa de parte del personaje, con el fin de poderse quedar a solas con Teodoro y poderle manifestar, por medio de una nueva astucia –esta vez en la forma de un “papel” acerca del honor– su deseo.

En el fragmento que estamos analizando, Dorotea responde a Marcela que no debe de temer pues “para puertas de celos / tiene amor llave maestra”. Por una parte, Dorotea se refiere al encierro literal de Marcela, quien será recluida a causa de los celos de la condesa. Por otra, podemos suponer que Diana se refiere al “amor” que Marcela le tiene a Teodoro. Dorotea, al calificar al amor como una “llave” y a los “celos” como “puertas”, remite a la visión neoplatónica que consideraba a los afectos –tales como la ira y los celos– como

⁸⁴ Steven Wagschal, *op. cit.*, p. 19.

pasiones que mantienen al hombre en la “sombra” de la concupiscencia, mientras que el amor es una fuerza “liberadora” porque conduce al hombre hacia la luz –en la cual se encarna.⁸⁵ En este contexto, Dorotea estaría caracterizando los celos de Diana como una pasión que “encierra” tanto a quien los padece como a aquellos que son causantes de sus celos; esta caracterización se opondría a la del amor, concebido en este contexto como una pasión que permite “liberar” a quien la tiene de otras pasiones más “bajas” o “concupiscentes”, como los celos.

Si bien esta escena cumple con varias funciones importantes para la intriga de *El perro del hortelano*, nos gustaría detenernos sobre su función psicodramática, pues esta función tiene un vínculo con los celos. Podemos decir que la escena muestra una nueva faceta del ingenio de la condesa, esta vez su capacidad de manipular. Diana aprovecha una situación –el haber encontrado a Teodoro y a Marcela “faltando el respeto” a la casa– para obtener un interés propio –encerrar a Marcela y quedarse con Teodoro para sí. La manipulación vendría de la ligera distorsión de la realidad que hace Diana cuando señala que debe encerrar a Marcela para evitar que se casen “todas las criadas” –algo que, en los hechos, no sucedería.⁸⁶ La escena también muestra cómo Diana disfruta de ejercer su autoridad. En ningún momento se plantea Diana ser clemente hacia Teodoro y Marcela: en vez de eso, aprovecha los hechos para ejercer su legítimo derecho a restablecer el orden perdido en la casa, por medio de un castigo.

⁸⁵ Marsilio Ficino, *op. cit.*, pp. 24-25.

⁸⁶ Es aquí donde cobra sentido, en parte, la acusación que le hace Marcela de ser un “tirano”: Diana impone su poder, pero en grado extraordinario, es decir, fuera del orden o regla natural.

II.4 Los celos como posesión

El carácter posesivo de los celos de Diana queda de manifiesto cuando Marcela ha sido llevada a su encierro y la condesa se queda a solas con Teodoro:

Vanse Marcela y Dorotea

DIANA: En fin, Teodoro, ¿tú quieres casarte?

TEODORO: Yo no quisiera hacer cosa sin tu gusto.
[...]

DIANA: Luego, ¿no es verdad que quieres a Marcela?

TEODORO: Bien pudiera vivir sin Marcela yo.

DIANA: Pues díceme que por ella pierdes el seso.

TEODORO: Es tan poco, que no es mucho que le pierda; mas crea vuseñoría que, aunque Marcela merezca esas finezas en mí, no ha habido tantas finezas (I, 1020-1045).

En el momento en que Diana encontró a Teodoro y a Marcela en brazos, Teodoro prometía a Marcela sellar su promesa de matrimonio con “la pluma del amor”. Podemos suponer que los celos de la condesa derivaron de haber presenciado este hecho. Ahora que Diana está a solas con Teodoro, la larga serie de preguntas que dirige a Teodoro (siete, en total) comienza con aquellas destinadas a verificar aquello que la condesa escuchó decir a Teodoro, a Marcela –Diana le pregunta si él quiere casarse con Marcela y si él la “quiere” (a Marcela). Hay que recordar que la condesa ya está segura de que Teodoro la “ama” –así se lo hace ver él en la carta que le escribe. Sus preguntas entonces, no están dirigidas a saber si él la ama como a saber si ella es la única en quien Teodoro deposita este amor.⁸⁷

⁸⁷ El hecho de que Diana haga preguntas “cuya respuesta le es palmariamente conocida” es lo que lleva a Frédéric Serralta a afirmar que, en el personaje de la condesa, “psicología es acción y acción es, en cierto modo, psicología”. Véase “Acción y psicología en la comedia (a propósito de *El perro del hortelano*)”, en

Como ya dijimos, Diana tiene “voluntad de que la persona amada no sea común a otro”. Pero debemos de tomar esta definición con cautela, en el caso de los celos de Diana, en vista de que más adelante señala a Teodoro que ella no quiere “desenamorarlo de ella” y que desea que Marcela y Teodoro se casen (I, 1080). Diana ya manifestó el conflicto que le produce “amar” a un hombre de inferior condición porque consumir ese deseo implicaría perder la honra y el honor. Mientras Teodoro siga “enamorado” de Marcela, pues, la honra y el honor de Diana seguirán a salvo pues no se podría “consumar” ese amor. El matrimonio “ataría” a Teodoro a un compromiso que, según las leyes de la época –y las leyes eclesiásticas de hoy– otorgaba a los contrayentes “potestad sobre su cuerpo, en perpétua y conforme unión de voluntades”,⁸⁸ con lo cual, ante los ojos de los otros, Teodoro ya no sería un peligro para lo honra y el honor de Diana. La condesa da muestra nuevamente de su “astucia de acción” al manipular los acontecimientos para evitar que Teodoro sea “común a otra” pero procurando que no muera del todo el vínculo entre Teodoro y Marcela.

El “interrogatorio” de Diana a Teodoro culminará con una nueva petición de la condesa hacia Teodoro –un nuevo “enigma” amoroso–, esta vez en la forma de un “papel” acerca del honor, en el caso de que una dama se enamorara de un inferior, y con la caída (física y metafórica) de la condesa, hecho que permitirá a Teodoro, al acercarse para levantarla, darle la mano, un gesto que expresará las emociones más íntimas de los personajes: el deseo de Diana, la timidez y el asombro de Teodoro, quien confirmará que la condesa lo desea porque ésta, al darle la mano, se sonrojará y temblará. No abundaré en esta escena en vista de que los celos no figuran en ella. Baste decir que el contacto físico de

Heraclia Castellón, Agustín de la Granja y Pedro Serrano (comps.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las VII-VIII Jornadas de Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1992, pp. 25-35.

⁸⁸ *Diccionario de Autoridades*, *op. cit.*, s. v. “Matrimonio”.

ambos personajes, por un lado, tendrá consecuencias sobre el devenir de la intriga en la siguiente jornada, pues la renovada seguridad de Teodoro de que la condesa lo desea tendrá como consecuencia que ponga fin a su “relación” con Marcela, lo cual llevará a esta, en venganza, a intentar seducir a Fabio. Por otro, el contacto físico entre los personajes creará expectativa entre el público por saber qué pasará en la siguiente jornada: ¿triunfará el amor o el deseo?

II.5 Los celos como control

La jornada segunda abre con una escena en la que se crea un espacio exterior, la calle, que posiblemente se representaría al frente del escenario. El adverbio “aquí” del primer diálogo entre Federico y Leonido (II, 1187-1194) anuncia un gesto deíctico. La escena congrega, por un lado, a Federico con su criado y, en otro, a Ricardo, también con su criado. Los dos pretendientes esperan a Diana que ha ido a la iglesia (esta información es diegética). El motivo de los celos se nos presenta inmediatamente cuando el conde Federico reconoce al marqués:

FEDERICO:	¿Es aquél Ricardo?
LEONIDO:	Él es.
FEDERICO:	Fuera maravilla rara que de este puesto faltara.
LEONIDO:	Gallardo viene el marqués.
FEDERICO:	No pudieras decir más, si tú fueras el celoso.
LEONIDO:	¿Celos tienes?
FEDERICO:	¿No es forzoso? De alabarle me los das.
LEONIDO:	Si a nadie quiere Diana, ¿de qué los puedes tener?
FEDERICO:	De que le puede querer (II, 1245-1257).

Como dijimos, en las comedias palatinas, entre ellas *El perro del hortelano*, el amor es el móvil de la acción dramática y los sucesos amorosos suelen ser protagonizados por

una dama quien es cortejada por “galanes” que libran una “batalla” por ganarse su amor. En el caso del marqués Ricardo y el conde Federico, ambos han propuesto matrimonio a Diana y están a la espera de su “acuerdo”.⁸⁹ Diana se niega a darlo a uno o al otro porque los considera “necios (II, 1610)” y porque ha depositado su amor en Teodoro. Es en este contexto en que hay que entender la *militia amoris* que se lleva a cabo entre el marqués y el conde y el papel que desempeñarán los celos en esta “pugna” por el amor de Diana.

En el diálogo que sostiene con Leonido, el conde dice sentir “celos” del marqués por lo “gallardo” que viene. El término gallardo estaba asociado a la armonía de los formas del cuerpo como señala la definición del *Diccionario de Autoridades*: “desembarazado, airoso y galán. Viene del francés *gaillard*, que significa bien dispuesto y valiente.” El adjetivo califica al caballero noble que sigue siendo guerrero, pero que se apega a una codificación de su conducta cotidiana que incluye el cuidado en el aseo y el buen vestir. De acuerdo con la vestimenta de los galanes del teatro de corral, el marqués aparecería ataviado con sombrero de ala ancha –que denotaría estar al exterior– así como con un vistoso jubón y una capa.⁹⁰ Este modo de vestir sería lo que caracterizaría la “gallardía” del marqués que despierta los celos del conde.

En el diálogo, Fabio le hace ver que no hay “nadie” de quien el conde pueda sentir “celos” pues la condesa “a nadie quiere”. Federico responde que tiene celos de que “le puede querer [al marqués]”, en otras palabras, de que “existe la posibilidad de que le quiera”. Aquí vale la pena volver a la definición de los celos de Pérez Saavedra que vimos al inicio de este análisis. Como dijimos, para Pérez Saavedra la esencia de los celos es

⁸⁹ Aunque en la época el matrimonio era visto como un contrato social, eso no obstaba para que los pretendientes pudieran sentir “amor” por la dama con la que quisieran casarse. Tanto el marqués (I, 753) como el conde (II, 1211-1213) expresan a sus criados el deseo amoroso que sienten por la condesa.

⁹⁰ Para una descripción detallada del vestuario teatral usado en la Comedia nueva, véase Teresa Ferrer, “Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro”, *Cuadernos de teatro clásico*, 13-14 (2000), p. 63-84.

tripartita: voluntad de que la persona amada no sea común a otro; sospecha de que la persona amada falta a su obligación; temor de perder la unidad de este amor. En el caso del conde, podemos ver que tiene “voluntad de que la persona amada no sea común a otro” –el conde teme que la “gallardía” del marqués haga que Diana se incline por éste, en vez de por él. Pero, en el caso de los otros rasgos que Pérez de Saavedra considera inherentes a los celos –sospecha de que la persona amada falta a su obligación y temor de perder la unidad de este amor–, no podrían ser parte de los celos del conde, pues Diana no tiene ninguna “obligación” hacia él en vista de que el marqués es todavía un “pretendiente”. Para definir, entonces, los celos del conde, nos es más útil la definición que Cicerón da de esta pasión: “Celos es enfermedad de que otro goce lo que yo deseo”.⁹¹ Los celos del conde no derivarían de que Diana falte a “su obligación” –como derivarían de acuerdo a la definición de Pérez de Saavedra– sino del temor de que aquello que él “pretende” –Diana– sea alcanzado por “otro”, el marqués.

Retomando la “pugna” por Diana que sostienen en *El perro del hortelano* el conde y el marqués, ésta continuará mientras exista en los pretendientes la duda de si Diana pudo haber “dado” su amor al “contrincante”. Diana misma es la responsable de hacerle ver a alguno de sus “galanes” que no sólo piensa en ellos sino que tiene la mente puesta sobre “el contrario”, con lo cual les da ese “ligero indicio” necesario para despertar la duda de los celos.⁹² En la jornada primera, por ejemplo, cuando el marqués Ricardo acude a verla para “solicitar la causa” (I, 694) de su amor, Diana le dice “creer” en su amor y le promete

⁹¹ En Pedro Pérez Saavedra, *op. cit.*, f. 2r. Esta definición equivaldría a la tercera acepción que el *Diccionario de la Real Academia* da a “celos”: “Recelo que alguien siente de que cualquier afecto o bien que disfrute o pretenda llegue a ser alcanzado por otro”.

⁹² Los celos, como lo vimos en el caso de Diana en el análisis de la primera jornada, son una poderosa herramienta dramática para mover a los personajes a la acción, y para transformarlos. El hecho de que lo único necesario para despertar este “monstruo” sea un “ligero indicio”, contribuye a que el dramaturgo no tenga que buscar mayores o mejor sustentadas “justificaciones” para las acciones del personaje, bastará con “sembrar” la duda para que éste, carcomido por los celos, emprenda el camino a la acción.

considerar su causa... “si al conde Federico no le espanta” (I, 740). La mención que hace Diana del conde no es gratuita; Diana quiere dejarle claro al marqués que él no es el único en su pensamiento. Volviendo a la escena que estamos analizando, Diana “siembra” la duda de uno de sus pretendientes –esta vez el conde Federico– al mostrarse más solícita con el marqués:

Salen Diana, Otavio, Fabio; y detrás, Marcela, Dorotea y Anarda, con mantos. [Federico habla] a Diana

FEDERICO: Aquí aguardaba con deseo de veros
DIANA: Señor conde, seáis muy bien hallado.
RICARDO: Y yo, señora, con el mismo agora
a acompañaros vengo y a serviros.
DIANA: Señor marqués, ¿qué dicha es esta mía?
¡Tanta merced!
RICARDO: Bien debe a mi deseo
vuseñoría este cuidado.

[Federico habla] a su criado [Leonido]

FEDERICO: Creo
que no soy bien mirado y admitido.
LEONIDO: Háblala; no te turbes.
FEDERICO: ¡Ay Leonido!
Quien sabe que no gustan de escuchalle,
¿de qué te admiras que se turbe y calle (II, 1266-1279)?

En la representación, posiblemente el conde y el marqués se desplacen con sus criados hacia Diana, cuando ésta salga acompañada por sus propios criados y doncellas. Podemos imaginar que la condesa mostrará más interés hacia el marqués –tal vez permitiendo que él la tome del brazo y la conduzca en dirección contraria al conde– con lo cual daría al conde ese “ligero indicio” necesario para despertar la sospecha de que “no es bien mirado y admitido”. La definición que el *Diccionario de Autoridades* da a la expresión “dar zelos” define muy bien lo que hace Diana con sus pretendientes: “dar ocasion, ò motivo con las acciones, que se executan de entrar en sospecha, ò temor de la mudanza del cariño: y se extiende à significar el temor, ò presuncion de otro daño”. En el caso de Diana, no podemos hablar de una “mudanza del cariño”, pues, como dijimos, tanto el marqués

como el conde son sólo sus pretendientes y aún no hay una “unidad” –por usar el término empleado por Pérez de Saavedra– en su “amor”. Pero lo que hace Diana es “darle ocasión” a sus pretendientes de que sospechan de que ella puede “inclinarse” por uno o por el otro en la “pugna” que ellos sostienen por ella. Si previamente vimos cómo los celos, al apoderarse de Diana, la condujeron a la acción, ahora vemos cómo Diana puede “dar celos” –mediante el “dar ocasión” a la duda y a la sospecha– a sus pretendientes y conducirlos, también, a la acción –en el caso del conde y el marqués, continuar con su “pugna” por ella. Dar celos a sus pretendientes es una nueva astucia de Diana que tiene como fin no “tener que dar el sí” a alguno de sus pretendientes y perder la libertad que goza –libertad que, entre otras cosas, le permite continuar con el juego de seducción con Teodoro.

La escena del conde y el marqués termina con una didascalia explícita que dice: *Todos se entren por la otra puerta acompañando a la condesa, y quede ahí Teodoro.* Las dos escenas siguientes tienen como fin mostrar cómo se siente Teodoro después de haber comprobado, en el incidente de la caída de la condesa, que ésta lo desea. En la primera escena, Teodoro dice un soliloquio en el que señala que está resuelto a dar continuidad a su “loco intento” de ir tras la condesa (II, 1284); en la escena siguiente Tristán le da una carta a Teodoro que le envía Marcela y Teodoro la romperá sin leerla. Cuando Tristán le señala que esta acción ha sido “injusto rigor” (II, 1372), Teodoro se justifica diciendo “Ya soy otro, no te espantes” (II, 1373) lo cual muestra cuánto ha cambiado el personaje por el conocimiento que tiene de ser deseado por la condesa. El “cambio” de Teodoro se expresa, finalmente, cuando Marcela sale a escena y Teodoro le confiesa que ha roto su carta sin leerla y que entre los dos “acaba el amor” (II, 1479). Hay que hacer notar que todas estas acciones de Teodoro son consecuencia de la pasión amorosa de la condesa de Belfor, pasión amorosa que, como ya dijimos, provino de los celos.

II.6 Los celos y la venganza en tono cómico

La didascalia explícita indica que Teodoro sale y que Marcela y Dorotea se quedan solas:

Vase

MARCELA: ¿Qué sientes de esto?
DOROTEA: No sé;
que a hablar no me atrevo.

MARCELA: ¿No?
Pues yo hablaré.

DOROTEA: Pues yo no.
MARCELA: Pues yo sí.
DOROTEA: Mira que fue
bueno el aviso, Marcela,
de los tapices que miras.

MARCELA: Amor en celosas iras
ningún peligro recela.
A no saber cuán altiva
es la condesa, dijera
que Teodoro en algo espera,
porque no sin causa priva
tanto estos días Teodoro...

DOROTEA: Calla; que estás enojada.
MARCELA: ...mas yo me veré vengada.
Ni soy tan necia, que ignoro
las tretas de hacer pesar (II, 1500-1525).

El diálogo entre Marcela y Dorotea tiene la función de revelar el estado psicológico de Marcela después de que Teodoro puso fin a su “relación”. El amor que tiene Marcela por Teodoro se encuentra en “celosas iras” porque Marcela sospecha que la causa por la cual Teodoro puso fin a este amor es la condesa. Son, precisamente las “celosas iras” las que conducen a Marcela a revelar a Dorotea sus sospechas, aunque esto implique el riesgo de que los tapices que las rodeen “repitan” lo ahí dicho. Las mismas celosas iras son las que inclinan a Marcela a decidirse a cobrar venganza por medio de “tretas” que causan pesar. Esta venganza por medio de tretas se hace explícita en la escena siguiente que, para fines de nuestro análisis, vale la pena incluir en su totalidad:

Sale Fabio

FABIO: ¿Está el secretario aquí?
MARCELA: ¿Es por burlarte de mí?
FABIO: Por Dios, que le ando a buscar;
que le llama mi señora.
MARCELA: Fabio, que sea o no sea,
pregúntale a Dorotea
cuál puse a Teodoro agora.
¿No es majadero cansado
este secretario nuestro?
FABIO: ¡Qué engaño tan necio el vuestro!
¿Querréis que esté deslumbrado
de lo que los dos tratáis?
¿Es concierto de los dos?
MARCELA: ¿Concierto? ¡Bueno!
FABIO: Por Dios,
que pienso que me engañáis.
MARCELA: Confieso, Fabio, que oí
las locuras de Teodoro;
mas yo sé que a un hombre adoro,
harto parecido a ti.
FABIO: ¿A mí?
MARCELA: Pues, ¿no te pareces
a ti?
FABIO: Pues, ¿a mí Marcela?
MARCELA: Si te hablo con cautela,
Fabio, si no me enloqueces,
si tu talle no me agrada,
si no soy tuya, mi Fabio,
mátame el mayor agravio,
que es el querer despreciada.
FABIO: Es engaño conocido,
o tú te quieres morir,
pues quieres restituir
el alma que me has debido.
Si es burla o es invención,
¿a qué camina tu intento?
DOROTEA: Fabio, ten atrevimiento
y aprovecha la ocasión;
que hoy te ha de querer Marcela
por fuerza (II, 1525-1561).

Si previamente Lope dio un tratamiento serio –mas no trágico– al tópico de la
venganza de celos, esta vez le da un tratamiento cómico. La “treta” de Marcela que deriva

de los celos es tratar de hacerle creer a Fabio, primero, que ella no quiere más a Teodoro – “majadero cansado” (II, 1533), le llama– y, después, que lo desea (a Fabio). Para comprender la comicidad de la escena nos ayudaría imaginar su representación. Podemos imaginar a Marcela sobresaltándose con la llegada de Fabio y decidir, entonces, improvisar su “venganza”, derivada de los celos. Posiblemente veamos a Marcela acercarse “provocadoramente” a Fabio mientras le anuncia, diegéticamente, que repudia a Teodoro. Marcela es una “mala mentirosa”, así que mientras lleva a cabo su venganza seguramente se estruje las manos en señal de nerviosismo o se acaricie el cabello ansiosamente, gestos que la delatarán a los ojos de Fabio. Parte de la comicidad surgirá del asombro que las acciones de Marcela provoquen, tanto en Dorotea –quien de súbito se ve envuelta en el “plan” improvisado de Marcela y se ve forzada también a improvisar–, como en Fabio, quien expresará, por medio de gestos, primero asombro ante las súbitas insinuaciones de Marcela y, después, incredulidad ante lo “mal representadas” de estas. La parte del diálogo en la cual Marcela confiesa a Fabio que le agrada su “talle” y en que desea que él la “haga suya” seguramente vendría acompañada de movimientos lascivos de Marcela –tal vez junte su pelvis a la de Fabio– que denoten la motivación carnal de su deseo. Marcela tal vez exagere estos gestos para resultar “convinciente” ante los ojos de Fabio. La torpe y exagerada “representación” que hace Marcela de su propia pasión es lo que despertaría la risa del público.

La comicidad de la escena deriva, también, del contraste que podrá hacer el público entre las acciones de Marcela y aquellas que hizo la condesa en escenas previas. Como Marcela, Diana también recurrió a “tretas” –definidas como “artificio sutil, ò ingenioso, para conseguir algún intento” por el *Diccionario de Autoridades*– para expresar su deseo amoroso a Teodoro sin poner en riesgo su decoro. A diferencia de las tretas de Marcela, las

de la condesa fueron suficientemente sutiles y cargadas de ambigüedad como para hacer dudar al sujeto que las recibió –Teodoro– si quien hablaba a través de ellas era o no la condesa. Las tretas de Marcela, en cambio, fracasan desde un inicio en hacer creer a Fabio que ella detesta a Teodoro y, después, en tratar de hacerle creer que él (Fabio) la “enloquece” –en ambas ocasiones Fabio señala que cree que las acciones de Marcela son “engaños”. Vemos cómo, en *El perro del hortelano*, Lope recurre al tópico de la venganza por celos para hacer una escena encaminada a hacer reír al público, lo cual iría de acuerdo con las exigencias del género palatino que, como dijimos, es lúdico, no trágico.

II.7 Los celos y las “mudanzas” de Diana

En la escena siguiente, una didascalía explícita señala: “Salen la condesa y Anarda”. La condesa, al percatarse que Marcela está ahí, le expresa a Anarda su disgusto y le ordena a Marcela irse. En la escena en la cual Anarda y Diana se quedan solas, Anarda reprende a Diana por mostrarse desdeñosa con sus pretendientes. La explicación que la condesa da a su criada por este desdén es: “no los quiero, porque quiero” (II, 1612). La respuesta de Diana encierra un juego de palabras con la doble acepción del verbo “querer”: “tener voluntad” y “amar”. Podemos decir, entonces, que Diana rechaza al conde y al marqués por “decisión propia” y, al mismo tiempo, porque “ama” a Teodoro. El hecho de que Diana pueda rechazar a sus galanes por “decisión propia” refleja la libertad que tiene Diana para actuar a su antojo. En lo que hemos analizado de la comedia, hemos visto a Diana dar órdenes a sus criados a diestra y siniestra, “dar largas” a sus pretendientes y despertar los “celos” de estos mismos y esto se debe a la libertad que le confiere el no estar atada a la voluntad de un marido o de un padre. Es importante recalcar este hecho porque más adelante en la tesis estudiaremos la tragedia de honor calderoniana en la cual el personaje

femenino principal –Mencía– está constreñida por un matrimonio forzado. Contrario al género de la tragedia de honor, que exigía que la libertad de la dama estuviese acotada, las protagonistas de la comedia palatina disponían de la libertad necesaria para poder “jugar” con los deseos amorosos de sus galanes –entre estos juegos, “darles celos–, un hecho necesario para que los dramaturgos pudiesen “enredar” la acción.

En la escena siguiente, una didascalía explícita indica: *Teodoro entre.*

TEODORO: Fabio me ha dicho, señora,
que le mandaste buscarme.
DIANA: Horas ha que te deseo.
TEODORO: Pues ya vengo a que me mandes,
y perdona si he faltado.
DIANA: ¿Ya has visto a estos dos amantes...
estos dos mis pretendientes?
TEODORO: Sí, señora.
DIANA: Buenos talles
tienen los dos.
TEODORO: Y muy buenos.
DIANA: No quiero determinarme
sin tu consejo. ¿Con cuál
te parece que me case?
TEODORO: Pues ¿qué consejo, señora,
puedo yo en las cosas darte
que consisten en tu gusto?
Cualquiera que quieras darme
por dueño, será el mejor.
DIANA: Mal pagas el estimarte
por consejero, Teodoro,
en caso tan importante.
TEODORO: Señora, en casa, ¿no hay viejos
que entienden de casos tales?
Otavio, tu mayordomo,
con experiencia lo sabe,
fuera de su larga edad.
DIANA: Quiero yo que a ti te agrade
el dueño que has de tener.
¿Tiene el marqués mejor talle
que mi primo?
TEODORO: Sí, señora.
DIANA: Pues elijo al marqués: parte,
y pídele las albricias (II, 1655-1686).

El último encuentro entre estos dos personajes había sido aquel en que Diana había mandado a encerrar a Marcela y había insinuado su deseo a Teodoro por medio de una carta acerca del honor, en el caso de que una dama se enamorara de un inferior. Aquel encuentro había culminado con la caída de la condesa que había dado pie a que Teodoro le diera la mano y, al hacerlo, confirmara que la condesa lo deseaba. No es difícil imaginar, entonces, la irritación que en Teodoro produce el hecho de que la condesa le pida ahora que elija con cuál de sus “pretendientes” deba casarse –irritación que se acentuaría por el hecho de que la condesa comienza su parlamento diciendo “ha horas que te deseo”. Es importante señalar que, en un principio del diálogo entre los personajes, parece que la condesa volverá a recurrir al estratagema de “dar celos”, esta vez a Teodoro. La alabanza que hace del “talle” del conde y del marqués parece que tiene como fin, como señala la definición del *Diccionario de Autoridades* que ya vimos, “dar ocasión” en Teodoro, a que éste “se execute de entrar en sospecha... de la mudanza del cariño”. Pero la decisión de la condesa, al final de la escena, de decirle a Teodoro que “elige al marqués” muestra que no pretende hacer a Teodoro “entrar en sospecha” de la pérdida de su amor sino ratificarle que, en definitiva, ha elegido ya a un pretendiente. Es natural, entonces, que en las escenas subsecuentes Teodoro no actúe como “sospechoso” de poder perder el amor de la condesa sino “desengañado” de que la condesa haya decidido entregarle este amor a otro. Pérez Saavedra, con respecto a la relación entre la sospecha y los celos, señala que “el celoso no está desengañado, sino sospechoso, y incierto” (f. 34v). El desengaño implica el conocimiento del error con que se sale del engaño; cuando se tiene este “conocimiento del error” –como Teodoro mostrará que lo tiene en las escenas subsecuentes– no puede haber celos pues ya no existe la duda ni la sospecha de que la amada puede mudar su amor sino la certeza de que lo ha hecho. En el texto, el enojo de Teodoro se expresa en la forma de su doble negativa a obedecer la orden

de la condesa, primero bajo el argumento de que él no puede aconsejarle sobre cosas de “su gusto”, después bajo la excusa de que este tipo de consejos le corresponde darlos a Octavio, el mayordomo.⁹³

En la representación, la escena debía de contrastar mucho con la última en que los dos personajes habían estado juntos. Si en aquella había habido una atmósfera sensual derivada de la pasión amorosa de la condesa, recién “inflamada” por los celos, en esta la atmósfera será, más bien, glacial. Podemos imaginar a una condesa fría y distante en el momento en que pregunta a Teodoro con quién debe de casarse, tal vez le hablará a su secretario dándole la espalda, al caminar en dirección contraria a él; después, cuando Teodoro se niegue a contestar, podemos imaginarla iracunda, elevando el tono de voz mientras recrimina a Teodoro el ser un mal consejero. Teodoro, por su parte, debía reflejar por medio de gestos el asombro que le produce en un inicio el súbito cambio de actitud de la condesa, y después su irritación ante la insistencia de la condesa porque el haga lo que le pide.

La importancia de esta escena es mayúscula en el *El perro del hortelano* por varias razones, entre ellas porque en ella se retrata la primera muestra de la “mudanza” del deseo que Diana tiene por Teodoro. Hasta ahora todas las acciones de Diana habían estado encaminadas a “revelarle” a Teodoro, por medio de “tretas” que pusiesen a salvo su decoro, el deseo amoroso que tenía por él. Este primer “rechazo” de Teodoro, seguido del que mostrará al final de esta misma jornada, es lo que llevará a Teodoro a señalarle más adelante a la condesa que actúa “como el perro del hortelano, que ni come ni deja comer”. Como veremos más adelante, el factor que hará que el deseo amoroso de Diana se vuelva a

⁹³ En la época, las labores del mayordomo no se constreñían sólo a ser el jefe principal de la casa a quien estaban sujetos y subordinados los demás criados y a ser responsable del gobierno económico de la casa sino también a hacer las veces de consejero del señor (cabeza o dueño) de la casa.

“inflamar”, después de estos “desaires”, serán los celos. La escena que estamos analizando, pues, contribuye a caracterizar el ánimo oscilante de la condesa que, como lo mencionamos en su momento, Lope trazó desde un inicio de la comedia. La escena también es importante porque todas las escenas posteriores de la jornada segunda serán consecuencia de este “desaire” que hace Diana a su secretario. El “desengaño” de Teodoro resultado de este desaire de la condesa es lo que lo llevará a tratar de reconciliarse con Marcela, intento que, al ser presenciado por la condesa, inflamará sus celos y, con ellos, la pasión amorosa que la conducirá a hacerle una nueva insinuación a Teodoro para después volverlo a rechazar. Vemos entonces que esta escena contribuye a que continúe la acción dramática de la comedia.

La escena de la condesa y Teodoro termina con una didascalia explícita que señala “Váyase la condesa”. El soliloquio que dice Teodoro a continuación tiene la función de revelar qué siente el personaje de esta “mudanza” de la condesa: Teodoro lamenta el haberse fiado de la palabra amorosa de Diana y deja ver su “desdicha” ante la resolución de la condesa de haberse decidido por el marqués (II, 1687). El soliloquio termina con la resolución de Teodoro de volver con Marcela. El diálogo que sostiene a continuación Teodoro con Tristán cumple con la función de informar al público lo que Teodoro siente de la resolución de Diana: Teodoro le dice a Tristán que ha quedado “muerto” y “perdido” y que ha decidido “sepultar en el olvido” el amor de la condesa (II, 1763-1788). Como respuesta a las quejas de su amo, Tristán señala: “¡Qué arrepentido y contrito has de volver a Marcela!” (II, 1791-1792).

La escena siguiente, en la cual volverá a figurar el motivo de los celos con un tratamiento cómico, precisamente retratará el modo “arrepentido” en que Teodoro vuelve con Marcela. Una didascalia explícita indica la entrada de Marcela. Teodoro se acerca a ella

(esto se sabe por medio de las didascalias implícitas en la apelación del secretario: “Marcela”, en la pregunta de ella: “¿quién es?”, y en la respuesta evidentemente teatral: “Yo soy”, II, 1808) y comienza un largo diálogo entre los dos “amantes” que culmina con la petición que le hace Teodoro a Marcela de que perdone su “atrevimiento” de haber puesto fin a su “amor” (II, 1856). Marcela se niega, argumentando que ya tiene el “amor” de Fabio. A partir de este punto del diálogo interviene Tristán con el fin de buscar la “reconciliación” entre los dos personajes. Es entonces cuando aparecen la condesa y Anarda:

Salen Diana y Anarda

DIANA: ¿Teodoro y Marcela aquí? *Aparte*
 ANARDA: Parece que el ver te altera
 que estos dos se hablen así.
 DIANA: Toma, Anarda, esa antepuerta,
 y cubrámonos las dos.
 (Amor con celos despierta.) *Aparte*

Ocúltanse Diana y Anarda

MARCELA: Déjame, Tristán, por Dios.
 ANARDA: Tristán a los dos concierta,
 que deben estar reñidos.
 DIANA: (El alcahuete lacayo *Aparte*
 me ha quitado los sentidos.) (II, 1890-1900)

En la representación, Diana y Anarda hablarían entre sí sin ser escuchadas por los otros personajes, de ahí que su corto diálogo esté marcado en el texto como un “aparte”. Diana se escondería detrás de la puerta del vestuario del corral, que miraba de frente hacia el público y que a veces estaba cubierta por una cortina que podía correrse y descorrerse. Si la cortina permanecía abierta, el público podría ver a Diana y a Anarda “espiar” a Teodoro y a Marcela.⁹⁴

⁹⁴ El recurso del galán o la dama escondida es usado con frecuencia en la comedia palatina pues en estas comedias, como ya dijimos, el tema esencial es el amor y con frecuencia retrata la pugna por una dama entre dos o más galanes “enamorado”. En el contexto de la “batalla amorosa” que sostenían los galanes por la dama, el uso de un recurso que permitía a un galán “espiar” a su contrario estaba plenamente justificado. Por

Diana, antes de esconderse, señala a Anarda: “amor con celos despierta”, con lo cual hace referencia al tópico ya analizado en este trabajo, de que los celos se avivan con el amor, pues estos “encienden” el temor de perder al ser amado. La mención de los celos justificaría el que Diana se esconda detrás de una antepuerta para espiar a su secretario y a su criada, pues, como ya lo hemos señalado, la “duda” y la “sospecha de que la persona amada falta a su obligación” son dos de las esencias de los celos. Diana, pues, desea saber cuáles son los “sentimientos” que tiene Teodoro hacia Marcela y por eso se esconde a escuchar la conversación que estos sostienen. El hecho de que Diana señale que el amor “se despierta” con los celos se justificará plenamente al final de la escena, cuando salga de su escondite y vuelva, “encendida” de amor, a hacer una nueva insinuación amorosa a Teodoro, esta vez en la forma de una carta que le dicta.⁹⁵

En la representación, Diana presencia los intentos de Tristán por “hacer las amistades” entre Teodoro y Marcela, de ahí que exprese en el “aparte” a Anarda su molestia ante el hecho de que el lacayo esté actuando como “alcahuete”. En la parte del texto, la comicidad de la escena deriva del hecho de que Tristán asume plenamente su papel de alcahuete e intenta convencer a Marcela de que la previa mudanza de Teodoro no es tan grave como parece. La comicidad, en este nivel, deriva de lo poco convincentes que son los argumentos que utiliza Tristán para convencer a Marcela sobre este punto: “Señora, señora, advierte / que no es volver a quererte / dejar de haberte querido” (II, 1883-1885). En la parte de la representación, la comicidad derivaría de la obstinación de los dos amantes por

lo que respecta a los celos, el hecho de que sea la “duda” una de sus esencias, justificaría que un “galán” celoso se escondiera para saber qué tienen que decir los otros dos personajes del triángulo amoroso.

⁹⁵ Uno de los tipos de “aparte”, señala Aurelio González, es aquel en que el personaje formula en voz alta un pensamiento revelador de su personalidad (“Aparte”. Def. *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002). Es una manifestación espontánea ante un estímulo exterior y por lo tanto permite al dramaturgo exteriorizar la “estructura profunda” del personaje, estructura en la cual no hay engaño ni doblez. Podemos decir entonces, que la sentencia que expresa Diana, “Amor con celos despierta”, viene de “lo hondo de su ser”.

no reconciliarse y de la frustración que esto produce en Tristán (en el texto, Tristán expresa esta frustración cuando exclama “¡Qué necios estáis los dos!”, II, 1930). En escena, posiblemente Marcela y Teodoro permanezcan cada uno a un lado opuesto del tablado para enfatizar escénicamente su “enojo”, e ignoren al lacayo, dándole la espalda. Para convencer a uno y a otro de “hacer las paces”, Tristán seguramente debe de hacer un intenso movimiento escénico, para hablarle primero a uno y luego a otro; este movimiento escénico se expresa en el texto, en las apelaciones que Tristán hace, ya sea a Teodoro, o a Marcela: “Ven acá, Teodoro” (II, 1908-1909); “Llega, pues, dame esa mano” (II, 1919); “ea, llegad” (II, 1929). A medida que Tristán logre convencer a los amantes airados de su reconciliación, estos se irán aproximando al centro del tablado hasta que “se den los brazos”. Todas estas acciones son presenciadas por Diana, quien permanece oculta tras el vestuario del corral.

Parte importante de la comicidad de la escena vendrá de los gestos que haga Diana tras el vestuario del corral, para mostrar, primero, el asombro y el enojo ante el hecho de que Tristán asuma el papel de alcahuete y, después, el enojo que le produce la reconciliación de Teodoro y Marcela. La escena es una magnífica oportunidad para que la actriz que represente a Diana deje traslucir, en gestos, los sentimientos que la “asaltan” mientras observa la reconciliación. La podemos imaginar, en un principio, mordiéndose los labios y apretando los puños, gestos que recomienda el Pinciano para el que está “apasionado de cólera”;⁹⁶ después, a medida que “triunfa” nuevamente el amor entre Teodoro y Marcela, la podemos imaginar dejando traslucir en gestos el “fuego” de los celos que la quema (“aunque me hielo, me quemo” II, 1982, le señala Diana a Anarda), tal vez dirigiendo a Anarda una mirada de aflicción o impaciencia, tal vez estrujándose las manos.

⁹⁶ Alonso López Pinciano, *op. cit.*, p. 186.

En la representación, la escena debía de haber causado enorme expectativa entre el público, que ya estaba al tanto del ánimo oscilante e iracundo de la condesa y se preguntaría, por tanto, cómo reaccionaría ésta ante la “reconciliación” de Teodoro y Marcela.

Diana sale del escondite cuando no puede resistir la reconciliación del secretario con la doncella y cuando Marcela se ha retirado, satisfecha por las promesas de Teodoro. El momento que el público había estado esperando en el que la condesa reaccionara ante lo que estaba escuchando, por fin llega. La reacción de ésta no es, empero, una explosión iracunda sino una nueva “estrategia” disimulada para manifestar a Teodoro su deseo amoroso –esta vez en la forma de una carta que le dicta– y así despertar, a su vez, el deseo de Teodoro. Esta reacción es verosímil porque, como ya dijimos, el deseo amoroso de Diana ha sido “despertado” por los celos que le provocaron a la condesa el haber visto “reconciliarse” a Teodoro y a Marcela. No nos detendremos en el análisis de esta escena porque en ella no figura el motivo de los celos. Lo importante es recalcar, por una parte, que son los celos los que provocan este nuevo acercamiento; por otra, que la escena va a mantener activo el triángulo amoroso de la comedia, pues Teodoro, después de haber comprobado nuevamente que la condesa lo desea, volverá a poner fin a su relación amorosa con Marcela y se decidirá, al final de la jornada segunda, a confesar abiertamente su amor a la condesa. Esta escena es, entonces, un buen ejemplo de cómo los celos funcionan como un mecanismo para que la acción prosiga en la comedia.

II.8 El soliloquio como recurso para expresar los celos

En la escena siguiente la condesa sale (didascalia explícita) y Teodoro se queda solo. El soliloquio que dice Teodoro expresa la confusión que le provoca el amor con “pausas” e “intercadencias” de la condesa. El sentimiento de Teodoro es verosímil pues, como vimos,

a la primera “mudanza” de la condesa en que pidió a su secretario le escogiera “galán”, le siguió un nuevo “acercamiento” de la condesa. A continuación entra Marcela (didascalia explícita) en busca de Teodoro y le pregunta qué le dijo la condesa. Teodoro se encuentra nuevamente seguro de que la condesa lo ama y, por lo tanto, con el fin de volver a poner fin a su “relación” con Marcela, le dice que la condesa ha decidido casarla con Fabio. Teodoro sale de escena y Marcela dice un soliloquio en que describe el amor que le profesa Teodoro como los cangilones de la noria que se llenan y vacían con las vueltas de los engranes (II, 2060-2065), imagen que tendría nuevamente una relación con los celos de Diana, pues son estos los que “encienden” la pasión amorosa de la condesa que, a su vez, enciende la de Teodoro y lo lleva, cada vez, a poner fin al “amor” de Marcela (la imagen que describe Marcela “retrata” el carácter “cíclico” del amor que Teodoro le profesa).

En la escena siguiente entra el marqués Ricardo y Fabio; el marqués acude para agradecer su elección como esposo por parte de Diana, acción que es consecuencia de la primera mudanza de la condesa, en que pide a Teodoro decirle al marqués que lo elige como esposo. Diana se desdice del mensaje y achaca a Teodoro el enredo; después pide a Fabio que vaya en busca de Teodoro. Una didascalia explícita indica que el marqués sale de escena, y la condesa se queda sola:

Vase

DIANA: ¿Qué me quieres, Amor? Ya, no tenía olvidado
Pero responderás que tú no eres,
sino tu sombra, que detrás venía.
¡Oh celos! ¿Qué no hará vuestra porfía?
Malos letrados sois con las mujeres,
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 tanto el honor tira la cuerda,
por Dios, que temo que se rompa el arco (II, 2119-2135).

Hasta ahora hemos visto cómo Lope se vale del recurso del diálogo y del “aparte” para que el personaje de Diana exprese que los celos “encienden” su amor. Esta vez Lope prueba con el recurso del soliloquio –nuevamente en forma de soneto–, recurso utilizado en la comedia áurea para “desnudar el alma” de los personajes, frente al público. En la representación el soliloquio era una magnífica oportunidad para el actor o la actriz de mostrar sus dotes histriónicas, pues el soliloquio cumplía con una función expresiva en la cual el personaje describía, ya sea una simple revelación de duda, alegría o dolor, o bien el estado violento en que se hallaba por estar entre dos intereses apremiantes y opuestos como el honor y el amor, el principio moral y la necesidad política o la obediencia y la pasión. Al comienzo del soliloquio Diana apostrofa a su propia pasión amorosa. El hecho de que el personaje “hable” con su pasión subraya, como señala Diego Marín, que ésta es una “fuerza exterior” que lo “posee”.⁹⁷ Diana reprocha al Amor haberle hecho recordar a Teodoro. El apóstrofe de Diana continúa con la “respuesta” del Amor: no ha sido “él” quien le ha hecho “recordar” a Teodoro sino su “sombra”. El verso siguiente aclara qué es esa “sombra”: los celos.⁹⁸ Los tercetos del soneto revelan el “porqué” del reclamo que Diana hace al amor y a

⁹⁷ Diego Marín, *op. cit.*, p. 50.

⁹⁸ En otras comedias Lope concibe al amor como luz y a los celos como sombra, por ejemplo en *Querer la propia desdicha*:

Son una indivisible compañía
celos y amor, y aun pienso que una esencia;
pero con esta sola diferencia:
que celos son la noche; amor, el día (269).

Esta idea tiene origen grecolatino. Cicerón, en el tercer libro de *De natura deorum*, hace una distinción entre el Amor –hijo de Júpiter y de Venus, símbolo de la Luz primigenia responsable de la creación–, y Cupido, hijo de la Noche y del Erebo y personificación de la lujuria y el deseo sexual. Si bien Cicerón no hace mención de que Cupido “engendre” los celos en aquel en quien clavara sus flechas, sí señala que podía

los celos: Teodoro es “humilde barco” y ella es “mar” –imágenes que subrayan la diferencia estamentaria entre uno y otro personaje–, y que se consume el amor entre ambos es “contra razón” porque ella perdería su honor. El final del soliloquio contribuye a que continúe la tensión dramática entre el honor y el deseo, pues, por medio de la imagen de la cuerda y el arco, Diana afirma que hay la posibilidad de que el honor ceda al deseo. Entre el público, pues, queda sin resolverse aún la pregunta: ¿la balanza se inclinará hacia el honor o el deseo?

La escena del soliloquio de Diana debía de haber conmovido profundamente al público si la actriz que encarnaba a Diana lograba, como recomendaba Lope en el *Arte nuevo de hacer comedias*, “transformarse” y “mudarse a sí” (v. 276). Los celos que “queman” al personaje de Diana serían idóneos para producir esta transformación, pues son una pasión, de acuerdo con los preceptistas, que produce “una alteración, un movimiento del ánimo contra la razón y contra la naturaleza”.⁹⁹ A este respecto, Cicerón señala que el celoso está “tan afligido de que otra pretenda gozar a la cosa que él ama, y tan atormentado con sola su imaginación y sus sospechas, que le cuesta como si actualmente le costase... que el pretendiente goce lo que está pretendiendo”.¹⁰⁰ Una buena actriz, pues, reflejaría en los catorce versos del soliloquio el abanico de sentimientos que atraviesan a Diana, resultados de los celos: impotencia y frustración primero, por no poder olvidar a Teodoro, miedo, después, por la posibilidad de perder su honor. El público sería, como señalaba Lope en su *Arte nuevo*, “movido con extremo”, al presenciar cómo estos afectos “mudan” a

engendrar “deseo vehemente, apetito y ansia”, afectos vinculados a los celos (Marco Tulio Cicerón, *Sobre la naturaleza de los dioses*, Madrid, Sarpe, 1984, p. 109).

⁹⁹ Pedro Pérez Saavedra, *op. cit.*, f. 1r.

¹⁰⁰ *Apud* Pedro Pérez Saavedra, *ibidem*, f. 1v.

Diana. Aunado a esta sensación, el público podría deleitarse con la musicalidad de los endecasílabos que constituyen el soneto.

La escena siguiente comienza con la entrada en escena de Teodoro (didascalia explícita), quien se presenta ante la condesa porque ésta pidió previamente a Fabio lo mandara a llamar (“Llamad luego a Teodoro”, II, 2144). Teodoro corresponde afirmativamente a los requerimientos de amor que la condesa le insinuó en la última carta (II, 2147-2158). Diana nuevamente actúa fría y distante y advierte a Teodoro que “enfrente cualquier deseo” (II, 2169). Teodoro, en la imposibilidad de comprender la volubilidad de Diana –sus “mil lúcidos intervalos”, II, 2180, en el juicio–, exclama molesto:

TEODORO	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 (I, 2193-2205).
---------	---

Las palabras de Teodoro son un reclamo a la condesa por su comportamiento cambiante. Diana es como “el perro del hortelano”,¹⁰¹ que “ni come ni deja comer”, porque a cada “insinuación” que ha hecho a Teodoro le ha seguido una “mudanza” que la vuelve fría y distante. Como hemos mostrado en el análisis de la comedia, los celos que Diana

¹⁰¹ Antonio Carreño vincula el título de la comedia con las connotaciones pícaras de “hortelano” (remite a un espacio cerrado, quizá el *locus amoenus* del huerto o el jardín); “perro” denota servilismo. El perro guarda el espacio del hortelano y éste, en clara lectura simbólica de la actividad agrícola, connota la actividad sexual – como puede comprobarse en la lectura de la lírica popular española, que Lope conocía tan bien–. Además, como señala Celene García, el término “perro” aplicado a Diana (“ni come ni deja comer”) la sitúa en las obsesiones primarias inhibidas ante el decoro social (“El perro del hortelano: Diana, imán de movimientos”, en Aurelio González (ed.), *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, México, El Colegio de México, 2000, p. 125).

siente de Marcela juegan un papel relevante en el comportamiento “oscilante” de la condesa, pues son estos los que “encienden” su deseo amoroso: en la jornada primera, el haber descubierto a Marcela y a Teodoro abrazados, enciende los celos de Diana y esta manda a encerrar a Marcela y luego revela a Teodoro su deseo amoroso en la forma de un papel sobre el honor; en la siguiente jornada, Diana refrena su deseo y pide a Teodoro que decida por ella con qué “pretendiente” debe de casarse, lo que tendrá como consecuencia que Teodoro decida volver con Marcela. Nuevamente serán los celos –esta vez derivados de espiar a Teodoro y a Marcela “reconciliándose”– los que encenderán el deseo amoroso de la condesa y la conduzcan a revelar a Teodoro este deseo, esta vez en la forma de una carta que le dicta. Es claro, pues, que los celos son un componente importante en la caracterización de Diana como “perro del hortelano”. Ahora, en esta escena, la insubordinación de Teodoro y su amenaza de regresar con Marcela, conducen a Diana a arremeter iracunda contra Teodoro con unos bofetones (II, 2205-2220):

DIANA: Eso no, Teodoro: advierto
que Marcela no ha de ser.
En otro cualquier sujeto
pon los ojos; que en Marcela
no hay remedio.

TEODORO: ¿No hay remedio?
Pues, ¿quiere vuseñoría
que, si me quiere y la quiero,
ande a probar voluntades?
¿Tengo yo de tener puesto,
adonde no tengo gusto,
mi gusto por el ajeno?
Yo adoro a Marcela, y ella
me adora, y es muy honesto
este amor.

DIANA: ¡Pícaro, infame! Haré yo que os maten luego.

TEODORO: ¿Qué hace vuseñoría?

DIANA: Daros, por sucio y grosero,
estos bofetones (II, 2203-2222).

Si en escenas precedentes, como hemos mostrado, los celos de Marcela condujeron a la condesa a revelar su deseo amoroso a Teodoro, esta vez la conducen a una explosión iracunda contra su secretario. La escena tiene como fin añadir un nuevo componente al ánimo cambiante de la condesa –la ira. A propósito de la relación de los celos con la ira, Juan Luis Vives señala que la celotipia “transforma en odio y rabia no sólo contra el objeto de los celos, sino contra todo aquello que [...] imagina que ha dado alguna ocasión al delito del que está angustiada”.¹⁰² En el caso de Diana, su “objeto de los celos” es Teodoro; el “delito” de Teodoro sería doble: por un lado, subrayar que ama a Marcela; por otro desacatar la orden que le da su “señora” de no volver con ella. Podemos decir que el conflicto entre el deseo amoroso y el honor de Diana que hemos visto a lo largo de la comedia ha hecho que Diana pierda paulatinamente el control de sí misma. Como ya lo hemos mostrado, los celos han desempeñado un papel importante en este conflicto entre deseo amoroso y honor. La escena también cumple con la función de causar la acción subsecuente de la comedia, pues el conde Federico presenciará cómo Diana propina los bofetones a Teodoro y esto lo hará “sospechar” que entre Teodoro y Diana puede haber “gustos secretos”, lo que a su vez lo conducirá a tramar, junto con el marqués, el asesinato de Teodoro, acción sobre la cual tratará una parte importante de la jornada tercera.

Una didascalia explícita indica que se van Diana, Federico y Fabio. El diálogo entre Teodoro y Tristán de la escena siguiente tiene como fin completar, por medio de la diégesis, la consecuencia de los bofetones. Teodoro interpreta la explosión iracunda de la condesa como la prueba final de su “amoroso deseo” derivado de los celos (II, 2264-2268). La jornada segunda termina con un último giro en la acción de Diana, quien vuelve

¹⁰² Juan Luis Vives, *op. cit.*, Libro III. Capítulo XVI: La celotipia.

preocupada por el daño físico que le causó a Teodoro y le da al secretario dos mil escudos para mostrar su arrepentimiento por el maltrato; así se expresa la desproporción de los sentimientos que aquejan a Diana.

II.9 El celo de la honra

En la jornada tercera el motivo de los celos prácticamente no aparece debido a que el triángulo amoroso entre Diana, Teodoro y Marcela pasa a un segundo plano y la acción dramática gira, más bien, en torno a la intriga del intento de asesinato de Teodoro, por parte del conde Federico y el marqués Ricardo, y de la intriga del plan de Tristán para hacer pasar a Teodoro como hijo del conde Ludovico. Aquello que “moverá” al marqués y al conde a planear el asesinato de Teodoro son las sospechas del conde de que entre la condesa y Teodoro puede haber “gustos secretos” –sospechas derivadas de haber presenciado, como dijimos, cómo Diana abofeteaba a Teodoro–. La jornada tercera abre con la recapitulación que el conde hace al marqués de este incidente:

Salen Federico, Ricardo y Celio

RICARDO: ¿Esto vistes?
FEDERICO: Esto vi.
RICARDO: ¿Y que le dio bofetones?
FEDERICO: El servir tiene ocasiones;
 mas no lo son para mí;
 que al poner una mujer
 de aquellas prendas la mano
 al rostro de un hombre, es llano
 que otra ocasión puede haber.
 Y bien veis que lo acredita
 el andar tan mejorado.
 [...]
RICARDO: La altivez y bizarría
 de Dñana me admiró,
 y bien puede ser que yo
 viese y no viese aquel día;
 mas ver caballos y pajes

en Teodoro, y tantas galas,
¿qué son sino nuevas alas?
Pues criados, oro y trajes
no los tuviera Teodoro
sin ocasión tan notable.
FEDERICO: Antes que de esto se hable
en Nápoles, y el decoro
de vuestra sangre se ofenda,
sea o no sea verdad,
ha de morir (II, 2360-2402).

El conde señala que el “servir tiene ocasiones”, verso en el cual “servir” abarca el doble estado de Teodoro, secretario y por tanto sirviente, y “siervo” de amor de Diana, desde el punto de vista del amor cortés. “Ocasiones” también tiene dos sentidos, por un lado “peligro o riesgo”, por otro, el sentido más recto de “oportunidad o comodidad de tiempo o lugar”. En otras palabras, Teodoro, al “servir” a Diana, puede tener la “oportunidad” de ser “recompensado” por su dama. En el diálogo, el marqués añade que ha visto “caballos y pajes” (III, 2392) en Teodoro. El caballo era un símbolo de pertenencia al estamento de la nobleza porque representaba la función guerrera que, en sus orígenes, cumplía este estamento. Por lo que respecta a los pajes, eran criados cuyas funciones eran las de acompañar a sus señores, asistirlos en la espera de las antesalas y en algunas tareas domésticas. Para el marqués, tanto los caballos como los pajes que acompañan a Teodoro son muestras de cómo la condesa le “da alas” –“dár aliento, osadía, ánimo, ù favór à otro, para que se atreva à executar algo”, según el *Diccionario de Autoridades*– a Teodoro. El diálogo, pues, cumple con la función de retratar diegéticamente una parte de la intriga que no es representada: el modo en que Diana permite y fomenta que Teodoro actúe de acuerdo a los códigos de un estamento que no es el suyo y, por tanto, violente la estratificación social. El marqués considera que aquello que conduce a Diana a actuar así es la pasión

amorosa, de ahí que el marqués haga referencia a la fábula de las ollas que se “acercan tanto” (III, 2371-2386).

El diálogo sirve también para mostrar las razones por las cuales el conde y el marqués deciden mandar a matar a Teodoro: la defensa del “decoro de sangre” del marqués. El sentido de “decoro”, en este caso, está vinculado a la honra en su sentido horizontal de grupo, en otras palabras, a la reputación de la estirpe del marqués –de ahí que a Federico le preocupe “que se hable” de esta situación–. Aquello que “ofendería” la reputación del marqués sería el hecho de que, en la “disputa” por el amor de Diana, esta se haya inclinado por un hombre que no es de noble condición. Podemos decir que aquello que mueve al conde y al marqués a actuar es el celo de la honra, definido por Pérez Saavedra como el “cuidado al premio de la estimación y la buena fama”.¹⁰³ Como el celo emanado del amor, el celo de la honra implica, por un lado, el temor a perder algo que ya se tiene y la “vigilancia y cuidado” de lo que ya se tiene, para no perderlo. El hecho de que sea la honra misma del marqués lo que está en juego justifica el empeño que pone el marqués en buscar al asesino de Teodoro.

Entre los versos 2542 y 2558, Tristán propone la solución que, efectivamente, tendrá lugar en la comedia: hacer pasar a Teodoro como el hijo de un viejo conde de la ciudad, Ludovico. Lope presenta los hechos que se imaginó Tristán como posible solución hasta los versos 2730-2984, 3074-3138 y 3334-3376. Mientras tanto, y con el ánimo de fijar la atención de los espectadores, Lope intercala en la intriga de Tristán y el conde Ludovico, escenas cada vez más intimistas entre Teodoro y Diana. En un soneto Teodoro se declara vencido ante las mudanzas de la condesa y se decide a “poner tierra en medio” (III, 2565) como única solución: irse a España. Diana no se resigna y expresa el dolor que le

¹⁰³ Pedro Pérez Saavedra, *op. cit.*, f. 32r.

produce el haber “puesto los ojos” sobre un hombre de inferior condición. Si en el soliloquio anterior Diana apostrofó al Amor y le “reprochó” el haberle hecho recordar a Teodoro, esta vez Diana apostrofa a sus “ojos” y les recrimina el haber sido el origen de su pasión:¹⁰⁴

MARCELA: ¡Buena quedo yo, sin quien
 era luz de aquestos ojos!
 Pero sientan sus enojos:
 quien mira mal, llore bien;
 ojos, pues os habéis puesto
 en cosa tan desigual,
 pagad el mirar tan mal;
 que no soy la culpa de esto. (I, 2653-2660)

A continuación, una didascalía explícita indica la entrada de Marcela:

Sale Marcela

MARCELA: Si puede la confianza
 de los años de servirte
 humildemente pedirte
 lo que justamente alcanza,
 a la mano te ha venido
 la ocasión de mi remedio,
 y poniendo tierra en medio,
 no verme si te he ofendido.

DIANA: ¿De tu remedio, Marcela?
 ¿Cuál ocasión? Que aquí estoy.

MARCELA: Dicen que se parte hoy,
 por peligros que recela,
 Teodoro a España, y con él
 puedes, casada, enviarme,
 pues no verme es remediarme.

DIANA: ¿Sabes tú que querrá él?

MARCELA: Pues, ¿pidiérate yo a ti
 sin tener satisfacción,
 remedio en esta ocasión?

DIANA: ¿Hazle hablado?

MARCELA: Y él a mí,
 pidiéndome lo que digo.

DIANA: (¡Qué a propósito me viene

¹⁰⁴ De acuerdo con la visión neoplatónica del amor, éste “entra” por los ojos y luego se dirige a la mente. Ficino lo expresa así en *Sobre el Amor*: “cuando la belleza del cuerpo humano se representa a nuestros ojos, nuestra mente, la cual es en nosotros la primera Venus, concede reverencia y amor a dicha belleza”, *op. cit.*, p. 75.

esta desdicha!)
 MARCELA: Ya tiene
 tratado aquesto conmigo,
 y el modo con que podemos
 ir con más comodidad.
 DIANA: ¡Ay necio honor!, perdonad; *Aparte*
 que Amor quiere hacer extremos.
 Pero no será razón
 pues que podéis remediar
 fácilmente este pesar.
 MARCELA: ¿No tomas resolución?
 DIANA: No podré vivir sin ti,
 Marcela, y haces agravio
 a mi amor, y aun al de Fabio,
 que sé yo que adora en ti.
 Yo te casaré con él;
 deja partir a Teodoro.
 MARCELA: A Fabio aborrezco; adoro
 a Teodoro.
 DIANA: ¡Qué crüel ocasión de declararme!
 Mas teneos, loco Amor.
 Fabio te estará mejor.
 MARCELA: Señora...
 DIANA: No hay replicarme (III, 2672-2717).
Vase

Previamente a esta escena, Teodoro había anunciado a la condesa su partida definitiva a España y la condesa había expresado, en el soliloquio, el dolor que le producía su próxima ausencia. Ese es el estado anímico en que se encuentra Diana al momento en que Marcela entra a pedirle que le permita partir casada con Teodoro. Las preguntas que hace Diana a Marcela denotan su sorpresa ante el hecho de que Teodoro haya pedido a Marcela que se vaya con él, casada, a España. Podemos pensar que Diana, después del encuentro de despedida que tuvo con Teodoro, en el cual éste había expresado el dolor que le producía dejarla (III, 2593), esperaba que Teodoro partiera solo, sin Marcela. El descubrir que Teodoro ha pedido a Marcela partir con él es lo que le produce “desdicha”. Al inicio de la comedia Diana había dado su beneplácito al matrimonio entre Marcela y Teodoro. La “desdicha” que siente le es oportuna –de ahí que diga que su “desdicha” le

viene “a propósito”–, para aquello que desea ahora, que es que Marcela no parta casada con Teodoro. Pero no permitir ahora el matrimonio entre Marcela y Teodoro es faltar a su palabra –es por eso que Diana “pide perdón” a su “honor”–. Diana es consciente que aquello que hace es desproporcionado, de ahí que señale que “Amor quiere hacer extremos”.

Anteriormente vimos cómo los celos condujeron a Diana a encerrar a Marcela en su habitación –una acción que, si bien era “justa”, también era desproporcionada–. Esta vez, aquello que “mueve” a Diana a actuar de forma descomedida es el Amor. La escena es un buen ejemplo de algo que ya hemos señalado en este análisis, que es el hecho de que tanto los celos como el Amor son pasiones y, por lo tanto, “nublan” la razón y conducen a quien las padece a dejarse dominar por “la ira, la venganza o el aborrecimiento” –tres de los afectos que Pérez Saavedra considera “hijos” de los celos–.¹⁰⁵ Se puede decir que ambas comparten uno de los rasgos que Juan Luis Vives señala como característico de los celos: “engendrar” personas muy “proclives a las peores acciones”.¹⁰⁶ Ahora bien, que da por responder la pregunta: ¿por qué esta vez Diana atribuye al Amor el origen de sus acciones, y no a los celos, como en escenas anteriores? Posiblemente porque Lope no quería repetirse, así que en cada escena atribuyó a una pasión distinta como el móvil de las acciones de la condesa. Pero nos gustaría pensar también que es porque Lope quería resaltar que la partida definitiva de Teodoro mueve de tal grado a la condesa que esta comienza a sentir por su secretario un amor más cercano aquel definido por Ficino como aquel que “brinda perfección a las cosas imperfectas” (22) y menos a aquel que se basa en

¹⁰⁵ Pedro Pérez Saavedra, *op. cit.* f. 76r.

¹⁰⁶ Juan Luis Vives, *op. cit.*, Libro III. Capítulo XVI: La celotipia.

el “apetito, la concupiscencia y el furor” (24).¹⁰⁷ El hecho de que en toda la jornada tercera Diana no haga una sola mención de los celos sino sólo del “amor” que siente por Teodoro favorecería esta tesis. En la escena final, Ludovico, Tristán y los pretendientes informan de la nueva buena a los enamorados. Teodoro, en un principio, asume su papel de señor cuando decide aceptar la farsa de Tristán; después cambia de opinión y prefiere reconocer frente a la condesa que todo fue un invento de Tristán, y así resaltar su nobleza natural (III, 3294). La convención se completa con las bodas que arregla Teodoro de Dorotea con Tristán y de Marcela con Fabio.

A lo largo de este análisis hemos visto cómo los celos son el origen de la pasión amorosa de Diana, que es la fuerza que mueve la acción de la comedia. Sin los celos, pues, Diana no le revelaría su deseo amoroso a Teodoro ni rechazaría a sus otros pretendientes, el conde y el marqués. Hemos visto también cómo los celos mantienen activo el triángulo amoroso de la comedia, pues son los celos que siente Diana los que la llevan a acercarse a Teodoro, lo que a su vez tiene un efecto sobre el “amor” que este le profesa a Marcela. Asimismo, los celos que Diana “provoca” en el conde y el marqués juegan un papel importante en mantener activa la “batalla amorosa” que estos libran por Diana.

Esta revisión también ha mostrado cómo Lope aprovecha distintos recursos para dramatizar el motivo de los celos. Por un lado emplea el diálogo para “retratar” una discusión entre Teodoro y Marcela sobre el origen del amor y de los celos, diálogo con el cual, entre otras cosas, Lope “revela” los deseos que Diana siente hacia Teodoro. Otras veces se vale del soliloquio para mostrar los sentimientos que surgen en los personajes, producto de los celos. Por lo que respecta al “aparte”, Lope emplea varios tipos: aquel en el que un personaje le hace un comentario a otro –Marcela comenta a Dorotea que la condesa

¹⁰⁷ Marsilio Ficino, *op. cit.*, pp. 22-24.

la manda a encerrar por celos– y aquel en que un personaje formula en voz alta un pensamiento revelador de su personalidad –Diana revela que su pasión amorosa deriva de los celos–.

Por lo que respecta a la naturaleza misma de los celos en *El perro del hortelano*, hemos visto que nuestra definición inicial no siempre nos era útil para explicar el comportamiento celoso de los personajes, porque los celos se presentan en la comedia como una pasión de varias “caras”: a veces se muestran como la voluntad que tiene un personaje para que la persona a la que ama no sea común a otro; otras, como un recelo de que alguien más disfrute aquello que el personaje desea alcanzar; otras más, como la sospecha de que otro goce lo que el personaje aspira a gozar. Por otra parte, vimos cómo, en la comedia, tanto los celos, como la envidia como el amor son presentados como pasiones que “arrasan” con la razón y el entendimiento, y cómo, por lo tanto, no siempre es posible determinar cuál de estas pasiones es la que aqueja a los personajes. Como lo señalamos, el interés de Lope no era distinguir una pasión de otra como una rigurosa ecuación matemática sino dejar claro al público que observaba la comedia que la condesa era presa de una pasión que le nublabla la razón y, por lo tanto, la conducía a enamorarse de un hombre de inferior condición social.

Por lo que respecta al sentido de la voz femenina de los celos en *El perro de hortelano*, hemos visto que tiene un estrecho vínculo con el ingenio, pues los celos despiertan la agudeza de acción de la condesa, que se manifiesta en el modo de tretas que tienen como fin, por un lado, evitar que Teodoro sea común a otra; por otro, que sus pretendientes –el conde y el marqués– continúen incesantemente la “pugna” por ella, con el fin de no tener que aceptar ninguna de sus propuestas matrimoniales y perder su libertad. Los celos también despiertan la astucia de artificio de la condesa y la conducen a expresar

su deseo amoroso a Teodoro por medio de poemas cargados de significado que se caracterizan por la concisión de la expresión y la intensidad semántica.

El otro rasgo característico de los celos femeninos es el hecho de que confieren oscilación de ánimo e inestabilidad. En *El perro del hortelano* queda claro que Diana no es capaz de gobernar su condado porque es dominada por sus propias pasiones: primero la envidia, después los celos, luego el amor. A lo largo de la comedia Diana toma decisiones – como el no ver más a Teodoro, el aceptar la propuesta de matrimonio del marqués– que no cumple porque los celos la llevan a actuar en sentido contrario a estas decisiones. La inestabilidad del personaje se muestra por medio de la perenne lucha que sostiene Diana entre su honor y el amor que es provocado por los celos.

Estas dos manifestaciones de los celos femeninos –el ingenio y la oscilación de ánimo– y otras que son también características de los celos masculinos como la venganza o la ira, se presentan en *El perro del hortelano* de un modo lúdico, no trágico. En un número importante de escenas la ira que “sufré” Diana, producto de los celos, tiene como fin provocar la risa del público o bien entretener a éste de manera eutrapélica. Esto se debe, como dijimos, a que la construcción de una obra dramática se rige por convenciones ordenadas según códigos asumidos por el emisor (dramaturgo y compañía teatral) y receptor (público y lector). De acuerdo con estos códigos, la comedia palatina debía carecer del riesgo trágico que sí tenían, por ejemplo, las tragedias de honor. Al no haber necesidad de riesgo trágico, Lope puede añadir un tono alegre, a veces cómico, a las diversas manifestaciones de los celos.

III. CELOS TRÁGICOS: LA VOZ DE DON GUTIERRE SOLÍS EN *EL MÉDICO DE SU HONRA* DE PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

Ruiz Ramón coloca a *El médico de su honra* (a partir de ahora *El médico*) en la categoría de tragedia de honor pues, de acuerdo con su visión, este elemento –el honor– cumple las veces que cumplía el hado en las tragedias griegas.¹⁰⁸ Como el hado, el honor coloca a los personajes en una situación que escapa a su control y que no pueden resolver. El origen de la destrucción trágica para los protagonistas es la presión de una ideología convertida en esquema rígido que obliga a los individuos a plegarse a ella y que se coloca por encima de ellos. A nosotros nos gustaría plantear, en este análisis, que los celos constituyen también un elemento trágico porque, como el honor, son un elemento que el personaje no puede controlar y que lo conducen a su propia destrucción. Al mismo tiempo, nos gustaría mostrar que, como dice Cull, en *El médico*, los dos temas, celos y honor, son dos hilos que corren a través de toda la obra, y que están inextricablemente entretreídos.¹⁰⁹

III.1 Los celos y el honor

Como hemos dicho, la intención de esta tesis es, por una parte, estudiar cómo se “constituye” la pasión de los celos en algunas comedias del Siglo de Oro español; por otra, analizar los diversos “tratamientos” que cada dramaturgo da a esta misma pasión. En vista de que Gutierre es el personaje que mayor vínculo tiene con los celos en *El médico*, nos gustaría centrar en él nuestro análisis. En la primera parte de la obra, Gutierre es caracterizado como un hombre con una sólida integridad personal. El personaje señala que nunca miente:

GUTIERRE: No os he de mentir en nada,

¹⁰⁸ Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 52.

¹⁰⁹ Cull, *op. cit.*, p. 128.

que el hombre, señor, de bien
no sabe mentir jamás,
y más delante del rey (I, 836-840).¹¹⁰

Asimismo, se le caracteriza como un hombre que nunca mancharía la honra de una dama (I, 885-888) y que nunca traicionaría la confianza que le prodigó otro hombre (II, 1260-1265). Ama a su esposa Mencía no sólo como un marido sino como “amante” (II, 1178-1179). También es presentado como un hombre para el cual el honor es su prioridad. Cuando el rey manda a llamar a Gutierre y le pide explique la causa por la cual decidió no casarse con Leonor, Gutierre dice que la causa fue el hecho de haber llegado a casa de Leonor una noche y haber visto a un hombre saltar por el balcón (vv. 910-920). Gutierre explica al rey:

GUTIERRE: Y aunque escuché
 satisfacciones, y nunca
 di a mi agravio entera fe,
 fue bastante esta aprensión
 a no casarme; porque
 si amor y honor son pasiones
 del ánimo, a mi entender,
 quien hizo al amor ofensa,
 se le hace al honor en él;
 porque el agravio del gusto
 al alma toca también (I-922-932).

Resaltan varias cosas del parlamento de Gutierre. Lo primero es que el personaje percibe al honor como una pasión, es decir, como una “fuerza que excita a un interior movimiento”, si nos apegamos a la definición que da a “pasión del alma” el *Diccionario de Autoridades*.¹¹¹ Según el mismo diccionario, las pasiones del alma inclinan al hombre a “afecciones” como el aborrecimiento, la ira y la venganza. Como veremos a lo largo del análisis de *El médico*, Gutierre experimentará todas estas afecciones a medida que vaya

¹¹⁰ Citamos por la edición de Don W. Cruickshank, *El médico de su honra*, Madrid, Castalia, 2010.

¹¹¹ *Diccionario de Autoridades*, op. cit., s. v. “Afecto”.

acumulando indicios de que Mencía pudo haberle sido infiel. El hecho de que, como hemos discutido en capítulos previos, el amor y los celos también sean “pasiones del alma” que pueden inclinar al hombre a la ira y la venganza, hace difícil determinar, en momentos, qué “pasión” mueve a Gutierre a actuar. ¿Los celos? ¿El amor? ¿El honor? A primera vista podría considerarse que, en vista de que las acciones de Gutierre lo caracterizan como un hombre para quien el resguardo de su honor es de enorme importancia, aquello que lo moverá a actuar, a partir de que descubra la daga del infante en su casa, será el cuidado de su honor. Pero, como veremos, serán los celos los que actúen como agente catalítico que pondrá en movimiento toda la maquinaria del honor. El hecho de que don Gutierre considere que el amor y el honor son pasiones explica que los celos puedan tener, en *El médico de su honra*, un componente trágico. Considerados hijos del amor, los celos pueden colocar a los personajes en una situación que no pueden resolver y que escapa de su control, igual que el honor. Como veremos, el hecho de que don Gutierre no pueda controlar las afecciones “engendradas” por los celos, tales como el furor y la venganza, será la fuente de su propia destrucción trágica.

Lo siguiente que resalta en el parlamento es que Gutierre señala que recibió “satisfacciones” –explicaciones– de Leonor, sobre lo sucedido esa noche; éstas, apunta Gutierre al rey, no fueron suficientes para apaciguar las “aprehensiones” que llevaron al personaje a poner fin a su intención original de casarse con Leonor. La definición que el mismo diccionario da a la voz “aprehensión” ilustra con precisión el sentimiento que domina a Gutierre a lo largo del desarrollo de la tragedia: “la vehemente y tenáz imaginación con que el entendimiento concibe, piensa y está cabilando sobre alguna cosa,

que por lo regular le asusta y desazona”.¹¹² Gutierre, pues, da fin a su “relación” con Leonor como resultado de una quimera, de una fantasía. ¿Por qué? El honor de Gutierre, su sentido de integridad, queda vulnerado porque hay una *posibilidad* de que Leonor le pudo haber sido infiel. El personaje de Gutierre lleva al extremo la noción de que un hombre “honorable” es aquel que se ocupa de que su honor no sea mancillado. De acuerdo con la escala de valores que constituyen la integridad personal de Gutierre, el solo “imaginar” que Leonor le pudo haber sido infiel es suficiente para restarle valía a su propia integridad, lo que a su vez lo conduce a terminar con su intención inicial de casarse con ella. Tal y como señala el *Diccionario de Autoridades*, esta “imaginación” de Gutierre que lo lleva a sospechar que su honor ha sido vulnerado, será “tenaz”, pues no lo abandonará jamás: Gutierre volverá a ser presa de la “aprehensión” de su honor cuando encuentre la daga del infante en su casa y terminará por asesinar a Mencía; esta misma aprehensión lo acompañará, como veremos más adelante, en su nuevo matrimonio con Leonor.

Ya hemos dicho que Gutierre concibe al amor y al honor como pasiones y que este hecho hace difícil determinar con exactitud qué es lo que mueve al personaje. Este mismo hecho dificulta establecer qué es lo que causa la “vehemente y tenáz imaginación” que movió a Gutierre, en el pasado, a dar por terminado su compromiso con Leonor. Como vimos en el análisis de *El perro del hortelano*, tanto el amor como el honor engendran celos, el primero en la forma de un temor de perder la unidad del amor, el segundo como una vigilancia y cuidado de la propia integridad. Ambos tipos de celos, a su vez, engendran esta “vehemente y tenáz imaginación”, considerada por los tratados médicos de la época como uno de los rasgos de la psicopatología del celoso. Jacques Ferrand, como vimos en el Capítulo I, en su tratado *Erotomania or a Treatise Discoursing of the Essence, Causes,*

¹¹² *Diccionario de Autoridades, op. cit., s. v. “Aprehensión”.*

Symptomes, Prognosticks and Cure of Erotique Melancholy, señala que “*Jealousy springs indifferently from that which is, and from that which is not; nor perhaps never shall be. O the ingenuity of this passion! Which hath the power, out of Imaginary evil, to draw a true, and real torment*”.¹¹³ Ferrand pone énfasis en el papel que desempeña la imaginación en el celoso; se trata de una enfermedad de las más peligrosas porque tiene la capacidad de fabricar tormentos reales donde no existe causa alguna. Nótese que Ferrand no señala que esta febril “imaginación” se produzca exclusivamente en los celos derivados del amor. Volviendo al texto dramático, podemos ver cómo en *El médico*, se puede entender de varios modos o admitir distintas interpretaciones al origen de la febril imaginación que acompaña al personaje a lo largo de toda la tragedia. ¿Es que acaso deriva del temor a perder su amor, o su integridad moral, o de ambas? Esta ambigüedad, planteada en un momento tan temprano de la obra, es uno de los factores que confiere a Gutierre un carácter verosímil y profundamente humano. Las emociones del hombre, como señala Descartes, son infinitas. En momentos de crisis, con frecuencia la razón queda “opacada”, tanto por las pasiones como por las emociones. Gutierre, como hemos visto, ha cifrado toda su existencia en adherirse a un código de “recto proceder”. Resulta verosímil que, ante una crisis como encontrar que un hombre salta una noche del balcón de su amada, Gutierre resienta el “daño” de esta crisis en múltiples facetas de su vida, verbigracia, el amor y el honor.

III.2 Los celos y la sospecha

A partir de que Gutierre descubre en su casa la daga del infante Enrique, comienza a ser presa de la duda de la fidelidad de Mencía:

¹¹³ Jacques Ferrand, *apud* John T. Cull, *op. cit.*, p. 117.

GUTIERRE Mas engañome, ¡ay de mí!,
que esta daga que hallé, ¡cielos!,
con sospechas y recelos
previene mi muerte en sí;
mas no es esto para aquí (II, 1361-1365).

Gutierre no hará explícito que “siente” celos hasta no haber comprobado que la daga que encontró en su casa corresponde a la del infante (más adelante veremos por qué). Mientras tanto, podemos decir que Gutierre tiene manifestaciones de los celos que él todavía no hace “conscientes”. La sospecha es la primera de estas manifestaciones. Resulta conveniente, para nuestro análisis, ver la definiciones que el *Diccionario de Autoridades* da a “sospecha”: por un lado es “imaginacion fundada en alguna congetúra con rezelo de la verdad”; por otra, “duda o recelo de algo”.¹¹⁴ Tanto la duda como la sospecha constituían, para la mayor parte de los preceptistas de los “afectos” de la época, como las “esencias” de los celos. En su tratado *Zelos divinos y humanos*, Pérez de Saavedra considera que el celoso sufre doblemente su agravio porque “no está cierto sino dudoso y, por lo tanto, vive siempre con miedo del futuro daño”. El mismo autor cita a Cicerón, quien considera los celos como “el mayor encarecimiento de su dolor de cuantos están escritos”, porque el celoso está “tan atormentado con sola su imaginación y sospechas, que le cuesta como si actualmente le costase”. El hecho de que la fuente del sufrimiento del celoso sea la imaginación es lo que lleva a Cicerón a categorizar a los celos, no como un “mal presente” sino como un “mal futuro”, pues implica “crear un mal” que, tal vez, aún no existe.

A partir de este momento de la acción, la duda de si Mencía ha faltado a su obligación es lo que moverá al personaje a actuar. Hemos visto que Gutierre “ama” a su mujer y que manifiesta este amor, entre otros modos, comportándose como “amante” al mismo tiempo de como “marido”. Resultaría verosímil pensar, entonces, que, al haber

¹¹⁴ *Diccionario de Autoridades*, op. cit., s. v. “Sospecha”.

encontrado la daga en su casa, Gutierre “sospeche” que el amor de su mujer pueda estar siendo compartido; si nos apegamos a la definición de los celos que da Pérez de Saavedra, Gutierre tendría “voluntad de que la persona amada no sea común a otro” y, al mismo tiempo, “temor a perder la unidad de este amor”.¹¹⁵ Bajo esta perspectiva, Gutierre cotejaría la daga con la espada del infante, y después entraría por la noche, a su casa, a hurtadillas, para “resolver” la duda de si se ha perdido la unidad de su amor con Mencía. Ahora bien, como hemos argumentado hasta ahora, en la caracterización de Gutierre, el amor y el honor van de la mano. Muestra de ello es que, al final de la escena en que Gutierre expresa que el haber encontrado la daga le produce “sospechas y recelos”, el personaje expresa en un “aparte” lo siguiente: “Ay, honor, mucho tenemos que hablar a solas los dos” (vv. 1401-1402). Como hemos dicho antes, en el aparte no hay engaño ni doblez, ya que corresponde a la estructura profunda del personaje. Podemos decir, entonces, que las sospechas de Gutierre de que Mencía haya faltado a “su obligación” ponen en guardia al personaje acerca de la posible pérdida de la integridad. Nuevamente las sospechas que emanan de los celos “repercuten” sobre las dos “pasiones” que Gutierre describió al rey don Pedro: el amor y el honor.

III.3 Los celos y lo monstruoso

Una vez que Gutierre ha comprobado que la daga que encontró en su casa pertenece al infante, el personaje expresará, en un largo soliloquio, las diversas penas que lo aquejan:

GUTIERRE Ya estoy solo, ya bien puedo
 hablar. ¡Ay Dios! ¡Quién supiera
 reducir sólo a un discurso,
 medir con sola una idea
 tantos géneros de agravios,

¹¹⁵ Pedro Pérez de Saavedra, *op. cit.*, f. 3r.

tantos linajes de penas
como cobardes me asaltan,
como atrevidos me cercan (II, 1595-1592)!

Será hasta el final de este largo soliloquio que Gutierre haga explícito que “siente” celos. Mientras tanto, Gutierre expresa sentirse “asaltado” por “tantos géneros de agravios, tantos linajes de penas”. Nuevamente podemos recurrir a los preceptistas de los “afectos” para tratar de explicar el discurso de Gutierre. Para Pérez de Saavedra el ingenio humano es tan limitado, y corto, “que no puede reducir a una breve definición la eficiencia de muchas cosas, que, por infinitas, o por grandiosas, no las alcanza el entendimiento”.¹¹⁶ Entre estas dos cosas nombra al “Amor” y a los “celos”. Pérez de Saavedra “promete” a sus lectores hacer todo lo posible por definir los celos, sin bien esta “obligación” puede verse mermada por la “inmensidad y grandeza” de esta pasión. Esta concepción de los celos como un afecto que excede y se aventaja a lo ordinario y lo regular era un tópico en la poesía renacentista. Por ejemplo, el último terceto del Soneto XXXI de Garcilaso dice:

¡O celoso temor! ¿A quién pareces?
Que aun la invidia, tu propia y fiera madre,
Se espanta en ver el monstruo que ha parido.¹¹⁷

En la época, la concepción de lo monstruoso estaba vinculada a aquello que no se apegaba al “orden regular de la naturaleza”.¹¹⁸ Lo monstruoso estaba vinculado a lo que no era “común y ordenado” de acuerdo a los parámetros de la naturaleza, como las “criaturas híbridas” que poseían rasgos de distintos animales –el hipogrifo, por ejemplo, mezcla de caballo y de águila– y también a lo extraordinario, y en ocasiones, a lo grandioso. Desde este enfoque, la visión de los celos de Garcilaso es similar a la de Pérez de Saavedra, pues

¹¹⁶ *Ibidem*, f. 1r.

¹¹⁷ Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. de Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995, p. 43.

¹¹⁸ Véase el capítulo “La belleza de los monstruos” del libro de Umberto Eco *Historia de la fealdad*, Barcelona, Lumen, 2007.

las dos atribuyen a los celos rasgos que están fuera del orden común, ya sea por tener un carácter “híbrido” o porque “exceden” lo ordinario.

En su discurso, Gutierre intenta “reducir a un solo discurso” la variedad de penas que lo asaltan, para que le sea más fácil darles orden y sentido. Creemos que esta “variedad” de penas la constituyen los celos que, como vimos, eran concebidos como una pasión del alma “híbrida”, formada por elementos de distinta naturaleza. A lo largo de *El médico*, mientras Gutierre acumula las “pruebas” de la supuesta infidelidad de Mencía, esta variedad de “penas” aflorará, a veces, como ira (v. 1950), otras, como tristeza (v. 1934), otras más, como furia (vv. 1937). Los celos se “caracterizan” en *El médico*, entonces, no como una pasión unitaria y estática sino como polivalente, capaz de metamorfosearse radicalmente, de tristeza a ira, de ira a melancolía.

III.4 Los celos y la lucidez

Más adelante en el soliloquio, Gutierre emprende una serie de “razonamientos” para intentar dilucidar la inocencia o culpabilidad de Mencía:

GUTIERRE	Pero vengamos al caso; quizá hallaremos respuesta. ¡Oh ruego a Dios que la haya! ¡Oh plegue a Dios que la tenga! Anoche llegué a mi casa, es verdad; pero las puertas me abrieron luego, y mi esposa estaba segura y quieta. En cuanto a que me avisaron de que estaba un hombre en ella, tengo disculpa en que fue la que me avisó ella misma; en cuanto a que se mató la luz, ¿qué testigo prueba aquí que no pudo ser un caso de contingencia? En cuanto a que hallé esta daga,
----------	--

hay criados de quien pueda
ser. En cuanto, ¡ay dolor mío!,
que con la espada convenga del infante, puede ser
otra espada como ella;
que no es labor tan extraña
que no hay mil que la parezcan (II, 1610-1636).

Ya hemos dicho que, en estos momentos, Gutierre expresa diversas “manifestaciones” de los celos, entre ellas la duda y la sospecha. Se puede decir que, en esta parte del soliloquio, Gutierre da rienda suelta a sus dudas emanadas de los celos y emprende un proceso intelectual cuyo fin es darle respuesta a estas dudas. Este proceso intelectual se presenta en el texto en términos dialécticos como “caso”, “verdad”, “respuesta”.

El primer “resultado” al cual llegará Gutierre en este proceso intelectual es la “inocencia” de Mencía (inmediatamente después, llevado por las sospechas de los celos, volverá a poner en duda este “resultado”). Vemos que, por lo menos en esta parte de su “proceso intelectual”, el entendimiento de Gutierre está lejos de ser “nublado” por la pasión celosa. Es importante señalar esto porque la mayor parte de la crítica se ha enfocado en estudiar cómo los celos “atrofian” la razón de Gutierre pero ha pasado por alto que los celos tienen también la capacidad de conferir lucidez al celoso. La lucidez que muestra en esta parte del soliloquio Gutierre sería resultado de lo que Wagschal llama el “racionalismo instrumental” de los celos, un racionalismo que deriva, en el caso de Gutierre, de su deseo de proteger, tanto el amor que le tiene a Mencía, como su honor.¹¹⁹

En su libro, Wagschal explica la categorización de los celos que hace Ronald de Sousa en su libro *The Rationality of Emotion*. De acuerdo con De Sousa, una emoción es “racional” cuando aquello que la provoca cumple con los criterios esperados por la

¹¹⁹ Wagschal, *op. cit.*, p. 24.

sociedad para “provocar” esa emoción.¹²⁰ El miedo sería racional cuando aquello que lo provoca cumpla con los criterios establecidos para ser “temible”. Desde este enfoque, si un senderista en la montaña siente miedo ante la presencia de un oso, su miedo sería “racional”, pues un oso puede poner en riesgo su integridad física y, por lo tanto, el oso cumple con los criterios para hacer provocar “miedo” en el senderista. Sin embargo, si el senderista siente miedo ante un pájaro, su miedo sería irracional en tanto el pájaro no cumple con ese mismo criterio. Si trasladamos esta valoración a los celos, entonces estos serán racionales cuando el objeto que los produzca pueda, verdaderamente, poner en riesgo la unidad del amor. Wagschal aclara el sentido de esta categorización con un ejemplo: si una mujer sabe que su pareja es atraída hacia mujeres maduras, de cabello oscuro, entonces sus celos serán “racionales” cuando su pareja se encuentre entre mujeres de estas cualidades. Contrario a los celos “racionales” están los irracionales, que no necesitan un indicio para “despertar” sospechas en el celoso sino que emergen puramente de la imaginación. Estos celos corresponderían a un estado avanzado de patología celosa, muy cercana ya a la psicosis.

En el soliloquio de Gutierre, vemos claramente que sus celos estarían dentro de la categoría de racionales, pues hay varios indicios que, justificadamente, “provocan” celos, tales como el hecho de que había un hombre en la casa de Gutierre cuando él llega, que la luz se “extinguió” justamente en el momento en que este hombre huía, y que la daga que Gutierre encontró corresponde con la del infante. Si bien, en la caracterización de Gutierre se ha hecho énfasis en que el personaje tiende a la aprehensión, en estos momentos de la acción no se puede decir que sus celos sean injustificados y, por ende, producto de una

¹²⁰ Ronald de Sousa, *The Rationality of Emotion*, Cambridge, MIT Press, 1987, p. 142, en Wagschal, *op. cit.*, p. 13.

mente irracional. Podemos ver, entonces, que, en este momento de la acción, no se puede decir que Gutierre padezca de ninguna clase de “locura” derivada de los celos: por una parte, su “entendimiento” puede llegar a conclusiones derivadas de un proceso racional que en ningún momento muestra estar “nublado” por una pasión; por otra, sus celos serían “racionales” en tanto serían el resultado de un indicio real –la daga–, no imaginario.

III.5 Los celos y la locura

¿Dónde está entonces, la supuesta “falta de razón” de Gutierre? La siguiente parte del soliloquio de Gutierre nos puede llevar a aclarar esto.

GUTIERRE Y así acortemos discursos,
 pues todos juntos se cierran
 en que Mencía es quien es,
 y soy quien soy. No hay quien pueda
 borrar de tanto esplendor
 la hermosura y la pureza.
 Pero sí puede, mal digo;
 que al sol una nube negra,
 si no le mancha, le turba,
 si no le eclipsa, le hiela.
 ¿Qué injusta ley condena
 que muera el inocente, que padezca (II, 1646-1655)?

Como dijimos, las dudas de Gutierre emanadas de los celos, lo conducen a un proceso racional cuya conclusión es la inocencia de Mencía. Pero surge entonces una nueva aprehensión de Gutierre que podría parafrasearse del modo siguiente: ¿acaso no su honor se habría visto “mancillado” tan solo de la posibilidad de que Mencía pudo haber faltado a su palabra? Como hemos visto en el episodio que involucraba a Leonor, para Gutierre, cualquier indicio es capaz de “ultrajar” su sentido de integridad personal, igual que una nube puede “turbar” el sol. Es verosímil, entonces, que el personaje concluya que, aunque Mencía pueda ser inocente, aunque haya resistido los avances del infante y se haya

mantenido “pura”, la integridad de Gutierre ha quedado manchada para siempre por el solo hecho de que exista la posibilidad de que Mencía haya “cedido”. Lo que hay que destacar de este proceso racional es que fueron las dudas emanadas de los celos las que condujeron a Gutierre a esta conclusión.

A partir de este momento, se desata el componente trágico de los celos pues Gutierre, en aras de conservar sin mancha su integridad debe, irremediabilmente, hacer que “muera el inocente”, Mencía, con lo cual Gutierre perderá a la mujer que ama. A partir de este momento, también, se desata esa faceta “irracional” de Gutierre que estábamos buscando en los párrafos anteriores. Bruce Wardropper la explica del siguiente modo:

Como si fuera actor, Don Gutierre, noble andaluz, se transforma en otro don Gutierre, el que hace el papel metafórico de médico. Como un buen actor, cree en la realidad de la ficción dentro de la cual trabaja. *Es* ya algo que no ha existido nunca, el médico de su honra. A diferencia del actor profesional, sin embargo, queda sujeto para siempre por su papel metafórico.¹²¹

Gutierre no se da cuenta de lo que está pasando; no se percata que está cambiando lo real por lo metafórico de tal manera que la metáfora se convertirá, desde ahora, en su nueva realidad. Como señala Don Cruickshank, al creer en la realidad de lo que es sólo una metáfora, don Gutierre se parece a don Quijote, para quien la ficción de las novelas de caballerías se convierte también en una realidad.¹²² Don Gutierre no es un lunático, pero ni él ni don Quijote viven en el mundo real. Esto no quiere decir, sin embargo, que en su “nueva realidad” Gutierre ya no sienta celos. Como veremos, estos acompañan a Gutierre durante las acciones que emprende para “curar” su honor y su honra, y serán una de las causas, junto con el honor, por las cuales Gutierre decida tomar “venganza” una vez que crea haber reunido los indicios suficientes para probar la “culpabilidad” de Mencía. Los

¹²¹ B. W. Wardropper, “La imaginación en el metateatro calderoniano”, *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, El Colegio de México, 1970, p. 929.

¹²² Don W. Cruickshank, “Introducción” a su edición de *El médico de su honra*, Madrid, Castalia, 2010, p. 38.

celos, en este sentido, comparten con el honor el ser una fuerza que escapa del control del protagonista y que lo condena. Los celos, pues, no sólo habrán sido el agente catalizador que llevaron a Gutierre a este estado de “desdoblamiento” sino que acompañarán a Gutierre hasta incluso más allá de la muerte de Mencía. Don Gutierre continúa con su soliloquio:

GUTIERRE A peligro estás, honor,
no hay hora en vos que no sea
crítica. En vuestro sepulcro
vivís. Puesto que os alienta
la mujer, en ella estáis
pisando siempre la huesa.
Y os he de curar, honor,
y pues al principio muestra
este primero accidente
tan grave peligro, sea
la primera medicina
cerrar al daño las puertas,
atajar al mal los pasos (II, 1659-1671).

En su nueva “personalidad” de médico de su honra, Gutierre emplea lenguaje “médico” para referirse a la cura de su honor (vv. 1678). Resulta interesante señalar que los “remedios” que Gutierre se aconseja seguir para curar su honor son los mismos que los tratados médicos de la época aconsejaban seguir a los enfermos de celos para paliar estos. Robert Burton, por ejemplo, en su tratado médico *The Anatomy of Melancholy*, señala que los celos son una “pasión furiosa” cuyo rasgo esencial es volver al celoso incapaz de controlar y dominar su entendimiento y emociones.¹²³ Burton concibe los celos como una enfermedad incurable pero controlable. Para controlarla, lo mejor es que el celoso haga acciones que le ayuden a “soportar” el momento en que la pasión celosa se presenta, entre estas “el tener paciencia y dar rienda suelta a la mujer”, así como “rechazar las sospechas con un chiste”. Con esto, señala Burton, los celos “pasarán con el tiempo”. En su

¹²³ Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy* (1621), New York, Vintage Books, 1977, en John T. Cull, *op. cit.*, p. 118.

soliloquio, Gutierre se “prescribe”, primero, “cerrar al daño las puertas”, después “tener paciencia” y disimular. El “daño” que sufre Gutierre es causado por sus sospechas, así que se puede decir que Gutierre se apegaría al consejo de Burton de no hacer caso a éstas – disimularlas–. Como veremos, por más que Gutierre “cierre las puertas al daño”, disimulando los celos, no lo logrará, y los celos emanarán, en momentos, sin control.¹²⁴

III.6 Los celos como ponzoña

El soliloquio de Gutierre termina con la resolución del personaje de ir esa noche a su casa sin que Mencía lo sepa para poder ver el “estado” que guarda su honor:

GUTIERRE Esta noche iré a mi casa
de secreto, entraré en ella,
por ver qué malicia tiene
el mal; y hasta apurar ésta,
disimularé, si puedo,
esta desdicha, esta pena,
este rigor, este agravio,
este dolor, esta ofensa,
este asombro, este delirio,
este cuidado, esta afrenta,
estos celos... ¿Celos dije?
¡Qué mal hice! Vuelva, vuelva
al pecho la voz; mas no,
que si es ponzoña que engendra
mi pecho, si no me dio
la muerte, ¡ay de mí!, al verterla,
al volverla a mí podrá;
que de la víbora cuentan
que la mata su ponzoña
si fuera de sí la encuentra.
¿Celos dije? Celos dije;
pues basta; que cuando llega
un marido a saber que hay
celos, faltará la ciencia (II, 1685-1710).

¹²⁴ No debe de extrañarnos que los remedios que Burton recomienda al celoso sean los mismos que se aconseja seguir Gutierre, pues éste concibe su honor como una pasión, del mismo modo en que Burton concibe los celos como una pasión.

Esta es la primera vez en el texto dramático que Gutierre menciona explícitamente a los celos. Inmediatamente después el personaje “se arrepiente” de haber dicho la palabra “celos” porque considera que estos son una “ponzoña” que, al ser vertida por él, puede “volverse” hacia sí mismo.

Aquí vale la pena detenernos a estudiar un poco la idea de que los celos son ponzoña o veneno porque nos ayudaría a caracterizar mejor a Gutierre. Esta idea se remonta a tiempos bíblicos. En *Proverbios* 6:34 se lee que los celos “envenenan” el espíritu del hombre porque cierran la puerta al perdón y abren la de la venganza. La imagen más frecuente de los celos como veneno es aquella que señala que estos “envenenan” el entendimiento. Agostino Ninfo, citado por Pérez de Saavedra, alaba a los “afortunados” que jamás han visto su entendimiento lastimado por esta “venenosa mordedura” que “opreme las potencias” y deja “sin fuerzas” el uso de la razón.¹²⁵ Pero más útil para la caracterización de Gutierre son dos imágenes que Saavedra describe para ilustrar las consecuencias del veneno producido por los celos. En la primera, Saavedra señala que los celos son como la rabia porque ambos son “venenos” que engendran furor y locura. La “mortal ponzoña” de los celos es también como la rabia porque

una vez mordido, por algún tiempo con sus engañosos halagos no se siente la rabia de los celos. Esta mortal pestilencia no se siente ni conoce luego que el perro muere, ni por entonces muestra la mordedora mayor malicia, que la pequeña y aparente herida. Pero el insensible veneno poco a poco lleva dilatado, hasta llegar a las partes principales del cuerpo, y entonces se conoce los efectos de su ponzoña.¹²⁶

La siguiente imagen corresponde a la del ciervo herido. De acuerdo con ésta, “el ciervo herido de la saeta tocada con hiedra venenosa, aunque huye por entonces de la presencia del cazador, continúa en su corazón el veneno; y aunque hace intentos y

¹²⁵ Pedro Pérez de Saavedra, *op. cit.*, f. 122r.

¹²⁶ *Ibidem*, f. 124r.

acometimientos de huir viene a morir a manos de quien despidió la cruel, venenosa flecha”.¹²⁷

Estas imágenes ilustran a la perfección los efectos que los celos tienen en Gutierre en *El médico*. Como veremos, Gutierre “cierra las puertas al perdón y abre las de la venganza” una vez que él piensa que ha confirmado que Mencía ha faltado a su palabra. El deseo de venganza de Gutierre no estaría movido exclusivamente por el honor, entonces, como señalan algunos críticos, sino que tendría un estrecho vínculo con uno de los atributos “naturales” de los celos, que es la satisfacción que se toma del agravio de la infidelidad. Gutierre también se asemeja mucho al ciervo “retratado” por Saavedra, pues, como éste, intenta “huir” de los celos “cerrándole al daño las puertas”, y “disimulándolos” pero termina siendo dominado por ellos. La imagen describe a la perfección la naturaleza trágica de los celos, pues estos, como el veneno al ciervo, se instalarán en el corazón de don Gutierre y destruirán al personaje, por más que éste intente “cerrar la puerta” al daño de los celos. Gutierre, como el ciervo de Saavedra, lleva el corazón “envenenado”, de ahí que haga tantas referencias a este órgano cuando se ve “arreatado” por los celos (vv. 1986; vv. 2025; vv. 2028). Finalmente, tal vez sea la comparación de los celos con la rabia la que mejor defina el proceso de “envenenamiento” mediante los celos, del noble andaluz: Gutierre, como hemos visto, en un principio no “se da cuenta” de que los celos lo poseen; se puede decir que Gutierre lleva una “pequeña y aparente herida” provocada por haber hallado la daga del príncipe en su casa y que esta producirá una sospecha que paulatinamente esparcirá su “ponzoña” por la mente de Gutierre hasta hacer que pierda la razón y se convierta en el médico de su honra. Como la locura producida por la rabia, la “locura” de Gutierre no fue exabrupta sino que fue el resultado de un paulatino pero

¹²⁷ *Ibidem*, f. 192r.

irremediable “envenenamiento” derivado de las dudas y sospechas provocadas por los celos.

III.7 El vencimiento de los celos

Hemos visto, pues, que Gutierre lamenta el haber “aceptado” que tiene celos porque los considera una ponzoña que puede después “volverse” hacia él mismo. Gutierre continúa “elaborando” esta idea cuando señala que no debe aceptar que tiene celos pues, cuando un marido “llega a saber que hay celos, faltará la ciencia”. Se puede decir que el pronunciar la palabra “celos” y, por tanto, admitir que está celoso, es más de lo que puede soportar el personaje, ya que esto implicaría que tiene *causa* para sentir celos, lo cual pondría en duda la unidad de su amor con Mencía y la “limpieza” de su honra. Pérez de Saavedra explica claramente esta idea en su tratado, en el capítulo 13, “En que se prueba que los casados no deben ser celosos”. El tratadista señala: “Luego en la unidad de dos casados, que se reputan por una carne si se guarda la ley de este sacramento, no puede haber celos: so pena que en habiéndolos, faltó a la obligación de la ley, o la mujer, o el marido”.¹²⁸ Pérez de Saavedra considera que, “por la virtud y fuerza del matrimonio” la mujer tiene “puesta” la honra del varón en su “honestidad y pureza”. El marido que considera que tiene “causa” para sentir celos sufre, entonces “la desdicha de ver manchado el espejo de su honra”. Después añade que al marido que tiene causa de sentir celos, “cuando no se atravesara su honra, como buen enamorado de su mujer, le pesaría en el alma que otro la gozara”.

Aquí es conveniente detenernos brevemente a comentar que el resquemor de aceptar que se tienen celos es característico de la mayor parte de los maridos de las tragedias de honor, tanto de Lope como de Calderón. El personaje de Veinticuatro, por ejemplo, el

¹²⁸ *Ibidem*, f. 49v.

protagonista de *Los comendadores de Córdoba*, de Lope, mientras acumula indicios de la infidelidad de su mujer, manifiesta varios rasgos de los celos, como la sospecha, la ira y la venganza, pero jamás acepta que “padece” de estos. Por lo que respecta a don Lope, el protagonista de *A secreto agravio, secreta venganza*, de Calderón, su “proceso” con los celos es casi idéntico al de Gutierre: en un principio, manifestaciones de sospechas, luego una súbita “aceptación” de que tiene celos que es automáticamente puesta en duda cuando el personaje apostrofa su “lengua” y le pide no “articule” su afrenta (vv. 1232-1233). Hemos visto que el primer motivo de este resquemor es que el aceptar que hay celos implica que hay causa para que los haya, con lo cual se pone en duda la unidad del amor de la amada y la “limpieza” de la honra. Pero hay otro más, y es el hecho de que, durante el Siglo de Oro, la concepción que se tenía del “caballero” noble era una en la cual se esperaba que fuese capaz de controlar sus pasiones. Esta visión emanaba de la tradición estoica que consideraba que el camino hacia la virtud residía en el vencimiento de los impulsos irracionales del alma tales como el dolor, el temor, la ira, el deseo y el placer. Esta idea, extendida durante el Renacimiento por El Brocense y después por Justo Lipsio, se inspiraba en la filosofía senequista. En palabras de Séneca, el dominio de las emociones es “aquel noble dominio semejante a los dioses: ¡el dominio de uno mismo es el máximo dominio!”.¹²⁹ Los maridos de las tragedias de honor, pues, al aceptar que tienen celos, estarían dando por hecho que habían perdido el dominio de sí mismos y se habían alejado de la virtud.

Cabe señalar, por otra parte, que esta exigencia de controlar las pasiones se restringía al varón, porque era éste el que “habitaba” la “esfera pública” donde el control de

¹²⁹ Séneca, “El problema moral de la causa”, *Epístolas*, t. I, L. VIII, E. 74, pp. 427-439, en Ysla Campbell, *La vida es sueño a la luz de la tradición neoestoico-tacitista*, tesis doctoral, México, El Colegio de México, 2003, p. 90.

las emociones era necesario para el armónico funcionamiento de la sociedad. La mujer, en cambio, estaba restringida a la “esfera privada” donde se aceptaban las manifestaciones de las pasiones porque, ahí, estas no tenían un “impacto” social. Este hecho explicaría por qué, en el teatro de los Siglos de Oro, los personajes femeninos pueden expresar sin reservas sus pasiones, entre ellas los celos. Tan sólo por dar dos ejemplos de las tragedias de honor, ni la esposa de Veinticuatro, en *Los comendadores de Córdoba*, ni Mencía, en *El médico*, tienen conflicto alguno al señalar a sus maridos que sienten celos por alguna otra dama.¹³⁰

III.8 Los celos y el desengaño

Tal y como se lo había propuesto Gutierre al haber confirmado que la daga que había encontrado en su casa era la del infante, acude a su casa de noche, sin que Mencía lo sepa, para confirmar si sus sospechas eran ciertas. Una vez ahí, Gutierre encuentra a Mencía dormida. Nuevamente asistimos a un proceso en el cual una primera “certeza” de Gutierre es inmediatamente puesta en duda por las sospechas emanadas de los celos. Esta vez, lo que provoca las sospechas de Gutierre es el hecho de que ninguna criada acompaña a Mencía, lo cual le hace pensar que ésta puede estar a la espera del infante (vv. 1906-1908). Gutierre decide entonces “matar la luz” y encubrir el metal de su voz, hablando quedo:

GUTIERRE ¡Mencía!
 Despiértala
MENCÍA: ¡Ay Dios! ¿Qué es esto?
GUTIERRE: No des voces.

¹³⁰ Al por qué en la comedia la mujer puede “expresar” sus pasiones mientras que el hombre no, habría que añadir una tradición misógina que postulaba que la mujer no era capaz de controlar sus emociones. Esta tradición la expresa bien Pérez de Saavedra en su tratado sobre los celos, en los que cita a Plutarco para probar por qué las mujeres se dejan dominar más por las pasiones: “Quiérese demasadamente a sí misma la mujer, y es celosa por todo extremo. La misma consideración hizo Plutarco tratando de los ánimos retirados, y que se dan a la vida contemplativa, padecen graves alteraciones, y inquietudes, y pone para esto a las doncellas, que retiradas, y libres del peso de los negocios, padecen el tormento de los celos por su vanidad y como pasiones suyas naturales, y propias” (f. 68v.).

MENCÍA: ¿Quién es?
 GUTIERRE: Mi bien, yo soy. ¿No me conoces?
 MENCÍA: Sí, señor; que no fuera otro tan atrevido...
 GUTIERRE: Ella me ha conocido.
 MENCÍA: ...que así hasta aquí viniera.
 ¿Quién hasta aquí llegara que no fuéades vos, que no dejara en mis manos la vida, con valor y con honra defendida?
 GUTIERRE: ¡Qué dulce desengaño!
 ¡Bien haya, amén, el que apuró su daño!
 Mencía, no te espantes de haber visto tal extremo.
 MENCÍA: ¡Qué mal, temor, resisto el sentimiento!
 GUTIERRE: Mucha razón tiene tu valor.
 MENCÍA: ¿Qué disculpa me previene...
 GUTIERRE: Ninguna.
 MENCÍA: ...de venir así tu alteza?
 GUTIERRE: ¡Tu alteza! No es conmigo, ¡ay Dios! ¿Qué escucho? Con nuevas dudas lucho.
 ¡Qué pesar! ¡Qué desdicha! ¡Qué tristeza (II, 1915-1936)!

En un brevísimo lapso, Gutierre tiene un “dulce desengaño”, cuando cree haber confirmado que Mencía reconoce su voz y que, por lo tanto, no hay posibilidad que ella pueda estar esperando al infante, y luego un desengaño “amargo”, cuando confirma lo contrario. Hay que detenerse un momento en el concepto de “desengaño”, pues este tiene un importante vínculo con los celos. En su libro, Wagschal señala que, en la comedia áurea, los celos podían ser un camino tanto al “engaño”, como al “desengaño”, entendiendo el primero como “mentira” y el segundo como “luz de la verdad” o como “conocimiento del error con que se sale del engaño”.¹³¹ Los personajes podían entrar a una situación de “engaño” o “falta de la verdad” cuando las sospechas derivadas de los celos los conducían a percibir una realidad inexistente. Las mismas sospechas derivadas de los celos, otras veces, podían conducir a un personaje a descubrir la verdad oculta, es decir, a un estado de

¹³¹ Wagschal, *op. cit.*, pp. 25-26.

desengaño. Wagschal ilustra el segundo caso con el caballero Veinticuatro, de *Los comendadores de Córdoba* quien, llevado por las sospechas de los celos, “transita” de un estado de engaño a uno de desengaño cuando descubre que doña Beatriz, su mujer, le ha sido infiel. El desengaño de Veinticuatro es verdadero porque doña Beatriz ha sido, efectivamente, infiel; los celos son, pues, un “puente” que permite al personaje transitar de un estado de verdad oculta a uno de verdad “revelada”.

El desengaño en *El médico* se plantea de una manera radicalmente distinta. Si bien Gutierre, al escuchar que Mencía lo llama “su alteza”, cree haber encontrado al fin “luz de la verdad” y cree haber podido confirmar sus sospechas, no hace sino hacer más profundo su “engaño”, pues Mencía no ha faltado a su “obligación”. Semejante estado de “engaño” llevará a Gutierre a matar a una inocente, acción que le hará perder aquellas dos cosas que más estima: el amor de su mujer y su propia integridad. En este sentido, la “imagen” de los celos que se transmite en *El médico* sería contraria a la que se transmite en *Los comendadores*. En esta última, se propone que los celos pueden ser una pasión que, llevada con “mesura”, puede auxiliar a un marido a cuidar de la castidad de su mujer y, por lo tanto, de su propio honor. En otras palabras, uno de los “mensajes” en *Los comendadores* es que los celos pueden ser una “fuerza” positiva y necesaria, pues si Veinticuatro hubiese sido más celoso, y por lo tanto hubiese “sospechado” más de su mujer y la hubiese “vigilado” más, esta no le hubiese “quitado” su honor al serle infiel. En el caso de *El médico*, en cambio, los celos son mostrados como una fuerza que, cuando se apodera del individuo, lo hace perder la razón y cometer actos que, por injustificados, son atroces.

III.9 Los celos y la violencia

El aparente “desengaño” al cual Gutierre cree haber llegado despertará nuevamente los celos en él. Si previamente, cuando Gutierre comprobó que la daga que había hallado en su casa era la misma del infante, el personaje expresó sus celos de manera “implícita” haciendo referencia a los “linajes de penas” que lo asaltaban, ahora que cree haber “comprobado” que Mencía le fue infiel lo hará de manera explícita. Gutierre expresará el dolor que le provoca el aparente “desengaño” apostrofando a sus celos, a los que ruega le quiten la vida (v. 1937). Después Gutierre expresará la variedad de afectos que, como vimos previamente, constituyen la totalidad de los celos. Gutierre comenzará por expresar que siente “pesar”, “desdicha” y “tristeza”, luego pasará a la “rabia” y a convertirse en “fuego”. Los celos, pues, se presentan en *El médico* como una pasión de atributos variados que puede “despertar” con violencia cuando se alcanza el “desengaño”. Por ahora, el tipo de violencia al que nos referimos es aquel que define el *Diccionario de Autoridades* como “fuerza o ímpetu en las acciones, especialmente en las que incluyen movimiento”. Ya hemos dicho que una de las definiciones de afecto es una pasión del alma que excita un interior movimiento. En este caso, los celos provocarán en Gutierre un violento movimiento interior de una amplia gama de pasiones, lo cual conducirá al personaje a un movimiento exterior, esta vez de un distinto tipo de violencia: la venganza sobre Mencía.

Resulta interesante señalar que, para la mayoría de los preceptistas, la esencia de los celos era la sospecha y que, por lo tanto, cuando el celoso entraba a un estado de “desengaño”, los celos cesaban del todo.¹³² No era el caso de los personajes celosos del teatro del Siglo de Oro. En las tragedias de honor, es el momento del desengaño el que

¹³² Así lo señala Pérez de Saavedra en varias partes de su tratado. Pongo sólo dos ejemplos: “Los celos presuponen duda, y con ella viven, y en cesando acaba su ser, y mueren” (f. 25r); “El celoso ha de estar sospechoso, y en sabiendo que otro goza la cosa por él amada, cesan los celos” (f. 27v).

“desencadena”, muchas veces, todos los afectos, a veces contradictorios entre sí, que constituían la totalidad de los celos. Esto no es de extrañar. La anagnórisis, el momento en que el personaje descubre la “verdad oculta”, era una oportunidad perfecta para que el dramaturgo pudiera conmover al público por medio de la expresión del dolor que el “desengaño” producía en el personaje. Este dolor podía ser expresado mediante “intermitentes” expresiones de los “afectos” que siente el personaje, como lo hace Gutierre en esta parte de *El médico*, o bien mediante un soliloquio. Es aquí cuando el público experimentaba la compasión o el miedo que lo llevaba a la catarsis.

Es importante señalar que, después del desengaño Gutierre se encuentra nuevamente “poseído” por los celos porque será en este estado anímico que decida “tomar venganza” de Mencía. La crítica ha considerado que el móvil de la venganza de Gutierre es, principalmente, el honor, pues así lo da a entender el personaje cuando escribe a Mencía la nota que dice “amor te adora, honor te aborrece; uno te adora, el otro te mata”.¹³³ Pero creemos que es importante destacar que, a partir del descubrimiento de la daga en su casa, son las sospechas derivadas de los celos, más que de la posibilidad de haber perdido su honor, las que guían las acciones del personaje y “delinean” su “personalidad”. A partir de ese momento el personaje “íntegro” y “honorable” que es caracterizado a lo largo de la primera jornada lentamente es reemplazado por uno que es avasallado por la imaginación y la duda hasta perder la razón y convertirse en “otro”, en el médico de su honra. Este “proceso” en que el personaje lentamente es envenenado por su propia pasión alcanzará su cénit después de que Gutierre cree haber confirmado que Mencía le fue infiel: es entonces cuando los celos se “exteriorizan” en la forma de distintos afectos, como tristeza,

¹³³ Así lo afirma, por ejemplo, Everett Hesse en el artículo “Gutierre’s personality in *El médico de su honra*”, *Bulletin of the Comediantes* 28 (1976), p. 15.

melancolía, ira y rabia y cuando el noble andaluz no puede cumplir más con el mandato que señalaba que el caballero noble debía ser capaz de controlar sus pasiones.

En un sentido, el hecho de que Gutierre decida cobrar venganza es la muestra definitiva de que los celos han tomado posesión de su razón. Si bien la venganza por adulterio era aceptada en algunos casos por la ley civil de la época, eso no obstaba para que haya sido considerada por los tratadistas de los afectos como un acto derivado del furor y, por lo tanto, condenable. Pérez de Saavedra, por ejemplo, consideraba que el hombre “cuerdo” debía alejarse de los celos para evitar “el furor y crueldad que causan, con el cual se pierde el uso de la razón y el hombre queda hecho bestia y sujeto como tal a una injusta venganza”.¹³⁴ El mismo tratadista agrega que un marido, luego de sufrir el “desengaño de un adulterio averiguado”, tenía dos opciones: o bien “corregir con amor” las faltas de su mujer y “perdonar” sus culpas y flaquezas, o bien “hacerse ejecutor de la pena de la venganza”. En el primer caso, señala Saavedra, el marido se sujetaría a “la blandura de la ley Evangélica”, mientras que, en el segundo, estaría incurriendo en “pecado mortal y gravísimo”. La violencia que ejercerá Gutierre esta vez, será distinta de aquella con la que sus propios afectos lo llevaron a un “interior movimiento”. Ahora, al mandar sangrar a Mencía hasta darle muerte, Gutierre recurre a otro tipo de violencia, aquel que, según el *Diccionario de Autoridades*, “obliga a alguno a hacer lo que no quiere por medios, a que no puede resistir”.

Si bien, como hemos visto, se puede decir que el lento “envenenamiento” de Gutierre por los celos es lo que lo conduce a vengarse de Mencía, sangrándola hasta la muerte, no se puede decir que, al ejecutar esta venganza, Gutierre lo haga “presa del furor”. “Furor” tiene dos acepciones en el *Diccionario de Autoridades*: por un lado, “ira, rabia,

¹³⁴ Pedro Pérez de Saavedra, *op. cit.*, f. 120r.

cólera y enojo”; por otro, “locúra confirmada, enajenación total de la mente”.¹³⁵ Desde el momento en que se propone ejecutar su venganza, Gutierre decide tener paciencia y ser prudente para poder encontrar una “oportuna ocasión” a su venganza (v. 1954). Nuevamente asistimos al modo en que los celos confieren lucidez al personaje para poder llevar a buen fin lo que se propone. La razón de Gutierre, lejos de verse “nublada” por la ira, parece más bien adquirir renovada lucidez, a juzgar por el modo tan cuidadoso y detallado con que planea Gutierre su venganza: Gutierre mismo describe su “lucido” proceso racional en un monólogo, en el que expone que el sangrar a Mencía hasta la muerte es el mejor medio para que su “afrenta” acabe “disimulada” (vv. 2606-2635). El mismo personaje es incluso capaz de controlar el impulso de matar en el acto a Mencía, luego de descubrirla escribiendo la carta al infante Enrique. Si previamente el “racionalismo instrumental” derivado de los celos de Gutierre, fue resultado de su deseo de proteger el amor que le tenía a Mencía y su propio honor, esta vez deriva del deseo de protegerse a sí mismo para no ser descubierto en su “afrenta”. Todo lo cual no quiere decir que Gutierre no sea presa del furor. Como ya lo vimos, los celos contribuyeron a “convertir” a Gutierre en *El médico*, es decir, en una metáfora de sí mismo en la cual el personaje cree en la realidad de la ficción dentro de la que vive. Es en este papel en el que cobra pleno significado la segunda acepción de “furor” que aporta el *Diccionario de Autoridades*, “enajenación total de la mente”.

Al principio dijimos que, en *El médico*, los celos cumplen con una función trágica pues son una fuerza que escapa del control del personaje y que lo lleva a la destrucción. Como hemos visto a lo largo de este análisis, si bien en un inicio los celos y el honor se presentan como las dos “fuerzas” que mueven al personaje a actuar, a medida que Gutierre

¹³⁵ *Diccionario de Autoridades, op. cit., s. v. “Furor”.*

va acumulando los indicios de que Mencía pudo haberle sido infiel, son los celos los que se apoderan de la voluntad del personaje hasta conducirlo a la venganza. En un primer nivel, entonces, se puede decir que los celos “destruyen” al personaje porque lo conducen a matar a la mujer que ama. El postrero matrimonio con Leonor, el cual Gutierre se ve “forzado” a aceptar, es lo que “desencadenará” el otro nivel en el cual los celos se constituyen como una fuerza trágica. Como hemos visto, Gutierre dio por terminado el “compromiso” que tenía con Leonor por las “aprehensiones” derivadas de sus celos. Desde entonces, la fértil imaginación de Gutierre ya creaba “causas” para pensar que su “amada” había faltado a su palabra y para pensar que podría volver a hacerlo. Al final de la comedia, al verse Gutierre forzado a un matrimonio en el cual ha desaparecido la confianza que Pedro Saavedra pregona debe ser la base del marido y la mujer, el personaje está condenado a volver a sufrir las sospechas de los celos que lo llevaron a matar a Mencía. En este nivel, la “destrucción” del personaje, reside en la repetición infinita del mismo comportamiento celoso. Como la roca a Sísifo, los celos condenan a Gutierre a revivir una y otra vez su dolor. Sería este elemento el que despertaría la compasión y el temor del espectador, elementos esenciales de la tragedia.

En *El médico* los celos se manifiestan de maneras diversas en Gutierre a lo largo de toda la tragedia. Los celos se presentan primero en la forma de “aprehensión” que lleva a Gutierre a “cavilar” una y otra vez sobre la posible infidelidad de Leonor; después, como duda y sospecha de la fidelidad de Mencía, derivadas de haber encontrado la daga en su casa. Estos afectos, todos ellos expresiones de los celos, se apoderarán del personaje hasta hacerlo perder la razón y convertirlo en el médico de su honra. Por lo que respecta a las posibilidades dramáticas de los celos hemos visto que, en *El médico de su honra*, cumplen con dos funciones primordiales: mover al protagonista a la acción y trazar los rasgos

psicológicos del mismo protagonista. En lo que concierne a la primera función, son las sospechas emanadas de los celos las que mueven a don Gutierre a cotejar la daga con la espada del infante, y después a entrar por la noche, a su casa, a hurtadillas, para “resolver” la duda de si se ha perdido la unidad de su amor con Mencía. En última instancia, serán los celos los que muevan al personaje a vengarse de su mujer, matándola. Por lo que respecta a la función psicodramática, los celos permiten resaltar el apego que tiene el personaje a su propia integridad y al código social del honor. La crisis provocada en el personaje por las sospechas derivadas de los celos “afianzan” en el personaje su inclinación hacia el “recto proceder” y su inclinación por el cuidado de su propia virtud. Este conflicto entre los celos y el honor es lo que conduce a don Gutierre a la locura.

Ruiz Ramón ha definido la tragedia calderoniana como aquella en la que se impone en el desenlace el sentido trágico de una acción “cuyo curso es el resultado paso a paso de un fatal encadenamiento de actos individuales, de elecciones personales, que fundados en el error libremente asumido producen en cada instancia, así como globalmente, justo los efectos contrarios a los buscados”.¹³⁶ En este esquema constructivo podemos incluir a *El médico de su honra*. El elemento que desencadena el fatal encadenamiento de actos individuales son los celos que se despiertan en don Gutierre en el momento que encuentra la daga del infante en su casa. A partir de ese momento Gutierre tomará una serie de elecciones personales que están fundadas en un error: el asumir que Mencía ha faltado a su palabra. Los celos son trágicos porque son la fuerza que nubla la razón del personaje y lo conduce a tomar decisiones erráticas que lo llevan, al final, hacia su propia destrucción.

En cierto sentido, *El médico de su honra* puede ser considerada una tragedia patética: el inmenso amor de Gutierre hacia Mencía supone una grandeza que es el sello del

¹³⁶ Francisco Ruiz Ramón, *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra, 1984, p. 14.

verdadero héroe trágico que despierta la simpatía y admiración del público. A propósito de don Gutierre se podría decir lo que Ruiz Ramón señala sobre el personaje de Herodes en *El mayor monstruo, los celos*. Ruiz Ramón percibe “su heroica estatura y su condición casi arquetípica de modelo de varón estoico, que ni teme desgracias ni adversidades ni le asombran prodigios ni reveses de fortuna”.¹³⁷ Como vimos en el análisis de *El médico de su honra*, la función de la primera jornada de esta tragedia de honor es caracterizar a don Gutierre como un personaje que se apega estrictamente a los valores del caballero estoico. No es difícil imaginar que, entre el público, se habría despertado la simpatía necesaria con el personaje para que, al momento de su caída, a causa de la pasión de los celos, se produjera compasión entre el público.

Lo cual nos lleva al tema de la violencia. Don Gutierre se guarda de expresar la variedad de afectos que le producen los celos, en primer lugar, porque dar rienda suelta a sus emociones equivaldría a aceptar que hay causa para los celos, algo que, en el caso de un matrimonio, equivaldría a una grave falta de una ley considerada divina. En segundo lugar, don Gutierre es un personaje que, como dijimos, apega su comportamiento a aquel del caballero estoico del cual se esperaba que venciera sus impulsos para poder alcanzar la virtud. Pero vencer los impulsos no es lo mismo que guardarlos. Santo Tomás, en la *Suma Teológica*, advierte de los riesgos de guardar las afecciones nocivas porque “afligen más” a quien las guarda, con lo cual aumenta el dolor interior.¹³⁸ Siglos más tarde Sigmund Freud determinaría que una de las causas más comunes de la depresión es el enojo reprimido. En estudios científicos más recientes se ha determinado que las personas que mantienen sus

¹³⁷ *Ibidem*, p. 25.

¹³⁸ Véase Santo Tomás de Aquino, *op. cit.*, Parte I-IIae. Cuestión 38.

emociones reprimidas tienden no sólo a la tristeza sino también a la agresividad.¹³⁹ Volviendo a nuestra tragedia, hay que recordar que el eje rector de la vida de don Gutierre es su sentido de integridad personal, y que este sentido depende, en buena medida, de apearse a los códigos de comportamientos sociales de la época, entre ellos el del caballero estoico. Sería natural, desde este enfoque, que don Gutierre hiciera hasta lo imposible por “vencer” –controlar–, el cúmulo de pasiones que afloran en él cuando comienzan a aflorar las sospechas de que Mencía pudo haberle sido infiel. Como vimos, los celos son una pasión híbrida, que engendra una variedad de afectos que pertenecen tanto a la concupiscencia como a lo irascible. Sería comprensible, pues, que don Gutierre haya podido “vencer” algunas de estas pasiones –la tristeza y la aversión, por ejemplo–, pero que no haya podido controlar la ira y haya tenido entonces que reprimirla, lo cual a su vez lo habría conducido a “externarla” por medio de la violencia sobre Mencía. Si seguimos sobre este razonamiento, podríamos decir que, en la Comedia nueva, los personajes femeninos, cuando son presa de los celos, tienden menos hacia la violencia porque la sociedad de la época no exigía a las mujeres que “vencieran” sus pasiones, pues las mujeres, como dijimos, pertenecían a la esfera de lo privado, donde externar las pasiones era permitido.

¹³⁹ Véase, por ejemplo, Kathleen Vohs, Brian Glass, Todd Maddox y Arthur Markman, “Ego depletion is not just fatigue: Evidence from a total sleep deprivation experiment”, *Social Psychological and Personality Science*, 2 (2011), pp. 166-173.

IV. CELOS BURLESCOS: VOCES MASCULINAS Y FEMENINAS EN *DONDE HAY AGRAVIOS NO HAY CELOS* DE FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA

Pedraza Jiménez señala que *Donde hay agravios no hay celos* la representó Pedro de la Rosa el 29 de enero de 1637 en El Pardo.¹⁴⁰ Por las características de la comedia, podemos situarla en el género de capa y espada. Como la comedia palatina, el tema principal en las comedias de capa y espada es el amor; como en aquellas, el amor se presenta, no como una fuerza que crea armonía sino como una pasión compleja, llena de celos, reproches y riñas que arrebatan la paz interior de los personajes. A medida que avancemos en el estudio de *Donde hay agravios no hay celos*, veremos cómo los celos contribuyen a esta concepción del amor como algo que provoca desorden y que causa el indispensable encadenamiento de los sucesos de la comedia, así como el intrincamiento y complicación de la construcción dramática.

Otro rasgo que comparte la comedia de capa y espada con la comedia palatina es la unidad de tiempo y de espacio, un rasgo que, como señala Ignacio Arellano, no puede desligarse de la construcción laberíntica de la trama ingeniosa ni de la acumulación de enredos cuyos efectos potencia.¹⁴¹ Asimismo, ambas tienen un tono lúdico, no trágico, en el que proliferan los agentes cómicos. A diferencia de la comedia palatina, cuyo ambiente es palaciego y cortesano, la comedia de capa y espada transcurre en un ambiente coetáneo y urbano, en una cercanía espacial y temporal respecto al espectador. Sus protagonistas, por lo tanto, no son duques, príncipes y otros títulos nobiliarios sino caballeros particulares. A medida que avancemos con el análisis de *Donde hay agravios no hay celos*, veremos cómo

¹⁴⁰ Felipe Pedraza, “Francisco de Rojas Zorrilla, poeta cómico”, en Felipe Pedraza, Rafael Conde y José Cano (eds.), *Toledo, entre Calderón y Rojas: IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca*, Toledo 14, 15 y 16 de enero de 2000, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, p. 205.

¹⁴¹ Ignacio Arellano, “Convenciones y rasgos genéricos”, *op. cit.*, p. 32.

estos rasgos del género de capa y espada inciden en el tratamiento que el dramaturgo da al motivo de los celos.

El argumento de la comedia es la siguiente: Don Juan, caballero burgalés, llega a Madrid, tras servir como soldado en Flandes. Viene con el “honor profanado”: su hermano fue misteriosamente asesinado y su hermana, doña Ana, desapareció durante aquellos mismos y terribles días. Va a casarse con doña Inés; pero, al llegar ante la casa de su prometida, ve a un caballero descolgarse desde el balcón. Decide trocar la identidad con su criado Sancho. Afortunadamente, este, por descuido, había enviado su propio retrato en vez del de su amo. El que se descolgó del balcón de doña Inés es don Lope, primo de la dama y ofensor por partida triple de don Juan: es el homicida involuntario de su hermano don Diego, el seductor voluntario de doña Ana y el pretendiente clandestino y desdeñado de doña Inés. Como a la casa de doña Inés ha llegado también doña Ana, el enredo está asegurado.

IV.1 Los celos como parodia

El motivo de los celos aparece en cuanto comienza la comedia. Cuando don Juan y Sancho se aproximan a casa de doña Inés para tratar de meterse a hurtadillas a la casa, descubren a un hombre –después sabremos que se trata de don Lope–, bajando por el balcón. Don Juan intenta detener al hombre, pero este saca la espada, riñen, y después el hombre huye. Don Juan entonces discurre en torno a lo que acaba de suceder:

DON JUAN	Si has visto lo que nos pasa, ¿qué te parece que hagamos?
SANCHO	Lo que a ti te pareciere.
DON JUAN	Discurramos.
SANCHO	Discurramos,

que ya amanece, y tendremos
los entendimientos claros.
[...]

DON JUAN ¡Venir a Madrid contento,
y apenas haber llegado,
cuando un criado a estas puertas
(que debió de ser criado
del que estaba dentro), intenta
que de la calle salgamos,
y para sacarnos finge
que nos desafiaba!

SANCHO Malo.

DON JUAN ¡Ser ya las dos de la noche,
estar los cuartos cerrados,
ser casa en que viven solos
Doña Inés y don Fernando,
desde el balcón principal
bajar un hombre arrojado,
sacar la espada valiente
y acuchillamos a entrambos,
y por no ser conocido
irse tan apriesa!

SANCHO Malo.

DON JUAN ¡Casarme yo con Inés,
siendo los indicios claros!

SANCHO Peor.

DON JUAN ¿Pues qué hemos de hacer?

SANCHO Discurramos (I, 329-367).¹⁴²

Hemos visto que en los dramas de honor los maridos como don Gutierre o Veinticuatro, de *Los comendadores de Córdoba*, cuando encuentran algún indicio de que sus esposas pudieron haber faltado a su obligación, suelen hacer explícito, por medio de un soliloquio, el proceso intelectual en el cual emanan las dudas sobre la fidelidad de sus

¹⁴² Citamos de la siguiente edición: *Francisco de Rojas Zorrilla. Obras Completas I. Primera parte de comedias. Donde hay agravios no hay celos* (ed. Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez). Edición crítica y anotada del Instituto Almagro de Teatro Clásico dirigida por Felipe Pedraza y Rafael González. Coordinadora del volumen: Elena Marcello. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.

esposas. En estos soliloquios se suele hacer un repaso o enumeración de las señales de las que los maridos infieren que sus mujeres son culpables o inocentes.¹⁴³ Es, precisamente, un repaso de esta clase de señales lo que hace Don Juan en su parlamento. Si bien el personaje no expresará explícitamente hasta más adelante que “siente” celos, ahora lo que tiene don Juan es una de las manifestaciones más características de esta pasión: la sospecha de que su dama pudo haber faltado a su “palabra”. Esta sospecha, derivada del hecho de haber encontrado a un hombre bajando del balcón de la casa de su dama, es lo que llevará a don Juan, como don Gutierre, a enumerar los indicios que están despertando esta duda: bajo el balcón de la casa de doña Inés, un criado finge desafiarlos para dar oportunidad de escapar a su señor, que estaba dentro de la casa; a altas horas de la noche, un hombre “valiente” y “arrojado” saca la espada y luego huye para que no lo reconozcan. Al final de su discurrir don Juan llega a una conclusión determinante: ¿cómo puede casarse con doña Inés cuando los indicios de que ha faltado a su palabra son tan claros?

Aquí hay que detenerse brevemente en los indicios que enumera don Juan. De acuerdo con la ideología de la época, el pelear abiertamente con la espada era uno de los rasgos característicos del “caballero”, entendiendo a éste como aquel que pertenece al

¹⁴³ El *Diccionario de Autoridades* da a la voz “discurrir” el siguiente significado: “examinar, pensar y conferir las razones que hai en favor o en contra de alguna cosa, infiriéndolas y sacándolas de sus principios”. Esto es, justamente, lo que hacen los personajes como don Gutierre, Veinticuatro o don Juan cuando los celos despiertan sus sospechas. Lo que resulta interesante es que el mismo diccionario, para ejemplificar esta voz, cita un fragmento de la comedia de Solís, *Un bobo hace ciento*:

“¿Mas con celos, quién discurre?
Pues son locura, los celos.”

Como hemos probado ya en esta tesis, contrario a lo que se cree, los celos pueden traer momentos de “lucidez racional” a quien los tiene, derivado del deseo de proteger aquello que está en riesgo de perder. Si bien, como señala la comedia de Solís, los celos pueden ser locura, también pueden conferir a quien los “padece” de claridad al discurrir.

estamento de la nobleza.¹⁴⁴ El combate frontal con la espada que hizo el hombre que bajó por el balcón es lo que lleva a don Juan a caracterizarlo como “arrojado” y “valiente” (vv. 360-361), rasgos también del “caballero”. Enumerar o repasar las características que identifican al hombre desconocido como un caballero es relevante para don Juan porque, de acuerdo con los postulados del amor cortés, el amor sólo podía “suscitarse” entre personas de la nobleza. Si el hombre que bajó por el balcón hubiese mostrado un comportamiento característico de un “villano” –huyendo, por ejemplo–, don Juan, posiblemente, no habría sentido celos. Si volvemos a la tipología de los celos de Ronald de Sousa,¹⁴⁵ podemos decir, entonces, que los celos que siente don Juan son racionales o justificables porque el objeto que los produce puede, verdaderamente, poner en riesgo su amor con doña Inés. Aquello que hace que el objeto de los celos sea un verdadero “peligro” es el hecho de que es un caballero y puede, por tanto, ser “correspondido” por su dama.

Ahora bien, hemos dicho que, en la comedia de capa y espada hay una generalización del agente cómico. En este caso, el efecto cómico de la escena de don Juan y Sancho es resultado de la parodia de la convención dramática del soliloquio del marido celoso, convención que, como vimos en el estudio de *El médico de su honra*, tenía una función eminentemente psicodramática en los dramas de honor. El público que asistía a la representación de *Donde hay agravios no hay celos* estaba familiarizado con esta convención en el cual, como dijimos, el marido enumeraba los indicios que le hacían sospechar de la fidelidad de su mujer, y esquematizaba, ordenaba y calculaba, a solas, el conflicto en que se encontraba inmerso. Con el fin de poder hacer una comparación humorística con esta convención dramática, Rojas Zorrilla interrumpe constantemente el

¹⁴⁴ Si bien para el siglo XVII ya hay en Europa una desfuncionalización estamentaria, la nobleza seguía identificándose con los valores medievales del “caballero”, entre estos el arrojo y la valentía.

¹⁴⁵ Ronald de Sousa, *op. cit.*, p. 142.

soliloquio de don Juan con comentarios disparatados de Sancho que parecen “glosar” lo dicho por su amo.¹⁴⁶ Los comentarios de Sancho son necios en un doble sentido: por una parte porque denotan imprudencia al subrayar la gravedad de los indicios enumerados por su amo; por otra, porque resultan repetitivos. El efecto cómico se produciría en el público cuando detectara la distancia entre la convención que ellos conocían y la que estaban viendo en la representación.

IV.2 Los celos y el enredo

La conclusión a la que llega don Juan, al final de su discurrir, es que el mejor modo de averiguar quién es el hombre del balcón es cambiar de personalidades con Sancho:

DON JUAN	Discurramos. Ahora bien, yo tengo un medio extremado.
SANCHO	Ya le aguardo.
DON JUAN	Y es averiguar yo mismo mis celos y mis agravios. Bien puedo, ser que este hombre no entre por Inés, y en tanto que averiguo con la vista lo que tan ciego idolatro, tú has de hacer por mí una cosa que importa.
SANCHO	Vamos al caso.
DON JUAN	¿No es verdad que por el mío, vino a Madrid tu retrato?
SANCHO	Es verdad.
DON JUAN	¿Y hay en la corte quien te conozca?

¹⁴⁶ Lo disparatado, según Robert Jammes, “implica desde la necedad o simpleza de los graciosos, bufones o payasos de circo hasta lo absurdo”. “La risa y su función social en el Siglo de Oro”, en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro, Actas del tercer coloquio del grupo de estudios sobre el teatro español*, París, Centre National de la Recherche Scientifique, 1980, p. 6.

también propiciará la comicidad de la comedia, pues Sancho no sabrá ser señor y dará pie a innumerables situaciones ridículas que estudiaremos a medida que avancemos en la comedia.¹⁴⁸ Lo cómico también derivará del hecho de que todos los personajes, salvo doña Ana, no se percatarán de la traza urdida por don Juan y Sancho y, por lo tanto, terminarán siendo burlados. Como señala Ignacio Arellano, lo ridículo de las nuevas personalidades adoptadas por los burladores –en este caso don Juan y Sancho–, revierte sobre los burlados que las toman en serio sin percatarse del engaño. El éxito de los primeros, pues, exige la ridiculización de los segundos, y cierta generalización de los agentes cómicos es inevitable.¹⁴⁹ Podemos ver la importancia que el motivo de los celos tiene en *Donde hay agravios no hay celos*: Estos son los que llevan a don Juan a decidir hacer el cambio de personalidades con Sancho, acción que provocará la mayor parte del enredo y la comicidad en la comedia.

Aquí nuevamente resulta ilustrativo hacer una comparación del personaje de don Juan con el de don Gutierre. Como don Gutierre, don Juan considera que su honor pudo haber sido mancillado por una posible infidelidad (v. 389). Ambos toman la decisión de “espíar” a sus mujeres –en el caso de Gutierre, a su esposa, en el de don Juan, a su dama–; esta decisión, en los dos casos, emana, por una parte, de los celos, por otra, del deseo de cuidar o “celar” su honor. Serían, entonces, tanto los celos como el honor los que propician el avance de la acción dramática en ambas obras. La diferencia entre las dos obras estribará,

(1997), Almagro, 8, 9 y 10 de julio de 1997, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pp. 237-254, p. 239.

¹⁴⁸ A la estrategia de ocultar su identidad por medio de un trueque de personalidades, don Juan le llama un “medio extremado”. Nuevamente resulta ilustrador acudir al *Diccionario de Autoridades*. La tercera acepción de la voz “extremado” es “chistoso, y que gasta buen humor, y es de génio festivo y divertido en una conversación. Latín. *Valdè facetus*”. Precisamente, la estrategia de don Juan y Sancho provocará la serie de equívocos que causarán las situaciones chistosas y divertidas de la comedia.

¹⁴⁹ Ignacio Arellano, “La generalización del agente cómico”, *op. cit.*, p. 109.

por un lado, en las consecuencias que esta decisión tenga sobre los otros personajes de las respectivas obras; por otra, en el efecto que estas consecuencias producirán en el público. En el caso de don Gutierre, la decisión de espiar a Mencía es lo que propiciará que el caballero andaluz acuda a su casa y confirme –crea haber confirmado, más bien– el engaño de su esposa y decida matarla. Esta última acción tendrá como fin propiciar el temor y la compasión del público, elementos esenciales de la tragedia. En el caso de don Juan, la decisión de espiar a doña Inés propiciará la serie de equívocos entre los personajes de la comedia, equívocos que enredarán la acción y provocarán las situaciones ridículas que harán reír al público. En ambos casos, son las “exigencias” del género al que pertenece cada obra lo que determina las consecuencias que emanan del “espiar” que hacen Don Gutierre y Don Juan: *El médico de su honra* pertenece a la tragedia de honor, género que exige que se despierte el temor y la compasión del público; *Donde hay agravios no hay celos* pertenece al género de capa y espada, que requiere de la complicación de la acción dramática y de la generalización de los agentes cómicos.

Las escenas siguientes de la jornada primera tienen como fin presentar las intrigas que “se enredarán” en las jornadas segunda y tercera. Por lo que respecta a la intriga amorosa, se presenta diegéticamente, por boca de la criada Beatriz, el amor que don Lope le tiene a doña Inés, los intentos fallidos de este de cortejar a la dama en su habitación y el rechazo que recibe de ésta. Asimismo, se presentan miméticamente los afanes que hace don Fernando porque su hija, Inés, acepte casarse con don Juan, su prometido. Doña Inés se niega a casarse con el supuesto don Juan argumentando su aversión por el talle y las facciones del caballero;¹⁵⁰ ante la insistencia de su padre, acepta conocerlo en persona, en

¹⁵⁰ La comedia áurea teatralizará con frecuencia la idea neoplatónica de que lo físico corresponde a lo espiritual y moral. Bajo este enfoque, la “fealdad” física de Sancho sería reflejo de su imperfección espiritual.

parte por obedecer a su padre y en parte para probarle que su rechazo a don Juan no deriva de un capricho. Por lo que respecta a la intriga de honor, se presenta, por un lado, a doña Ana, hermana de don Juan, quien ha llegado a Madrid en busca del hombre que la deshonoró y quien pide a don Fernando, antiguo amigo de su padre, ayuda para recuperar su honor perdido. Por otra, se cuenta la muerte que don Lope dio al hermano de un caballero. Don Lope recibe una carta en la cual le advierten que el hermano de dicho caballero ha acudido a Madrid, hecho que despierta el recelo de don Lope. En vista de que el hombre a que ha matado don Lope es el hermano de don Juan, y en vista de que don Lope es también el ofensor de la honra de doña Ana, y que todos se encuentran en la misma casa, el enredo de la comedia se hace inevitable.¹⁵¹

IV.3 Los celos y lo risible

En la escena siguiente, en la cual don Juan y Sancho llegan a casa de don Fernando y doña Inés, se presenta el motivo de los celos en varios de los personajes. En el caso de don Lope, se presenta, en un primer momento, cuando don Fernando le informa que ha decidido dar la mano de Inés a don Juan. Don Lope expresa, al recibir la noticia, la “desdicha” que le produce el saber que Inés se casará con don Juan; despechado, don Lope se propone evitar que se consuma ese matrimonio. Como vimos en el caso del marqués y el conde en *El perro del hortelano*, los celos de don Lope derivan, no del temor a perder la unidad de su amor –esta unidad no existe pues doña Inés no le corresponde– sino del recelo de que don

¹⁵¹ El concentrar todo el espacio y el tiempo de la comedia en torno a un único espacio –la casa de doña Inés–, también es campo fértil para que se despierten los celos de los personajes. Como veremos más adelante, los celos de don Juan se “afirman” cuando entra “accidentalmente” a la habitación de doña Inés y encuentra ahí a don Lope, el galán que “compite” por el amor de la dama. Para que se despierten los celos de los personajes en este espacio reducido, entonces, son indispensables mecanismos como las entradas y salidas de los personajes, las llegadas imprevistas de padres y hermanos, galanes y damas, así como los ocultamientos de los personajes.

Juan llegue a alcanzar el bien que él pretende. A partir de este momento de la acción, las acciones de don Lope estarán encaminadas a pretender a Inés para ganar sus favores –antes de que los gane don Juan. Como veremos a continuación, tanto las manifestaciones de los celos de don Lope, como sus intentos por pretender a Inés, propiciarán, ya sea situaciones risibles, ya sea un intrincar de la intriga. La escena siguiente, en la cual don Juan y Sancho, habiendo intercambiado personalidades, entran a la casa, es un ejemplo de ello:

DON FERNANDO	Ésta es, don Juan, vuestra esposa.
SANCHO	A vuestra luz peregrina fallezca el alma envidiosa, que antes os juzgaba hermosa, y ahora os hallo divina; sois de notable hermosura, y sois, en fin (fuera miedos), más de aquestos cuatro dedos mejor que vuestra pintura. Dais quince a cuantas beldades intentan...
DON JUAN	Necedad fue.
SANCHO	Señora, en estando en pie diré dos mil necesidades.
DON FERNANDO	Sillas, ¡hola!
BERNARDO	Él ha empezado con lindo estilo, en efeto. (<i>Siéntase.</i>)
DOÑA INÉS	Por sólo oíros discreto procuro veros sentado.
DON LOPE	(<i>Aparte</i>) De rabia y de enojo muero: ¿hay hombre más desdichado (I, 1028-1046)?

Hemos dicho que en *Donde hay agravios no hay celos*, en ocasiones, lo cómico deriva del hecho de que los personajes no se dan cuenta de la traza planeada por don Juan y Sancho y, por lo tanto, terminan siendo burlados. Eso es, justamente, lo que sucede en esta

escena. Parte de lo cómico deriva del hecho que los habitantes de la casa dan a Sancho el trato de un caballero cuando éste no lo es. En el caso de don Lope, lo cómico derivaría del hecho de que siente celos de un hombre que, a todas luces, no es “caballero” y, por lo tanto, no podría representar un peligro para el amor de doña Inés. La parte risible de la escena estriba, precisamente, en aquellos comportamientos de Sancho que lo caracterizan como un villano y no como un señor. Sancho, primero, delata su imprudencia al hacer explícita su decepción por haberse encontrado primero al suegro que a la dama; después, utiliza la expresión “dais quince”, una locución popular tomada del juego de pelota, impropia del momento y el ambiente en que se desarrolla la escena, para rematar el encarecimiento que hace de la belleza de doña Inés. El físico de Sancho tampoco denota nobleza alguna. Como señala al inicio de la comedia doña Inés a su padre a propósito del retrato del supuesto don Juan, su cara no es de “hombre noble” y su talle no denota “sangre buena”.¹⁵² El hecho de que don Lope considere que doña Inés pueda inclinarse por un hombre como Sancho (quien encarna a don Juan) hace quedar al propio don Lope expuesto a la sonrisa del público.

Por lo que respecta a don Juan, manifestará el dolor que le produce descubrir que el hombre que había descubierto previamente bajando por el balcón se encuentra ahora al interior de la casa y que se trata del primo de doña Inés:

DON JUAN

Aparte

El criado es, vive Dios,
que anoche en la calle estaba,
y el que a su amo esperaba
cuando llegamos los dos.

BERNARDO

Aparte

¹⁵² Ya desde el siglo XIII, en el *Cantar de mio Cid*, se ensalza la prudencia como una de las virtudes características del caballero. Por lo que respecta a la belleza, a partir de que el caballero se vuelve cortesano, ésta se vuelve una marca de categoría social y de la preeminencia propias de la nobleza de sangre o de título.

Y para tan grande empeño,
que he de castigarle digo.

DON JUAN Hidalgo, no habla conmigo.
Aparte Éste es sin duda su dueño.

BERNARDO *Aparte*
La voz, el aire y el talle
todo junto me engañó.

DON JUAN *Aparte*
Y el que a deshora bajó
desde el balcón a la calle.

BERNARDO *Aparte*
¿De qué sirve hacer extremos,
pues lo niega?

DON JUAN *Aparte*
¡Hay tal dolor!
¡Hay más infelice amor!
sospechas, averigüemos (I, 2001-2017).

Hemos dicho que aquello que condujo a don Juan a ocultar su personalidad fue el deseo –emanado de los celos–, de verificar aquellas señales o indicios de que él infirió que doña Inés pudo haber faltado a su obligación; esos indicios, dijimos, fueron el hecho de que un hombre bajara del balcón de la casa de doña Inés a media noche y que el hombre mostrara rasgos de ser “caballero”. Se puede decir que ahora, al descubrir que este hombre se encuentra dentro de la casa y es, efectivamente, “hidalgo”, don Juan verifica parcialmente los indicios que lo llevaron a “sentir” celos. La verificación es parcial porque don Juan no puede estar aún seguro de que doña Inés haya faltado, efectivamente, a su palabra. Esta comprobación parcial que hace don Juan será de suma importancia para el devenir de la intriga, pues animará a don Juan a continuar ocultando su personalidad para poder llegar “al fondo” de su averiguación. Podríamos pensar que, si don Juan hubiera comprobado que los indicios eran falsos –por ejemplo, si hubiese descubierto que don Lope

se encontraba en la casa con el fin de cortejar a otra dama que no fuese doña Inés–, los celos de don Juan habrían desaparecido y entonces él habría podido revelar su verdadera personalidad a su dama. Pero entonces la comedia habría llegado a su final. Para que esta continúe es necesario que los celos del personaje se mantengan “vivos”, y para ello es necesario que se confirmen, parcialmente, los indicios que él cree que “incriminan” a su dama. A lo largo de toda la comedia lo que veremos es cómo don Juan cree ir “comprobando” que los indicios que despertaron sus sospechas en primer lugar son verdaderos; con cada una de estas “comprobaciones”, los celos de don Juan se avivarán y también su deseo de llegar a un desengaño.¹⁵³ Así lo afirma don Juan al final de la jornada primera, cuando, en un aparte, apostrofa a los “cielos” y les pide que lo ayuden a encontrar el “desengaño” a sus “celos”. Por supuesto, como se trata de una comedia de capa y espada, la “averiguación” que hará el personaje de estos indicios provocará un sinnúmero de enredos y situaciones cómicas, contrario a lo que sucede en *El médico de su honra*, en la cual la “averiguación” que lleva a cabo don Gutierre tiene como fin acumular el suspenso trágico que terminará con el asesinato de Mencía.

IV.4 El vencimiento de los celos

La jornada segunda, en la cual el vencer de los celos será uno de los temas principales, comienza con los consejos que don Lope recibe de su criado Bernardo:

¹⁵³ El deseo de “averiguar” estos indicios resulta en don Juan más fuerte que su deseo de revelar su propia identidad a doña Inés. A mitad de la jornada segunda, por ejemplo, cuando Sancho “compromete” a don Juan diciéndole a doña Inés que su “criado” la aborrece, don Juan considera la posibilidad de revelar su verdadera identidad a Inés (v. 1886). Aquello que los refrena de hacerlo es, precisamente, el deseo de “averiguar” su “indicio”. Esta “averiguación” de los indicios, que obliga a don Juan a mantenerse en el anonimato, no siempre resulta una empresa fácil para don Juan. Nuevamente a mitad de la jornada segunda, don Juan se lamenta que su amor se halle “embarazado” –impedido– por “un indicio de celos” (v. 1761). Vemos cómo la prioridad para don Juan, a lo largo de toda la comedia, es, como él lo señala al inicio de la primera jornada, “averiguar” sus celos.

DON LOPE	Yo he de entrar a hablar a Inés.
BERNARDO	Mira lo que haces.
DON LOPE	No quieras apagar con los consejos de mis pasiones el Etna; permite que al labio salga esta calentura lenta, que es sanidad en el labio lo que en el pecho es dolencia.
BERNARDO	Si ha de casarse mañana doña Inés ¿no consideras, que con decirle tu amor, siendo Inés cuerda y honesta, si no aprovechas la voz, que echas a perder la queja? Acostúmbrate a sufrir, un mal a otro mal suceda, amortigüe a ese dolor tu recato y tu prudencia: pon de tu parte el silencio, que callando, aunque más sientas, en breve tiempo estarás bien hallado con tus penas (II, 1227-1248).

Resulta pertinente estudiar los consejos que Bernardo le da a don Lope. Una de las definiciones que el *Diccionario de Autoridades* da a la voz “paciencia” es “enseñarse a sufrir y tolerar los infortunios y trabajos, en las ocasiones que irritan o conmueven”.¹⁵⁴ Hemos visto ya que, en los tratados médicos de la época, la paciencia se consideraba como uno de los remedios más eficaces contra los celos, pues contribuía a que el celoso pudiese “soportar” el momento en que la pasión celosa se presentaba, con lo cual se evitaba que la pasión dominase por completo el entendimiento y las emociones. Por lo que respecta a la

¹⁵⁴ *Diccionario de Autoridades, op. cit., s. v. “Paciencia”.*

prudencia, era una de las cuatro virtudes cardinales que enseñaban al hombre a discernir lo que era bueno de lo que era malo. En la tradición neoestoica, era considerada como una virtud que confería templanza y moderación en las acciones y que contribuía a “dominar” las pasiones, entre ellas los celos.

Don Lope le advierte a su criado, desde el inicio del diálogo que sostiene con él, que no piensa escuchar sus consejos. La justificación de don Lope es que el “fuego de su amor” ha sido “avivado” tanto por los celos que ahora resulta imposible ponerle freno a ese amor (vv. 1261-1265). Don Lope, haciendo caso omiso a los consejos de su criado, entrará a ver a doña Inés; cuando ésta entre, él se esconderá y la escuchará repudiarlo; posteriormente él le reclamará a doña Inés su desdén, lo que provocará la ira de doña Inés, quien volverá a repudiarlo y le reclamará el haber cortejado en secreto a una dama en Burgos. Las voces que da doña Inés en sus reclamos atraerán la atención de don Juan, don Fernando y Sancho, así que ella se verá obligada a esconder a don Lope en su habitación.

Don Lope, pues, tendría que haber escuchado los consejos de su criado. De haber “sufrido” sus celos, de haber sido prudente y templado, don Lope no habría terminado en semejante aprieto. Ahora bien, como dijimos previamente a propósito de los celos de don Juan, si don Lope hubiera sufrido sus celos y se hubiera portado con prudencia, la acción de la comedia no habría avanzado, ni se habrían causado los enredos posteriores ni las situaciones cómicas subsecuentes. Es posible ampliar más esta idea y sugerir que, si los personajes del teatro áureo, de casi cualquier género, lograsen imponer la templanza a sus pasiones, entre estas, los celos, simplemente no habría acción dramática. Como hemos visto en el caso de una comedia palatina, en el personaje de Diana, y en un drama de honor, con don Gutierre, son los celos los que mueven a los personajes a actuar y los que producen el indispensable encadenamiento de sucesos que se van determinando los unos a los otros

hasta desembocar en una situación final. Lo que resulta interesante es ver cómo el género teatral es lo que establece el modo en que los celos determinarán el transcurrir de la intriga. Diana, como don Lope, no puede vencer sus celos, y eso es lo que provoca el vaivén amoroso de la condesa que es el tema de esta comedia palatina y lo que le que justifica su título, *El perro del hortelano*, que ni come ni deja comer; como don Lope, don Gutierre no logra templar sus celos y, por ello, mata a su esposa, con lo cual se despierta la compasión del público que es uno de los “requisitos” de la tragedia de honor; en el caso de don Lope, el no mostrar recato ni prudencia lo conducen al repudio de su dama y a que esta lo encierre en su cuarto, con lo cual se propiciarán las equivocaciones posteriores que provocarán el enredo de la intriga y la comicidad indispensables en una comedia de capa y espada.

IV. 5 Expresar los celos

Como dijimos, las voces que da Inés atraen la atención de don Juan y de Sancho. Sancho, en su papel de don Juan, se propone “galantear” con Inés; para ello, pide a su “criado”, don Juan, que “hable de amores” con la dama. Esto da pie al largo diálogo amoroso entre don Juan y doña Inés. Don Juan comienza el diálogo revelando que el amor que le tiene a Inés nace de los celos (v. 1680). Luego plantea que es mejor “callar” este amor, puesto que “declararlo” sin ser correspondido hace su “incendio mayor”. Doña Inés replica:

DOÑA INÉS

Dices bien; pero imagina,
para hacer concepto igual,
que cuando se cura un mal
duele más la medicina;
experiencia peregrina
en este ejemplo hallarás,
pues cuando sintiendo estás

con voces tu mal veloz,
 es que le cura la voz,
 y por eso duele más.
 DON JUAN También lo contrario infiere,
 que cuando los males duran,
 por mitigarlos procuran
 que calle el que los refiere.
 DOÑA INÉS No, quien tu discurso oyere
 mis obediencias desdore,
 que también (porque no ignore
 tu discurso mi opinión),
 a quien duele el corazón
 le piden que hable y que llore (II, 1735-1755).

En vista de que, en las comedias de capa y espada, los protagonistas de este género son “caballeros” y damas que suelen estar “enamorados” y que están dispuestos a librar cualquier escollo en aras de llevar a buen puerto su amor, los diálogos de tema amoroso podían ser usados por los dramaturgos sin afectar el horizonte de expectativa del público. El diálogo que sostienen doña Inés y don Juan es buen ejemplo de cómo estos diálogos podían cumplir con múltiples funciones dramáticas, tales como la desaceleración de la acción o la caracterización de los personajes. En vista de que nuestro estudio se centra en la pasión de los celos, restringiremos el análisis de este diálogo a aquel contenido que tiene que ver con esta pasión y dejaremos de lado el resto de las funciones dramáticas.

En el diálogo amoroso que sostiene con doña Inés, el discurso de don Juan admite distintas interpretaciones. Su “mal” bien puede derivar del hecho de que tiene celos, como del hecho de que su amor no es “premiado” (v. 1685-1690). Lo relevante no es tanto esta ambigüedad sino el hecho de que don Juan plantea que la solución a este mal sea “callarlo”, para evitar que, al verbalizarlo, se avive. El punto de vista de don Juan, y el que externa en

este mismo diálogo doña Inés, son los mismos que expresaron, respectivamente, Bernardo y su señor, don Lope, al principio de la jornada. Cuando Bernardo le aconsejaba a don Lope “callar” sus celos para que, con ello, el dolor se amortiguara y, después de un tiempo, desaparecería del todo, su “señor” le advertía que aquella no era la mejor solución, sino permitir que “al labio” saliera aquella “calentura lenta” de los celos. La misma postura de don Juan y de Bernardo es la que vimos asumir a don Gutierre en *El médico de su honra*. Don Gutierre decide guardar la “dieta” del silencio por dos razones: para poder llevar a cabo las “averiguaciones” de su honor y de sus celos sin despertar sospechas de Mencía, y para evitar que la ponzoña de los celos “saliera” de él y se revirtiera contra su persona, envenenándolo. Como vimos, si bien don Gutierre intenta “cerrar la puerta” a los celos, estos se manifestarán de forma violenta, primero, en la forma de un arrebato verbal que “sufré” en presencia de Mencía (vv. 2018-2031); después, los celos se manifestarán como la pasión que lo conduce a matar a su mujer.

En el *El médico de su honra* vimos cómo “callar” las pasiones tiene su origen en la tradición estoica que considera que el camino hacia la virtud reside en el vencimiento de los impulsos irracionales del alma tales como los celos, el dolor, el temor, la ira, el deseo y el placer. Desde este enfoque, los “caballeros” de las comedias, evitarían dar rienda suelta a la ira o al dolor que emana de sus celos porque hacerlo los alejaría de la virtud. Contraria a esta visión está la de la filosofía aristotélico-tomista. En la parte de la *Suma teológica* dedicada a los remedios contra las pasiones, Santo Tomás señala que el exteriorizar la pasión, ya sea mediante “lágrimas o gemidos” o por medio de “la compasión de los amigos”, alivia ésta por dos razones:

En primer lugar, porque todo lo nocivo que se guarda en el interior aflige más, pues la atención del alma se concentra más sobre ello, pero cuando se manifiesta al

exterior, entonces la atención del alma en cierto modo se desparrama sobre las cosas exteriores, y así disminuye el dolor interior.¹⁵⁵

A propósito del alivio que pueden traer los amigos que se conmueven, Santo Tomás señala que las pasiones implican una idea de cierto peso, del cual procura aligerarse quien lo sufre. Así, pues, señala Santo Tomás, “cuando alguien ve a otros afligidos de su propia tristeza, se hace como una ilusión de que los otros llevan con él aquella carga, como si se esforzaran en aliviarle del peso, y, por eso, lleva más fácilmente la carga de la tristeza, como también ocurre en la transportación de las cargas corporales”.¹⁵⁶ Santo Tomás agrega que aquel que externaliza sus pasiones con los amigos obtiene la sensación de ser amado por ellos, “lo cual es deleitable”.

Vemos, pues, que hay dos visiones acerca de cómo “amainar” las pasiones: o bien callarlas, o bien “exteriorizarlas”. En el teatro áureo los dramaturgos se inclinan siempre por hacer que sus personajes exterioricen sus pasiones porque el expresar de los males de los personajes, entre ellos los celos, era una poderosa herramienta, tanto para mover la acción dramática, como para caracterizar a los personajes. En las obras que hemos analizado en esta tesis hemos visto cómo los personajes dentro de cada obra son “movidos” por los celos de los otros personajes y, en consecuencia, se inclinan o persuaden a hacer alguna cosa. Hemos visto también cómo el exteriorizar de las pasiones puede tener una función psicodramática, cómo en *El médico de su honra*, obra en la cual los celos, expresados en el largo soliloquio de don Gutierre, caracterizan al personaje como un marido suspicaz, obsesionado con su integridad personal. Estos mismos celos,

¹⁵⁵ Véase Santo Tomás de Aquino, *op. cit.*, Parte I-IIae. Cuestión 38.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

externalizados por don Gutierre en la forma de un soliloquio, tenían la función de “mover con extremo” al público que presenciaba cómo se “mudaba” y transformaba el personaje.

Tenemos, así, que en el teatro áureo los personajes siempre suelen externar sus pasiones. La diferencia entre el drama de honor y las comedias palatinas y las de capa y espada es el modo en que los personajes “hablan y lloran” sus males, entre ellos los celos. En los dramas de honor, como dijimos, la responsabilidad de la fidelidad se funda en el matrimonio, un contrato, negociado libremente, jurídicamente valedero, y que tiene la fuerza sobrenatural de un sacramento; en las comedias de capa y espada, en cambio, la responsabilidad entre el galán y la dama es mínima, porque se funda en intenciones mutuas con respecto al porvenir. Como señala Bruce Wardropper, en la comedia de capa y espada “Los personajes no hacen más que contemplar la posibilidad de un contrato matrimonial *per verba* de futuro”.¹⁵⁷ En vista de que, en el drama de honor, es el matrimonio el que “sella” el pacto amoroso, cualquier “falla” en este pacto adquiere proporciones mayores que una “falla” en el pacto derivado de las intenciones mutuas de los personajes de las comedias palatinas o las de capa y espada. Esto justifica por qué los protagonistas de los dramas de honor prefieren estar solos cuando “externan al labio” sus celos: la sola posibilidad de que sus esposas hayan podido romper el sacramento del matrimonio con una infidelidad constituye tal merma a la honra y al honor del caballero engañado, que éste prefiere hablar y llorar sus males oculto, sin que nadie más pueda escucharlo. Los nobles de las comedias palatinas y los galanes y las damas de las comedias de capa y espada, al no verse constreñidos por la responsabilidad del matrimonio, tienen más libertad para externar a otros –a sus criados, casi siempre–, el dolor que les producen sus celos. Por lo que

¹⁵⁷ Bruce Wardropper, “El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón”, en Norbert Polussen y Jaime Sánchez (coords.), *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Nimega, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 689-694, pp. 694-695.

respecta a las comedias palatinas “de secretario”, como vimos en el estudio de *El perro del hortelano*, las protagonistas suelen externar sus celos a sus secretarios mediante un discurso “a dos luces” que les permite “confesar” su pasión amorosa (en ocasiones derivada de los celos) sin comprometer su honor.

Por otra parte, si hablamos solamente en términos dramáticos, también se puede decir que era la convención dramática lo que determinaba la posibilidad de expresar los pensamientos. Una obra que perteneciera al género drama de honor *debía* tener soliloquios en los cuales el marido celos externara sus celos, de otro modo el público que había pagado por ver la obra sentiría que ésta no cumplía con los requisitos para ser parte de ese género y se sentiría defraudado. Lo mismo ocurría en las comedias de capa y espada: el género *necesitaba* de los diálogos entre amo y criado en los cuales el primero externara al segundo sus males. Estos diálogos con frecuencia serían materia de comicidad y de enredo: un galán podía escuchar, oculto, cómo otro galán confesaba sus celos a su criado, con lo cual se despertarían los celos del primero y lo llevarían a actuar, intrincándose así la acción dramática.

IV.6 Los celos y el honor

En la escena siguiente doña Ana intenta salir de la casa de su protector don Fernando para buscar al caballero que la ha agraviado seis años atrás. Separados por una puerta, discute con don Lope tras oír de su propia boca que este, el deudor de su honor, la desprecia. Ella lo increpa y llama a gritos a don Fernando, advirtiéndole de la presencia de su ofensor y también asesino de su hermano don Diego. En ese momento, se produce la llegada de don Juan, atraído por las voces, quien se entera simultáneamente de la presencia de su hermana en la casa y del hecho de que don Lope se encuentra en la habitación de Inés, lo cual

despierta sus celos. Don Juan expresa el dilema en que se encuentra por no saber si actuar por honor o por celos:

DON JUAN

Aparte

Pero no sé, vive el cielo,
cuál de aquestas dos ofensas
debo castigar primero;
aquí a mi hermana he encontrado,
y a don Lope también veo;
esta ofensa es de mi honor,
y ésta parece de celos;
una siento con ardor
y otra guardo como incendio;
si doy a mi hermana muerte,
esa venganza divierto;
y si ésta vengar procuro,
la más importante dejo.
¿Pues cómo, iras de mi fama,
han de cobrarme recelos
de mi sospecha y honor,
las dos venganzas a un tiempo (II, 2038-2054)?

Hemos visto cómo, hasta ahora, las acciones de don Juan se han guiado, eminentemente, por los celos que despierta en él la presencia de don Lope en la casa de doña Inés. A partir de este momento de la acción, don Juan descubre el primero de los tres “agravios” que dan título a la comedia y que comenzarán a “relegar” a los celos como un motivo de sus acciones: don Juan se encuentra con su hermana, a quien él considera responsable de haber perdido la honra por haberse “entregado” a un desconocido y haber huido con éste –y, al hacerlo, habérsela hecho perder a él. Los otros dos agravios –el hecho de que don Lope haya sido quien “arrebato” la honra a doña Ana y quien asesinó a don Diego– no los conocerá don Lope hasta la tercera jornada.

En este “dilema”, don Juan considera que si venga sus celos, deja impune su afrenta de honor, “la más importante”. Al final de su discurrir, don Juan se inclinará por vengar primero su agravio de honor e intentará matar a doña Ana, acción que será evitada por don Lope. ¿Por qué se inclina don Juan por saldar primero su afrenta de honor? Hemos visto ya cómo, para los personajes del teatro áureo, el honor era una ética secular que procuraba la idealización de la conducta humana; era, asimismo, un símbolo de la integridad y de la dignidad del hombre. El honor era también una marca de categoría social y de la preeminencia propias de la nobleza de sangre o de título. Los celos, en cambio, como hemos visto, eran considerados como una pasión que nublaban las potencias del alma y que, por tanto, inclinaba al hombre a la ira, a la venganza y a la tristeza, lo cual lo alejaba de la virtud que era vista como intrínseca al “caballero”. Don Juan se inclina por el honor sobre los celos porque, al hacerlo, confirma su “naturaleza” de “caballero”, es decir, reafirma que tiene sangre noble. La decisión de don Juan es consecuente con la caracterización que hemos visto de él a lo largo de la comedia como un caballero para quien el honor es la guía de sus actos: desde el inicio de la comedia se plantea que don Juan vive con la conciencia de tener su “honor profanado” por la muerte de su hermano y la desaparición de su hermana (v. 180); por honor, don Juan pelea abiertamente con don Lope cuando este baja por el balcón de doña Inés y, por honor también –además de por celos, como vimos–, decide ocultar su personalidad y entrar a casa de Inés. Es comprensible que, ante la disyuntiva de “saldar” una afrenta de honor o una de celos, un personaje que se ha distinguido por apearse al código de honor, se incline por la primera.

Ahora bien, el hecho de que el resultado del dilema de don Juan sea inclinar al personaje a saldar su afrenta de honor no quiere decir que su agravio de celos no continúe siendo uno de los motores de sus acciones. Muy por el contrario, los celos derivados de

haber encontrado a don Lope en la habitación de la dama de quien está “enamorado” es lo que llevará a don Juan a retar a este último al duelo en torno al cual versará casi la totalidad de la jornada tercera. No será hasta esa jornada, cuando don Juan haya descubierto que el mismo don Lope es el asesino de su hermano y el responsable de la deshonra de su hermana, que los agravios que han ofendido su honor se conviertan en el móvil principal de la acción del personaje y que cobre sentido, por lo tanto, el título de la comedia.

IV.7 Los celos y el desengaño

Igual que en el caso de don Gutierre, los celos de don Juan constituyen un puente que ha llevado al personaje de una situación de “engaño” a una de “falso desengaño”. Como lo señala don Juan a Sancho en la jornada tercera, el hecho de haber encontrado a don Lope “atrevido y amante” en la habitación de doña Inés lo hacen estar seguro que doña Inés pudo haber faltado a su palabra. Igual que en *El médico de su honra*, los celos de don Gutierre lo llevan a un incesante acumular de indicios que terminan por convencer al personaje de la “culpabilidad” de Mencía, en *Donde hay agravios no hay celos*, desde la primera jornada, don Juan emprende una “averiguación” que es resultado de sus celos y que lo conducirá a reunir indicios que terminen por convencerlo, ahora que encuentra a don Lope en la habitación de doña Inés, que su dama pudo haberse “entregado” a otro. En los dos casos, los indicios llevan a los personajes a conclusiones erróneas, pues tanto Mencía como doña Inés son “inocentes”.

A comparación de don Gutierre, los celos de don Juan también lo conducirán a otro desengaño, uno real, que le desvelará, al final de la jornada tercera, quién fue el autor del crimen de su hermano y la deshonra de su hermana. Ahora mismo, a mitad de la jornada segunda, ese desengaño real apenas comienza a mostrarse a don Juan en toda su terrible

proporción, cuando él descubre que su hermana está con vida. Se puede decir, entonces, que en *Donde hay agravios no hay celos* se sugiere que los celos pueden ser una fuerza ambigua que, por un lado, puede enturbiar la percepción de la realidad del hombre y conducirlo a una falsa certidumbre; por otro, que lo pueden llevar a una verdad “superior” en la cual pueda percibir la realidad tal cual es.

Como dijimos, la jornada tercera versa, casi en su totalidad, sobre el duelo al que don Juan reta a don Lope en la jornada anterior. Recordemos que, al final de la jornada segunda, don Juan sigue encarnando la personalidad de Sancho y Sancho, la de don Juan. El duelo, pues, es solicitado por don Juan, en su papel de Sancho, a don Lope y a don Fernando, porque ha encontrado a don Lope en la habitación de Inés, lo cual ha despertado sus celos (vv. 2158). En este papel, el supuesto “Sancho” pide el duelo a nombre de su “señor”, don Juan. Tanto don Lope como don Fernando aceptan que el duelo se lleve a cabo “la campaña” (vv. 2248-2249).

A mitad de la jornada tercera don Fernando comunica a Sancho (quien él cree es don Juan) que su “amo”, don Juan, ha retado a don Lope a un duelo. Luego don Fernando revela al supuesto don Juan que don Lope ha sido quien mató a su hermano don Diego y deshonoró a su hermana doña Ana, y le pide que tome venganza para recuperar el honor perdido por estos agravios. En esta escena Sancho, nuevamente, no sabe ser “señor” y, cobarde, se niega a cobrar venganza:

DON FERNANDO	Sancho, palabra le ha dado de reñir por vos aquí.
SANCHO	Pues que la cumpla por mí, si la ha dado mi criado.
DON FERNANDO	¿Así un honor se desdora? ¿No reñís por vuestra hermana?
SANCHO	Señor, reñir quiere gana,

	y yo no la tengo ahora.
DON FERNANDO	Vive Dios...
SANCHO	¡Hay tal porfiar!
DON FERNANDO	¡Que así un temor os reporta!
SANCHO	Hombre o suegro, ¿qué os importa que yo me salga a matar (III, 2270-2283)?

Como lo hemos visto en otras partes de *Donde hay agravios no hay celos*, la comicidad deriva de varios hechos. El primero es que don Fernando sigue sin darse cuenta de la traza planeada por don Juan y Sancho y, por lo tanto, termina siendo burlado; el segundo es que Sancho, con su renuencia a aceptar el duelo y “saldar” así sus supuestas afrentas de honor, parodia al tópico del galán honrado. El público estaba familiarizado con esta clase de personaje para el cual la defensa de la honra era un asunto primordial y, por lo tanto, encontraría que Sancho actuaba de manera inversa al comportamiento de aquél, con lo cual se produciría el efecto cómico de la escena. Frustrado por no poder convencer a quien cree que es su yerno, de la necesidad de recuperar su honor con un duelo, don Fernando se retira.

IV.8 Los celos y los agravios de honor

El conflicto de celos y el del honor se entrelazarán cuando entre en escena el verdadero don Juan y Sancho le comunique la información que acaba de recibir:

SANCHO	Don Lope ofende tu fama, tu acero intente matarle, que aunque tus celos ignoras ignoras lo que más sabes: aprovecha la ocasión si no quieres que se pase, su acero espera tu acero, matarle intenta arrogante;
--------	---

Si no te hallare sangriento,
 determinado te halle;
 Procura...
 DON JUAN Calla; tu voz
 mis oídos no embaracen
 porque según me aconsejas,
 parece que estoy cobarde;
 di, ¿qué ofensa puede ser
 que a la de celos se iguale?
 SANCHO La del honor.
 DON JUAN Dices bien,
 que en dos extremos tan grandes,
 respeto en un mal del otro,
 son, cuando más tibias arden
 las ofensas, fuego activo,
 los celos ceniza fácil;
 mas, dime, Sancho.
 SANCHO Señor.
 DON JUAN Dime, ¿aquesta ofensa nace
 de mis celos?
 SANCHO No, Señor,
 de otro agravio (III, 2685-2709).

Don Juan deduce, de las palabras de su criado, que los agravios de honor de los cuales le habla Sancho son el asesinato de su hermano y la deshonra de su hermana, por parte de don Lope. Si antes, cuando don Juan encontró a don Lope en la habitación de doña Inés, se mostró dubitativo sobre cuál afrenta “saldar” primero, si la de los celos o la del honor, a partir del momento en que su criado le revela los agravios hechos por don Lope, la duda desaparecerá del todo y la venganza de los agravios de honor será la prioridad para el personaje. A partir de este momento –como lo confiesa a don Lope al final de la comedia, cuando su “venganza” se ha llevado a cabo–, don Juan deja de sentir celos. ¿La razón? Porque tiene “agravios”. Hemos visto cómo, hasta ahora, la caracterización de don Juan ha

sido la de un caballero para quien el honor es la guía de sus actos. De acuerdo con la ideología de la época, expresada en varios tratados de duelos, el asesinato de un familiar y la deshonra de una mujer, sea hija, hermana o esposa, eran ofensas graves que pedían satisfacción por medio del duelo.¹⁵⁸

Podemos decir, pues, que los agravios que “sufre” don Juan son “asuntos graves”. Son, precisamente, esta clase de asuntos los que los preceptistas de los afectos consideraban que podían “amainar” los celos. En el capítulo que dedica a la celotipia en *El alma y la vida*, Juan Luis Vives señala que la celotipia crece y decrece de acuerdo con las personas, los lugares, los tiempos y las ocupaciones. Entre aquellos factores que hacen decrecer los celos está “si las personas se hallan comprometidas en graves asuntos o muy ocupadas”.¹⁵⁹ Un razonamiento similar tiene Juan Luis Vives a propósito de la envidia, una pasión que, como hemos visto, tiene mucho en común con los celos: “la envidia es eliminada por el temor de un grave mal; de hecho el que está atento a un peligro inminente, no dispone de tiempo para envidiar”.¹⁶⁰ Por lo que respecta a los tratados médicos, también tenían una categorización de aquellas personas y situaciones que tendían más hacia los celos. Burton, por ejemplo, señala que “los nobles son lascivosos porque disfrutaban de demasiada libertad”.¹⁶¹

¹⁵⁸ Véase Claude Chauchadis, “Libro y leyes del duelo en el Siglo de Oro”, *Criticón*, 39 (1987), pp. 77-113.

¹⁵⁹ Juan Luis Vives, *op. cit.*, Libro III. Capítulo XVI: La celotipia.

¹⁶⁰ Juan Luis Vives, *op. cit.*, Libro III. Capítulo XV: La envidia.

¹⁶¹ Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy* (1621), New York, Vintage Books, 1977, en John T. Cull, *op. cit.*, p. 126.

IV.9 Los celos y el ocio

En la parte de los remedios contra los celos, Burton señala que el más eficaz es “evitar el ocio y ocuparse de algo importante”.¹⁶² Vemos que para estos preceptistas los celos decrecen a medida que el hombre se aleja del ocio y se acerca a la ocupación; si esta ocupación atañe a un “asunto grave”, como aquel que atañe a don Juan, los celos desaparecerán del todo. Esta percepción que vincula a los celos y al resto de las pasiones con el tiempo de ocio tiene un origen grecolatino y después, con la institucionalización del cristianismo en Occidente, se arraigaría en los preceptos que determinarían cuáles eran los pecados capitales. Séneca, verdadero pensador del, digamos, tiempo libre, establece una diferencia entre el ocio activo y el inactivo: “El ocio sin letras es muerte y sepultura del hombre vivo”.¹⁶³ En ocio el hombre puede alcanzar su fin propio, la felicidad intelectual, pero también, si permanece inactivo, el peor de los estados. Este sentido despectivo del ocio se encuentra en refranes populares latinos: “El ocio es el origen de todos los males”; “El ocio produce los vicios”; “El ocio es la almohada del diablo”. Estas ideas serían recogidas y enriquecidas por los humanistas y renacentistas italianos. En *De la vida solitaria*, Petrarca enaltece el ocio positivo, ocasión para el estudio y la reflexión sobre los antiguos, y le opone el ocio negativo u ociosidad que equipara con la pereza. Alberti también identifica el ocio intelectual que denomina honestísimo y que es el que asumen algunos *gentiluomini* para con su actividad literaria obtener fama y beneficios, frente al ocio inactivo que “siempre fue nido y cueva de los vicios (...) Del ocio nace la lascivia, de

¹⁶² *Ibidem*, p. 127.

¹⁶³ *Cartas a Lucilio* X, 82, en Antonio Tursi, “Las sublimes obras del ocio”, *Clarín*, 27 de enero de 2007 en <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2007/01/27/u-01352184.htm>

la lascivia nace el desprecio de las leyes; de no obedecer las leyes sigue la ruina y el exterminio de las tierras”.¹⁶⁴

En el cristianismo, sería el monje Evagrio Póntico (345-399) quien recogería estas ideas en el siglo IV d. C., cuando escribe en griego *Sobre los ocho vicios malvados*, una lista de ocho vicios o pasiones malvadas (*logismoi* en griego) fuentes de toda palabra, pensamiento o acto impropio, contra los que sus compañeros monjes debían guardarse en especial.¹⁶⁵ Entre los ocho vicios se encontraba la pereza, entendida en aquel entonces como la incapacidad del hombre de aceptar y hacerse cargo de su existencia. Dos siglos más tarde Gregorio Magno incluiría a la pereza (acidia, en latín), entre los siete pecados capitales. El término “capital” (de *caput, capitis*, “cabeza”, en latín) no se refiere a la magnitud del pecado sino a que da origen a muchos otros pecados. Para San Gregorio Magno, por ejemplo, la pereza engendraba malicia, rencor, desesperación, indolencia hacia los mandamientos y divagación de la mente por lo ilícito. San Isidoro, por su parte, en el libro *De Summa Bono*, consideraba que son “hijas” del pecado de la pereza, la ociosidad, la somnolencia, la indiscreción de la mente, el desasosiego del cuerpo, la inestabilidad, la verbosidad, la curiosidad.¹⁶⁶

Si bien estos religiosos no mencionan a los celos como un pecado menor que se origina de la pereza y del ocio, sí podemos ver que entre estos pecados menores se encuentran varios de los “afectos” que, en este estudio, hemos visto que son “hijos” de los celos y que “nublan” el entendimiento de nuestros personajes, entre estos la malicia, el rencor, la desesperación y la divagación de la mente. Este último “pecado menor” explicaría muy bien el discurrir mental que hacen personajes como don Gutierre y don Juan

¹⁶⁴ León Battista Alberti, *Libros de la familia* II, 70, en Antonio Tursi, *op. cit.*

¹⁶⁵ Se puede consultar el texto completo en http://www.msperu.org/espirt/vicios/es_8capitales_evagrio.html

¹⁶⁶ Véase Santo Tomás de Aquino, *op. cit.*, Parte II-IIae. Cuestión 35, La acidia.

a causa de las sospechas que emergen de sus celos. Por lo que respecta a la categorización que vimos que hace Burton sobre las personas celosas, podemos decir que tanto la condesa de Belfor, como don Gutierre y don Juan son nobles que “disfrutaban de demasiada libertad”, la cual sería el suelo fértil para que se despertaran sus celos.¹⁶⁷ Alejados del trabajo, con mucho tiempo para dedicar al ocio, ninguno de estos personajes estaría comprometido diariamente en “en graves asuntos o muy ocupados” que pudieran mantenerlos alejados de los celos. De acuerdo con la tipología que los humanistas establecen del ocio, el de nuestros personajes está alejado de aquel que permite al hombre alcanzar su propio fin y se acerca más al que Petrarca identifica con la pereza y con ser cueva de los vicios, entre ellos la lascivia.

Si regresamos al estudio del personaje de don Juan, podemos decir que los “agravios” que “descubre” hacia el final de la comedia lo obligarán a distraerse, momentáneamente, de aquel tiempo de ocio que lo condujo a sentir celos. La causa original del duelo con don Lope, los celos, será trocada por una causa más “elevada”: la de restituir el honor perdido por los agravios de don Lope, es decir, el asesinato de don Diego, y la deshonor de doña Ana. En el diálogo que lo vimos sostener con Sancho, Don Juan expresa esta diferencia entre los agravios de honor y los celos con una metáfora: mientras los primeros son “fuego activo”, los segundos son “ceniza fácil”. Al final de la comedia, Don

¹⁶⁷ En el orden estamentario medieval, la nobleza se caracterizaba por cumplir con una función guerrera, mientras que el pueblo llano cumplía con una función productiva, vinculada al trabajo del campo. El ocio caballeresco nace de los periodos de paz, en los cuales los “caballeros” no cumplían con su función guerrera y se entregaban a fiestas, torneos, ceremonias y festines. El no trabajar y el poderse entregar al ocio era, pues, un rasgo de pertenencia estamentaria. Esta concepción del ocio como signo de pertenencia a la nobleza continuaría hasta bien entrado el siglo XVIII. En 1783, ante la crisis económica en España derivada, en parte, de la falta de manos que realizaran trabajo manual, Carlos III escribe un decreto en el que invita a los hidalgos del reino a trabajar. “Desde ahora”, señala el decreto, “no perderá su noble condición el hidalgo que realice trabajo manual”. El decreto señalaba, también, que “la industria no deshonor a quien la ejerce, ni a su familia, y que ningún oficio artesanal es indigno de los españoles”. Citado por Eduardo Galeano, *Memoria del fuego II. Las caras y las máscaras*, Madrid, Siglo XXI, 1984, p. 34. Nuestros personajes, pues, se deben de comportar como “quien son”, de acuerdo con la categoría social a la que pertenecen, y esto incluye el no trabajar y el entregarse al ocio.

Juan “ganará” el duelo con don Lope y recuperará su honor perdido. Como ya lo señalamos, los celos fueron la causa original por la cual don Juan entró a la casa de doña Inés y pudo descubrir al responsable de sus agravios de honor, y pudo resarcir su honor por medio del duelo. De no haberse planteado originalmente “averiguar” sus celos por medio de la ocultación de su personalidad, don Juan no habría podido recuperar su integridad. A comparación de *El médico de su honra*, en la cual se plantea que los celos nublan el entendimiento del hombre de tal modo que le hacen malinterpretar la realidad y, por ello, lo mueven a cometer una acción injusta y condenable, en la comedia de Rojas Zorrilla se muestran como una pasión que puede conducir al hombre al conocimiento de la verdad con que se sale del engaño.

Hemos visto cómo, en *Donde hay agravios no hay celos* los celos cumplen con una función burlesca, entendiendo lo burlesco como lo hace Ignacio Arellano: aquello que “en un sentido amplio [...] podría asimilarse a la risa: serían burlescos aquellos elementos que hacen reír”.¹⁶⁸ Son numerosos los elementos que hacen reír al público en la comedia, y casi todos derivan del motivo de los celos. El primero de ellos sería el trueque de personalidades entre don Juan y Sancho, trueque que deriva de las sospechas de don Juan de que su dama puede estar siendo cortejada por otro caballero. Este cambio de personalidades es lo que propicia las innumerables situaciones ridículas que derivan del hecho de que Sancho no se conduce de acuerdo con el código de comportamiento de un “caballero”. Asimismo, el trueque de personalidades revierte sobre Inés y toda su familia, quienes, al no percatarse de la “traza” urdida por don Juan y Sancho, terminan siendo ridiculizados.

Los otros elementos burlescos emanan de la parodia de convenciones y tópicos que están vinculados a los celos, tales como el soliloquio del marido celoso o el tópico del galán

¹⁶⁸ Ignacio Arellano, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1984, p. 26.

honrado. En el primer caso, la parodia se hace por medio de las interrupciones constantes que hace Sancho al soliloquio de don Juan, interrupciones que resultan disparatadas porque carecen de sentido. En el segundo caso, la parodia del galán honrado se produce cuando Sancho, cobarde, se niega a salir al duelo para saldar sus afrentas de honor y de celos. Parte de la comicidad de esta escena deriva de las excusas disparatadas que da Sancho para eludir su obligación de batirse en duelo. En los dos casos, parte importante del efecto cómico se produciría en el público cuando detectara la distancia entre la convención que ellos conocían y la que estaban viendo en la representación.

CONCLUSIONES

En este estudio hemos visto cómo el análisis de una unidad menor de significación como el motivo de los celos puede ser de utilidad para entender mejor géneros complejos con muchas variantes de tratamiento. Dicho análisis ha mostrado que, en la comedia áurea, los celos son concebidos como una plétora de afectos que incluyen los concupiscibles y los irascibles. Resalta que las voces femeninas generalmente dan cauce a esta pasión en la forma de afectos concupiscibles tales como el amor, el deseo y la tristeza, mientras que las voces masculinas lo hacen en la forma de afectos irascibles como la desesperación, la ira y la violencia. La manera en que cada personaje –femenino y masculino– “expresa” la pasión celotípica depende del género de la comedia y del tratamiento personal que cada dramaturgo otorga a esta pasión. En las comedias palatinas los celos despiertan el deseo amoroso de las nobles protagonistas hacia “caballeros” de menor condición social – usualmente sus secretarios–, lo cual lleva a estas protagonistas a dar cauce a sus celos por medio de “tretas” ingeniosas que les permiten expresar su deseo amoroso sin poner en riesgo su honor y honra. Estos ardidés generalmente implican la expresión del deseo oculto por medio de poemas conceptistas, lo cual hacía necesario el uso de lo que Baltasar Gracián llamaba la agudeza de artificio, aquella cuyo objeto es la belleza estética. En las comedias de capa y espada, en cambio, las voces femeninas expresan los celos por medio de lo que Gracián llama la agudeza de acción, que implica un acto pronto e ingenioso, comúnmente vinculado a la audacia. Los celos, en este caso, despiertan primero los afectos concupiscibles que conducen a los personajes femeninos a “codiciar” el bien que perciben con los sentidos, después los afectos irascibles que llevan a estos mismos personajes a tramar las artimañas que les permitirían “remover” los “obstáculos” que se interponían entre ellas y su objeto del deseo. Lo que hay que resaltar es que, tanto en el caso de la

comedia palatina como en el de la comedia de capa y espada, las voces femeninas expresan los celos, eminentemente, por medio del ingenio.

Por lo que respecta a las voces masculinas, el modo en que “expresan” los celos también está constreñido al género dramático. En los dramas de honor los personajes masculinos suelen dar cauce a los celos por medio de la violencia, ya sea en su forma de “movimiento interior” que, al no ser regulado por la razón, se convierte en una perturbación que puede derivar en enfermedad, ya sea en la forma de un “movimiento exterior” que traslada la violencia hacia otros, generalmente hacia sus esposas, en la forma de venganza. El hecho de que los celos conduzcan a los personajes hacia la venganza es lo que le confiere a la pasión celotípica su carácter trágico por dos razones: porque la venganza lleva a los personajes a matar a la mujer que aman, con lo cual se despierta el terror y la compasión del público, indispensables para la configuración de la tragedia; y debido a que los personajes son dominados por una fuerza que escapa a su control y que no pueden resolver. Muy distinta es la forma en que las voces masculinas de las comedias de capa y espada “exteriorizan” sus celos. En estas comedias, los “caballeros” suelen entablar “pugnas” entre ellos por ser correspondidos por las damas que desean. Los celos suelen emanar, no de la sospecha de que sus damas han faltado a su obligación –esta obligación aún no existe, pues no hay contrato matrimonial de por medio– sino de la sospecha de que sus damas puedan estar correspondiendo al cortejo de otro caballero. Los galanes de estas comedias, pues, darán cauce a sus celos en la forma de un deseo de “averiguar” los indicios que los llevaron a sospechar que su objeto de deseo pueda estar ya en manos de otro o en riesgo de estarlo. Este deseo de “averiguación”, esta “curiosidad” por saber si sus sospechas son ciertas o no es lo que los moverá a tramar acciones que implican el uso del ingenio y que “producirán” el enredo de la comedia y las situaciones risibles que emerjan en esta.

La naturaleza polimorfa de los celos no sólo se hace patente en las diferencias en que estos se expresan en cada género sino también en el carácter cambiante que presentan en el transcurso de la acción de cada comedia. Wagshal explica esta constante metamorfosis de los celos cuando señala que:

*Since jealousy is an emotion in flux, the way a character experiences it tends to change over time, and yet at each moment, we may say that she or he is jealous, despite the fluctuating feeling, desire and belief. With this one word we designate many shifting phenomena.*¹⁶⁹

Los personajes del teatro áureo, una vez que comienzan a “sentir” celos, experimentarán un vasto abanico de emociones que suelen comenzar por duda, después ira, más tarde tristeza y, por último, furor. A este abanico de emociones es lo que Wagshal llama un “episodio emocional”, un “estado del ser” en el cual todas las emociones están guiadas por el aguijón de los celos. En este “estado del ser”, todas las sensaciones, pensamientos y percepciones del personaje deberán pasar por el “cristal” de la pasión celotípica, que inevitablemente los distorsionará, “creando” una nueva realidad –dolorosa, suspicaz, sufrida, en la mayor parte de los casos– para el personaje. Este carácter dinámico y cambiante de los celos es otro de sus rasgos más barrocos, el rasgo que refleja un espíritu de época en que, en la vida cotidiana, nada parece estable y en que, en el arte, hay un movimiento, como señala Hatzfeld, desde lo estrecho hacia lo amplio, desde la luz hacia la oscuridad.¹⁷⁰ Los celos, en este proceso dinámico, constituían tal crisis para los personajes que podía llevarlos a su autodestrucción –como don Gutierre, en *El médico de su honra*– o a su iluminación y verdadero desengaño –el caso de don Juan en *Donde hay agravios no hay celos*.

¹⁶⁹ Wagschal, *op. cit.*, pp. 188-189.

¹⁷⁰ Hatzfeld, *op. cit.*, p. 122.

El hecho de que resulte útil el estudio de una unidad menor de significado para entender mejor un género complejo como el teatro áureo hace necesario que se aplique esta metodología al estudio de otros géneros como la poesía o la prosa. Por ejemplo, valdría la pena explorar cómo el carácter dinámico de los celos determina la fuerza transitiva y cambiante del lenguaje de Góngora en su *Polifemo*, y cómo la facultad que tiene esta pasión para caracterizar a los personajes tiene una repercusión en la acumulación de atributos del cíclope en el poema. Algo similar podría hacerse a propósito de la prosa de Cervantes, tan rica en temáticas diversas vinculadas a los celos, así como con la obra satírico-moral de Quevedo, en la cual figuran personajes celosos de toda índole.

BIBLIOGRAFÍA

- ALPERN, Hymen, "Jealousy as a Dramatic Motive in the Spanish *Comedia*", *Romanic Review* 14 (1923), pp. 276-285.
- ARELLANO, Ignacio, *El arte de hacer comedias. Estudios sobre teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011.
- , *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- , "La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada", *Criticón*, 60 (1994), pp. 103-128.
- , "Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1 (1988), pp. 27-49.
- , *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1984, p. 26.
- ARMIÑO, Mauro, "Introducción", en Lope de Vega, *El perro del hortelano*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 11-17.
- ARTILES, Joaquín, "Bibliografía sobre el problema del honor y de la honra en el drama español", en *Filología y crítica hispánica. Homenaje al profesor F. Sánchez Escribano*, Madrid, Emory University, 1969, pp. 235-241.
- BLANCO, Carlos, *Historia social de la literatura española*, Madrid, Castalia, 1981.
- BURTON, Robert, *The Anathomy of Melancholy* (1621), New York, Vintage Books, 1977.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El médico de su honra*, edición de Don W. Cruickshank, Madrid, Castalia, 2010.
- *A secreto agravio, secreta venganza*, edición de Erik Coenen, Madrid, Cátedra, 2011.
- CAÑAS, Jesús, *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1995.
- CAPELLÁN, Andrés, el, *Tratado sobre el amor*, Barcelona, El Festín de Esopo, 1984.
- CASA, Frank, "Honor and the Wife-Killers of Calderón", *Bulletin of the Comediantes*, 29 (1977), pp. 6-23.
- , Luciano García Lorenzo, Germán Vega García-Luengos (dirs.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002.
- CICERÓN, Marco Tulio, *Sobre la naturaleza de los dioses*, Madrid, Sarpe, 1984.
- CORREA, Gustavo, "El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII", *Hispanic Review*, 26 (1958), pp. 99-103.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana-Frankfurt am Main, Vervuert, 2006.
- CULL, John, "La función de los celos en *El médico de su honra*", *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, 16 (1982), pp. 115-137.
- CHAUCHADIS, Claude, "Libro y leyes del duelo en el Siglo de Oro", *Criticón*, 39 (1987), pp. 77-113.
- , "Honor y honra o cómo se comete un error en lexicología", *Criticón*, 17 (1982), p. 82-94.
- DE CASTRO, Guillén, *Obras de don Guillén de Castro y Bellvis*, edición de Juliá Martínez, Madrid, Real Academia Española, 1927, t. III.
- DE LA VEGA, Garcilaso, *Obra poética y textos en prosa*, ed. de Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995.
- DE SANTOS, Luis Alonso, *La escritura dramática*, Madrid, Castalia, 1998.

- DE SOUSA, Ronald, *The Rationality of Emotion*, Cambridge, MIT Press, 1987.
- Diccionario de Autoridades*, Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...] Compuesto por la Real Academia Española, 1726*. Edición electrónica en <http://web.frl.es/DA.html>
- ECO, Umberto, *Historia de la fealdad*, Barcelona, Lumen, 2007.
- FAJARDO, Luque, *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*, edición de Martín de Riquer, t. II, Madrid, Real Academia Española, 1955.
- FERRAND, Jacques, *Erotomania, or a Treatise Discoursing of the Essence, Causes, Symptomes, Prognosticks and Cure of Erotique Melancholy*, Oxford, Lichfield, 1640.
- FERRER, Teresa, “Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro”, *Cuadernos de teatro clásico*, 13-14, 2000, p. 63-84.
- FICINO, Marsilio, *Sobre el Amor. Comentarios al Banquete de Platón*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- FLORIT, Francisco, “El vergonzoso en palacio: arquetipo de un género”, en Ignacio Arellano y Blanca Oteiza (eds.), *Varia lección de Tirso de Molina*, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos-Universidad de Navarra, 2000, pp. 65-83.
- GALEANO, Eduardo, *Memoria del fuego II. Las caras y las máscaras*, Madrid, Siglo XXI, 1984.
- GARCÍA, Celene, “El perro del hortelano: Diana, imán de movimientos”, en Aurelio González (ed.), *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, México, El Colegio de México, 2000, pp. 100-125.
- GONZÁLEZ, Aurelio, “La palabra y el gesto de amor en Lope”, en Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega*, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, Almagro, 2003, pp. 85-102.
- , “Introducción”, en Aurelio González (ed.), *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, México, El Colegio de México, 2000, pp. 9-15.
- , *El motivo como unidad narrativa a la luz del romancero tradicional*, tesis doctoral, El Colegio de México, 1990.
- HATZFELD, Helmut, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972.
- HESSE, Everett, “Gutierre’s personality en *El médico de su honra*”, *Bulletin of the Comediantes* 28 (1976), p. 9-15.
- , “El arte calderoniano en *El mayor monrúo, los celos*”, *Clavileño*, 7 (1956), pp. 18-30.
- JAMMES, Robert, “La risa y su función social en el Siglo de Oro”, en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro, Actas del tercer coloquio del grupo de estudios sobre el teatro español*, París, Centre National de la Recherche Scientifique, 1980, pp. 3-11.
- JULIO, María Teresa, “La ocultación en la comedia de enredo de Rojas Zorrilla”, en Felipe Pedraza y Rafael González (eds.), *La comedia de enredo: Actas de las XX Jornadas de teatro clásico (1997)*, Almagro, 8, 9 y 10 de julio de 1997, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pp. 237-254.
- LEWIS, C. S., *La alegoría del amor. Estudio de la tradición medieval*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1969.

- LIÑÁN Y VERDUGO, Antonio, *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte*, Aviso VI, en *Costumbristas españoles*, edición de Correa Calderón, t. I, Madrid, Aguilar, 1964.
- LOPE DE VEGA, Félix, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, edición de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 2002.
- MARÍN, Diego, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Castalia, Valencia, 1962.
- MORALES, Remedios y Miguel Morales (coords.), *La pasión de los celos en el teatro del Siglo de Oro, Actas del III Curso sobre teoría y práctica del teatro*, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua, Granada, Universidad de Granada, 2007.
- OROZCO, Emilio, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.
- PEDRAZA, Felipe, “Francisco de Rojas Zorrilla, poeta cómico”, en Felipe Pedraza, Rafael Conde y José Cano (eds.), *Toledo, entre Calderón y Rojas: IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca*, Toledo 14, 15 y 16 de enero de 2000, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 195-216.
- PÉREZ DE SAAVEDRA, Pedro, *Zelos divinos y humanos*, Madrid, por Iuan Gonçález, 1629.
- PÉREZ DEL CASTILLO, Baltasar, *El teatro del mundo de Pedro Bouistuau... con un breve discurso de la Excelencia y dignidad del hombre*, Anvers, Martin Nutio, 1593.
- PINCIANO, Alonso López, *Epístolas sobre el arte dramático (De Filosofía Antigua Poética)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- PLATÓN, *El banquete*, traducción de Marcos Martínez Hernández, Madrid, Gredos, 2010.
- REY HAZAS, Antonio, “Algunas reflexiones sobre el honor como sustituto funcional del destino de la tragicomedia barroca española”, en Manuel V. Diago y Teresa Ferrer (eds.) *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Universitat de Valencia, Valencia, 1991, pp. 252-253.
- ROIG MIRANDA, Marie, “Los nueve sonetos de *El perro del hortelano* de Lope de Vega”, en Odette Gorse y Frédéric Serralta (eds.), *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 893-906.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Obras Completas I. Primera parte de comedias. Donde hay agravios no hay celos* (ed. Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez). Edición crítica y anotada del Instituto Almagro de teatro clásico dirigida por Felipe Pedraza y Rafael González. Coordinadora del volumen: Elena Marcello. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra, 1984.
- , Francisco, *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Cátedra, 1979.
- SANTO TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologica*, Edición electrónica en <http://www.intratext.com/x/eng0023.htm>
- SERRALTA, Frédéric, “Acción y psicología en la comedia (a propósito de *El perro del hortelano*)”, en Heraclia Castellón, Agustín de la Granja y Pedro Serrano (comps.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las VII-VIII Jornadas de Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1992, pp. 25-35.
- , “El enredo y la comedia: deslinde preliminar”, *Criticón*, 42 (1988), pp. 125-137.

- TURSI, Antonio, "Las sublimes obras del ocio", *Clarín*, 27 de enero de 2007 en <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2007/01/27/u-01352184.htm>
- VARCHI, Benedetto, *The Blazon of Jealousie: A Subject Not Written of Any Heretofore*, London, printed by Thomas Snodham, 1615.
- VIVES, Juan Luis, *El alma y la vida*, Edición electrónica en <http://bivaldi.gva.es/corpus/unidad.cmd?idUnidad=10017&idCorpus=1&posicion=1>
- VOHS, Kathleen, Brian Glass, Todd Maddox y Arthur Markman, "Ego depletion is not just fatigue: Evidence from a total sleep deprivation experiment", *Social Psychological and Personality Science*, 2 (2011), pp. 166-173.
- WAGSCHAL, Steven, *The Literature of Jealousy in the Age of Cervantes*, Missouri, University of Missouri Press, 2006.
- WARDROPPER, Bruce, "La imaginación en el metateatro calderoniano", *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, El Colegio de México, 1970, pp. 923-930.
- , "El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón", en Norbert Polussen y Jaime Sánchez (coords.), *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Nimega, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 689-694.
- Wardropper, Nancy, "El Discurso III de la *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián: 'Variedad de la agudeza'" *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Vervuert Verlagsgesellschaft, 1989, pp. 569-574.