



CONGRESO INTERNACIONAL
LOPE DE VEGA, ELÍJASE EL TEMA: COMEDIA,
LITERATURA, HISTORIA, ARTE, EMBLEMÁTICA...

Niteroi, Río de Janeiro, 27 y 28 de agosto de 2009

Organizado por la Universidade Federal Fluminense y el Instituto Cervantes de Río de Janeiro con la colaboración de GRISO.

Coordinación
Lygia Rodrigues Vianna Peres
Rosa M^a Sánchez-Cascado Nogales

Directora del Instituto Cervantes: Carmen Caffarel
Director del Instituto Cervantes de Río de Janeiro: Antonio Martínez Luciano
Edita: Instituto Cervantes de Río de Janeiro
Organización: Universidade Federal Fluminense e Instituto Cervantes de Río de Janeiro
Diagramación: Rosa M^a Sánchez-Cascado Nogales
NIPO: 503-09-108-5
ISBN: 978-85-99010-11-2

ÍNDICE

Presentación.....	3
Andrés Llamero, María Isabel: <i>CUANDO MARTA DE NEVARES ABRIÓ SUS OJOS VERDES, O LA REALIDAD RE-CREADA EN NOVELAS A MARCIA LEONARDA</i>	5
Brasil Barbosa Do Nascimento: <i>MAGNÓLIA, LOPE DE VEGA Y PÉREZ-REVERTE: DIÁLOGOS</i>	15
Campbell, Ysla: <i>LA MODERNIDAD E INCONFORMIDAD SOCIAL DE LOPE EN ALGUNAS DE SUS OBRAS DRAMÁTICAS</i>	22
Dos Santos Leitão, Robson: <i>LA ESTÉTICA LOPEANA DE HACER COMEDIAS Y LA ÓPERA II BARBIERE DI SIVIGLIA, DE ROSSINI</i>	34
Gandara Rauen, Margarida: <i>LUGARES DE MUJER: SHAKESPEARE, LOPE DE VEGA Y PILAR MIRÓ</i>	39
González Mario M.: <i>HONRA Y HONOR EN PERIBÁÑEZ</i>	45
Langares, Xoan: <i>EL ESPAÑOL EN TIEMPOS DE LOPE DE VEGA. NOTAS PARA UNA HISTORIA SOCIAL DE LA RELACIÓN ENTRE ESPAÑOL Y PORTUGUÉS</i>	55
Mata Induráin: <i>CARLOS UN REFRÁN, TRES PERSONAJES, NUEVE SONETOS: EL PERRO DEL HORTELANO, DE LOPE DE VEGA</i>	64
Nunes Da Silva Adriana: <i>EL PODER, LA HISTORIA Y LA TRADICIÓN EMBLEMÁTICA EN EL MEJOR MOZO DE ESPAÑA</i>	85
Peña Margarita: <i>LA RELACIÓN LOPE DE VEGA-JUAN RUIZ DE ALARCÓN. COMEDIAS, FALSAS ATRIBUCIONES Y UN POSIBLE ENCUENTRO</i>	95
Rodrigues Vianna Peres, Lygia: <i>EL GRACIOSO EN /Y LA BÚSQUEDA DE UN TEMA</i>	106
Zamorano, Miguel Ángel: <i>EL CASTIGO SIN VENGANZA, ASEDIO Y DERROTA DE LAS PASIONES CORROSIVAS</i>	121
Zugasti, Miguel: <i>LAS COMEDIAS GENEALÓGICAS DE LOPE DE VEGA</i>	131

**Un refrán, tres personajes, nueve sonetos:
El perro del hortelano, de Lope de Vega**

Carlos Mata Induráin
GRISO-Universidad de Navarra

El perro del hortelano es una muy interesante comedia de Lope de Vega que, en los últimos años, ha contado con una singular fortuna crítica. La pieza, por supuesto, no era desconocida antes, pero su popularidad y la atención que la crítica le ha prestado se han multiplicado muy notablemente en estos últimos años. Y la razón de este fenómeno hay que buscarla en una circunstancia extraliteraria. Me refiero, por supuesto, al enorme éxito obtenido por la versión cinematográfica dirigida por Pilar Miró y estrenada en 1996. Recibida con gran éxito de público y también, salvo algunas excepciones, de crítica⁵⁹, la película ha hecho que se multipliquen las ediciones divulgativas, las guías de lectura y también los estudios. Puede decirse que, de esta forma, *El perro del hortelano* ha pasado a ser una pieza canónica dentro del corpus lopesco, casi a la misma altura (en lo que se refiere a su popularidad⁶⁰) de obras maestras como *Fuente Ovejuna*, *Peribáñez* o *El caballero de Olmedo*.

En efecto, *El perro del hortelano* no era una comedia desconocida: en el siglo XIX fue refundida por Harzenbusch y en las primeras décadas del XX por los hermanos Machado, Antonio y Manuel, junto con José López y Pérez-Hernández; y la crítica especializada le había dedicado algunos trabajos, pero también es cierto que no formaba parte del corpus más selecto de obras de Lope conocidas por el público general. Sin embargo, el panorama de recepción cambió por completo tras la —en mi opinión excelente— versión cinematográfica dirigida por Pilar Miró y con Emma Suárez (en el papel de Diana), Carmelo Gómez (como Teodoro) y Ana Duato (interpretando a Marcela) como actores principales. Se trata, ciertamente, de una muy buena adaptación (con guión adaptado por Rafael Pérez Sierra, director en su momento de la Compañía Nacional de Teatro Clásico), que resultó ganadora de siete premios Goya. En realidad, existen muy pocas adaptaciones de teatro del Siglo de Oro español para el cine, pero la dirigida por Pilar Miró prueba que se puede hacer muy buen cine basado en ese rico corpus; y también que el hecho de que la obra respete el verso del original no supone un problema mayor para la intelección por parte del espectador medio⁶¹.

1. Algunos aspectos generales

El perro del hortelano es una pieza que no presenta mayores problemas textuales. La *editio princeps* abre la *Oncena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio* (Madrid, 1618; Barcelona, 1618). No se conserva autógrafo de ella. En algunos manuscritos tardíos se titula *Amar por ver amar*. Disponíamos de varias ediciones modernas del texto: entre otras, la de David Kossof (Madrid, Castalia, 1970), que editaba la obra junto con *El castigo sin venganza*; la excelente de Víctor Dixon (Londres, Tamesis Texts Limited, 1981); la de Antonio Carreño (Madrid, Espasa Calpe, 1991); y luego

⁵⁹ Para la versión cinematográfica, ver los trabajos de Monterde, 1996; Pérez-Sierra, 1996 y 1999; García Martín, 1997; Cortés Ibáñez, 2000; Alonso Veloso, 2001; Díez Ménguez, 2002; Escalonilla López, 2002; o Mañas Martínez, 2003, entre otros. Para la posibilidad de montajes actuales de la comedia, ver Dixon, 1995b.

⁶⁰ Recordaré, a modo de anécdota, que en la película *Alatriste*, basada en la serie de novelas sobre el capitán Alatriste de Arturo Pérez-Reverte, los personajes acuden a una representación teatral, y comedia es precisamente *El perro del hortelano*.

⁶¹ Por desgracia, Pilar Miró falleció antes de que pudiese hacer realidad otro proyecto que tenía en mente, la adaptación cinematográfica de la excelente tragedia lopiana de *El castigo sin venganza*.

muchísimas más tras el comentado éxito de la película: la de Mauro Armiño (Madrid, Cátedra, 1996 y 1997); la de Xabier Manrique de Vedia (Barcelona, Edicomunicación, 1997); la de Iñaki Mendoza y Lourdes Salvador (Madrid, Acento, 1999); la de Paula Barral Cabestrero (Madrid, Castalia, 2000); la de Rosa Navarro Durán, junto con *La dama boba* (Barcelona, Hermes, 2000 y 2001); otra de Antonio Carreño (Barcelona, Planeta-De Agostini, 2001); la edición, con actividades y apéndice, de María Luisa Regueiro Rodríguez (Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003).

El perro del hortelano es una pieza de gran madurez que ha sido calificada de obra maestra. En opinión de Torres, destaca por la «gran densidad conceptual, la complejidad y riqueza dramáticas»⁶². «El desarrollo de la pieza es excepcionalmente logrado», señala McGrady⁶³. Es «una de las más finas comedias de Lope de Vega», indica Carreño⁶⁴. Y así podríamos ir sumando numerosas opiniones valorativas más, todas ellas de signo muy positivo.

La trama de la comedia es muy sencilla. Lope maneja dos estructuras básicas: por un lado, el triángulo amoroso (Diana-Teodoro-Marcela) complementado con la presencia de algunos rivales episódicos (Fabio, Ricardo, Federico); y, por otra parte, la pareja habitual de galán-gracioso (Teodoro-Tristán). Es una *comedia* (y quiero destacar ya desde este momento el valor de comedia como “pieza cómica”: no es tragedia, ni creo que debamos apreciar atisbo de tragedia en ella) de amor, celos e ingenio, en la que la pasión acaba por desbordarse en el último acto. Y, como obra de Lope que es, despliega un gran potencial visual, y tiene una enorme riqueza metafórica y simbólica.

En los últimos años, por las razones ya comentadas, la pieza ha generado una muy abundante bibliografía. Algunos de los aspectos de la comedia que más han interesado son los siguientes:

- 1) El personaje de Diana, ambivalente y contradictorio. Se trata de una mujer no sometida a la autoridad de padre ni marido, que ejerce el poder (y de forma tiránica, a veces) en una obra en la que se da una inversión de los roles habituales: la mujer manda mientras el hombre adopta más bien una postura pasiva.
- 2) El personaje del gracioso Tristán, por su importancia estructural en la resolución del conflicto.
- 3) Por supuesto, la ambivalencia del final, derivada de la patraña inventada por el gracioso. Se ha discutido ampliamente la posible subversión de los valores sociales y la supuesta crítica al inmovilismo social implícita en la obra⁶⁵.
- 4) La riqueza simbólica de la pieza.
- 5) Su clasificación genérica (como comedia palatina y, más concretamente, en su variedad «de secretario»).
- 6) Su carácter artificioso, sobre todo desde el punto de vista métrico, con la inclusión nada menos que de nueve sonetos.
- 7) También se han apreciado algunos elementos autobiográficos: Teodoro es secretario como lo fue Lope; Lope también fue hortelano («Hortelano era Belardo / de las huertas de Valencia»); y en su comedia al final triunfa su nobleza de alma, no la nobleza de la sangre. Se han visto posibles alusiones a la muerte de su hijo Carlitos y Juana de Guardo, una posible sátira de Jerónima de Burgos, etc. Pero no hay que olvidar, como certeramente advierte Carreño, que «Cualquier paralelo entre hombre histórico y

⁶² Torres, 1999, p. 156.

⁶³ McGrady, 1999, p. 151.

⁶⁴ Carreño, 1998, p. 11.

⁶⁵ Recordemos, en un desenlace contrario, lo que sucede en el *Buscón*: Pablos intenta medrar a toda costa, pero en todos sus intentos por pasar por caballero termina siendo desenmascarado. El noble Quevedo, con una actitud inmovilista, condena a su personaje a permanecer en el estamento que le corresponde por su nacimiento, sin posibilidad alguna de medro o ascenso social a un estamento superior.

personificación literaria es arma de doble filo, fruto con frecuencia (en el caso de Lope) de erradas consideraciones»⁶⁶.

Son todos estos aspectos que trataré de desarrollar, en la medida de lo posible, en las páginas que siguen, pero me centraré sobre todo en los tres aspectos anunciados en el epígrafe de mi trabajo: el refrán que está en la base del título de la comedia; los tres personajes principales (Diana, Teodoro y Marcela; pero con una referencia obligada también, por supuesto, a Tristán); y los nueve sonetos incluidos a lo largo del desarrollo de la acción dramática, con el comentario de su valor y función.

1.1. Datación

Respecto a la datación, ya he indicado que la obra se publicó por primera vez en 1618, como *comedia famosa*, en la *Oncena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*; Morley y Bruerton⁶⁷ estimaron que habría sido redactada en el periodo 1611/1613-1618. Por algunos datos intratextuales como la parodia del lenguaje culto de la *Soledad I* de Góngora (vv. 726-727, 733-734 y 1225-1228), cuyo manuscrito circuló en la Corte madrileña en 1613, y por ciertas referencias autobiográficas (alusiones a la muerte de su hijo Carlitos y su madre, Juana de Guardo), que Kossof ha querido ver, se reforzaría la hipótesis de esa fecha de 1613, pero hay que andar siempre con cautela en este tipo de comentarios que remiten supuestamente a episodios autobiográficos.

Otros argumentos aporta McGrady, para quien la gorda mujer satirizada por Tristán es Jerónima de Burgos, amante de Lope, con la que rompe a mediados de 1615. Opina además que la obra es una burla de *Las firmezas de Isabela*, comedia de Góngora (publicada en Córdoba a principios de 1613), que a su vez parodia *Virtud, pobreza y mujer* de Lope de 1612.

En definitiva, estaríamos manejando las fechas de 1613-1615 como las más probables para la redacción. Entonces, *El perro del hortelano* sería de la misma época de composición, aproximadamente, que *La dama boba*, *El acero de Madrid* o *Fuente Ovejuna*.

1.2. Argumento

La obra plantea la relación amorosa entre Diana, Condesa de Belflor, y su secretario Teodoro. Se trata, por tanto, del amor entre dos personas de desigual condición social. En el caso de Diana, surge el conflicto o tensión entre el amor y el honor, y también aparecen los celos, pues Teodoro ama a la criada Marcela. En Teodoro otra pulsión importante es el deseo de ascenso en la escala social, de alcanzar grandeza (es decir, la posibilidad de convertirse él mismo en conde), lo que le lleva a despreciar a Marcela — cuando los vientos soplan propicios— para aspirar a la mano de la condesa.

Tenemos, por tanto, el triángulo Diana-Teodoro-Marcela, al que debemos sumar los pretendientes de la condesa, el conde Federico y el marqués Ricardo, y también el criado Fabio, de quien Marcela finge en un determinado momento estar enamorada para dar celos al Teodoro que la desdeña.

Los sentimientos de los personajes están claros: Marcela ama sincera y constantemente a Teodoro. Por su parte, Teodoro mostrará una actitud pendular, es decir, conocerá un continuo vaivén entre Marcela y Diana. Ésta, por su parte, se enamora de Teodoro al ver que es amado por Marcela, aunque la conciencia del honor, del «soy quien soy», le impide entregarse, desde el primer momento, a esa relación. Pero al final, lo sabemos ya, Diana y Teodoro terminarán amándose sinceramente y la obra acabará con una triple boda: Diana y Teodoro; Marcela y Fabio; Tristán y Dorotea. Típico final feliz con bodas

⁶⁶ Carreño, 1998, p. 22.

⁶⁷ Ver Morley y Bruerton, 1968.

múltiples de la comedia, desenlace gustoso para el público del corral cuyo *gusto* (y así lo explica Lope en su *Arte nuevo*) había que satisfacer⁶⁸.

La idea temática principal, a tenor de este apretado resumen argumental, parece ser entonces que la fuerza incontrastable del amor es capaz de vencer las distancias, de romper las barreras sociales, aunque no es algo tan sencillo como pudiera parecer a primera vista. Sobre todo porque el desenlace final se asienta sobre una farsa que —al menos aparentemente— produce una subversión del orden social, y ante este hecho la crítica ha venido ofreciendo dos interpretaciones completamente distintas: para algunos críticos, *El perro del hortelano* responde a una actitud no conformista de su autor, Lope de Vega, con la que estaría planteando una crítica profunda de los valores sociales normalmente aceptados; sin embargo, para otros estudiosos todo lo que sucede en la comedia es un mero juego de realidad e ilusionismo, de apariencia y realidad, de burlas y veras, sin mayores intenciones críticas⁶⁹. Más adelante tendremos ocasión de volver sobre este particular, pero adelanto que —en este caso— yo me inclino por la interpretación meramente cómica de la obra.

1.3. Fuentes

Para todo lo relativo al estudio de las fuentes de la obra, existe un artículo específico de Donald McGrady, «Fuentes, fecha y sentido de *El perro del hortelano*», al que remito para mayores detalles⁷⁰. Recordaré ahora que para algunos estudiosos esta comedia constituye una parodia de un motivo muy conocido de la novela griega: la anagnórisis final del protagonista, que descubre su verdadera identidad tras una serie de lances, aventuras y peripecias. Pero esto resulta demasiado vago y hay que tratar de hilar más fino.

Tradicionalmente se venía señalando que la fuente de esta comedia era la novela I, 45 de Matteo Bandello, con la que coincide en la circunstancia de que un hombre de rango inferior se prenda de una aristócrata y es, precisamente, su secretario. También se han señalado concomitancias con otras dos novelas de Bandello, la II, 6 y la II, 7⁷¹. Pero posteriormente McGrady destacó que la fuente más directa es Boccaccio, *Decamerón*, V, 7, cuento que guarda mucha relación con *El perro del hortelano*: así, el ardid de Tristán procede directamente de este relato de Boccaccio⁷². El protagonista de la novela se llama Teodoro y fue robado por los piratas veinte años atrás (los mismos años que se indican en la comedia); por otra parte, hay alusiones a los armenios (y recordemos que Tristán se viste de comerciante armenio); además, los matices oscuros, tenebrosos y turbios que de forma un tanto rara empañan el ambiente de la pieza lopesca (el plan de los pretendientes cortesanos de matar a Teodoro, la posibilidad apuntada por Diana de matar a Tristán...) se explican muy bien si consideramos que proceden, asimismo, del relato italiano.

No me detengo en considerar la relación con *I suppositi* de Ariosto, que comparte con *El perro del hortelano* la fuente boccacciana. Sí aludiré, meramente, a la hipótesis de Margaret Wilson, para quien la obra de Lope constituía un plagio de *El vergonzoso en*

⁶⁸ Me refiero, por supuesto, a los famosísimos versos del *Arte nuevo*: «Y escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron; / porque, como las paga [las comedias] el vulgo es justo / hablarle en necio para darle gusto».

⁶⁹ Salvadas las distancias, es algo parecido a lo que ocurre con la interpretación del *Quijote*: hay dos enfoques principales, uno que entiende la obra en clave seria, cargada de valores profundos, etc.; y otro que la lee en clave cómica, como «*funny book*» o libro de puro entretenimiento.

⁷⁰ Ver McGrady, 1999.

⁷¹ Ver Bradbury, 1980.

⁷² Para la influencia de Boccaccio en Lope ver Bourland, 1905; Metford, 1952 y Navarro Durán, 2001; la influencia del *Decamerón* es negada por Dixon, 1989.

Palacio de Tirso: hay, en efecto, algunos paralelismos entre las historias de Diana y Teodoro y Madalena y Mireno; pero parece más probable pensar que fue el discípulo el que imitó y trató de superar al maestro, como ha sugerido Marc Vitse. El problema para dilucidar la cuestión radica en la difícil datación de *El vergonzoso*. También Víctor Dixon ha abordado con detalle esta cuestión en su trabajo titulado «*El vergonzoso en Palacio y El perro del hortelano: ¿comedias gemelas?*», en el que, tras estudiar las semejanzas y, sobre todo, resaltar las diferencias, concluye que no son piezas gemelas. También Florit ha dedicado atención a este asunto⁷³. Pero tampoco puedo extenderme más en la cuestión de las fuentes, pues no es tal el objetivo del presente trabajo.

1.4. Adscripción genérica: *El perro del hortelano*, comedia palatina «de secretario»⁷⁴

Esta cuestión de la determinación del subgénero dramático de la obra no es en modo alguno baladí, pues a veces algunos críticos y lectores pueden pensar que el teatro español del Siglo de Oro es un bloque dramático monolítico, de rasgos homogéneos, y nada más lejos de la realidad: hay en ese corpus inmenso de la Comedia nueva muy diversos subgéneros (unos serios, otros cómicos), cada uno de ellos con sus propios rasgos definitorios, con sus convenciones genéricas, que conviene conocer bien para no errar las interpretaciones, aspecto éste en el que han venido insistiendo diversos críticos, y de forma muy especial Ignacio Arellano⁷⁵.

Tampoco puedo detenerme a comentar por extenso esta cuestión. Me limitaré a indicar que *El perro del hortelano*, cuya acción está ambientada en Nápoles (Diana es titular de un vago Condado de Belflor⁷⁶), es una pieza que podemos adscribir al subgénero de la *comedia palatina*, tal como ya sugirió Frida Weber de Kurlat en un temprano trabajo de 1975, titulado precisamente «*El perro del hortelano*, comedia palatina». Usando otra terminología, es también una de las denominadas «comedias de secretario», que forman un corpus con cierto número de piezas en el caso de Lope: hay, en efecto, todo un ciclo en Lope formado por piezas como *Servir a señor discreto*, *La vengadora de las mujeres*, *Las burlas veras*, *El secretario de sí mismo*, entre otros títulos, que ha sido estudiado por Carmen Hernández Valcárcel en su trabajo «El tema de la dama enamorada de su secretario en el teatro de Lope de Vega»⁷⁷.

1.5. El enredo y las ficciones

Buena parte de *El perro del hortelano* desarrolla el enredo presentado por Lope, con su habitual economía dramática —suya y de todos los dramaturgos auriseculares— en apenas trescientos versos que sirven de planteamiento: el amor, en principio imposible, entre una dama noble y su secretario. Carreño habla del «apicarado enredo de la comedia»⁷⁸. La crítica subraya de forma casi unánime que en la pieza todo gira en torno a Diana⁷⁹, y es cierto que los vaivenes sentimentales de Teodoro están siempre en función del humor y de los celos de Diana.

⁷³ Ver Florit, 1991.

⁷⁴ Zugasti lo ha estudiado, sobre todo para el caso de Tirso (ver Zugasti, 1998).

⁷⁵ Ver Arellano, 1995 y, sobre todo, 1999, monografía donde comenta con atinados juicios el peligro de las interpretaciones serias de piezas eminentemente cómicas, y viceversa, las lecturas en clave humorística de obras trágicas, por desconocer o no tener en cuenta las convenciones propias y definitorias de los distintos subgéneros dramáticos.

⁷⁶ Para la presencia literaria del topónimo Belflor, ver McCready, 1982.

⁷⁷ Ver Hernández Valcárcel, 1993. Su corpus de trabajo está formado concretamente por *Las burlas de amor*, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, *El secretario de sí mismo*, *El perro del hortelano* y *Las burlas veras*, aparte de otras piezas de atribución dudosa o probable a Lope. Sobre el mismo tema, Del Río Parra, 1999-2000.

⁷⁸ Carreño, 1998, p. 15.

⁷⁹ Vitse discrepa y opina que el verdadero protagonista de la obra es Teodoro (ver Vitse, 1995).

Pero también interesa destacar que son diferentes personajes los que urden y traman distintas industrias y ficciones, al menos estas tres: 1) Diana inventa la ficción de la amiga enamorada de un inferior, que dará pie para el intercambio epistolar con Teodoro; 2) Marcela finge que ama a Fabio, para dar celos a Teodoro, cuando éste la olvida para pretender a la condesa y tratar así, picándolo, de recuperar su cariño; y 3) la más importante de todas, Tristán inventa una genealogía noble para su amo Teodoro que permite la solución feliz, la salida exitosa de todo el embrollo. Al final, no es la fuerza del poder (Diana), ni la fuerza del amor (Teodoro), sino la fuerza del ingenio (el gracioso Tristán) la que permite el matrimonio de la condesa y el criado. Y esto me parece algo fundamental.

2. El título-refrán

Sabemos que Lope se inspira muchas veces para crear sus acciones dramáticas en coplillas populares: «Al val de Fuente Ovejuna / la niña en cabellos baja; / el caballero la sigue / de la cruz de Calatrava» sintetiza magníficamente, en cuatro versos, la trágica acción de *Fuente Ovejuna*; «Más quiero yo a Peribáñez / con su capa la pardilla / que no a vos, Comendador, / con la vuestra guarnecida» explica también perfectamente el conflicto de *Peribáñez o El Comendador de Ocaña*; y en los famosos versos de la seguidilla «Que de noche le mataron / al caballero, / la gala de Medina, / la flor de Olmedo» está, seguramente, el origen de la célebre tragicomedia de *El caballero de Olmedo*.

Otras veces el punto de partida para una obra es un refrán⁸⁰, aprovechado no sólo en el título sino también al interior de la obra (en forma de comentarios, glosas o alusiones por parte de los personajes). Florit señala que «el rotular una comedia con un refrán más o menos gracioso concede ya de entrada un sentido lúdico a la comedia, una tonalidad paródica»⁸¹. Y, en efecto, en el caso de la pieza que nos ocupa el título alude a un conocido refrán: «El perro del hortelano, ni come las berzas [o las manzanas, según las versiones] ni las deja comer» (con varias versiones en el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Correas⁸²: «El perro del hortolano, ni quiere las manzanas —o las berzas— para sí ni para su amo»; «El perro del hortolano, ni hambriento ni hartado, no deja de ladrar»; «El perro del hortolano, que ni come las berzas, ni las deja comer al extraño»; «El perro del hortolano, que ni come las berzas, ni quiere que otro coma dellas»). El *Diccionario de Autoridades*, por su parte, recoge: «*El perro del hortolano, que ni come las berzas, ni las deja comer*. Refrán que reprehende al que ni se aprovecha de las cosas, ni deja que los otros se aprovechen de ellas». A su vez, Florit⁸³ recuerda un pasaje de *La Celestina*, acto VII, que explica bien el sentido del refrán; es cuando la vieja alcahueta trata de convencer a Areúsa para que deje entrar en su lecho a Pármeno:

Cata que no seas avarienta de lo que poco te costó. No atesores tu gentileza, pues es de su natura tan comunicable como el dinero. No seas el perro del hortelano. Y pues tú no puedes de ti propia gozar, goce quien puede.

En la comedia de Lope, la correspondencia entre los elementos del refrán y la fábula parece bastante clara: el *perro* sería la condesa Diana, que en primera instancia ni se decide a amar a Teodoro, ni deja que éste ame libremente a Marcela⁸⁴. Carreño ha destacado que el conocido refrán «se incrusta en el texto como apicarada y continua

⁸⁰ Ver, para el caso de Lope, Hayes, 1938 y Canavaggio, 1981.

⁸¹ Florit, 1991, p. 41.

⁸² Ahora puede consultarse la utilísima edición digital de Rafael Zafra, Pamplona, Universidad de Navarra, 2000.

⁸³ Florit, 1991, p. 36.

⁸⁴ Si bien es cierto que el perro también podría ser Teodoro, que ni termina de decidirse por Diana ni se conforma con quedarse con Marcela.

referencia»⁸⁵. Pero sobre todo ha sido Jean Canavaggio, en un artículo titulado «*El perro del hortelano*, de refrán a enredo», quien ha estudiado con detalle el nexo existente entre refrán y fábula dramática, es decir, las distintas alusiones que se hacen en la comedia al refrán o frase proverbial (hasta en cinco ocasiones aparece citado o glosado por distintos personajes) y cómo la pieza dramática establece una relación dialéctica permanente con el refrán.

En efecto, el refrán se convierte así en una clave interpretativa de la obra: Diana es, entonces, ese *perro del hortelano* que *ni come ni deja comer*, y Canavaggio se refiere con humor a sus «perrunos vaivenes»⁸⁶. Hay que decir que éste no es un caso único en el teatro español del Siglo de Oro, pues son muy numerosas las obras en que se da una dramatización de un proverbio (*Casa con dos puertas, mala es de guardar*, por citar un solo ejemplo señero de Calderón). Canavaggio indica que el juego con el refrán contribuye a la ironía y el perspectivismo de la obra, y pone de relieve también que el ardid de Tristán no debe nada al refrán⁸⁷. Llega un momento —sigue explicando— en que «resultan del todo agotadas las potencialidades ofrecidas por la alternativa “o come / o deja comer”»⁸⁸. Al final, «el espacio de la ficción desborda, pero sin obliterarlo, el esquema ordenado por el refrán, con el cual establece una dialéctica permanente»⁸⁹. También señala Canavaggio que hay un elemento del enunciado proverbial que no se incorpora nunca a la trama de la acción: el *hortelano*, que no es otro que el propio Belardo-Lope (recordemos que «Hortelano era Belardo...»); y finaliza con humor:

En otros términos, si hay algún hortelano del que Diana hubo de ser el perro, éste no pudo ser sino Belardo. Con la única salvedad de que, lejos de compartir las dudas de su perro, dicho hortelano, a lo largo de su vida, se comió sin vacilar la fruta del amor: berzas y manzanas todas⁹⁰.

Así pues, Diana es en la comedia ese *perro del hortelano* que no permite el amor entre Marcela y Teodoro, y tampoco se decide en primera instancia a amar a su secretario. Las diferentes alusiones al título las encontramos en los vv. 2181-2204, 2289-2299, 2355-2356, 3070-3073 y 3154-3158. Reproduzco y comento brevemente esos cinco pasajes:

1) La primera alusión la tenemos en estas palabras que Teodoro dirige a Diana⁹¹:

TEODORO ¿Para qué puede ser bueno
haberme dado esperanzas
que en tal estado me han puesto,
pues del peso de mis dichas
caí, como sabe, enfermo
casi un mes en una cama
luego que tratamos desto,
si cuando ve que me enfrió
se abrasa de vivo fuego,
y cuando ve que me abraso
se hiela de puro hielo?
Dejáme con Marcela.
Mas viénele bien el cuento
del perro del hortelano.
No quiere, abrasada en celos,
que me case con Marcela;

⁸⁵ Carreño, 1992, p. 115. Más adelante añade que «la cantinela del refrán [...] provoca en el espectador la sonrisa complaciente» (p. 117).

⁸⁶ Canavaggio, 2000, p. 183.

⁸⁷ Canavaggio, 2000, p. 181.

⁸⁸ Canavaggio, 2000, p. 181.

⁸⁹ Canavaggio, 2000, p. 188.

⁹⁰ Canavaggio, 2000, p. 190.

⁹¹ Cito por la edición de Mauro Armiño en *Cátedra*, pero modifiqué levemente la puntuación y las grafías, sin indicarlo, cuando considero que pueden mejorarse.

y en viendo que no la quiero,
 vuelve a quitarme el juicio
 y a despertarme si duermo;
 pues coma o deje comer,
 porque yo no me sustento
 de esperanzas tan cansadas;
 que si no, desde aquí vuelvo
 a querer donde me quieren (vv. 2181-2204).

Nótese, por cierto (y así la crítica lo ha puesto de relieve) el sentido sexual implícito en el verbo *comer*, bien documentado en la literatura erótica de la época, que funciona en este pasaje y en otros donde se juega con el refrán.

2) La segunda mención es cuando Teodoro habla con Tristán:

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

3) La tercera referencia es de nuevo en un diálogo entre Teodoro y Tristán (cuando alude el galán a los 2.000 escudos que le ha dado Diana tras los bofetones):

TEODORO No anda mal agora el perro
 pues después que muerde halaga (vv. 2355-2356).

4) La cuarta alusión, en este breve diálogo entre Dorotea y Anarda:

DOROTEA Diana ha venido a ser
 el perro del hortelano.
 ANARDA Tarde le toma la mano.
 DOROTEA O coma o deje comer (vv. 3070-3073).

5) Y la quinta, otra vez en un diálogo de ambas mujeres:

DOROTEA ¿Qué te parece?
 ANARDA Que ya
 mi ama no querrá ser
 el perro del hortelano.
 DOROTEA ¿Comerá ya?
 ANARDA Pues ¿no es llano?
 DOROTEA ¡Pues reviente de comer! (vv. 3154-3158).

A este propósito, me parece interesante —y acertada— la conclusión de Florit, cuando señala que «El partir de un refrán, el asimilar la conducta de Diana a la del perro proverbial, anula el riesgo trágico e introduce la pieza en el mundo de lo lúdico»⁹².

En fin, para completar lo relativo al título de la obra habría que añadir que en una versión atribuida a Moreto la comedia aparece bajo el rótulo de *La condesa de Belflor*, y que en dos manuscritos tardíos figura como *Amar por ver amar* (que es lo que le sucede a Diana, y es también el comienzo del segundo de los sonetos de la pieza).

3. Los tres personajes centrales: Diana, Teodoro y Marcela (y Tristán)

Los personajes protagonistas de *El perro del hortelano* son bastante complejos porque, como bien escribe Canavaggio, «no se limitan a ser las piezas de un mecanismo»⁹³. Cumplen, evidentemente, una función: dama y galán, criada, criado gracioso, etc.; pero hay también en ellos sentimientos y conocen cierta evolución psicológica,

⁹² Florit, 1991, p. 46.

⁹³ Canavaggio, 2000, p. 188.

especialmente en el caso de Diana y Teodoro. Mi análisis se centrará en los tres personajes que declaman los nueve sonetos de la comedia, pero añadiré unas reflexiones sobre Tristán, el gracioso, cuya industriosa intervención es fundamental para que Teodoro y Diana puedan salir con bien del enredo, para la positiva solución final del conflicto.

3.1. Diana

Diana (Emma Suárez en la película de Pilar Miró) es, al decir de Wardropper, un «personaje de profundidad encubierta»⁹⁴. Comentaré a continuación los rasgos más destacados de su personalidad:

1) Diana es una mujer peculiar en el panorama teatral del Siglo de Oro: sin padre o hermano a los que someterse, es ella soberana de sí misma y quien lleva la iniciativa. Ejerce el poder, manda, es autoritaria e incluso arbitraria y tiránica. Ese autoritarismo queda ya de manifiesto en las escenas iniciales, cuando salta la alarma por la presencia de un hombre en la casa y la condesa dirige las pesquisas e interroga “inquisitorialmente” a criados y criadas. Además Diana usa despóticamente de su poder: encierra a Marcela, por celos; dice a Teodoro que puede casarse con quien quiera, menos con Marcela, y a ésta le prohíbe marchar a España con Teodoro; y al final ordena que se case con Fabio. La crítica ha puesto de relieve que Diana tiene cierta resolución masculina, y que toda la acción bascula en torno a ella. Para algunos estudiosos, ese poder femenino es uno de los atractivos de la pieza, y una audacia inventiva de Lope. Escribe, por ejemplo, Carreño:

Rompe Diana la figuración del personaje arquetípico femenino de la comedia: sumisa, obediente, víctima. Aunque sí es víctima del sistema que preside (patriarcal), posee la habilidad de subvertirlo a través del engaño, logrando de este modo su caza. Es inteligente al encubrir sus motivos y no menos astuta a la hora de desvelarlos⁹⁵.

2) Diana (que tiene el nombre de la diosa romana de la virginidad) no ama, no acepta ninguno de los muchos pretendientes que tiene. Es una mujer lunar: fría para las cuestiones de amor.

3) Pero esta Diana es contradictoria, es —en acertada expresión de Torres— un «oxímoron vivo»⁹⁶: Diana es luna (y hay toda una red semántica relacionada con lo blanco, lo frío, lo nacarado) y sol a la vez, sol de belleza y luminosidad que arde en deseo. Y, al mismo tiempo, es también río y mar tormentoso, que con su furia arrastra todo lo que encuentra por delante. Se le aplican imágenes relacionadas con hielo y fuego, y se debate entre el estatismo y el dinamismo; ella inicia una caza amorosa por Teodoro (recuérdense los vv. 949-950, «que nunca tan alto azor / se humilla a tan baja presa»), en la que ella va a llevar la iniciativa. Hay, por tanto, una animalización del personaje; Diana es no sólo *alto azor*, sino también, recordemos, el *perro del hortelano*, un perro cazador que, más a ras de tierra, no está dispuesto a soltar su presa, una vez que la ha mordido.

Y un detalle muy importante: Diana es, sobre todo, un personaje que se debate entre el amor y el honor, conflicto central en la construcción de su personalidad. Diana, sí, es autoritaria y soberana de sí misma, pero es también un mar agitado por dos tempestades: la pasión hacia un inferior y, enfrente, la presión ejercida por el medio social (honor, decoro). Como noble que es, Diana está tiranizada por esa fuerza de la jerarquía social.

⁹⁴ Wardropper, 1967, p. 337.

⁹⁵ Carreño, 1998, p. 26.

⁹⁶ Ver Torres, 1996. Carreño también emplea la palabra *oxímoron* para referirse al personaje, y se refiere a las formulaciones paradójicas en boca de Diana. Escribe, a propósito de su carácter y comportamiento contradictorios: «Burla con el engaño el código del “decoro social” y es a la vez su víctima moral al tener que recurrir a las mañas de Tristán. Se torna en cómplice de una mentira política preservando así la otra verdad que guarda con gran secreto» (Carreño, 1998, p. 32).

Ella sostiene en su interior una fuerte lucha: siente pasión por un hombre (y recordemos que al comienzo Otavio decía que estaba en opinión «de incasable cuanto hermosa», v. 104⁹⁷) y además un hombre bajo, inferior en la escala social. Ella inventará la ficción de los papeles, como si los sentimientos propios fuesen los de una supuesta amiga. Tanto es así que llegará a romper con todas las reglas del honor y el decoro, aceptando casarse con un desigual. Ella sabe que su amado es humilde. En otras comedias de secretario, la anagnórisis final es cierta: quiero decir que el personaje aparentemente humilde es finalmente un noble de verdad, pero aquí no, Teodoro es «hijo de la tierra», no conoce a sus padres, y Diana es plenamente consciente de ello. Lo que ocurre es que, al final, Diana se enamora de verdad de Teodoro: ya no ama por ver amar, ya no ama por celos o por envidia; ama simplemente porque ama⁹⁸.

3.2. Teodoro

Al contrario de lo que sucede con la “hombruna” Diana, Teodoro (Carmelo Gómez en la versión cinematográfica) tiene cierta pasividad femenina. Pese a su mala conducta con Marcela y su ir y venir en torno a Diana, es un personaje que no se nos hace antipático, como tampoco la condesa. Recordemos que Teodoro es criado de Diana, pero criado de cierta categoría: es secretario, es decir, desempeña un cargo de cierta responsabilidad y, sobre todo, de confianza; no se trata de un simple y tosco palafrenero o de un vulgar e indocto jardinero, es algo más. Es, además, criado en el sentido etimológico de la palabra (‘criado en la casa’), y criado, como digo, que ocupa un puesto de confianza.

Un rasgo que destaca en la construcción dramática del personaje es la ambición. ¿Qué siente realmente por Marcela? Sabemos que no duda en despreciarla. Ama a la criada, pero es injusto con ella: la abandona para intentar medrar y luego se muestra cínico con ella (por ejemplo, cuando le dice cínicamente: «Marcela, queda con Dios. / Aquí acaba de los dos / el amor, no el amistad», vv. 1477-1479; o cuando más tarde se excusa afirmando que, al romper con ella, simplemente quiso probar la calidad de su amor, etc.). ¿Y por Diana? ¿Es verdadero amor o, sencillamente, le ciega la ambición, la posibilidad de alcanzar la grandeza? Creo que lo más acertado es pensar que Teodoro empieza a querer a Diana por ambición, pero termina enamorándose de verdad. Como Diana, comienza *jugando al amor* como forma de lograr su subida social (ser nada menos que Conde de Belflor). Y aunque en un determinado momento llega a asumir por completo su papel de noble poderoso (se muestra arrogante con Diana, le dice que las cosas han cambiado, que ya son iguales y que pueden tratarse de tú a tú...), sin embargo al final se comporta como un hombre honrado y un verdadero enamorado. Por todo ello, este Teodoro se nos hace simpático. Tiene nobleza de sentimientos. Es capaz de ser sincero y desvela todo el engaño a Diana. Se da, pues, la tópica oposición entre la nobleza de sentimientos y la nobleza de sangre, tema caro a Lope⁹⁹. También deberíamos comentar el valor simbólico de su nombre, Teodoro, que etimológicamente significa ‘dado por Dios’, ‘don o regalo de Dios’, y para él la nobleza va a ser, efectivamente, un don divino, un verdadero regalo “llovido del cielo”.

⁹⁷ Circunstancia ésta, la soltería de Diana, que genera tensión política: «El condado de Belflor / pone a muchos en cuidado», añade Otavio a continuación (vv. 105-106).

⁹⁸ Hay varios trabajos críticos centrados en el personaje de Diana, que estudian aspectos diversos de su construcción dramática, y especialmente el conflicto amor / honor que vive: ver, por ejemplo, Rosetti, 1979; Ly, 1990; Carreño, 1992b; Serralta, 1992; I. Torres, 1996; Duncan-Irvin, 1998; Fernández, 1998; Friedman, 2000; García Santo-Tomás, 2000; Santiago Hostos, 2001; Di Pastena, 2003; Maroro Camino, 2003; M. Torres, 2004; Martínez Carazo y Fernández, 2006, entre otros.

⁹⁹ Recordemos que Lope fue secretario de varios nobles, y que cuando estuvo al servicio del Duque de Sessa le sirvió incluso como «alcahuete» en sus relaciones amorosas.

Ciertamente, pues, ni el personaje de Diana ni el de Teodoro, a pesar de sus múltiples tachas y defectos, resultan complemente antipáticos a los ojos del espectador. Sucede más bien al contrario. ¿Nos alegramos o nos entristecemos con la solución final, con el triunfo de su amor? Los dos tienen conductas poco decorosas: ya hemos visto que Diana es colérica, arbitraria, autoritaria, etc.; por su parte, Teodoro no tiene reparos en dejar abandonada a Marcela cegado por su ambición de medro social. Pero, así lo creo, los dos terminan verdaderamente enamorados el uno del otro, y nos alegramos sinceramente del triunfo de su amor. Por eso no comparto esta opinión de McGrady (que involucra también a Marcela):

A lo largo de 2.000 renglones este triángulo de personajes se aproximan y se alejan los unos de los otros como bailarines en una especie de danza compleja pero nada edificante: Diana muestra estar enamorada pero es egoísta, cruel y hasta sádica; Teodoro, inconstante e interesado; Marcela, amartelada mas insensible. Ninguno de los tres nos resulta simpático ni inspira nuestra admiración; el universo del *Perro* es árido y desolado, falta de calor humano, casi animalesco en su carencia de principios morales y sociales¹⁰⁰.

Para este crítico, los tres personajes centrales se hacen antipáticos porque Lope lleva a cabo en su comedia una demoledora crítica contra la alta nobleza, portadora de valores falsos. Pero tal interpretación de fondo ideológico me parece exagerada y errónea: no debemos olvidar que *El perro del hortelano* pertenece al género *comedia* y lo que aquí prevalece por encima de todo es el humor. De hecho, el cuentecillo del doctor y el ama con que se cierra el acto II anticipa al espectador o lector avisado el desenlace feliz (y así lo ha puesto de relieve la crítica).

3.3. *Marcela*

Marcela (interpretada por Ana Duato en la película) es el personaje que completa el triángulo amoroso. Podríamos pensar que en el universo de los personajes principales es la que resulta más perjudicada, injustamente olvidada por Teodoro y obligada a casarse con una persona a la que no ama. Para una parte de la crítica, ella es la única o al menos la principal víctima de todo el conflicto. Pero pienso que no hay que insistir demasiado por ese camino interpretativo. En su caso, no estamos hablando de un personaje retratado con una psicología demasiado profunda: en el contexto de la comedia y del juego de la acción, es más bien una pieza, y su valor ha de entenderse, sobre todo, en un sentido funcional. Ciertamente queda arbitrariamente condenada a un matrimonio por mandato de quien puede ordenarlo, Diana; pero ¿en cuántas comedias del Siglo de Oro no sucede lo mismo en el tópico final feliz deseado por el espectador, según el cual, como es bien sabido, la comedia «en bodas ha de parar»? (y en el desenlace de *El perro del hortelano* tenemos nada menos que una triple boda: Diana con Teodoro, Marcela con Fabio y Tristán con Dorotea). Por otra parte, la acción de la comedia termina con los últimos versos declamados sobre el escenario, y no tiene sentido aventurar —como a veces hace la crítica— el posible resultado infeliz de ese matrimonio impuesto y no deseado, en busca de profundas interpretaciones trágicas. Puestos a imaginar futuribles, ¿por qué no suponer que Fabio va a querer a Marcela con locura y que ésta va a ser completamente feliz en su matrimonio?

Este análisis de los personajes de Diana y Teodoro, y de Marcela, me sirve también para traer aquí una breve reflexión acerca de la importancia de la psicología en el teatro español del Siglo de Oro¹⁰¹. Ya sabemos que el nuestro es más un teatro de acción que un teatro de caracteres (a diferencia, por ejemplo, del de Shakespeare). Sigo ahora una

¹⁰⁰ McGrady, 1999, p. 152.

¹⁰¹ Parker y la escuela inglesa señalaron la primacía de la acción sobre el desarrollo de los personajes, y lo mismo hizo, entre los estudiosos españoles, Ruiz Ramón.

argumentación de Serralta¹⁰², quien opina que hay una evolución psicológica de Diana, dominada por los celos y el amor. Y también de Teodoro. Los personajes de una obra de teatro son lo que hacen y lo que dicen; hay en ellos una psicología implícita. Diana tiene sus defectos, es frívola, indecisa, contradictoria. Inventa la ficción del papel de la amiga, y Teodoro es plenamente consciente de esa ficción urdida por Diana. Es decir, hay en Teodoro un progresivo conocimiento de los sentimientos de Diana y hay, en consecuencia, un progresivo aumento de su atrevimiento.

Los defectos de Teodoro ya los he ido señalando: es ambicioso, falso en su lealtad amorosa y cínico: pero el esquema de la intriga obliga a que al final se transforme en un verdadero galán de comedia (cuando antes había sido todo lo contrario de un galán). En el caso de Marcela, despechada, inventa un amor con Fabio, lo que sirve para estrechar el nudo de la acción. Es una función dramática, pero incluso se trata de justificar su actuación diciendo que no sabe lo que hace. Para Serralta —cuyas ideas estoy parafraseando en todo este comentario—, los dramaturgos del Siglo de Oro estaban muy preocupados por la verosimilitud psicológica de sus personajes. Y cita como ejemplo un diálogo entre Teodoro y Diana, en el que primero ella usa la ironía, porque está en posición de superioridad, pero termina cediendo el uso de la ironía a Teodoro, es decir, acaba con su derrota psicológica y su simbólica caída física (al fingir que tropieza).

Aunque los tres personajes de los que quería hablar eran Diana, Teodoro y Marcela (los tres que forman el triángulo amoroso de la acción principal y los tres, también, que declaman los nueve sonetos de la comedia), hay un cuarto personaje del que es imposible no decir algo. Me refiero, claro está, a Tristán, criado del secretario Teodoro, gracioso y pieza clave para el desenlace y final feliz.

3.4. *Tristán*

Tenemos, pues, que Tristán (interpretado por Fernando Conde en la versión cinematográfica), el gracioso, la figura del donaire, es el criado de Teodoro. Y ya sabemos de la importancia de la pareja galán-criado en muchas comedias auriseculares, y asimismo de la decisiva intervención del criado en la resolución de muchos conflictos. Pero en esta comedia el gracioso desempeña un papel más importante todavía si cabe. Además de ser el principal portavoz de la comicidad verbal, él personifica la perspicacia (sabe perfectamente de qué pie cojea cada personaje) y el ingenio (aporta la solución última que permite un final feliz, al fingir que Teodoro es hijo de un gran noble). Milagros Torres lo califica como «figura magistral»¹⁰³, un genial gracioso del Lope de madurez que se convierte en el árbitro de todas las tensiones dramáticas.

En efecto, el trabajo que Torres dedica a Tristán destaca ese poder alternativo del criado del criado o, como ella indica, el papel dominante del gracioso en esta comedia de *El perro del hortelano*, al tiempo que pone de relieve su importancia funcional:

La intervención del gracioso Tristán en la tercera jornada parece desmontar de un plumazo y de una manera burlesca y jocosa el meollo de un problema de raíz social aparentemente grave que estaba conduciendo a la obra a un final insatisfactorio para los amantes¹⁰⁴.

Tristán ejerce como contrapeso de poderes y, con su pragmatismo cómico, «sirve sistemáticamente de termostato teatral que regula el disparate de las pasiones y que permite asimismo la relativización de los valores»¹⁰⁵.

¹⁰² Ver Serralta, 1992.

¹⁰³ Torres, 1999, p. 154.

¹⁰⁴ Torres, 1999, p. 153. Y luego añade: «La invención del gracioso [...] le da un protagonismo extremo, lo que le otorga un poder teatral indiscutible que casi lo eleva al rango dramático de Diana y de Teodoro, en la tercera jornada. [...] Ante un conflicto insoluble entre el poder del amor y el del honor, es el poder del que menos poder tiene en principio y, en consecuencia, el poder del truco, del engaño burlesco y, en última instancia, el de la risa que invierte los papeles, el de la mirada jocosa hacia el mundo, el que consigue mover montañas» (Torres, 1999, p. 154).

¹⁰⁵ Torres, 1999, p. 157.

Las armas de Tristán son: el manejo del lenguaje grotesco (la ligereza de su habla, de gran poder cómico, la manipulación del lenguaje...), la burla, el engaño; es él quien se hace con el poder del teatro, del ingenio y la industria (*vs* el poder del amor y el poder del honor). Al final, Tristán, Diana y Teodoro comparten el secreto de la falsa nobleza del mozo galán, puro invento suyo. Tristán cada vez cobra más importancia, va aumentando su poder, y se convierte en todo un *deus ex machina*. Hay en fin —al decir de Torres— una pugna entre el poder de Diana y el poder de Tristán. Y como muy bien ha indicado Carreño, si Diana es la figura de la discordia, Tristán lo será de la concordia: «mágico demiurgo que da la solución feliz»¹⁰⁶.

En fin, para completar el elenco de la comedia habría que aludir a los dos pretendientes nobles de Diana, Ricardo y Federico¹⁰⁷; a Fabio, Otavio, Anarda y Dorotea, del entorno del servicio de palacio; al conde Ludovico, “padre” de Teodoro... Pero no me detengo ya en el comentario de estos otros personajes, pues su caracterización escapa del tema que me he propuesto en esta ocasión.

4. La métrica y su función: comentario de los nueve sonetos

En primer lugar, quiero llamar la atención sobre un detalle muy importante relacionado con la métrica de la obra. Ocurre que, desde el punto de vista métrico, *El perro del hortelano* no es una comedia típica. Si leemos la pieza, o si simplemente revisamos su esquema métrico, nos damos cuenta de la abundancia de sonetos (nueve en total), lo que nos hace pensar en su carácter artificioso: hay cuatro en el primer acto, tres en el acto segundo y dos en el tercero. Es, de hecho, la obra de Lope con más sonetos. Pues bien, esos nueve sonetos sirven para hilvanar un fino análisis psicológico de los protagonistas¹⁰⁸. Veamos:

1) Primer soneto, vv. 325-338, «Mil veces he advertido en la belleza...». Diana, sola, expresa la tensión amor / honor que vive en su interior. Los once primeros versos son líricos (expresan su sentimiento), mientras que los vv. 12-14 manifiestan un deseo. Copio el texto completo del soneto:

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 qué pueda lamentarme,
porque quisiera yo que, por lo menos,
Teodoro fuera más, para igualarme,
o yo, para igualarle, fuera menos.

2) Soneto segundo, vv. 551-564. Es el papel de Diana (supuestamente escrito por una amiga suya) que lee Teodoro, «Amar por ver amar, envidia ha sido...». Ella confiesa su amor y trata de explicar el origen del mismo, así como sus celos:

¹⁰⁶ Carreño, 1998, p. 17. Comenta Carreño también que Lope se vería narcisísticamente retratado en Tristán. El engaño es múltiple, y las mañas de Tristán, incontables: «El embuste, el engaño y el enredo otorgan la feliz solución de la comedia en la tríada de los desposorios. Mueve el múltiple actuar de todos los personajes» (Carreño, 1998, p. 40). Se ha apuntado una posible relación con el Tristán caballeresco (de la obra *Tristán e Iseo*).

¹⁰⁷ En la película de Pilar Miró, acertadamente, se les da a los dos un matiz farsesco, ridiculizante.

¹⁰⁸ Hay bibliografía sobre esta cuestión: ver especialmente los trabajos de González-Cruz, 1981, y de Roig Miranda, 2006, con la que coincido plenamente y cuyas ideas aprovecho en estos comentarios de los nueve sonetos. Ver también Fichter, 1938 y Dunn, 1957.

«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 defiando;
darme quiero a entender sin decir nada;
entiéndame quien puede; yo me entiendo.»

3) Soneto tercero, vv. 757-770. Papel de Teodoro que lee Diana, «Querer por ver querer, envidia fuera...», en respuesta al anterior: si hay celos, argumenta el secretario, es que antes hubo amor. Plantea la dicotomía *decir / entender*, e introduce el importante motivo del «hablar callando»:

«Querer por ver querer, envidia fuera,
si quien lo vio, sin ver amar no amara,
porque si antes de amar no amar pensara,
después no amara puesto que amar viera.
Amor, que lo que agrada considera
en ajeno poder, su amor declara;
que como la color sale a la cara,
sale a la lengua lo que al alma altera.
No digo más, porque lo más ofendo
desde lo menos, si es que desmerezco
porque del ser dichoso me defiando.
Esto que entiendo solamente ofrezco;
que lo que no merezco no lo entiendo,
por no dar a entender que lo merezco.»

4) Cuarto soneto, vv. 1173-1186, de Teodoro solo: «¿Puedo creer que aquesto es verdad? Puedo...»; expresa su confusión y sus dudas tras la «caída» de Diana, y muestra que se ha resuelto a atreverse a luchar por la condesa, aunque sabe perfectamente que es injusto dejar a Marcela. Como destaca Roig Miranda, este soneto tiene una función dramática, pues anuncia una acción (Teodoro va a probar suerte, va a seguir su fortuna), y al mismo tiempo es un texto lírico (sus dudas y pensamientos, y el recuerdo culpable de Marcela, que rechaza):

¿Puedo creer que aquesto es verdad? Puedo,
si miro que es mujer Diana hermosa.
Pidió mi mano, y la color de rosa,
al dársela, robó del rostro el miedo.
Tembló; yo lo sentí; dudoso quedo.
¿Qué haré? Seguir mi suerte venturosa;
si bien, por ser la empresa tan dudosa,
niego al temor lo que al valor concedo.
Mas dejar a Marcela es caso injusto;
que las mujeres no es razón que esperen
de nuestra obligación tanto disgusto.
Pero si ellas nos dejan cuando quieren
por cualquiera interés o nuevo gusto,
mueran también como los hombres mueren.

5) Soneto quinto, vv. 1794-1807, «¡Qué mal que finge amor quien no le tiene...», en el que Marcela, sola en escena, ofrece un bello monólogo interior en el que analiza su situación y su estado de ánimo (manifiesta su decepción amorosa). Es una situación dramática, porque el espectador sabe más que ella; sabe, concretamente, que Teodoro se

inclina a volver con ella. Marcela expresa que tiene honor y quiere curarse con otro amor:

¡Qué mal que finge amor quien no le tiene!
¡Qué mal puede olvidarse amor de un año,
pues mientras más el pensamiento engaño,
más atrevido a la memoria viene!
Pero si es fuerza y al honor conviene,
remedio suele ser del desengaño
curar el propio amor amor extraño,
que no es poco remedio el que entretiene.
Mas, ¡ay!, que imaginar que puede amarse
en medio de otro amor es atreverse
a dar mayor venganza por vengarse.
Mejor es esperar que no perderse,
que suele alguna vez, pensando helarse,
amor con los remedios encenderse.

6) Sexto soneto, vv. 2120-2133, «¿Qué me quieres, amor? ¿Ya no tenía...», en el que Diana, sola en escena, plantea de nuevo el binomio de su tensión amor *vs* honor, con el elemento añadido de los celos. El texto es una invectiva contra el amor y los celos, en el que destacan las imágenes del humilde barco contrapuesto al poder del mar; y, sobre todo, la especialmente bella del arco en tensión que puede llegar a romperse, es decir, la idea de que el honor puede hacer que se rompa la cuerda si la sigue tensando:

¿Qué me quieres, amor? ¿Ya no tenía
olvidado a Teodoro? ¿Qué me quieres?
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.

7) Soneto séptimo, vv. 2246-2259, «Si aquesto no es amor, ¿qué nombre quieres...», en el que Teodoro, solo, se hace consciente de que Diana le ama. Tras los bofetones que le ha dado la condesa, comprende que ella le ama y sufre. Es eco del episodio del *dar la mano* en la caída del primer acto; como escribe Roig Miranda, «se trata en los dos casos de *tocar al ser amado*»¹⁰⁹:

Si aquesto no es amor, ¿qué nombre quieres,
amor, que tengan desatinos tales?
Si así quieren mujeres principales,
furias las llamo yo, que no mujeres.
Si la grandeza excusa los placeres
que iguales pueden ser en desiguales,
¿por qué, enemiga, de crueldad te vales,
y por matar a quien adoras, mueres?
¡Oh, mano poderosa de matarme!
¡Quién te besara entonces, mano hermosa,
agradecido al dulce castigarme!
No te esperaba yo tan rigurosa,
pero si me castigas por tocarme,
tú sola hallaste gusto en ser celosa.

¹⁰⁹ Roig Miranda, 2006, p. 900.

8) Octavo soneto, vv. 2562-2575, «Bien al contrario pienso yo dar medio...», en el que Teodoro, de nuevo a solas, manifiesta su intención de huir, poniendo tierra y mar por medio. El secretario, perdido, acepta morir, o partir a España, convencido de que de la distancia nacerá el olvido. Es el último soneto declamado por Teodoro, en el que cabe destacar el juego de palabras *tierra en medio / enterraron*:

Bien al contrario pienso yo dar medio
a tanto mal, pues el amor bien sabe
que no tiene enemigo que le acabe
con más facilidad que tierra en medio.
Tierra quiero poner, pues que remedio,
con ausentarme, amor, rigor tan grave,
pues no hay rayo tan fuerte que se alabe
que entró en la tierra, de tu ardor remedio.
Todos los que llegaron a este punto,
poniendo tierra en medio te olvidaron;
que en tierra al fin le resolvieron junto.
Y la razón que de olvidar hallaron
es que amor se confiesa por difunto,
pues que con tierra en medio le enterraron.

9) Soneto noveno y último, vv. 2716-2729, «¿Qué intentan imposibles mis sentidos...», en boca de Marcela, soneto lírico que manifiesta sus sentimientos y pone de relieve la fuerza del tiránico poder de Diana y sus celos; los «amores desdichados», se expresa bellamente, son «árboles [...] / a quien el hielo marchitó floridos»:

¿Qué intentan imposibles mis sentidos,
contra tanto poder determinados?
Que celos, poderosos declarados,
harán un desatino resistidos.
Volved, volved atrás, pasos perdidos,
que corréis a mi fin precipitados;
árboles son amores desdichados,
a quien el hielo marchitó floridos.
Alegraron el alma las colores
que el tirano poder cubrió de luto;
que hiela ajeno amor muchos amores.
Y cuando de esperar daba tributo,
¿qué importa la hermosura de las flores,
si se perdieron esperando el fruto?

Con una estructura perfecta, estos nueve sonetos permiten un fino análisis psicológico del interior de los personajes. En su artículo «El soneto: esencia temática de *El perro del hortelano*, de Lope de Vega», Luis F. González-Cruz insiste en la importancia de este último soneto, que subraya el fin trágico de Marcela. Para este crítico hay dos finales, dos desenlaces: uno feliz (para Diana y Teodoro), que es el de la peripecia externa propiciado por el enredo de Tristán; y otro infeliz (para Marcela), que es el que apunta el último de los sonetos¹¹⁰.

También Weber de Kurlat destacó, tiempo atrás, la estructura perfecta del acto I, con sus cuatro sonetos, de los cuales dos son juegos de ingenio. Los nueve sonetos (la obra de Lope que más sonetos tiene, ya lo he indicado) son soliloquios emotivos en los que los amantes analizan sus estados de ánimo; el soneto es «una forma de máxima concentración dramática comunicada al auditorio»¹¹¹. Por su parte, Roig Miranda ha escrito:

Los sonetos de *El perro del hortelano* son numerosos, pero nunca son «borra / para hinchir vacíos de [la comedia]», sino que forman parte intrínseca de ella. Si son numerosos, es porque hay muchos momentos importantes en la obra, momentos de tensión, en que el

¹¹⁰ Ver González Cruz, 1981, especialmente pp. 541 y 545.

¹¹¹ Weber de Kurlat, 1975, p. 358.

personaje no sabe qué hacer, en que el espectador necesita saber en qué situación u opinión está aquél, las posibilidades que ve de seguir más adelante. Lope sabe colocarlos en momentos clave; sabe también variar su introducción (después de octosílabos o endecasílabos). Además, los dos sonetos escritos prolongan su papel dramático más allá del momento en que se leen¹¹².

Destaca además esta estudiosa que la mayoría de ellos «podrían existir fuera de la comedia, como hermosos poemas de amor»¹¹³; provocan un placer estético, tanto más cuanto estos nueve sonetos «tienen que ver con el tema amoroso y lo presentan bajo gran variedad de matices: pudor, miedo, pasión, celos, invectivas, y esa variedad esparte del placer estético experimentado a través de la forma armoniosa»¹¹⁴.

Hay, por supuesto, otros aspectos de la versificación que podrían destacarse: los pretendientes usan las octavas reales o los endecasílabos sueltos (versos enjundiosos, cuando se tratan temas graves, como el matrimonio de un noble); para los diálogos amorosos se emplean décimas y sonetos, redondillas????; la prosa aparece en una ocasión, cuando Diana, enojada, se declara explícitamente por medio de la carta que dicta a su secretario: del juego lírico de los sonetos se pasa a la prosa vulgar y directa, le habla «en román paladino»¹¹⁵; el relato de Tristán es en romance, etc. Todo ello responde, *grosso modo*, a los usos habituales de la polimetría del teatro español del Siglo de Oro, cuyas funciones principales (es decir, la necesidad de ajustar cada forma métrica a una determinada función, lo cual se cumple en la práctica algunas veces... y otras no) esbozó, muy esquemáticamente, el propio Lope en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, pieza incluida en la edición de 1609 de las *Rimas* cuyo centenario estamos conmemorando en este 2009.

5. A modo de conclusión

El perro del hortelano es una comedia muy interesante, que justamente ha pasado a formar parte del corpus de lectura y estudio de las piezas lopescas. Hemos visto que el amor, los celos y el honor son las tres pulsiones que mueven a los personajes. Todo gira en torno a Diana, que vive escindida en esa tensión entre amor y honor, a lo que hay que sumar la dolorosa punzada los celos (considerados, en la época, hijos bastardos del amor). En Teodoro hemos visto su carácter pasivo, con su vaivén entre ambas mujeres, Diana y Marcela (en el contexto de su juego de ambición vs amor verdadero). Y ya hemos aludido a la interpretación del final farsesco inventado por Tristán. ¿El amor vence las barreras sociales? ¿Lleva acabo Lope una subversión del sistema del honor establecido, una crítica de los valores sociales que impiden esa relación amorosa? ¿O es todo un mero juego de realidad e ilusionismo, con una finalidad especialmente lúdica? Me inclino más bien a pensar esto último. En otro orden de cosas, debemos destacar el carácter artificioso de la construcción métrica de la comedia, con sus nueve sonetos, que están magníficamente puestos al servicio de un fino análisis de introspección psicológica de los tres personajes que conforman el triángulo amoroso, Diana, Teodoro y Marcela, y con los que se construye la acción, puesta en relación dialéctica con el título fragmentariamente enunciado en el título de *El perro del hortelano*, y luego convenientemente aludido y glosado por distintos personajes.

¹¹² Roig Miranda, 2006, p. 905.

¹¹³ Roig Miranda, 2006, p. 906.

¹¹⁴ Roig Miranda, 2006, p. 906.

¹¹⁵ Como certeramente explica Weber de Kurlat (1975, p. 360), «ha desaparecido la forma poética noble y prestigiosa, el soneto, remplazado por una prosa sin adornos que va directamente a los términos de la situación en ese momento del desarrollo de la comedia».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso Veloso, M.^a J., «*El perro del hortelano*, de Pilar Miró: una adaptación no tan fiel de la comedia de Lope de Vega», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 10, 2001, pp. 375-393.
- Arellano, I., *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- Arellano, I., *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Bourland, C. B., «Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan Literature», *Revue Hispanique*, XII, 1905, pp. 1-232.
- Bradbury, G., «Lope Plays of Bandello Origin», *Forum for Modern Languages Studies*, 16, January, 1980, pp. 53-65.
- Canavaggio, J., «*El perro del hortelano*, de refrán a enredo», en *Un mundo abreviado: aproximaciones al teatro áureo*, Madrid-Pamplona, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2000, pp. 181-190.
- Canavaggio, J., «Lope de Vega entre refranero y comedia», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, ed. M. Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 83-94.
- Carreño, A., «La semántica del engaño: *El perro del hortelano* de Lope de Vega», en *Busquemos otros montes y otros ríos. Estudios de literatura española de los Siglos de Oro dedicados a Elias L. Rivers*, ed. B. Dutton y V. Roncero López, Madrid, Castalia, 1992a, pp. 75-97.
- Carreño, A., «Lo que se calla Diana: *El perro del hortelano* de Lope de Vega», en *El escritor y la escena. Actas del I Congreso Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez)*, ed. Y. Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1992b, pp. 115-128.
- Correas, G., *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, edición digital R. Zafra, Pamplona, Universidad de Navarra, 2000.
- Cortés Ibáñez, E., «Un clásico en el cine: *El perro del hortelano*», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid. 6-11 de julio de 1998*, ed. F. Sevilla y C. Alvar, vol. IV, *Historia y sociedad comparada y otros estudios*, Madrid, Asociación Internacional de Hispanistas-Editorial Castalia-Fundación Duques de Soria, 2000, pp. 303-308.
- Del Río Parra, E., «La figura del secretario en la obra dramática de Lope de Vega», *Espéculo*, 13, 1999-2000, s. p.
- Di Pastena, E., «Identidad y alteridad social en los protagonistas de *El perro del hortelano*», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, VI, 2003, pp. 245-258.
- Díez Ménguez, I. C., «Adaptación cinematográfica de *El perro del hortelano*, por Pilar Miró», en *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, ed. J. Romera Castillo, Madrid, Visor Libros, 2002, pp. 301-308.
- Dixon, V., «Dos maneras de montar hoy *El perro del hortelano*, de Lope de Vega», en *La puesta en escena del teatro clásico*, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8, 1995a, pp. 121-140.
- Dixon, V., «*El vergonzoso en Palacio* y *El perro del hortelano*: ¿comedias gemelas?», en *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo XX. Actas del Coloquio Internacional (Pamplona, 1994)*, ed. I. Arellano, B. Oteiza, C. Pinillos y M. Zugasti, Madrid, Revista *Estudios*, año LI, abril-septiembre de 1995b, núms. 189-190, pp. 73-86.

- Dixon, V., «Lope de Vega no conocía el *Decamerón* de Boccaccio», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. J. M.^a Ruano de la Haza, Ottawa, Dovehouse Editions Canada, 1989, pp. 185-196.
- Duncan-Irvin, H., «Three Faces of Diana, Two Facets of Honor: Myth and the Honor Code in Lope de Vega's *El perro del hortelano*», en *A Star-Crossed Golden Age. Myth and the Spanish «Comedia»*, ed. F. A. de Armas, London, Bucknell University Press-Associated University Presses, 1998, pp. 137-149.
- Dunn, P. N., «Some Uses of Sonnets in the Plays of Lope de Vega», *Bulletin of Hispanic Studies*, 34, 1957, pp. 213-222.
- Escalonilla López, R. A., «La vigencia dramática de la comedia nueva en la película *El perro del hortelano*, de Pilar Miró», en *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, ed. J. Romera Castillo, Madrid, Visor Libros, 2002, pp. 309-320.
- Fernández, J., «Honor y libertad: *El perro del hortelano* de Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes*, 50, 2, 1998, pp. 307-316.
- Fichter, W. L., «Recent Research on Lope de Vega's Sonnets», *Hispanic Review*, 6, 1938, pp. 21-34.
- Florit, F., «Refrán y comedia palaciega: los ejemplos de *El perro del hortelano* y de *El vergonzoso en Palacio*», *Rilce*, 7,1, 1991, pp. 25-49.
- Friedman, E. H., «Sign Language: the Semiotics of Love in Lope's *El perro del hortelano*», *Hispanic Review*, 68 (quizá 68:1), 2000, pp. 1-20.
- García Martín, Pedro, «Cine: *El perro del hortelano*», *Historia 16*, núm. 253, 1997, pp. 100-101.
- García Santo-Tomás, E., «Diana, Lope y la varia fortuna de *El perro del hortelano*», en *La creación del «Fénix». Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 2000, pp. 228-245.
- González Cruz, L. F., «El soneto: esencia temática de *El perro del hortelano*, de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, ed. M. Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 541-545.
- Hayes, F. C., «The Use of proverbs as Titles and Motives in the *Siglo de Oro* Drama: Lope de Vega», *Hispanic Review*, 6, 1938, pp. 305-323.
- Hernández Valcárcel, C., «El tema de la dama enamorada de su secretario en el teatro de Lope de Vega», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. M. García Martín, I. Arellano, J. Blasco y M. Vitse, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1993, vol. I, pp. 481-494.
- Jones, R. O., «*El perro del hortelano* y la visión de Lope», *Filología*, 10, 1964, pp. 135-143. Reeditado en *Lope de Vega: el teatro*, ed. A. Sánchez Romeralo, vol. II, Madrid, Taurus, 1989, pp. 323-331.
- Kossoff, A. D., «Fuentes de *El perro del hortelano* y una teoría de la España del Siglo de Oro», en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, ed. A. Gallego Morell, A. Soria y N. Marín, Granada, Universidad de Granada, 1979, vol. II, pp. 209-213.
- Ly, N., «La diction de l'amour dans la comedia *El perro del hortelano* de Lope de Vega», en *Hommage à Maxime Chevalier*, *Bulletin Hispanique*, 92, 1, 1990, pp. 493-547.
- Mañas Martínez, M.^a del M., «Reflexiones sobre *El perro del hortelano* de Pilar Miró», *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, 21, 2003, pp. 139-156.

- Maroto Camino, M., «“Esta sangre quiero”: Secrets and Discovery in Lope’s *El perro del hortelano*», *Hispanic Review*, 71:1, Winter 2003, pp. 15-30.
- Martínez-Carazo, C. y Fernández, E., «Mirar y desear: la construcción del personaje femenino en *El perro del hortelano* de Lope de Vega y de Pilar Miró», *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, vol. 83, núm. 3, 2006, pp. 315-328.
- McCready, W. T., «The Toponym Belflor in Golden Age Literature», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, VI, 3, 1982, pp. 379-387.
- McGrady, D., «Fuentes, fecha y sentido de *El perro del hortelano*», *Anuario Lope de Vega*, V, 1999, pp. 151-166.
- Metford, J. C. J., «Lope de Vega and Boccaccio’s *Decameron*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXIX, 1952, pp. 75-86.
- Monterde, J. E., «*El perro del hortelano*. Una adaptación inadecuada», *Dirigido*, 252, diciembre de 1996, p. 9.
- Morley, S. G. y Bruerton, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- Navarro Durán, R., «Lope y sus comedias de enredo con motivos boccaccianos», *Ínsula*, 658, octubre de 2001, pp. 22-24.
- Pérez-Sierra, R., «Versión cinematográfica de *El perro del hortelano*», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico*, ed. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 107-114.
- Pérez-Sierra, R., «Historia de una experiencia: *El perro del hortelano*», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XIV celebradas en Almería, marzo 1997*, ed. I. Pardo Molina, L. Ruiz Martínez y A. Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 1999, pp. 93-102.
- Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 2002.
- Rossetti, G., «*El perro del hortelano*: Love, Honor and the *Burla*», *Hispanic Journal* (University of Pennsylvania), I, 1, 1979, pp. 37-46.
- Roig Miranda, M., «Los nueve sonetos de *El perro del hortelano* de Lope de Vega», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, ed. O. Gorsse y F. Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail-Comsejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 893-906.
- Santiago Hostos, R., «Concepción del matrimonio a través de *El perro del hortelano* de Lope de Vega», en *La mujer y la transgresión de códigos en la literatura española: escritura. Lectura. Textos (1001-2000)*, ed. M.^a J. Porro Herrera, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2001, pp. 167-176.
- Serralta, F., «Acción y psicología en la comedia (a propósito de *El perro del hortelano*)», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas VII-VIII celebradas en Almería*, ed. H. Castellón, A. de la Granja y A. Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 1992, pp. 25-35.
- Torres, I., «“Pues no entiendo tus palabras, y tus bofetones siento”»: Linguistic Subversion in Lope de Vega’s *El perro del hortelano*», *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, vol. 5, núm. 3, 2004, pp. 197-212.

- Torres, M., «Paradojas de Diana», en *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, ed. I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse, vol. II, *Teatro*, Pamplona-Toulouse, GRISO-LEMSO, 1996, pp. 395-404.
- Torres, M., «Tristán o el poder alternativo: el papel dominante del gracioso en *El perro del hortelano*», en *Représentation, écriture et pouvoir en Espagne à l'époque de Philippe III (1598-1621)*, dir. M. G. Profeti y A. Redondo (dirs.), Firenze, Publications de la Sorbonne-Università di Firenze-Alinea Editrice, 1999, pp. 153-169.
- Vega, L. de, *El perro del hortelano*, ed. M. Armiño, Madrid, Cátedra, 1996 y 1997.
- Vega, L. de, *El perro del hortelano. El castigo sin venganza*, ed. A. D. Kossof, Madrid, Castalia, 1970.
- Vega, L. de, *El perro del hortelano*, ed. A. Carreño, Madrid, Espasa Calpe, 1991.
- Vega, L. de, *El perro del hortelano*, ed. V. Dixon, London, Tamesis Texts Limited, 1981.
- Vega, L. de, *El perro del hortelano: comedia en tres actos y en verso, original de Lope de Vega, refundida por Juan Eugenio Hartzenbusch*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1903; Barcelona, Maucci, ¿1913?
- Vega, L. de, *El perro del hortelano: comedia en tres actos y en verso, original de Lope de Vega, refundida por Manuel y Antonio Machado y José López y Pérez-Hernández, dibujos de Antonio Merlo*, Madrid, Rivadeneyra (La Farsa,), 1931.
- Vega, L. de, *La dama boba. El perro del hortelano*, edición R. Navarro Durán, Barcelona, Hermes, 2000 y 2001.
- Vega, L. de, *El perro del hortelano*, ed. M. L. Regueiro Rodríguez, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003.
- Vega, L. de, *El perro del hortelano*, ed. A. Carreño, Barcelona, Planeta-De Agostini, 2001.
- Vega, L. de, *El perro del hortelano*, ed. P. Barral Cabestrero, Madrid, Castalia, 2000.
- Vega, L. de, *El perro del hortelano: comedia famosa del perro del hortelano*, ed. I. Mendoza y L. Salvador, Madrid, Acento, 1999.
- Vega, L. de, *El perro del hortelano*, ed. X. Manrique de Vedia, Barcelona, Edicomunicación, 1997.
- Vega, L. de, *El perro del hortelano: «amar por ver amar» de Lope de Vega*, adaptación de R. Pérez Sierra, guión y dirección de P. Miró, Madrid, P. Miró, 1995.
- Vitse, M., «El tercer monólogo de Teodoro en *El perro del hortelano* (II, vv. 1278-1325)», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas VII-VIII celebradas en Almería*, ed. H. Castellón, A. de la Granja y A. Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 1995, pp. 101-112.
- Wardropper, B. W., «Comic Illusion: Lope de Vega's *El perro del hortelano*», *Kentucky Romance Quarterly*, 14, 1967, pp. 101-111. Traducción al castellano: «La ilusión cómica: *El perro del hortelano*», en *Lope de Vega: el teatro*, ed. A. Sánchez Romeralo, vol. II, Madrid, Taurus, 1989, pp. 333-345.
- Weber de Kurlat, F., «*El perro del hortelano*, comedia palatina», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24, 1975, pp. 339-363.
- Zugasti, M., «De galán vergonzoso a galán ingenioso: el tema del secretario enamorado de su dama en el teatro de Tirso», en *El ingenio cómico de Tirso de Molina. Actas del II Congreso Internacional. Pamplona, Universidad de Navarra. 27-29 de abril de 1998*, ed. I. Arellano, B. Oteiza y M. Zugasti, Madrid, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, pp. 343-357.