

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

Teatro español del Siglo de Oro

La métrica como recurso
estructurador en el teatro de Lope de
Vega. Análisis de *El perro del
hortelano*

Gonzalo López, Gemma

Grado: Filología Hispánica

Curso académico: 2017/2018

Tutor: José Javier Rodríguez

Literatura española del Siglo de Oro

ÍNDICE

1. Resumen del trabajo.....	2
2. Introducción.....	3
3. Análisis de la obra <i>El perro del hortelano</i> .	
3.1 Análisis del acto I.....	6
3.2 Análisis del acto II.....	14
3.3 Análisis del acto III.....	23
4. Conclusiones.....	29
5. Bibliografía.....	35

1. Resumen

En el presente trabajo se llevará a cabo una propuesta de segmentación métrica de *El perro del hortelano* de Lope de Vega, para tratar de dilucidar cómo el recurso métrico dota, o no, de coherencia y estructura a la obra, así como cuáles son las aplicaciones principales de las diferentes formas métricas que aparecen en la obra.

No podemos olvidar que dicha obra se corresponde en el marco de esa Comedia Nueva que impulsa Lope de Vega, con toda esa proliferación de mezcla y diversidad de metros, de nuevas pautas, en definitiva, de esa polimetría característica de este tipo de comedias. Es por esto que se ha decidido usar esta obra como objeto de análisis, pues nos va a permitir estudiar diferentes formas métricas y ver si, de algún modo, estas se organizan de un modo concreto.

Para llevar a cabo este trabajo, partiremos, en primer lugar, de un análisis descriptivo de las formas métricas que aparecen en esta obra, esto es, dividiremos la obra en distintas secciones métricas.

Posteriormente, trataremos de ver si esta división métrica coincide, o no, con las distintas secuencias y macrosecuencias. De esta forma, veremos si, al cambiar el autor de esquema métrico en determinado momento, este cambio se corresponde con algún tipo de variación escénica, por ejemplo, un cambio de localización, o la entrada o salida de personajes, un salto temporal, un aumento de la tensión argumental, etc.

Una vez llevado a cabo, trataremos de aportar, finalmente, una propuesta de segmentación que, junto al cotejo de propuestas de otros autores y de bibliografía especializada en el tema, tratará de obtener un análisis métrico de la obra con una serie de conclusiones sobre el mismo. De igual modo, trataremos de analizar si dicha segmentación puede ser considerada como un recurso a la hora de estructurar la obra.

2. Introducción

La métrica presenta, además de su ya conocida función estilística - con aplicaciones que no pasarán inadvertidas en este trabajo – una función estructural que dota de coherencia y sentido a la obra, a la par que le otorga mayor significación.

El hispanista francés Marc Vitse es uno de los críticos más prolíficos en estudios sobre esta cuestión, en los cuales defiende la importancia de la función estructurante de la métrica en el teatro del Siglo de Oro. Fausta Antonucci, en su edición de *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, resume de manera eficaz la principal polémica en la cual Vitse se encuentra sumergido:

“Dos, fundamentalmente, son los blancos polémicos de Vitse en esta defensa del valor segmental de la métrica: las segmentaciones basadas en las entradas / salidas de los personajes (escenas «a la francesa») y en los cambios de lugar (escenas «a la inglesa» o cuadros), así como las segmentaciones que prescinden por completo de la organización métrica y espacial de la obra teatral áurea, valiéndose de otros criterios” (2007:4).

Así pues, podemos hacer uso, por un lado, de diversos criterios a la hora de segmentar una obra de teatro y, no solo eso, sino que, en función del método que empleemos, escogeremos unos términos u otros.

Vitse, en un trabajo sobre la polimetría y las estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII, habla sobre el concepto de “cuadro”, tomando la definición que, hasta el momento, le parece más completa, esto es, la definición que Ruano de la Haza hace sobre ello:

“Un «cuadro» puede definirse como una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados. El final de un cuadro ocurre cuando el tablado queda momentáneamente vacío y siempre indica una interrupción temporal y/o espacial en el curso de la acción /.../ Generalmente, el final de un cuadro es también marcado por un cambio estrófico. Para determinar los límites de un cuadro será necesario, pues, identificar varias de las siguientes características: 1. El tablado queda temporalmente vacío. / 2. Hay un cambio de lugar en el curso de la acción dramática. / 3. Hay un lapso temporal en el curso de la acción dramática. / 4. Se abren las cortinas del fondo para revelar un nuevo decorado. / 5. Hay un cambio estrófico”. (1998: 48).¹

Marc Vitse critica que, en la esencia de este método, se atiende más a criterios escénicos, topográficos y temporales que a criterios métricos. Es por ello que su propósito será el de revertir el orden de prioridad de los criterios para darle mayor importancia a la métrica, dado que, como ya hemos comentado, tiene una función estructuradora innegable.

¹ Vitse sigue a Ruano de la Haza (1994: 291-294)

Por otra parte, ¿por qué Vitse desecha tan fácilmente los criterios espaciales? Lo hace porque considera que no son aplicables al teatro español del Siglo de Oro.

“En la Comedia Nueva, el principio estructurante básico reside en la acción, no en el espacio ni en el tiempo. En la Comedia Nueva es el instrumento métrico el que sirve para señalar los diversos momentos del desarrollo dramático, las diversas fases de la temporalidad dramática, unas veces sí y otras veces no coincidentes con otros indicadores relativos al espacio geográfico y al tiempo cronológico”. (1998: 55)

En su obra *Elements pour une théorie du theatre espagnol du XVII siècle*, Vitse no duda en afirmar que la aplicación de este imperialismo espacial al molde teatral de la *Comedia* conduce a constantes rarezas, ya que este método funciona con los cánones del clasicismo y del neoclasicismo francés, pero va más allá aún. Vitse considera que la aplicación – solamente – del criterio espacial a la división de las obras supone una traición, porque si, como sabemos, la comedia es por excelencia el “género auditivo” del Siglo de Oro, estaríamos dando prioridad a los criterios visuales en lugar de dársela a los auditivos, esto es, las modulaciones métricas (1990:268).

En base a esta explicación, la definición clasicista de ‘cuadro’ que aporta Ruano, aunque admitida por Vitse, no resulta satisfactoria para realizar la segmentación de la obra. Necesitaremos recurrir, por tanto, a otro método.

Vitse, como hemos podido deducir, va a delimitar las unidades teniendo en cuenta las diferentes fases de la acción. Sin embargo, sabemos que, aunque cualquier acción se desarrolla en el espacio y en el tiempo, estos no siempre están precisamente delimitados entre dos fronteras. El tiempo y el espacio son imprecisos y hasta fluidos en la Comedia Nueva, por lo que Vitse ve la necesidad de buscar la mínima unidad de segmentación y esa va a estar enfocada en el otro criterio – este sí preciso - que nos queda: la métrica.

“[Todo drama] está construido, dado el carácter espacio – temporal de la acción dramática, según un orden de que es responsable mayor, si no único, el dramaturgo, orden que por no ser natural ni dado de antemano, sino consecuencia de una decisión y elección de su creador, se convierte en el primero de los signos del sistema como matriz que es – y matriz estructurante, es decir dinámica – del resto de los elementos del drama”² (1990:268).

De este modo, las unidades mínimas - las microsecuencias - siempre van a coincidir con los diferentes momentos de la acción (1990:278). Estas se corresponden, además, con los cambios de versificación. Asimismo, a la hora de organizar esas microsecuencias, tendremos una unidad mayor que las englobe, esto es, las macrosecuencias. Las macrosecuencias señalan, por tanto, el paso de una fase de la acción – con sus diferentes momentos (microsecuencias) - a otra.

² Vitse sigue a Francisco Ruiz Ramón (1978: 21-22).

Domínguez Caparrós, en su reseña a la ya citada obra editada por Antonucci, basándose en esta hipótesis de Vitse, recogerá una cita de este último donde afirma que tratará de “hacer de la métrica el criterio decisivo para la estructuración de una comedia” (2009: 402).

Fausta Antonucci, discípula de Vitse, también aboga por el análisis métrico definiendo el concepto de “métrica” en base a sus utilidades:

“Método de segmentación extremadamente útil y fecundo en resultados: entre otras cosas, porque permite obviar a los problemas que plantean los casos, frecuentes, de coincidencia entre acto y cuadro; porque pone al descubierto paralelismos y relaciones temáticas, argumentales y semánticas entre secuencias que presentan la misma forma métrica pero que se encuentran en lugares distintos de la obra, porque al centrarse la atención del estudioso en la métrica, se agudiza su capacidad de percibir los enlaces entre cuadros, enlaces evidenciados a menudo por una continuidad métrica que coincide con una continuidad de acción; porque, y de forma parecida, la atención preferente a la métrica ayuda a diferenciar entre cambios de espacio semánticamente importantes y otros que lo son menos, y que generalmente no van acompañados de un cambio métrico” (2007, 15-16).

En definitiva, afirmar que la métrica pueda convertirse en “criterio decisivo” quizá suponga caer en la trampa de la generalización, pues, cómo veremos durante el desarrollo de este trabajo, debemos tomar en cuenta infinidad de aspectos y numerosos criterios para, siquiera, aproximarnos a tal afirmación. Sin embargo, podemos deducir de todo esto que esta función estructural de la métrica comienza a estudiarse con mayor profundidad en la actualidad y que, previsiblemente, con el tiempo, dispondremos de ciertas pautas de las que podremos ayudarnos para el desarrollo de futuros estudios métricos.

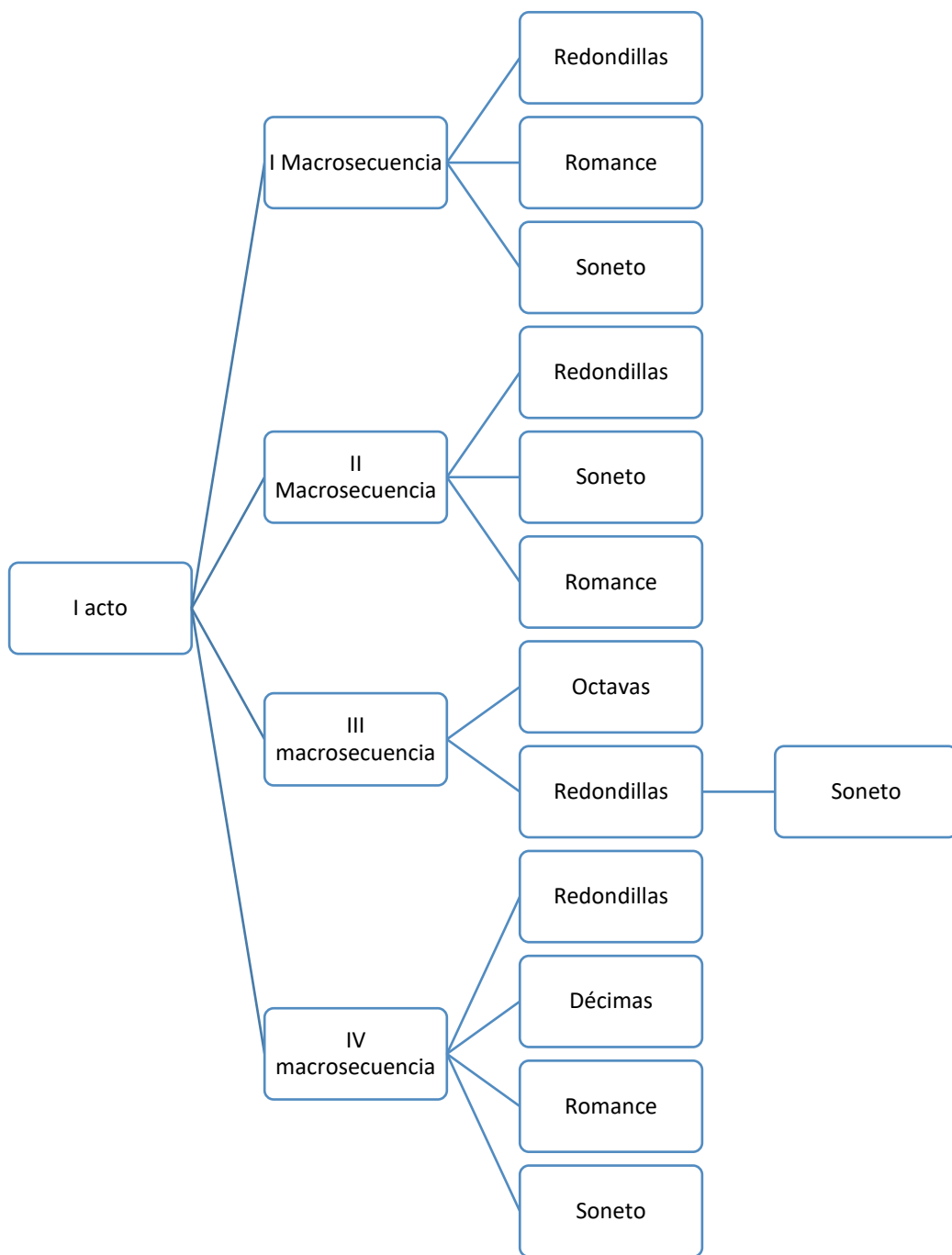
3. Análisis de la obra

3.1 *El perro del hortelano*. Análisis del acto I

En primer lugar, se mostrará la tabla de versificación completa en orden lineal:

ESQUEMA MÉTRICO		VV.
Redondillas		1 – 240
Romance		241 – 324
Soneto		325 – 338
Redondillas		339 – 550
Soneto		551 – 564
Romance		565 – 688
Octavas		689 – 752
Redondilla (suelta)	Soneto	753 – 756 (R) 757 – 770 (S)
Redondillas		771 – 890
Décimas espinelas		891 – 970
Romance		971 – 1172
Soneto		1173 – 1186

Una vez presentada la tabla de unidades métricas, nos disponemos a establecer un esquema de la segmentación métrica de este acto, que en este caso no va a coincidir con el propuesto por Mónica Güell (2007: 113), pues le añadiremos una macrosecuencia más:



Siguiendo el esquema de segmentación, conviene hablar de las cuatro macrosecuencias en que se divide el acto:

- **1ª Macrosecuencia**

Se introduce la situación de la obra. Aparece en primer lugar la protagonista, de noche, en su palacio. Ella, Diana, está intranquila porque ha sentido la presencia desconocida de alguien que recorre su palacio a hurtadillas. Al final de esta primera sección, Anarda, que es una de sus criadas, le confiesa la verdad de lo que ocurre: un hombre es el que se paseaba a hurtadillas por la noche, pero no para pretenderla a ella, sino a Marcela, otra de sus criadas, hecho que enfurece a Diana.

A lo largo de la obra, como veremos, el lector puede darse cuenta de que Lope de Vega tiende a comenzar los actos organizándolos en redondillas, hecho del que ya hablan Morley y Bruerton, como recuerda Mónica Güell (2007: 113). Lo que Lope de Vega consigue con ello, al parecer, es una progresión ascendente en cuanto a la tensión que la obra provoca. Él comienza el acto presentando la situación y los personajes que la protagonizan. Utiliza el octosílabo, que es más fácil de asimilar para el espectador, con un estilo liviano. Además, consigue asegurarse de que el lector / espectador va a quedar atrapado, por la facilidad con la que este puede sumergirse en la obra casi sin esfuerzo.

Seguidamente, comienza una nueva microsecuencia en romance. Diana ya sabe de las andanzas amorosas de su criada y ahora vamos a comprobar qué es lo que ocurre. Este cuadro provoca gran tensión en el espectador, porque, una vez expuesto el problema, éste se pregunta cómo desembocará esa escena. Es, en definitiva, un cuadro escénico de gran potencia, por lo que no es de extrañar que Lope de Vega decida cambiar el modo de organizar su discurso. Mónica Güell, sin embargo, organiza estas dos primeras microsecuencias como una secuencia conjunta: “la acción ha empezado con un ritmo sostenido, manifestado en los diálogos entre distintos personajes” (2007: 114).

En esta microsecuencia, asistiremos a ese esperado diálogo entre Diana y Marcela. En un primer momento, Diana se siente traicionada por no saber de las razones de su criada y, además, considera que no es honroso que una mujer casadera reciba a un hombre en su casa. Marcela defiende la situación argumentando que los motivos de Teodoro son honorables, ya que pretenden desembocar en matrimonio. Es por esto que Diana decide ser compasiva y, en lugar de enfadarse, como cabría esperar, les va a dar prácticamente su bendición.

La tercera microsecuencia de esta primera parte, va a estar configurada por un soneto. En esta sección, Diana va a protagonizar un monólogo a través del cual el espectador va a conocer su opinión real ante los acontecimientos. En este caso, el soneto va a tener una función estructural, ya que sirve de enlace entre la macrosecuencia anterior y la que vendrá a continuación. El romance y el soneto van a aparecer prácticamente complementarios durante toda esta jornada y así lo remarca también Güell (2007: 115).

Por otro lado, el soneto también tiene una función apelativa, esto es, sirve para provocar algún tipo de reacción en el espectador, de confusión en este caso, pues se nos informa de la opinión real de la dama, cuyos actos no se corresponden con la misma.

Mónica Güell considera la inclusión de este soneto como una pausa en la acción dramática (2007: 114). Es cierto que el espectador se concentra en este momento, en el personaje de Diana, pero la acción no tiene por qué ser exclusivamente dialogada, sino que el monólogo también puede formar parte de la acción. Si lo tomásemos como pausa, podríamos prescindir de ella, pues no aportaría contenido a la acción. No obstante, si lo hiciéramos, no entenderíamos el argumento de la obra, esto es, no sabríamos cuál es el móvil de Diana, la protagonista. Así pues, más que de una pausa, es posible que se trate de un enlace entre esta primera macrosecuencia y la que viene después, justo cuando acaba este soneto.

- **2ª Macrosecuencia**

Como sabemos, Lope tiende a comenzar los actos con redondillas, pero no solo eso, sino que también será así con respecto a las macrosecuencias. En este caso, Tristán insta a Teodoro a que se olvide de Marcela, para que no tenga enfrentamientos con Diana. Teodoro se niega. Por otra parte, Diana le hace saber a Teodoro que ya sabe de sus amoríos con Marcela. Posteriormente le entrega una carta, que tiene forma de soneto.

Cabe tener en cuenta que, si en la macrosecuencia anterior teníamos la serie redondillas – romance – soneto, en este caso se invertirán los dos últimos factores, resultando así: redondillas – soneto – romance. Se trata, prácticamente, de dos macrosecuencias paralelas.

En este segundo soneto del que hablamos, Diana le hace saber a Teodoro que ha comenzado a desarrollar sentimientos hacia él, sentimientos que nacen de los propios

celos de ver el amor surgido entre Marcela y él. Esta declaración obliga a Teodoro a darle una respuesta, por lo que se espera un diálogo entre ambos.

Según Güell, este soneto sí dinamiza la acción dramática, en contraposición con el anterior, que suponía una pausa. Ella afirma que este soneto consigue dinamizarla “propiciando la seducción” (2007: 115).

Posteriormente, Lope retoma, como ya se ha dicho anteriormente, la forma del romance. En este momento se va a dar esa conversación esperada entre Teodoro y Diana. Sin embargo, no llega a resolverse porque Diana le pide a Teodoro una respuesta por escrito. Él no se atreve, consciente de su condición, pero finalmente accede. Quedará para más adelante la respuesta.

Güell acierta, en este caso, afirmando que esta parte en romance funciona como una extensión del soneto, pues sigue tratándose el mismo tema y los personajes que lo encabezan continúan siendo Teodoro y Diana.

- **3ª Macrosecuencia**

Se abre una nueva macrosecuencia, encabezada por octavas reales, estrofa que no había aparecido en la primera parte del acto. La aparición de esta nueva estrofa se debe a varias razones:

Por un lado, hay que señalar que entran nuevos personajes. Esto ya indica un giro en el desarrollo de la obra, por lo que añadir un giro métrico le hace cobrar mayor fuerza, a la par que avisa al espectador/lector de que lo que va a ver/leer ahora pertenece a una segunda etapa del acto.

Por otro lado, estos nuevos personajes pertenecen a la clase social alta. Comienza hablando el marqués Ricardo con Diana, a quien trata de pretender. Diana le trata con cortesía, le hace sabedor de su competencia con el conde Federico y, a su vez, no demuestra ningún tipo de preferencia por uno u otro pretendiente. La octava será, de hecho, especialmente característica para el habla de los pretendientes.

Al final de esta sección métrica, entra Teodoro, advirtiéndole a Diana de que ya ha cumplido con su cometido: nos recuerda que le debía una respuesta y que ya la tiene preparada. Esta va a leer ese escrito que Teodoro le da como respuesta que, como ocurría en la primera parte, tendrá forma de soneto. Teodoro intenta acomodarse a la elegancia de Diana en su primer escrito, por eso no resulta extraño que utilice el soneto

como forma estrófica. De hecho, cuando Diana acaba de leer, le responde: “Muy bien guardaste el decoro”.

Sin embargo, este soneto está introducido por una redondilla que separaría lo que se cuenta en las octavas reales anteriores con respecto al soneto. Este es uno de los pocos casos en los que Lope incluye una sola estrofa y no una serie de ellas, pero no está ahí por azar, sino que es necesaria para ayudar al lector a darse cuenta de que hemos cambiado de escena, que se va Ricardo y entra Teodoro, pertenecientes a distintas clases sociales. Además, es un momento con mucha tensión dramática, ya que el espectador está ansioso por saber qué respuesta le va a dar Teodoro a Diana, por lo que llevar a cabo esta pequeña introducción retrasa levemente la acción y potencia la tensión dramática.

Aquí conviene comentar una cuestión importante. Anteriormente hemos señalado que, si bien Mónica Güell dividía el acto en tres macrosecuencias, en este trabajo consideraremos cuatro. Es por esto que, a partir de este momento, todo lo que se sucede hasta el final del acto es, para ella, una misma macrosecuencia. De este modo, el resultado para Güell sería que la redondilla introductoria formaría parte exactamente de la misma microsecuencia que viene después, con un soneto intercalado, veámoslo en el siguiente esquema: microsecuencia en redondillas (A) + soneto (B) + microsecuencia en redondillas (A). Seguramente, sea la ubicación de este soneto la que haya hecho dudar a la autora sobre si existe o no una cuarta macrosecuencia. Sin embargo, como hemos comentado anteriormente, la primera redondilla viene suelta, funciona como una separación entre la escena anterior en octavas y la escena que viene a continuación, configurada en un soneto. En este acto, Lope tiende a cerrar las macrosecuencias con sonetos, por lo que no es descabellado que haya decidido cerrar esta tercera macrosecuencia con otro de ellos. Por supuesto, el paralelismo con la primera parte del acto se ha perdido, pero eso no quiere decir que el esquema original al que se atiene haya desaparecido por completo.

- **4ª Macrosecuencia**

La conversación entre Teodoro y Diana va a continuar con esas redondillas de las que ya hemos hablado. En ella, Diana le asegura a Teodoro que leerá más despacio su escrito, por lo que otra vez se retrasa una respuesta real. A continuación, tendremos un discurso de Teodoro que nos sirve para darnos cuenta de que se encuentra muy

confuso. Al parecer, no deja de sorprenderle la forma tan directa de Diana de dar a entender su amor por él, pero por otra parte, tiene miedo de que se trate de un engaño para vengarse. Aun y todo, al final del discurso deja clara la atracción que siente hacia ella.

Seguidamente, la conversación pasará a manos de Teodoro y Marcela. Por supuesto, el espectador también está esperando este momento, tiene ganas de saber qué ocurre. Esta conversación comienza a desarrollarse con una redondilla introductoria, pero veremos que el poeta pasará al uso de las décimas espinelas como forma métrica. Como ya hemos adelantado, se trata del momento en que Marcela y Teodoro conversan. Es un momento destacable porque el lector/espectador es consciente de que el transcurso de la obra dependerá de las conclusiones a las que lleguen dichos personajes. Es, por otro lado, un momento en que los dos sirvientes protagonistas establecen contacto. El verso que utilizan los sirvientes es el octosílabo, que suele organizarse en redondillas o en forma de romance, pero en este caso, al tratarse de los dos criados protagonistas, se prefiere la décima espinela. De alguna manera, parece como si, dentro de la propia servidumbre, hubiera ciertos grados jerárquicos, donde precisamente Teodoro y Marcela son los que están por encima.

Con respecto al contenido de esta sección, vemos cómo Marcela le cuenta a Teodoro sus propios acontecimientos – recordemos que Diana le había prometido casarla con Teodoro-. Una vez sabido, Teodoro se frustra porque se siente engañado, piensa que los actos de la condesa no tienen ningún sentido. Para el espectador es también un momento confuso, porque todavía no entiende las pretensiones de Diana. Esta escena está cargada de muchísima fuerza dramática, por lo que en este caso, la décima espinela obedece tanto a su función estilística, – mantenimiento de decoro y de la tensión argumentativa – como a su función estructural – el cambio de microsecuencia obedece a un cambio métrico.

Seguidamente, dejamos atrás la décima espinela para recuperar el romance, que se mantendrá prácticamente hasta el final del acto. En este apartado, Teodoro le dice a Diana que ha estado hablando con Marcela, que ya sabe de su decisión de casarle con ella. Diana la mantiene ahora, pero resuelve encerrar a Marcela en su cuarto hasta que se casen, para que los demás no les vean juntos y tomen mal ejemplo, según dice.

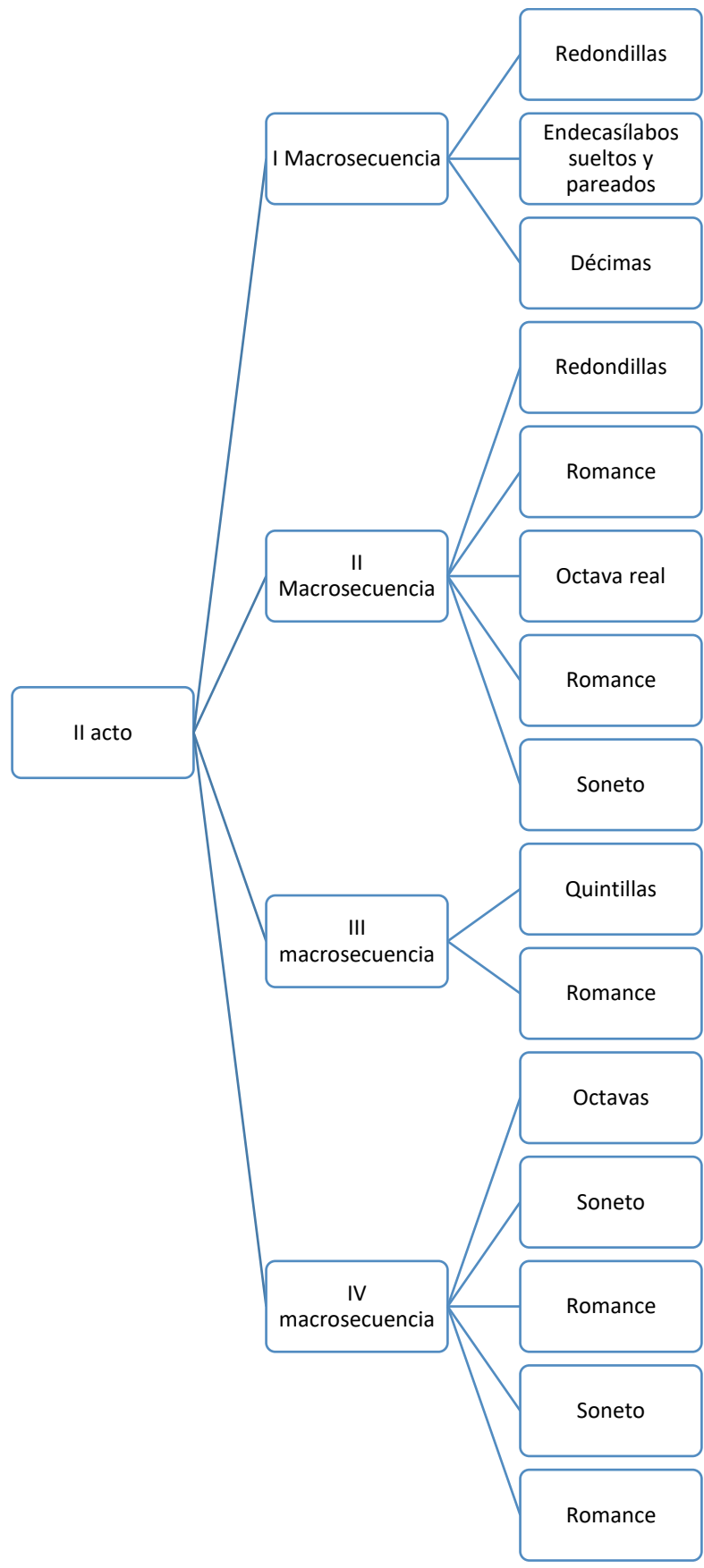
Por otra parte, Diana quiere saber las intenciones de Teodoro con Marcela y este le quitará importancia alegando que los rumores que le han llegado son exagerados. Teodoro sostiene que si le ha dicho cosas bonitas a Marcela es porque “poco cuestan las palabras”, pero no por tratarse de un amor real. No obstante, Diana siente celos y trata de desprestigiar a Marcela hablando mal de ella. Por otro lado, plantea una especie de juego a Teodoro, hablando sobre una mujer que desea a un hombre que no es de su condición social, dándole a entender que se trata de ella misma, pero hablando en tercera persona. Finalmente, Diana finge caerse y le pide a Teodoro que la ayude a levantarse cogiéndole la mano y, durante su conversación, le habla sobre un futuro hipotético en el que él asciende de rango, de secretario a escudero. Todo lleva a Teodoro a pensar, de nuevo, que Diana siente amor por él.

Si observamos esta sección y la comparamos con las anteriores, vemos cómo el romance, junto con las redondillas, suelen tener la función de continuar con el hilo argumentativo de la obra. En esta sección, Lope de Vega está anticipando el final del acto, dejando clara la situación para lo que vendrá en el segundo. El romance es la forma métrica más adecuada para esta escena, ya que estructuralmente cumple esa función de continuar con la narración de la trama. Además, le va a seguir un soneto, por lo que esa unión entre soneto y romance se va afianzando.

Finalmente, Diana desaparece de la escena y Teodoro cierra el acto con un soneto que recuerda mucho al soneto anterior, en el que Diana leía su escrito. Ambos son juegos de ingenio, donde si una palabra no logra comprenderse, se entiende absolutamente lo contrario. No obstante, este juego no está dirigido a Diana, como ocurría previamente, sino al público. Es la forma que tiene Lope de cerrar el acto, dejando a un Teodoro lleno de dudas sobre con quién debe quedarse: Diana o Marcela.

3.2 *El perro del hortelano*. Análisis del acto II

ESQUEMA MÉTRICO	VV.
Redondillas	1187 – 1266
Endecasílabos suelos	1267 – 1271
Endecasílabos pareados	1272 – 1277
Décimas	1278 – 1327
Redondillas	1328 – 1655
Endecasílabos suelos	1644 – 1647
Romance	1656 – 1723
Octavas	1724 – 1739
Romance	1740 – 1793
Soneto	1794 – 1807
Quintillas	1808 – 1987
Romance	1988 – 2071
Octavas	2072 – 2119
Soneto	2120 – 2134
Romance	2135 – 2245
Soneto	2246 – 2259
Romance	2260 – 2359



Este acto presenta mayor complejidad que el primero a la hora de estructurarlo, lo cual no quiere decir que no pueda hacerse. Tengamos en cuenta, por un lado, la opinión de Güell. En su segmentación solo encontramos la división de microsecuencias, pero no organiza el acto en macrosecuencias. Esto es así porque ella considera todo el acto como un único cuadro, ya que, según ella, “la acción transcurre ininterrumpidamente, sin quedar el escenario vacío en ningún momento” (2007: 118). Si recordamos la definición que hemos llevado a cabo en la introducción de ‘cuadro’, en el análisis de Güell se está produciendo una confusión de términos, ya que mezcla el concepto de ‘cuadro’ de Ruano de la Haza con el concepto de secuencia de Vitse. Es por ello que, aunque consideremos el acto como un cuadro único – y, de hecho, lo es -, en este trabajo sí llevaremos a cabo la división del mismo en macrosecuencias.

- **1º Macrosecuencia**

El acto, como ocurría en casos anteriores, comienza desarrollándose con redondillas, aunque se presentan complementadas con varios endecasílabos, tanto sueltos como pareados. Durante la sección de redondillas, se da un diálogo entre los pretendientes, donde hablan sobre Diana. Esta sección sirve para aclararnos cómo está el estado de las cosas para ellos. Una vez finalizan la conversación, cambia la forma estrófica.

A partir de este momento, nos encontraremos con los primeros endecasílabos sueltos de la obra – si bien, seguidamente decide parearlos-. Estos versos cumplen, todos ellos, una misma función. Se trata de un momento de transición, pues todo lo que se cuenta en ellos bien podría resumirse en una mera acotación donde se indique que los personajes salgan a escena y se saluden. Sin embargo, Lope, al parecer, no gusta de acotar en demasía sus textos, por lo menos, en lo que a esta obra concierne. Generalmente, en *El perro del hortelano*, las acotaciones se reducen – en su mayoría- a informar sobre entradas y salidas de personajes a escena.

Una vez llevada a cabo esta introducción al propio acto en sí, Lope nos coloca ante el primer momento clave del acto. Teodoro entra en escena, apareciendo así uno de los personajes más esperados, por lo que el autor, siguiendo el esquema que utiliza en el desarrollo de la obra, debe cambiar de estructura métrica. El cambio esta vez será a la décima. Al parecer, Teodoro se está decidiendo por Diana – recordemos que el primer acto se cerraba con ambigüedad sobre el asunto -.

¿Por qué Lope de Vega ha decidido retrasar tanto este momento? Probablemente porque sabe que el lector/espectador lo está esperando desde el acto anterior. Esto justificaría también la inclusión de aquellos endecasílabos previos que, en un principio, no parecían tener una función determinada. En realidad, trata de atrapar al lector retrasando y precipitando acontecimientos según lo necesite.

- **2º Macrosecuencia**

Cuando Teodoro finaliza su monólogo, Lope alterna de nuevo la estructura métrica, volviendo sobre las redondillas. En este momento tenemos un cambio temático, hecho que justificaría el cambio de macrosecuencia.

Esta sección va a ser generosamente extensa. Comienza a desarrollarse la acción con un ritmo más dinámico, tanto que, de repente, el lector puede pensar que ocurren demasiadas cosas. Por un lado, Teodoro recibe una carta de Marcela, la cual está encerrada todavía. Sin embargo, este la rasga inmediatamente y, debido a ello, sabemos que al parecer va a preferir a Diana. Marcela, por su parte, desea vengarse de Anarda por haberle contado su secreto a la condesa.

Después llega un momento importante de la trama. Teodoro pone fin a su relación con Marcela, pues no quiere arriesgarse a enfrentarse a nuevos peligros con respecto a la condesa. Marcela, asimismo, confirma que va a vengarse de aquellos que le han hecho agravio, esto es, Teodoro y Anarda, y para ello utilizará a Fabio. Por otro lado, se produce el primer encuentro entre Fabio y Marcela, donde esta le dice claramente que está enamorada de él.

Paralelamente, Diana y Anarda conversan. Anarda insiste en que Diana debe considerar la oferta de sus dos pretendientes. Diana le responde que no puede casarse porque ama a un hombre humilde, pero del cual debe olvidarse para salvaguardar su honor. Durante este diálogo, comienzan a escucharse voces cantando, por lo que Lope incluye cuatro endecasílabos para distinguir ese estilo más poético.

Una vez finalizada esta sección, aparece la primera secuencia en romance del acto. A partir de ahora, Lope va a usar el romance para la conversación entre Diana y Teodoro. En este caso, Diana, como ya ha dicho que debe olvidarse de él, comienza a confundirle y le pide consejo sobre con qué pretendiente debe casarse. Teodoro se mantiene cortés y trata de hacerlo lo mejor posible, pero en cuanto Diana se va, éste

protagoniza un discurso donde se lamenta por haber sido tan ingenuo al creer que ella le quería.

Resulta curioso que este discurso siga manteniendo la estructura de romance, puesto que Lope normalmente usa las décimas para quejas amorosas como esta. También podría haberse tratado de un soneto si recordamos que, en el primer acto, el autor los usaba para descubrir las verdaderas opiniones de los personajes, especialmente unidos, precisamente, a secciones en romance.

Sin embargo, no encontraremos ni décimas, ni sonetos, ya que cuando finaliza el discurso de Teodoro, la estructura métrica cambia a la octava real, si bien esta secuencia será también de enlace. Es muy breve y recoge una pequeña conversación entre Fabio y Teodoro, donde se le asigna que parta a casa del marqués Ricardo para darle la noticia de que Diana le ha escogido a él para casarse. Lo que va a enlazar esta sección no son dos estructuras métricas diferentes, sino dos formas distintas de proseguir con el romance, pues ahora va a alternar la rima. En la primera parte teníamos rima en á-e y, en la segunda, en í-o. En esta sección métrica, Tristán le dice a Teodoro que ya sabe de las novedades de Diana. Teodoro se lamenta por haber confiado en una mujer con tantos cambios de parecer, pero Tristán le asegura que solo él tiene la culpa, por no haber querido escucharle antes.

Mónica Güell parece haber considerado esta parte como dos secuencias, esto es, por un lado la primera parte del romance más la octava real y, por otro, la segunda parte del romance, donde Lope cambia la rima (2007: 119). Sin embargo, en este caso el romance forma parte prácticamente de la misma escena y, además, va a estar seguido por un soneto, como ocurre en la mayoría de los casos.

Este soneto del que hablamos será protagonizado por Marcela. En él, ella se lamenta por el rechazo de Teodoro, pero también justifica su venganza, da a entender al espectador por qué va a vengarse. Su función es básicamente estructural, ya que está colocado entre el romance anterior, donde Teodoro resuelve volver con Marcela y la conversación posterior que ambos van a mantener. Por lo tanto, sirve para recordar en qué punto se encuentran las actitudes de Marcela para poder comprender mejor lo que vendrá después. El soneto, como ya sabemos, recapitula lo expresado en el romance.

- **3º Macrosecuencia**

A partir de este momento, cobran vida las quintillas, si bien cumplen exactamente la misma función narrativa de las redondillas. Lo novedoso es que decide incluirlas por primera - y única - vez en todo el desarrollo de la obra. Estas quintillas van a dar voz a la discusión entre Teodoro y Marcela que se venía anticipando. Él le hace saber que todavía le ama, le pide disculpas y trata de recuperarla, pero ella se siente ofendida y no desea volver con él. Además, trata de darle celos con Fabio, reconociendo que es el mejor remedio a su agravio.

Merece la pena, en este caso, recordar la opinión de Susana Cantero sobre las quintillas. Ella afirma en su *Dramaturgia y práctica escénica del verso clásico español* que la quintilla tiene un vuelo mayor que la redondilla, pues tiene un verso más, lo que a la lógica auditiva proporciona la sensación de tratarse de que la rima, en este caso, no solo se cierra, sino que, en sus palabras, “se abrocha”, gracias a la recuperación de la penúltima rima. Afirma, sobre sus usos específicos, lo siguiente:

“Más que a relatar el dolor propiamente dicho, para el que los autores suelen reservar otras estrofas que enseguida veremos, la dinámica interna de la quintilla se presta muy bien a contar la desazón, la zozobra o el temor. En esto aventaja notablemente esta estrofa al retrato de la tensión íntima que hemos visto en la redondilla, porque le añade un movimiento interior que la redondilla no suele tener y que traduce de modo más expresivo, con otra respiración, la agitación del hablante” (2006:259).

Posteriormente, en un segundo momento de esta fase de la acción, interviene Tristán, que trata de frenar a Marcela para que no se vaya. Mientras este intenta conciliar a Marcela con Teodoro, Diana y Anarda les escuchan hablar. Diana vuelve a sentir la punzada de los celos.

Las quintillas continúan recogiendo la disputa entre Marcela y Teodoro. Ésta comienza a dar su brazo a torcer y finalmente, se reconcilian. Marcela le pide a Teodoro que, para deshacer su agravio, critique al resto de las mujeres, especialmente, a la condesa. Las críticas son oídas por Diana, cuyos celos van en aumento.

Como ya sabe el lector de la obra, Diana representa la figura del perro del hortelano, que *ni come, ni deja comer*, por lo que, visto que vuelve a nacer su amor por Teodoro a raíz de los celos, no es de extrañar que Lope la convoque en escena para que el espectador sepa qué cambio de actitud va a tener ahora.

Así pues, tendremos una nueva microsecuencia que comienza en romance. Diana, tras haber escuchado a Teodoro hablar mal de ella, le dice que escriba aquello que va a dictarle. Lope incluye esta “carta” en prosa. Después, Diana da otro giro “inesperado” y le hace ver a Teodoro que nuevamente le ama. Teodoro siente que está jugando con él, pero le gusta sentir el favor de la condesa. Es por eso que, cuando Marcela vuelve a entrar en escena, la vuelve a rechazar diciéndole que la condesa va a casarla con Fabio. Esta escena acaba con Marcela lamentándose por las idas y venidas de Teodoro.

- **4º Macrosecuencia**

Ahora saldrán Ricardo, Fabio y Diana en escena. Posteriormente, salen los personajes que se encontraban en la escena anterior. Así pues, no se da un cambio de cuadro porque el escenario no queda vacío en ningún momento, tal como indican las acotaciones. Asimismo tendremos un cambio temático, justificando así, ambos aspectos, el inicio de esta cuarta macrosecuencia.

En este momento, Ricardo va a visitar a Diana porque le han llegado las noticias, de parte de Fabio, de que Diana le ha elegido para ser su marido. Sin embargo, Diana le desprecia, haciéndole ver que se trata de una confusión, asegurando que ella no ha mandado ningún recado a Fabio. Posteriormente, se produce, de nuevo, un cambio métrico, al soneto, donde Diana va a referirse, por un lado al amor que ella creía que ya estaba desapareciendo y, por otro, a los celos que la atormentan. Teme que su honor se vea ensuciado si no logra controlar esos celos. Este soneto podría, fácilmente, cerrar esta macrosecuencia, si pensamos en que se da un desvío del foco entre las octavas y lo que viene después, pero, como comprobaremos, las octavas sirven en este caso como las redondillas. Establecen el estado de las cosas de los pretendientes para, posteriormente, continuar con la acción.

A partir de aquí, se retoma el romance. Teodoro le declara a Diana su amor. Sin embargo, le aclara que no tolera más cambios de actitud y que, si no tiene claro lo que siente por él, le deje estar con Marcela. Diana, por supuesto, no admite esta propuesta. Ella le dice que prefiere que ponga sus ojos en cualquier otra mujer, excepto en Marcela. Teodoro le responde que adora a esta última, por lo que Diana se enfada y le da unos bofetones. Posteriormente, entran Fabio y Federico y atienden a la escena en

que Diana pega a Teodoro. Comienzan a sospechar, puesto que, a su juicio, no se trata de una actitud ordinaria en Diana.

Lope de Vega, por lo tanto, retoma el romance porque va a seguir desarrollando la trama. Además, como comprobaremos en lo que resta de obra, ahora vamos a encontrar un paralelismo, esto es, si la estructura era soneto – romance, volveremos a repetirlo hasta el final, por lo que encontraremos otro soneto en el verso 2246.

En esta ocasión, el soneto estará protagonizado por Teodoro. En realidad, sirve prácticamente como respuesta al soneto anterior que pertenecía a Diana. Como ya hemos adelantado, esta parte está dividida en dos mitades estructuralmente iguales, por lo que es lógico que un soneto sea para el protagonista masculino y, el otro, para el femenino. De este modo, el lector/espectador no pierde el hilo de lo que está ocurriendo y las circunstancias quedan bien organizadas.

Por otro lado, podemos reforzar esta hipótesis fijándonos en el contenido de los sonetos. El soneto de Diana comenzaba así: “¿Qué me quieres amor? Ya no tenía / olvidado a Teodoro? ¿Qué me quieres?”. El de Teodoro, por su parte, comenzará de la siguiente forma: “Si aquesto no es amor, ¿qué nombre quieres, / Amor, que tengan desatinos tales?”. Como vemos los dos sonetos son parecidos, ambos se refieren al Amor personificándole y preguntándole por sus desatinos.

Recordemos, además, que al final del primer acto, Lope de Vega también utilizaba dos sonetos, uno para cada protagonista, que también denotaban cierto paralelismo entre ellos, pues ambos eran juegos de ingenio.

En la segmentación de Mónica Güell encontramos que va a dividir esta secuencia de soneto – romance, soneto – romance de manera distinta. Ella considera que tenemos, primero, una sola secuencia con el soneto de Diana y, posteriormente, otra secuencia en romance, donde se incluye el soneto de Teodoro en su interior (2007:119). En este trabajo se ha preferido darle prioridad a la estructura paralelística de las dos secuencias.

Así pues, como venimos comentando, tras el soneto, Lope retorna al romance. De repente aparece Tristán, quejándose de que siempre llega tarde y se pierde los acontecimientos. Teodoro le cuenta, a su manera, cómo Diana le está castigando. En realidad, se trata de una repetición de lo que ya ha ocurrido, hecho que refuerza la idea

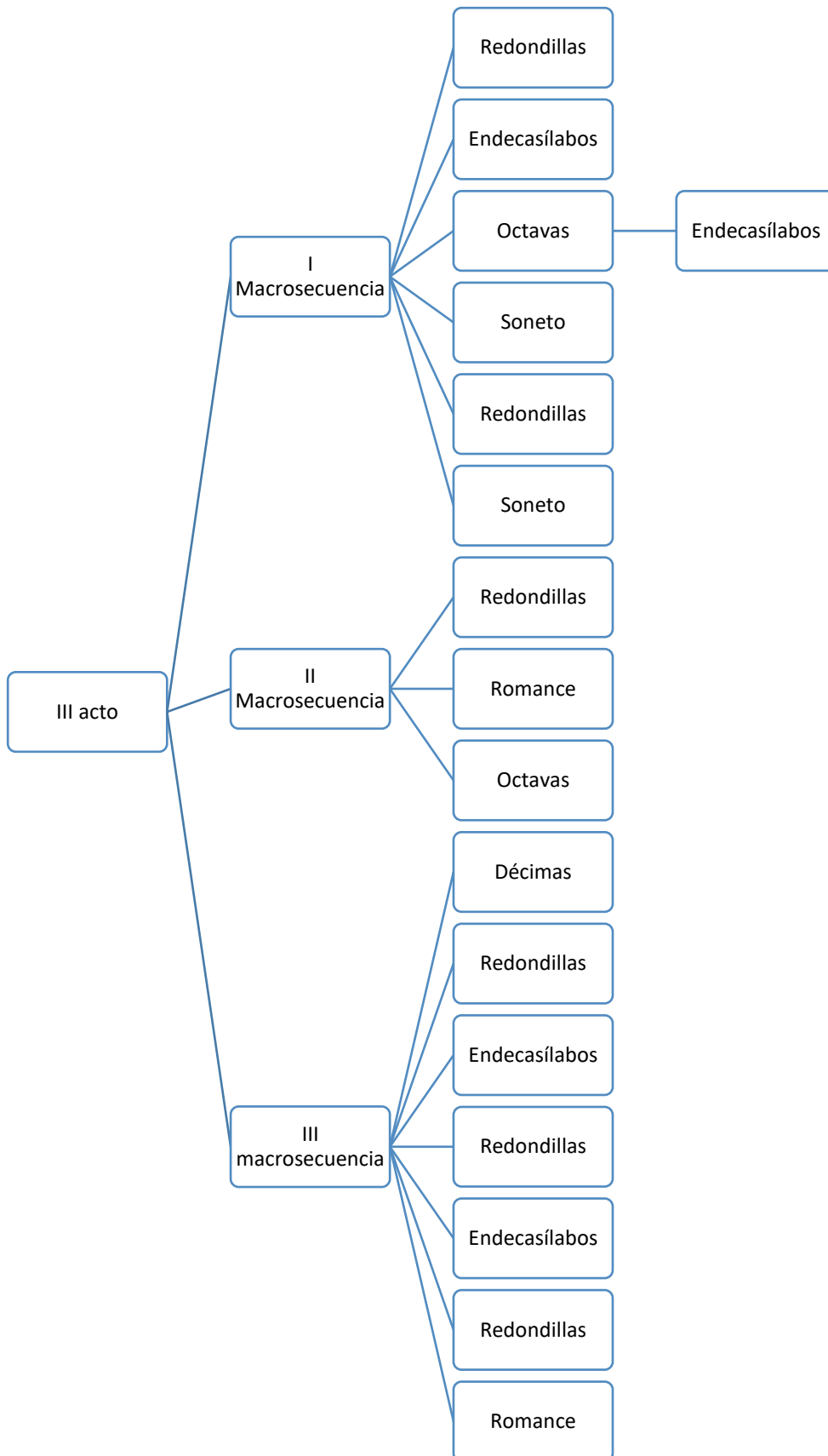
de que Lope está tratando de respetar el esquema. Si se trata de una repetición, no sería necesario incluir esta parte en la obra. No obstante, de ese modo, consigue establecer una estructura paralelística, a la par que recapitular los acontecimientos para dejar el final del acto asentado.

Posteriormente, aparece Diana para saber cómo se encuentra Teodoro. Ésta le da dos mil escudos, en principio, para que haga “lienzos”. Parece más bien otro de sus cambios de parecer, como si tratara de reparar el castigo que ha infligido a Teodoro. Así, el autor deja la obra en *stand by*, dándonos la sensación de encontrarnos de nuevo al principio, debido a los cambios de actitud de Diana.

Lope de Vega, como de costumbre, hace uso del soneto y el romance para acabar el acto. Lo que realmente ocurre es que deja asentada claramente la situación para que, en el siguiente acto, se produzca el giro esperado. Deja claros los sentimientos u opiniones de los protagonistas mediante los sonetos y, por otro lado, narra bien la situación a través del romance. En este caso, la relación entre romance y soneto no va a ser la de recapitular, por un lado, o la de extender, por el otro. En este caso, el romance tiene una función puramente narrativa.

3.3 *El perro del hortelano*. Análisis del acto III

ESQUEMA MÉTRICO	VV.
Redondillas	2360 - 2415
Endecasílabos	2416 - 2508
Octavas	2509 - 2548
Endecasílabos suelos	2549 - 2561
Soneto	2562 - 2575
Redondillas	2576 - 2715
Soneto	2716 - 2729
Redondillas	2730 - 2761
Romance	2762 - 2921
Octavas	2922 - 2985
Décimas	2986 - 3025
Redondillas	3026 - 3073
Endecasílabos suelos	3074 - 3138
Redondillas	3139 - 3198
Endecasílabos suelos	3199 - 3231
Redondillas	3232 - 3263
Romance	3264 - 3383



- **1ª Macrosecuencia**

El tercer y último acto de la obra comienza con Ricardo y Federico. Recordemos que, al final del segundo acto, Federico ve cómo Diana maltrata a Teodoro y comienza a sospechar de él. Éste se lo comenta a Ricardo y, viendo que Teodoro recibe el favor de la condesa mucho más que el resto de criados, resuelven matarlo. Al igual que en los actos anteriores, el autor comienza el acto con redondillas.

Seguidamente, volvemos a encontrarnos con una serie de endecasílabos sueltos. En el primer acto, Lope los utilizaba como hilo conector, para introducir lo que va a ocurrir *a posteriori*. En este caso, parecen tener una función completamente distinta. En primer lugar, destacamos que aparecen nuevos personajes y, en segundo, la extensión de estos versos, que es mucho más amplia que en ocasiones anteriores.

Según lo que se cuenta en ellos, los personajes se sitúan en una especie de taberna en la que está Tristán junto a otros hombres que, al parecer, son lacayos, por lo que todos pertenecen a la misma condición social. Mientras están conversando en la taberna, aparecen Ricardo, Celio y Federico, buscando a Tristán para pedirle que sea él quien mate a Teodoro a cambio de trescientos escudos. Tristán acepta, pidiendo cien escudos por adelantado, pero al final de esta sección vemos cómo Tristán realmente tiene la intención de advertirle a Teodoro de que está en peligro.

La taberna es un lugar que aparece por primera vez en la obra, se trata de un lugar novedoso, por lo que es posible que, por un lado, el autor desee representar esa novedad haciendo uso de una forma métrica distinta y, por otro, que con esa variedad de endecasílabos sueltos, que no conforman ningún tipo de estrofa, haga referencia a la diversidad de personajes que se encuentran en la taberna.

En la siguiente microsecuencia en octavas, Tristán comenta a Teodoro lo ocurrido, pero lejos de enfadarse, de algún modo incluso desea que le maten, pues siente que su vida es muerte debido al maltrato de Diana. No obstante, Tristán le sugiere un remedio para su agravio: tiene que aparecer un padre para él de la misma posición social que Diana, para que Teodoro ascienda y se equipare a esta. Se trata de un momento importante de la obra porque declara el giro que van a tomar los acontecimientos, por lo que esta secuencia pide un cambio métrico y Lope opta por dicha forma estrófica.

La obra continúa su desarrollo y vemos que Tristán le habla a Teodoro del conde Ludovico, que envió a su hijo a Malta hace veinte años, pero nunca regresó. Él le asegura que tramará el plan para que Teodoro pase por ser ese hijo y, gracias a ese ascenso social, pueda casarse con Diana. Esta parte vuelve a conformarse en endecasílabos sueltos, de los cuales, los dos últimos son pareados, para dejar claro que, a partir de ahí, habrá un cambio métrico.

Seguidamente, Teodoro protagoniza un nuevo soneto. En él, afirma que lo mejor para él es abandonar Nápoles y ausentarse por un tiempo, ya que ese es el modo de olvidar a Diana, aunque, en realidad, puede que la verdadera razón sea el miedo a que le maten. Una vez expuesta su voluntad, la acción precisa desarrollarse y por ello, Lope de Vega retorna al uso de las redondillas.

Así pues, en esta ocasión, Teodoro le pide a Diana permiso para poder irse a España, haciéndole ver que es bueno para ambos. Diana está de acuerdo, pues sabe que el honor está por encima de todo y que, su ausencia hará que no se doblegue ante la tentación. Es por eso que le ofrece seis mil escudos y le deja marchar, aunque le cuesta mucho despedirse de él.

Seguidamente, Diana entona una especie de discurso en el que se lamenta por la partida de Teodoro. Este discurso tiene reminiscencias líricas, se parece a una canción en tanto que incluso llega a tener un estribillo que se repite.

Como vemos, Lope sigue manteniendo el mismo esquema, alterna redondillas y octavas entremezcladas con los endecasílabos y los sonetos.

Por otro lado, aparece Marcela que, enterada de la suerte que correrá Teodoro, le pide a Diana que la case con él y les deje viajar juntos a España. Hasta ahora parecía que las cosas estaban relativamente tranquilas, incluso Teodoro parecía decidido, por lo que Lope en este momento introduce un nuevo obstáculo. Diana, por supuesto, no está dispuesta a garantizarle tal favor, es más, la persuade para que se case con Fabio. Marcela replica, pero Diana no cede.

Siendo este el punto de la trama, vamos a encontrarnos con el que será el último soneto de la obra, protagonizado por Marcela. Este soneto tiene la función de clausurar esta primera macrosecuencia. Marcela se da cuenta de que quien tiene el poder de

decisión es Diana. Si esperábamos un soneto cargado de celos, angustia y rabia, vemos cómo Lope la lleva a la resignación.

Sorprende, por otro lado, que este sea el último soneto de la obra, pues apenas nos encontramos clausurando la primera macrosecuencia del acto. Esto podría deberse, tal vez, a que el contenido sentimental – psicológico de la acción ya está agotado. Por ello, a partir de aquí, lo que queda es el desarrollo de la treta novelesca inventada por Tristán para que Diana y Teodoro puedan encontrar una solución a su problema.

- **2ª Macrosecuencia**

De nuevo, abrimos una nueva etapa de la obra con redondillas. Ludovico y Camilo están tratando el problema de la descendencia. Ludovico hace veinte años que perdió a Teodoro – ese hijo del que todavía no sabemos nada -, por lo que, sin hijos, se plantea el casarse, aun siendo ya mayor, para poder tener descendencia.

De pronto, aparece Tristán, se presenta ante Ludovico y, cuando este se dispone a contar el motivo de su visita, se da un cambio métrico. No hay cambio de escena, pero sí métrico. Este cambio tiene que ver con el incremento de la tensión de la acción, pero también con el propio argumento de la obra. El metro que nos vamos a encontrar ahora es el romance.

En esta sección, Tristán le cuenta a Ludovico una historia, inventada, sobre cómo oyó hablar de Teodoro - el hijo perdido de Ludovico- y sobre cómo lo halló en casa de la condesa. Ludovico, por su parte, le cree muy rápido. Para el desarrollo de esta historia, el romance es la forma más acertada, pues sirve muy bien para narrar la historia de Tristán, que habla de sí mismo como si fuera un hombre viajado, como si hubiera descubierto cuantas maravillas tiene el mundo y, también, por la temática exótica que trata: la venta de esclavos, el rapto, el ocultamiento de identidad, etc.

Seguidamente, atendemos al comienzo de otra escena, organizada en octavas reales, dado que, en ella, comienzan hablando Ricardo y Federico que, impacientes por ver a Teodoro muerto, le replican a Tristán su tardanza. Sin embargo, Tristán les pide tiempo y les convence de que debe llevar a cabo la hazaña con prudencia, para no levantar sospechas. Los pretendientes confían en él, pero de pronto aparece Celio y les hace saber que ha aparecido el hijo perdido del conde Ludovico y que no es ni más ni menos que Teodoro.

- **3ª Macrosecuencia**

Una vez finalizan las octavas, se da un cambio de escena y, por tanto, un cambio métrico. Se abre, de nuevo, una serie de décimas en la que Marcela y Teodoro se despiden, pero no de manera amigable. Ambos se reprochan el daño causado el uno al otro. Después aparece Fabio, que le dice a Marcela que debe olvidarse de él. Ella misma confirma que así será.

Mónica Güell considera la inclusión de estas décimas como el inicio de la tercera y última macrosecuencia del acto (2007: 122). Resulta curioso que esta última macrosecuencia no se inicie en redondillas, como había sido el esquema hasta ahora, pero resulta más curioso aún que comencemos esta macrosecuencia con dos despedidas. Por un lado, la despedida de Marcela y Teodoro en décimas y, por otro, la despedida entre Diana y Teodoro posterior en redondillas. La diferencia entre ellas es evidente. Una de las dos va a ser definitiva, la otra no, por lo que entendemos que, la décima da dramatismo a la decisión final de Teodoro, mientras que las redondillas siguen narrando la historia de Diana y Teodoro, que todavía no ha terminado. Cada final implica un nuevo comienzo, la historia de Teodoro y Diana apenas está comenzando.

A partir del verso 3074 volveremos a tener otra vez dos formas estróficas organizadas de modo paralelístico, esto es, retomaremos la serie redondillas – endecasílabos, redondillas – endecasílabos, serie que se extenderá hasta el verso 3263. En esta parte ocurre el milagro. Ludovico aparece en el palacio de Diana para preguntar por su hijo, por lo que Diana se entera del ascenso social de Teodoro, hecho no poco fortuito para ella. Todo este hecho será conformado por los versos endecasílabos. La redondilla extiende la situación. Diana y Teodoro conversan entre iguales y, finalmente, deciden casarse.

Los últimos endecasílabos sirven para el cambio de escena, donde el foco se pone en los pretendientes. Estos vuelven a insistirle a Tristán para que mate a Teodoro, ya sabedores del feliz desenlace. Tristán les pide más dinero, pues ahora va a “matar” a un conde y no a un secretario. En realidad, les está engañando.

Para acabar con esta parte, vemos que las redondillas contienen la conversación entre Tristán y Teodoro sobre cómo ha sido urdido el plan. Tristán finaliza la microsecuencia con la sentencia: “Deja la suerte correr, y espera el fin del suceso”. A partir de este momento vamos a situarnos ante el último cambio métrico de la obra. El

romance será la forma elegida para clausurarla, hecho al que el autor ya nos tenía acostumbrados. Esta vez sin sonetos. La situación ya está aclarada, no son necesarios los sonetos para arrojar luz sobre los malos entendidos.

Teodoro siente remordimientos por el engaño con que ha salvado su situación y le confiesa todo a Diana. Esta se lo agradece, pero cree conveniente que sigan manteniendo el engaño, juntos, también con Tristán. Seguidamente, los pretendientes se hacen conocedores de la realidad de Tristán, que ha defendido fielmente a su amo y, para acabar, nos enteramos también del desenlace de Marcela, que será casada con Fabio.

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

4. Conclusiones

Una vez llevada a cabo la segmentación de la obra, cabe la aportación de algunas conclusiones que tratarán de argumentar si dicha segmentación se corresponde con un recurso estructural que Lope de Vega utiliza para desarrollar sus obras o a qué otras funciones se atienen los diferentes metros de la obra.

Como hemos visto, la obra está repleta de paralelismos en sus tres actos, esto es, prácticamente se utilizan las mismas formas estróficas dispuestas bajo un esquema métrico que Lope trata de respetar, teniendo en cuenta que dicho esquema se presenta “en esencia”. No se trata exactamente de un guion a seguir, pero sí conforma un núcleo estructural innegable.

En el acto primero, por ejemplo, podríamos decir que el esquema es casi perfecto. Las microsecuencias encajan perfectamente organizadas en sus macrosecuencias. Sin embargo, el acto segundo ha entrañado mayor dificultad, si bien esto no ha impedido obtener un resultado. Este acto se caracteriza por el dinamismo de la acción, por el hecho de que el escenario no queda vacío en ningún momento, pero eso no quiere decir que las fases de la acción o los personajes no vayan alternando. Por lo que hemos podido comprobar, los recursos estructurales que el Fénix utilizaba en el

primer acto cobran sentido también en este acto. Lo mismo ocurre, de hecho, en el acto tercero.

En cualquier caso, de lo que no nos queda duda es de que Lope de Vega utiliza esencialmente el mismo método estructurador durante los tres actos. Ahora bien, tratar de defender que Lope de Vega escribió *El perro del hortelano* ciñéndose a un esquema métrico premeditado es como preguntarse qué fue antes, el huevo o la gallina, como bien señala Daniel Fernández Rodríguez (2016: 57), pero tampoco podemos, una vez analizada y entendida la estructura de la obra, pensar que todo se debe a la mera casualidad.

No puede ser casualidad que Lope decida utilizar, por ejemplo, las redondillas como microsecuencias introductorias prácticamente en la mayoría de los cuadros, ni que las octavas sean especialmente características de los pretendientes. Tampoco puede servir a la casualidad el hecho de que el soneto y el romance sean formas que, en su mayoría, aparecen complementándose recíprocamente. Mucho menos puede ser casual que encontremos estas y otras formas en situación paralela, esto es, prácticamente como una pregunta – respuesta, como ocurre en el caso de los sonetos de Diana y Teodoro o en las despedidas de los personajes al final de la obra.

Daniel Fernández Rodríguez, en su análisis de *Viuda, casada y doncella*, se pregunta:

“¿era consciente Lope de todas estas correspondencias? Es difícil dar una respuesta satisfactoria, pero se me hace francamente difícil imaginar que se deban a una mera casualidad o a la inercia compositiva. Sin pretensión de aducir pruebas irrefutables, creo que es razonable trabajar con la hipótesis de que las correspondencias métricas no pasaran inadvertidas al dramaturgo, sino que, más aún, fueran fruto de una decisión deliberada.” (2016: 56).

Como vemos, el autor de este análisis ha escogido *Viuda, casada y doncella*, del mismo Lope de Vega, para llegar exactamente a la misma conclusión. La disposición métrica no es aleatoria, se trata de un recurso que estructura la obra, que la dota de coherencia, pero esto no quiere decir que el contenido se vea modificado en base al esquema métrico. Esto se ve reflejado, por ejemplo, en aquellos sonetos en que Diana y Teodoro se respondían el uno al otro. El soneto de respuesta es inmediatamente consecuencia del primero, así como, al encontrarnos una secuencia donde Teodoro y Marcela están conversando, debemos esperar otra secuencia paralela donde Teodoro

converse con Diana, puesto que se trata de los dos vértices del triángulo en que se encuentra absorbido Teodoro.

Por otra parte, el autor del ya citado artículo afirma que “los cambios métricos contribuyen a construir el armazón estructural de la obra, pero también son esenciales a la hora de dotar de significado a la acción dramática y condicionar la recepción por parte del público” (2016: 58). A lo que el autor de este artículo se refiere es a que el hecho de que la métrica garantice, de algún modo, cierta estructura, facilita, por un lado, la recepción de la obra al público y, por otro, le da mayor significación al contenido. Otra aportación, de la que no se habla en dicho artículo, pero de la cual también sería conveniente hablar, es la del juego con las expectativas del oyente.

Hemos adelantado ya que las formas estróficas dan mayor significación a la obra. Esto se hace evidente en todas y cada una de las veces que se da un cambio métrico. Si pasamos, por ejemplo, del romance al soneto, sabemos que este soneto va a recapitular, posiblemente, todo lo que se ha estado contando en la parte en romance o, no solo eso, sino que puede que la parte en romance sea ambigua y el soneto suponga la aclaración a ella. Otro ejemplo sería aquel en que, durante el inicio del acto tercero, Lope incluye una serie de endecasílabos como subrayando la diversidad de gentes que se encuentran en la taberna. Esto, aunque de modo inconsciente, es percibido, indudablemente, por el oído de los espectadores.

Por otro lado, hemos afirmado que, de algún modo, las formas estróficas van a facilitar al espectador el entendimiento de la obra. Sería la otra cara de la moneda, si le da mayor significación, más sencilla resultará su interpretación para el público. Esto supone, por ejemplo, que cuando la acción se está desarrollando, Lope es consciente de que las redondillas son las estrofas más adecuadas para ello, pues son livianas, ligeras al oído.

Ahora bien, cabe destacar otro elemento. Es cierto que la métrica sirve para facilitar al lector la comprensión de la obra, pero esto también puede formar parte de un engaño. Una vez que el lector se sumerge en la estructura pertinente, puede premeditar qué es lo que va a venir después. Esto conlleva que, cuando no ocurre o no se presenta el elemento esperado, el espectador se sorprende. Por tanto, no solo la métrica juega un papel estructural, sino también lúdico, factor que tiene mucho que ver, como ya adelantábamos, con la captación del espectador en la obra.

Con todo ello, hemos visto algunas de las aplicaciones que conlleva la segmentación métrica, aplicaciones muy cuestionadas durante este último siglo, donde ha proliferado el estudio de la cuestión. El análisis de la segmentación métrica no debe buscar un fin concreto, no debe tratar de demostrar lo que pasaba por la mente del autor en el momento de composición de la obra, sino que debe mostrarse como un análisis observativo, es decir, un estudio a través del cual se puedan establecer ciertas hipótesis sin que unas nieguen a las otras, hipótesis que aporten – o no – mayor significación y estructura a la obra.

Por otro lado, la elección de determinadas formas estróficas en determinado momento de la acción, no solamente tiene que ver con el seguimiento de un guion métrico, sino también con algo que podríamos llamar “principio del decoro”. Lope de Vega, en su *Arte Nuevo de hacer comedias* (2002: vv. 305-312) ya dejaba sentadas las bases de la polimetría y de la preferencia de unas u otras formas para determinados casos. Por ejemplo, nos ha quedado constancia, en este análisis, del generoso uso que el Fénix hace de la redondilla. Según Morley y Bruerton (1968: 102), esta estrofa de cuatro versos era una de las preferidas de Lope, pues le permitía escribir con muchísima agilidad y contar una grandísima variedad de asuntos a través de ellas. En *El perro del hortelano*, concretamente, las encontramos sobre todo para abrir nuevas macrosecuencias, pues ello le permite asentar la situación de las cosas. También son muy características para los diálogos entre personajes, aunque, como sabemos, esta función también la presenta el romance.

El romance, por su parte, funciona prácticamente como la redondilla, aunque en el caso de la obra analizada, parece tener que ver más con el contenido de lo que se quiere contar y la altura a la que se encuentran los acontecimientos en el desarrollo de la obra. Las redondillas suelen situarse con anterioridad al romance, pues este último le suele servir para clausurar escenas, estando también acompañado, como se ha explicado anteriormente de los sonetos.

Así pues, teniendo en cuenta la fecha en la que se publica *El perro del hortelano* (1618), el romance ha desbordado la función que se le había asignado en el *Arte Nuevo*, pues, si bien en él se garantizaba que el romance sirve para los relatos (2002: vv. 305-312), en las décadas posteriores, el romance será cada vez más abundante, superando en número a las propias redondillas.

En cuanto a las quintillas, cabría analizarlas junto a las redondillas, pues se trata de una segunda versión de estas últimas. Prácticamente aportan la misma función narrativa a la obra. Sin embargo, como ya hemos comentado en el análisis de la obra, las quintillas parecen superar a las redondillas en tanto que, auditivamente, tienen un cierre perfecto gracias esa última rima que recogen. En realidad, puede que a ojos del autor, la redondilla ya estuviera resultando monótona y, por ello, decidiese alternar con las quintillas para dar vida a esa discusión entre Marcela y Teodoro, dado que, aunque se trata de una discusión, se trata de un momento humorístico.

Los sonetos merecen mención especial pues encontramos nueve de ellos en la obra. Es, de hecho, la obra de Lope de Vega en la que encontramos el mayor número de sonetos (2006: 893). Marie Roig Miranda asegura que en este contexto de la Comedia Nueva, los sonetos tienden a ser cada vez más numerosos. Según esta autora, la primera cosa que llama la atención es que los sonetos no están dispuestos en *El perro del hortelano* de manera simétrica, sino que, gradualmente, van disminuyendo su número, como hemos comprobado en el análisis de la obra. Así, vamos a encontrar cuatro sonetos en el primer acto, tres en el segundo y dos en el tercer y último acto de la obra. Otro hecho digno de mención especial es que los sonetos están protagonizados por los personajes principales, esto es, Diana, Teodoro y Marcela, las tres “víctimas” del triángulo amoroso en que se hallan sumergidos. Teodoro dice cuatro de los nueve sonetos, Diana tres y Marcela dos (2006: 894).

Los sonetos sirven para la narración y para las cosas que tienen que ver con amores, según afirma Roig Miranda. Estos tienen que ver “con lo que se cuenta y con los amores, es decir, con las acciones y los sentimientos, lo dramático y lo lírico”, pues, como ya hemos descubierto, los sonetos se encuentran interrelacionados con el romance y con las redondillas.

En cuanto al esquema de rimas que siguen los nueve sonetos que aparecen en la obra, cabe destacar que se trata del mismo: ABBA ABBA CDC DCD, pues es este el esquema más utilizado por Lope en sus comedias (2006: 896).

Sin embargo, dejando a un lado las características intrínsecas del soneto de Lope y haciendo hincapié en qué función ocupan dentro de la obra, tenemos que, en algún momento de la obra, nos hemos encontrado sonetos que no interrumpían la acción dramática, sino que ayudaban a contextualizarla, de algún modo. Marie Roig Miranda,

basándose en un estudio de Adrien Roig, nos explica que “no se tratan de un momento de espera pasiva en que un personaje expresa sus sentimientos y que detiene la acción dramática, sino que estos sonetos son un elemento determinante de la acción, de balance de lo pasado y de resolución de acciones futuras”³. Los sonetos, por tanto, forman parte intrínseca de la obra y, si son numerosos, como bien explica Roig Miranda, es porque en la obra hay numerosos momentos de tensión para los personajes que los dicen y el espectador necesita de explicaciones. De este modo, cuando el público los oye, percibe que el metro ha cambiado del octosílabo al endecasílabo, por lo que es consciente de que se trata de un momento importante de la obra. El gran logro de Lope, en palabras de Roig Miranda, consiste en saber colocarlos en el momento clave.

Por último, cabe hablar de las funciones que presentan las décimas y las octavas. Las octavas, por su parte, funcionan, por un lado, como la lengua intrínseca de los pretendientes, esto es, no resulta extraño que Lope inicie una nueva microsecuencia en octavas si quien sale a escena es Ricardo o Federico. Sin embargo, encontramos otros momentos donde aparece la octava y nada tiene que ver con el habla de los personajes. A veces, podemos encontrarnos octavas aisladas, que sirven como enlace entre secuencias, pero también podemos encontrar pasajes en octavas más extensos que precisan de un cambio métrico, por razones estéticas o temáticas, como es el caso por ejemplo del inicio del tercer acto, donde encontramos la octava para reflejar la diversidad de gentes que se encuentran en la taberna.

En cuanto a la décima, sabemos que “la décima es buena para quejas” según nos cuenta Lope de Vega en su *Arte Nuevo de hacer comedias*. Así lo demuestra Lope en numerosos momentos de esta obra, pues no faltan las décimas protagonizadas por Teodoro, Diana y Marcela en las cuales se reprochan el uno al otro sus sentimientos, así como son utilizadas para el momento de las despedidas entre los personajes.

En definitiva, no podemos afirmar tajantemente que la métrica sea el único y principal recurso estructurador de la obra, pero no podemos dejar de concluir que, de alguna manera, sí que sirve como una suerte de esquema prefijado al que el autor se va a atañer en algunas ocasiones más que en otras. Puede que Lope escribiera el primer acto de la obra y, posteriormente, decidiera seguirlo para el resto de actos, o puede que ya tuviera premeditado cómo iba a ser el desarrollo de la obra. No obstante, tratar de

³ *Apud* ROIG, Adrien, 1988: 237 – 238

demostrar que Lope escribió primero un guion métrico y después el contenido, o viceversa, resulta muy complicado puesto que el desarrollo de escritura de una obra siempre se encuentra en la mente del poeta que la escribe.

5. Bibliografía

ANTONUCCI, Fausta (ed.), *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Zaragoza: Kassel, Edition Reichenberger, 103, 2007.

CANTERO, Susana, *Dramaturgia y práctica escénica del verso clásico español*, Madrid: Fundamentos, 2006.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, “Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega, Fausta Antonucci (ed.)” en *Signa. Revista de la asociación española de semiótica*, núm 18, 2009, pp. 401 – 407. Disponible en:

<http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6214/0> [14/05/2018]

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, “¿Escribió Lope guiones métricos? Métrica y segmentación dramática en *Viuda, casada y doncella*”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 7, 2016, p.p. 38 – 68. Disponible en:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5456293> [15/05/2018]

GÜELL, Mónica, (2004) “Usos dramáticos y estéticos de la versificación en *El perro del hortelano*”, en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Antonucci, Fausta (ed.), Zaragoza: Kassel, Edition Reichenberger 103, 2007, pp. 109 – 132.

MORLEY, S. G. y BRUERTON, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. María Rosa Cartes, Madrid: Gredos, 1968, pp. 690.

ROIG MIRANDA, Marie, “Los nueve sonetos de *El perro del hortelano* de Lope de Vega”, *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Mac Vitse*, PUM / Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, Toulouse, 2006, pp. 893 – 896.

RUANO DE LA HAZA, José María, J. ALLEN, John, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid: Castalia, 1994.

RUIZ RAMÓN, Francisco, *Estudios sobre teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid: Cátedra, 1978.

VEGA CARPIO, Lope de, *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. J. M. Rozas, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Disponible en:

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcms3r3> [15/05/2018]

VEGA CARPIO, Lope de, *El perro del hortelano; El castigo sin venganza*, A. David Kossof (ed.), Madrid: Castalia, Clásicos Castalia, 25, 1970.

VITSE, Marc, “Polimetría y estructuras dramáticas en la Comedia de Corral del siglo XVII: El ejemplo del Burlador de Sevilla”, en *El escritor y la escena VI: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (5 al 8 de marzo de 1997, Ciudad Juárez)*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63. Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/polimetria-y-estructuras-dramaticas-en-la-comedia-de-coral-del-siglo-xvii-el-ejemplo-de-el-burlador-de-sevilla> [15/05/2018]

VITSE, Marc, *Elements pour une théorie du theatre espagnol du XVII^e siècle*, Presses universitaires du Mirail: Francia, Collection “Thèses et recherches”, 17, 1990.