LO QUE SE CALLA DIANA: *EL PERRO DEL HORTELANO* DE LOPE DE VEGA

ANTONIO CARREÑO
Brown University

Paradoja es la situación de Diana, condesa de Belflor, en *El perro del hortelano*. Rodeada de una variada *coterie*, vive en su palacio, en Nápoles. Es pretendida por un marqués (Ricardo) y un conde (Federico), pero rehúsa aceptar sus ofertas de casamiento (v. 97). Arriesga de este modo su posición política. Se lo indica claramente Octavio: "El condado de Belflor / pone a muchos en cuidado" (vv. 105-106).[1] Le muerde a Diana la envidia y los celos al conocer las relaciones amorosas de Teodoro, su secretario, con Marcela, dama de palacio. Lo que desarrolla la ambición de Teodoro al verse objeto del deseo de Diana, que ésta enciende y frusta cíclicamente. Diana obliga a Teodoro a romper con Marcela; la condesa se le presenta como ambiciosa alternativa, que trunca, alternativamente, por imposible. La vuelta de Teodoro a Marcela reanuda en Diana nuevas envidias y celos, seguidos de rotunda prohibición a que Marcela dé oídos a Teodoro. Surge nuevo interés por parte del secretario hacia la condesa, seguido de decepción y nuevos cambios.

El deseo de la condesa de Belflor por Teodoro da en una frustrada inhibición sexual. El "decoro social" (la diferencia de jerarquía) prohibe la unión con su secretario. Y son estos los ejes (deseo, decoro, honor) que hilan la acción. De ahí que "el perro del hortelano" derive de un conocido refrán que se incrusta en el texto como apicarada y continua referencia: "es del hortelano el perro: / ni come ni comer deja, / ni está fuera ni está dentro" (vv. 2297-2299). A mitad del tercer acto insiste Dorotea: "Diana ha venido a ser / el perro del hortelano" (vv. 3070-3071). Se establece la alternativa ("o coma o deje comer") en un verso más adelante. La conjunción negativa "ni" del refrán ("ni está fuera ni está dentro") impone los dos puntos de la prohi-

[1] Citamos siguiendo nuestra edición, Lope de Vega, *El perro del hortelano*. Espasa-Calpe, Madrid, 1991 (Col. Austral). Incluimos las referencias a esta comedia en el texto.

bición: las relaciones amorosas entre condesa ("ni come") y secretario, y entre éste (a quien "ni deja comer") y su dama. Tan sólo se cumple el deseo de Diana al cambiar Teodoro de identidad. Se le asume hijo del viejo conde Ludovico (v. 2555). Cautivo Teodoro en tierras lejanas por más de veinte años (v. 2752), se hace creer al padre, engañosamente asumido, la vuelta providencial del hijo. El motivo folklórico del hallazgo del hijo perdido en la niñez y su recobro cruza las literaturas de todos los tiempos. La adquirida nobleza de Teodoro, burla inventada por Tristán, enmascara la realidad socio-económica del secretario. Se borra con tal artificio la línea divisoria entre lo real y lo ilusorio.

La trama le vendría a Lope como anillo al dedo. Porque el mismo Teodoro encubre veladamente —han anotado avispados críticos— el quehacer en vida del Fénix de los Ingenios.[2] No tan sólo porque Lope fuera secretario (*ad panem lucrandum*) de eclesiásticos (el obispo de Ávila, Jerónimo Manrique) y de nobles (marqués de las Navas, marqués de Malpica, conde de Lemos, duque de Alba, duque de Sessa),[3] sino porque también se figuró, líricamente, asiduo cultivador, como buen "hortelano", de señeros jardines amorosos. Recuerda su oficio en el magnífico romance "Hortelano era Belardo" cuya máscara se transfiere tanto a su obra lírica como a su literatura dramática. Belardo (detrás Lope) es un magnífico hortelano —en el romance— de la mejor farmacopea sexual.[4] Dobla el apicarado conocimiento que exhibe Tristán en *El perro del hortelano* (vv. 1374-1395), ducho en plantas medicinales aplicadas a una extensa variedad tipológica de enfermedades de amor. Diana es un "caso" a resolver no con medicinas caseras sino con la astuta invención de otra identidad. El "hortelano" apunta también a un espacio cerrado: al huerto o jardín que el perro guarda y protege, y que su dueño cultiva con esmero; también a la transgresión íntima, secreta: palacio, sala interior, lecho conyugal, prendas sexuales.

[2] Al transfondo autobiográfico, fácil de imaginar en toda la obra de Lope de Vega, hacen referencia tanto Javier Herrero, "Lope de Vega y el Barroco: la degradación por el honor". *Sistema. Revista de Ciencias Sociales*, 4 (1974), pp. 49-71, como A. David Kossoff en la introducción a este texto, que encabeza su clásica edición de *El perro del hortelano* y *El castigo sin venganza*. Castalia, Madrid, 1970, pp. 9-50.

[3] Sigue siendo útil, como manual básico de consulta, la biografía literaria de Américo Castro y Hugo A. Rennert, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*. Anaya, Salamanca, 1967, pp. 59-83; 85-111. Y la menos erudita y más manejable de Alonso Zamora Vicente, *Lope de Vega. Su vida y su obra*. Gredos, Madrid, 1969.

[4] Véase al respecto nuestra monografía, *El romancero lírico de Lope de Vega*. Gredos, Madrid, 1979, pp. 117-184; también nuestros ensayos, "Del romancero nuevo a la comedia nueva: constantes e interpolaciones". *Hispanic Review*, 50 (1982), pp. 33-52; "Figuración lírica y lúdica: el romance 'Hortelano era Belardo' de Lope de Vega". *Hispanófila*, 76 (1982), pp. 33-45.

Tal espacio asocia del mismo modo el título de la comedia: un sustantivo con un sujeto y un dativo de pertenencia que denota servilismo ("perro"), propiedad ("del"), labor agrícola ("hortelano") y acción simbólica. No menos significativo es el sintagma-sujeto "El perro". Lo distancia irónicamente del dativo de pertenencia ("del hortelano"): dos formas masculinas que se invierten en el reparto de la obra y no menos en la correspondencia de acciones. Ambos quieren "comer" (tanto Diana como Teodoro), pero ésta se torna en vigilante (y en vigía) del dócil secretario. El término "perro" aplicado a Diana rompe los ceremoniosos ademanes y gestos de una encopetada condesa (joven, bella, terriblemente provocativa), y la sitúa en un nivel de obsesiones primarias inhibidas ante el decoro social que le prohibe la relación amorosa con su vasallo.[5] De ahí que la prohibición sea también motivo central; y lo es la cantinela del refrán que provoca en el espectador la sonrisa complaciente.

El título predetermina así el apicarado enredo de la comedia y, sobre todo, el otro significado: ni se come ni se deja comer.[6] Tanto el sujeto ("perro") como el predicado ("del hortelano") asocian, resumiendo brevemente, múltiples correspondencias literarias: de un refrán hartamente conocido, implicado en el título, y aludido en la comedia y de la función de servilismo que desempeña el "perro" (ironía) frente a la del "hortelano". Pero el "hortelano" Belardo era también reminiscencia de la vida de galanteo de Lope en la corte, y de su primer gran *affair* con Elena Osorio, quebrado bruscamente al verse desplazado por otro pretendiente de mayor alcurnia.[7]

[5] El vocablo "perro" establece un rico campo semántico de apicaradas acepciones. Fue considerado vocablo vil e innovador frente al tradicional *can*, generalmente preferido, hasta el siglo XV inclusive, en boca de nobles y en la literatura, documentan J. Corominas y J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Gredos, Madrid, 1989, vol. IV, pp. 499-502. Establecen cómo aparece con sentido peyorativo y popular, en calidad de insulto o como apodo insultante. Su etimología ha sido uno de los rompecabezas de los lexicógrafos. *Autoridades* documenta tanto la acepción metafórica por afrenta, desprecio e ignominia como la que delata tenacidad y constancia en una empresa. Incluye el dicho "El perro del hortelano, que ni come las berzas, ni las dexa comer", y su herencia latina: "Est in praesepi mordens canis ile superbus / Vescitur haud paleiis pascere nonque finit". Véase *Diccionario de Autoridades* (ed. facsímil). Gredos, Madrid, 1979, vol. III, p. 232. El mismo refrán lo documenta previamente Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Ediciones Turner, Madrid, 1979, p. 864. Como insulto, Correas lo asocia con los esclavos. Véase G. Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (ed. Real Academia de la Lengua). Madrid, 1924, p. 629.

[6] Numerosos ejemplos aporta, con una evidente connotación sexual, la *Poesía erótica del Siglo de Oro* (ed. Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues). Crítica, Barcelona, 1983, pp. 62, 65, 83 y 132.

[7] Señalado es el *affair* amoroso de Lope de Vega con Elena Osorio y el desplazamiento de éste ante otro pretendiente más rico y de mejores prendas. Era este el menor de los sobrinos

Porque Lope fue víctima, al igual que Teodoro, del "decoro social", sujetos ambos a la dependencia de un oficio (secretario) y a los caprichos de un noble (Lope y el duque de Sessa), quien le concede un oficio, y vive sujeto a sus continuas veleidades.[8]

Si la conducta de Diana se figura como la del perro del refrán —ni come ni deja de comer—; y si este comer se revierte pícaramente en acción sexual, el huerto por translación, o por inconsciente deslice freudiano, encubre el deseo fálico reprimido pero no menos latente. Mueve las múltiples vueltas que Diana da para lograr por engaño su unión con Teodoro cuyo nombre (del griego, "dado por Dios") implica regalo, beneficio, don. Tristán intuye magistralmente la situación, tanto de la condesa como de Teodoro, anulando con la identidad que le inventa la prohibición; es decir el tabú: el "ni come ni deja de comer" que fija el refrán. Otra serie de imágenes concretan el campo semántico de lo sexual. Lo íntegro y lo sólido ("porfía", "fuerza") se oponen a lo frágil y quebradizo (vv. 29-33); "el me enfrío" de Teodoro al "se abrasa de vivo fuego" de Diana (vv. 2188-2191). Ésta oye hombres en su casa y los siente "casi en mi propio aposento" (vv. 33-35), figurativo éste de un "cuerpo" aún libre. Esquiva con insistencia a los nobles que la pretenden (Federico y Ricardo). Se amplía la semántica de lo sexual en la relación que se establece entre carta que se dicta (autoridad) y quien la escribe (servidumbre); en la "caída" de Diana y en la "mano" que le pide a Teodoro (v. 1145); en la represión del deseo por medio de un papel que fija, a modo de carta, su misma obsesión; en la recurrente imagen del "olmo" y la "hiedra".[9] Se configura de este modo el discurso de un amor

---

del cardenal Granvela, Juan Tomás Perrenot que Lope enmascara, tanto en su lírica como en *La Dorotea* (1632), bajo el nombre de "vela" o don Vela. La rivalidad se expresó en forma de denuestos, insultos y libelos difamantes por parte de Lope, dirigidos a la familia de los Velázquez, padre éste de la injuriada. A lo que siguió un proceso judicial y el destierro de la corte y reino de Lope. Obviamente los "celos" es el motivo central del *affair*-Elena. La bibliografía al respecto es impresionante. Sigue siendo útil, como documento de primera mano, el *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos anotado por D. A. Tomillo y D. C. Pérez Pastor.* Establecimiento Tipográfico de Fortanet, Madrid, 1901.

[8] Las numerosas cartas de Lope de Vega escritas al duque de Sessa hablan con frecuencia de las veleidades amorosas del duque y del juego a que tenía que someter a su secretario, redactándole misivas que incluían amorosas insinuaciones, a veces descarnadas, que el duque era incapaz de expresar con la misma agudeza. Véase Agustín G. De Amezúa, *Epistolario de Lope de Vega.* Aldus, Madrid, 1935-1943 (4 vols.); los vols. I y II van precedidos por el título *Lope de Vega en sus cartas.* Una selección antológica de ciento cincuenta cartas la incluye Nicolás Marín en su edición, Lope de Vega, *Cartas.* Castalia, Madrid, 1985.

[9] Recorre el *topos* del "olmo y la hiedra" la lírica del Renacimiento y del Barroco. Lo fija Alciato en conocido emblema que en la traducción española de Daza Pinciano reza "La amistad que dura aún después de la muerte". La *pictura* muestra un viejo olmo que rodea una vid. Una larga y rica tradición que se remonta a Virgilio, Catulo y principalmente a la *Antolo-*

furtivo cuyo juego recurrente y alterno implica el "sí" y el "no", el "subir" y el "caer", el masoquismo y la castración figurativa, la histeria ante el objeto reprimido y deseado, y el fuego que da en ceniza, la ensaltación que da en ridícula caída. Amor (esencial) y decoro (accidental), emparejamiento (unión) y separación (prohibición) apuran e intensifican los opuestos. *El perro del hortelano* vendría a ser, en breve sentencia, la representación de un oximoron cuya retórica pone en juego. Devela profundas estructuras sociales (*mise en scène* del topos del mundo al revés) que denotan sexualidad y decoro, represión y sublimación. Lo revela su cierre final: una mentira que triunfa como verdad: la igualdad en la delectación sexual y amorosa. Se lo asegura Diana a Teodoro en las últimas escenas: "porque agora serás mío / y esta noche he de casarme / contigo" (vv. 3175-3176).

La trama de esta deliciosa comedia se establece, pues, a partir de tres ejes que se estructuran en forma de contrastes y oposiciones: prohibición, rechazo, aceptación. En el centro está Diana. Causa la progresiva erosión del orden; el gobierno y bienestar de su servidumbre. Teodoro es el fiel siervo que ajusta sus ambiciones a las veleidades de la duquesa. Es la víctima en el juego de ofrecer y negar lo ofrecido. Las intrigas de muerte proceden del marqués Ricardo y del conde Federico (v. 2476), jerárquicamente legitimados como pretendientes de Diana. Representan la necedad y la economía del amor por el dinero. Ven en Teodoro al rival fácil de anular. Su mismo nombre asocia todo un sistema de símbolos cósmicos, lumínicos y hasta sexuales. Lo mismo Nápoles y las dependencias interiores del palacio. Asocian en el espectador intriga, amores furtivos, engaños, rivales celosos. Ná-

---

gía griega, fijó la unión del olmo y la vid como símbolo de amor que eterniza la amistad o el epitalamio. Peter Demetz traza la trayectoria del *topos* a través de variados géneros (comedia isabelina, cantos épicos), diversos autores (Ronsard, Tasso, Goethe) y literaturas (de Catulo a Heinrich von Kleist). Véase Peter Demetz, "The Elm and the Vine: Notes toward the History of a Marriage Topos". *PMLA* (1958), pp. 521-532. Sobre el tema es útil la monografía de Giuseppina Ledda, *Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna (1549-1613)*. Universidad de Pisa, Pisa, 1970. Al árbol como figura y símbolo en la lírica del Siglo de Oro le dedica un estudio E. George Erdman, Jr., "Arboreal Figures in the Golden Age Sonnet". *PMLA*, 84, 3 (1969), pp. 587-595. A la "parra en otro olmo entretexida" hace referencia Garcilaso en la *Égloga* I (vv. 131-139) que, eruditamente, comenta Herrera. El motivo cunde en la lírica de Lope: en un conocido soneto que incluye en *Rimas* (1609): "Yo no espero la flota ni importuno / al cielo, al mar, al viento por su ayuda" (LXVII); en la canción III de *La Arcadia* (Madrid, 1598); en conocido romance pastoril (y dentro del ciclo de composiciones dedicadas a "Filis"), "El tronco de ovas vestido / de un álamo verde y blanco" y, como en *El perro del hortelano*, en conocidas comedias; *Peribáñez, El villano en su rincón*, etcétera. Véanse otras muestras en el erudito ensayo de Aurora Egido, "Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: 'Amor constante más allá de la muerte'", *Academia Literaria Renacentista, I. Homenaje a Quevedo*. Universidad de Salamanca, Salamanca, 1982, pp. 213-232, incluido posteriormente en *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Crítica, Barcelona, 1990, pp. 216-240.

poles se constituyó en prototipo literario de ciudad renacentista, fácil al dinero y al amor. Tuvo su equivalente con la Sevilla de *Rinconete y Cortadillo* de Cervantes. En Nápoles se ubica parte de la acción de *El condenado por desconfiado* de Tirso; se inicia el primer recorrido escénico de don Juan en *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* y fue espacio literario recurrente, tanto en la comedia de Lope como en los *novellieri* italianos (Boccaccio, Bandello); lo mismo Mantua, Verona, Ferrara, Venecia y Roma. Mantua y Ferrara, por ejemplo, establecen puntos equidistantes en *El castigo sin venganza*.[10] Algunos de los nombres son familiares en el teatro de Lope. Federico, conde, es primo de la condesa (v. 1196). Un personaje con el mismo nombre, de igual estado, aparece años más tarde en *El castigo sin venganza*. Este es primo de Aurora a quien pretende en un principio como futura esposa. La intriga en *El perro del hortelano*, como en *El castigo sin venganza*, se desarrolla en un palacio en donde hasta los tapices tienen una función (v. 1450) teatral: ocultar a escuchas o espías. Son parte del enredo de la acción.

La "capa guarnecida de noche", que luce Teodoro al inicio del primer acto, viene a ser como la capa que viste el duque de Ferrrara en *El castigo sin venganza* (también en la primera escena del primer acto) —un múltiple emblema iconográfico, cultural y cósmico. No sólo asocia encubrimiento y engaño; intensifica a su vez el gentil donaire de quien la viste ("capa guarnecida") y de su acción secreta y furtiva ("galanteo" con Marcela). Asocia también una sala en penumbra y dos siluetas que apenas se entreven al entrar Teodoro y Tristán "huyendo". Importa ocultar ese otro que, bajo la "capa guarnecida", resulta ser nadie. Se inicia ya, en esta primera escena (vv. 1-25), un proceso de des-personalización. Ocultándose Teodoro de sí mismo dará en el "Otro" que, al final de la comedia, pasa de secretario a esposo de una condesa; a conde. Se asume en el salto la nueva identidad, camuflada bajo el engaño (la otra "capa"), al pasar Teodoro a ser el hijo desaparecido del noble anciano Ludovico. El engaño inicial —bulto bajo una capa— da en premonición que se cumple al final. Tristán será el personaje que, con gran habilidad, manipule la trama de ambas escenas. Acompaña a su amo en la primera, y logra la aceptación de Teodoro por Diana en la última. El engaño o burla inicial se dobla en el final, estructurando de este modo ambas escenas: tanto su principio (*beginning*) como su cierre (*closure*).[11]

[10] Véase nuestra introducción a Lope de Vega, *El castigo sin venganza*. Cátedra, Madrid, 1989, pp. 17-86.

[11] Véase ("closure") en este sentido, Murray Krieger, *A Reopening of Closure. Organism Against Itself*. Columbia University Press, New York, 1989, donde en tres ensayos claves desmantela la teoría de los *New Critics* para quienes el poema, después de análisis minuciosos, tanto morfológicos, sintácticos como retóricos (la ironía y la paradoja; los "Hateful Contraries" de William K. Wimsatt), se probaba ser una bien labrada urna (Cleanth Brooks, *The*

Tal acción —los dos bultos que "vienen huyendo" y que atraviesan la escena en penumbra— tiene su contrarréplica en Diana. Medio adormilada, busca al "gentilhombre" (v. 5) que ha salido de la sala. No tan sólo siente agraviado su honor al andar, al filo de la medianoche (vv. 35-36), hombres en su palacio, sino que acusa a su servidumbre de permitir tal agravio. La ansiosa "búsqueda" del hombre que, furtivamente, atravesó la sala, y que ella percibe al borde del sueño, revela el primer síntoma de un gran desorden sentimental. Pide Diana:

¡Ah gentilhombre, esperad!
¡Teneos, oíd, ¿qué digo?
¿Esto se ha de usar conmigo?
¡Volved, mirad, escuchad!
¡Hola! ¿No hay aquí un criado?
¡Hola! ¿No hay un hombre aquí?
Pues no es hombre lo que vi,
Ni sueño que me ha burlado.
¡Hola! ¿Todos duermen ya? (vv. 5-13).

Las exclamaciones, fórmulas interrogativas, pausas, miradas apresuradas en la oscuridad, gritos (vv. 1010; 1142), caídas (simuladas), revelan la inhabilidad de percibir lo real y de no poder distinguir entre lo que es y pudiera ser. La enunciación "pues no es hombre lo que vi, / ni sueño que me ha burlado" es no menos paradójica, emblemática. Todo pese a que, de acuerdo con Otavio, Diana tenga a su disposición "mil señores" (v. 69) dispuestos a casarse con ella.

Porque la función del sueño es también central en esta primera apreciación del mundo sentimental de Diana. Noche, capa guarnecida, "hombres en mi casa" (v. 33), espacio privado ("casi en mi propio aposento", v. 33) dan en ejes estructurantes de la acción. El engaño inicial tiene su correspondencia con el ilusorio del final. Pero los objetos se cargan también de significado. Lo tienen en toda representación escénica. Diana pudo ver que quien huye de la sala de su palacio llevaba una capa "con oro" (v. 51); que un caballero tiró el sombrero a la lámpara y la "mató" (es decir, la apagó), y que las plumas del sombrero "como estopas ardieron" (v. 124). La analogía mítica se delimita con más claridad: la "lámpara" se dobla por

Well Wrought Urn), sin fisuras. Krieger opone a la bien labrada urna aquélla llena de grietas ("well ckraked urn"), "its substance flowing through it until one cannot tell what is inside from what is outside: the world becoming its language and its language becoming the world" (p. 29). Cf., Marianna Torgovnick, *Closure in the Novel*. Princeton University Press, Princeton, 1983, quien aplica el término crítico a las formas narrativas.

extensión metonímica en Sol (Diana); el "sombrero" en el caballero que lo viste (Teodoro), y las plumas en vanas pretensiones que se deshacen en fuego o se funden con el calor del deseo (vv. 129-131). De ahí la imagen mítica de Ícaro asociada con Teodoro (v. 2394) y la del Sol (Apolo) con la condesa (vv. 826, 1235-1238 y 2511-2515). El mito de Ícaro se asienta como substrato de la obra ya a partir de la primera escena;[12] del mismo modo el mito de Diana que asocia la lámpara como extensión de su poder, altiva, vigilante en su palacio. Sus pretendientes vienen a ser a modo de figuras que asocian el recorrido de los signos del Zodíaco: el Sol (Diana) pasa por ellos, a todos los ilumina ("atrae") sucesivamente, pero sin permanecer en ninguno. El sombrero bien podría funcionar como signo que expresa la vana premonición de intentos frustrados. Las plumas, que dan en ceniza, asociadas con el mito de Ícaro (v. 2394), figuran el fin destructor de todo empeño. La condesa las figuró bellas. Asocia el recurrente motivo de la mariposa y la llama,[13] traído múl-

[12] El motivo mítico lo estudia John H. Turner, *The Myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry*. Tamesis Books, London, 1977; anteriormente, Joseph G. Fucilla, "Etapas en el desarrollo del mito de Ícaro en el Renacimiento y en el Siglo de Oro". *Hispanófila*, 8 (1960), p. 24.

[13] Aparece el motivo, con resonancias míticas, en un primer romance de Lope, "Contemplando estaba Filis / a la media noche sola / una vela [a] cuya lumbre / labrando estaba una cofia / porque andaba entorno della / una blanca mariposa / quemándose los extremos / y quería arderse toda". Véase Lope de Vega, *Poesía selecta* (ed. Antonio Carreño). Cátedra, Madrid, 1984, pp. 175-177, y nota al v. 8; el soneto "Cándida, y no pintada mariposa, / al fuego se acercó, sin ver el fuego", en Lope de Vega, *Colección de las obras sueltas, assi en prosa como en verso, de D. Frey Lope Félix de Vega Carpio* (ed. F. Cerdá y Rico). Imprenta de Antonio de Sancha, Madrid, 1776-1779, vol. I, pp. 272-273 (21 vols.). El motivo de la vela al igual que el de la mariposa, que revoloteando se quema en la llama tiene también una rica tradición en la lírica de Occidente: desde los Bestiarios y Trovadores a la lírica de Petrarca (*Rime sparse*, 19: "et altri [animali] col desio folle che spera / gioir forse nel foco, perché splende, / provan l'altra vertù quella che' ncende, / lasso, e 'l mio loco è 'n questa ultima schera"). Se asocia la mariposa que se quema en la llama con la purificación espiritual; también con el gozo sexual. Al quemarse en la hermosura de la amada ("de vuestra hermosura do me abrasso") alude Diego Hurtado de Mendoza en apasionado soneto. Véase *Oeuvres attribuées* (ed. R. Foulche-Delbosc). *Revue Hispanique*, 32 (1914), p. 51. En bello apóstrofe se dirige Herrera-poeta a la Amada (Amor): "Amor, que en mi pretende nuevo efeto / dame vida por darme dura muerte / y en la luz y en el oro me detiene", en Fernando de Herrera, *Rimas inéditas* (ed. José Manuel Blecua). CSIC, Madrid, 1948, p. 50 (Anejo XXXIX de la *RFE*); Góngora en el soneto "Mariposa, no sólo, no cobarde". Véase *Sonetos completos* (ed. Biruté Ciplijauskaité). Castalia, Madrid, 1969, p. 236. Desde el punto de vista de la fenomenología, y en un contexto mucho más amplio, véase Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle*. Presses Universitaires de France, Paris, 1961. Una amplia exposición del motivo la incluye R. O. Jones, "Renaissance Butterfly, Mannerist Flea: Tradition and Change in Renaissance Poetry". *MLN*, LXXX, 2 (1965), pp. 166-184; también Alan S. Trueblood, "La mariposa y la llama: motivo poético del Siglo de Oro", *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*. Bordeaux, 1974, II, pp. 829-837, que extiende brevemente en *Letter and Spirit in Hispanic Stud-*

tiples veces a colación por Lope, tanto en su obra lírica como en su literatura dramática.

El mismo nombre ("Diana") enriquece el campo semántico del nominativo "perro". Asocia el mito lunar (vv. 912 y 1750-1756) con el de la mujer virgen, pura, cazadora a la vez. Diana es en la mitología luz y sombra; maternidad y rechazo estéril; fruto de vida y fuerza devastadora: hielo (vv. 1615-1617). Es altiva (vv. 1258-1260) y bizarra (v. 2388); es diosa y astro; es figura humana y función social. En la primera escena que, como indicamos, se abre a medianoche, aparece ya como presencia vigilante; como protectora de su espacio interior: la alcoba. Ilumina la escena al querer indagar sobre la identidad de quienes entraron huyendo. El nombre se constituyó en cabeza del género pastoril con la reconocida novela de *La Diana* de Jorge de Montemayor (Valencia, 1559).[14] El mito de Diana asocia, pues, un espacio cósmico (la noche), una presencia indagadora, y unos amores furtivos que finalmente se descubren (Teodoro, Marcela), y que originan también el nacer de la acción: envidias y celos. Pero también asocia Diana otra facultad: la de la caza (vv. 949-950). Se da en forma de azor en busca de su presa sexual (vv. 949-950). La búsqueda del objeto imposible (la "baja presa") ya tenía su referencia en el mito de Ícaro y Faetonte. Diana es también "Aurora" (v. 871), es "pálida manzana" (tentación edénica) y es "rigurosa estrella" (vv. 1118-1119). Viendo abrazados a Teodoro y a Marcela, encierra a ésta en un aposento, transformando el objeto deseado (Teodoro) en prohibido. De ahí la serie de imágenes que asocian clausura: "cárcel", "puerta", "sala", "patio", "cámara", "aposento", "cuadra" (vv. 157-158, 1005-1013 y 1095). Asocia también Diana el mito de Acteón, quien sorprende a la cazadora bañándose desnuda en un manantial, y con quien compite en la caza. Transformado en ciervo, Acteón es devorado por los perros (celos en la comedia de Lope) de Diana.[15] Los paralelos con el inicio del título, la extensión semántica del nombre (Diana), la competición de ésta frente a Marcela por la mano de Teodoro, y la final transformación de Teodoro —de secretario a conde (Acteón de cazador da en ciervo)— amplían el sustrato mítico de la comedia.

Pero rompe también 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

ies: Renaissance to Civil War. Selected Essays. Tamesis Books, London, 1986, pp. 26-34.

[14] Véase para un encuadramiento general del género, la magnífica monografía de Elizabeth Rhodes, *The Unrecognized Precursors of Montemayor's Diana*. University of Missouri Press, Columbia and London, 1992.

[15] "Le symbole", explica Jean Chevalier, "est plus qu'un signe. Il porte *au-de-là* signification, il relève de l'interprétation". Véase Jean Chevalier, *Dictionnaire des symboles*. Laffont, Paris, 1969, p. XV; Mircea Eliade, *Aspects du myth*. Gallimard, Paris, 1963.

del engaño, logrando de este modo el objeto de la caza. Es inteligente al encubrir sus motivos, y no menos astuta a la hora de develarlos. Goza de la palabra que amorosamente, en boca de Marcela, Teodoro le dirige a ésta. Le pregunta:

> ¿Qué le has dicho, por mi vida?
> ¿Cómo, Teodoro, requiebran
> los hombres a las mujeres? (vv. 1049-1051).

Y versos seguidos de nuevo pide; "¿con qué palabras? (v. 1055). Es víctima, en este sentido, de la dualidad de sus acciones que oscilan entre el querer, el desear y el lograr. Le atormenta el pensamiento; pero a su vez éste le abre situaciones posibles. Goza de la palabra ajena y se revela bajo la máscara de "aquella amiga mía", "que ha días que no sosiega / de amores de un hombre humilde" (vv. 1083-1085). Si Teodoro la desea "ofende a su autoridad", y si éste atiende a Marcela, Diana "pierde el juicio de celos" (v. 1089). Los deslices de Teodoro hacia Diana dan en agresivas humillaciones, doblándose el eje social (subalterno-noble) y el sexual: de la masculinización de Diana (centro de poder) a la feminización de Teodoro, privado de su don como amante y esposo, tanto de Marcela, dama, como de la condesa.

En los versos siguientes se entreve ya la solución: "haga que con un engaño, / sin que la conozca, pueda gozarle" (vv. 1125-1127). El término "gozarle", es decir, el que ella pueda "gozarle" sin que Teodoro sepa a quien goza, es clave. Implica ansiedad y desvelo sexual. Se expresa por medio de gritos histéricos. Sucede al simular una caída (*topos* en la comedia), al gritar por Dorotea o al pedir la "mano" de Teodoro (v. 1144). Extenso es el simbolismo de la caída; clave por ejemplo en *Peribañez y el comendador de Ocaña* (vv. 267-291); también en *El castigo sin venganza* (vv. 384-385). Y no menos lo es el pedir la mano. Al ofrecerle en una ocasión Teodoro la mano a Diana, oculta bajo la capa, ésta exclama: "¡Qué graciosa grosería!" (v. 1147). La posible sustitución de "mano bajo capa" por mano al aire libre funciona no menos como signo de represión. Es a la vez símbolo de secreta unión conyugal. Tal mano oculta, simbólicamente, el engaño social (la capa), que revierte en un matrimonio entre jerarquías dispares (condesa, secretario). Pero la mano oculta es también símbolo de lo deseado —caricia sexual— pero prohibido. Teodoro avanza así, inconscientemente, la solución final del conflicto que tiene los aires de opereta con farsa y triunfo. La exclamación de Diana ("graciosa grosería") relaciona, metonímicamente, el deseo con su objeto. Fonéticamente se alternan en forma rítmica los grupos consonánticos y vocálicos ("gra/gro; cio/ría; sa/se"). Pero el oximoron apunta a la agradable

atracción que ofrece la mano como sustitución fálica.[16] El velo lingüístico asocia del mismo modo el des/velo sexual. Otros deslices, asociados con la semántica del engaño, develan en Diana inhibiciones y deseos: "mar" frente a "barco", por ejemplo. Ella es mar; él "humilde barco" (v. 2129). Las prendas sexuales femeninas (apertura, fluidez, incitación: mar) se contrastan con la imagen fálica del "barco". Y se revierten en términos políticos y sociales, de acuerdo con los últimos versos del soneto que empieza "¿Qué me quieres amor? ¿Ya no tenía / olvidado a Teodoro? ¿Qué me quieres?" al concluir: "En gran peligro, amor, el alma embarco, / mas si tanto el honor tira la cuerda, / por Dios, que temo que se rompa el arco" (vv. 2131-2133).

Ante Diana llega parte de la servidumbre —aquéllos que estaban en vela— para inquirir sobre los dos hombres que huyeron en la penumbra. La declaración de Anarda está también llena de finas insinuaciones sexuales: "De noche se altera el mar, / y se enfurecen las olas" (vv. 159-160). Diana adopta el papel de inquisitivo juez: "¿quién esta calle pasea?" recordando tal fórmula viejos romances de Lope ("Mira, Zaide, que te digo / que no pases por mi calle", en contrarréplica al que se inicia con "Gallardo pasea Zaide / puerta y calle de su dama").[17] Anarda, dama, revela las relaciones amorosas entre Marcela —también Diana— y el secretario. La interrogación esclarece una verdad —el amor de Marcela y Teodoro— pero a la vez despierta en la condesa la realidad del sueño inicial: el deseo por el hombre que su dama disfruta. Al saber que furtivamente se han visitado unas "dos docenas" de veces (v. 257) pero al oír el amoroso vocabulario del requiebro y sobre todo el "verle hablar más de cerca / en estilo dulce y tierno / razones enamoradas", azuzan en Diana celos, envidias y una contenida ansia sexual. Se hace patente en la dulce morosidad con que Anarda le describe (*topos* del enamorarse de oídas)[18] el amoroso arrullo de los dos amantes, y en el atento y regocijado escuchar de Diana.

[16] Jacques Lacan asigna al término, dentro del campo referencial de lo sexual, un valor simbólico y no menos metafórico. Aludiendo al mito de Acteón y Diana, en versión de Lacan, Ellie Ragland-Sullivan escribe: "... in Lacan's version the discovery of unconscious truth leads not to death, but to life. For only by pushing further and grasping the Other's Desire and extracting oneself from its superimpose meanings, does one find a messure of freedom" en *Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis*. The University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1986, p. 300.

[17] Véase sobre ambos romances, *Lope de Vega. Poesía selecta*, ed. cit., pp. 132-141.

[18] Como "enamorado de oídas" se define don Quijote (II, 9). El *topos* (en Jaufré Rudel, Rodríguez del Padrón, Sá de Miranda) atraviesa la poesía cortesana, el teatro barroco (Lope, Tirso, Calderón), y tiene profundas raíces en la patrística (en San Agustín, por ejemplo), dentro de un marco alegórico y doctrinal. Domingo Ynduráin ha dedicado un magnífico ensayo al tópico del "enamorarse de oídas". Véase *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*. Cátedra, Madrid, 1983, pp. 589-603.

El "amar" y el "desear" ("vino a amar y a desear", v. 576), al igual que el término picaresco "comer" (goce sexual), se establecen, pues, como mimesis textual y social. Provocan tales acciones la confesión que le hace Marcela a Diana, y la previa de Anarda. Sola, ante ella misma, revela la condesa sus ansias en un significativo soneto donde expresa cómo su amor nace de ver amar: "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" (vv. 551-554). La mueven celos; el saberse más hermosa; el sentir envidia al no ser amada y un furioso deseo de ser objeto textual y sexual.

Expresa en cierta ocasión cómo "mil salteadores deseos, / que le han desnudado el alma / del honesto pensamiento / con que pensaba vivir" (vv. 590-593). Tal manifestación se expresa de forma paradójica: "darme quiero a entender sin decir nada" (v. 563). De la envidia por ver amar, comenta en otro soneto, se alimenta su ferviente deseo. La represión y la manifestación a la vez dan en retórica oblicua: de la alusión a la elisión que le impone el decoro social. En cierta ocasión presenta Diana su caso en nombre de "otra"; se ofrece como medianera (mimesis represiva) de los amores entre Marcela y Teodoro, y llega paradójicamente a declarar "lo que no merezco no lo entiendo, / por no dar a entender lo que merezco". Lo que lleva a Diana al borde de situaciones histéricas. Se fijan en el exacerbado deseo de hacerse centro de atención; en la conciencia de sentirse atractiva sexualmente, provocando interés, y en zanjarlo al instante con un muro de frigidez y radical rechazo. La histeria funcionaría como mecanismo de defensa, de autoprotección al verse a sí misma privada de lo que ardientemente desea. Pero también se representa como caricatura de lo que es la femineidad. De ahí que, de acuerdo con los rasgos de la personalidad histérica, analizados en detalle por Seymour L. Halleck, el control de la situación se obtiene a través de la sexualidad (unión de Diana con Teodoro), del histrionismo (Tristán) y del acto deshonesto (el engaño, la mentira). Todo síntoma (o signo) teatral está lleno, como vemos, de múltiples redes de significados.[19]

[19] El término, dado la dificultad de definir los síntomas específicos, es *strictu sensu* problemático. No afirmaríamos que Diana es histérica pero sí que presenta en ciertas escenas síntomas neuróticos, definiendo la neurosis como "the expression of a failure of the human being to achieve or mantain this integration on the level of integrative behavior that we call psychological". Véase Hans W. Loewald, *Papers on Psychoanalysis*. Yale University Press, New Haven, 1980, p. 20. Peggy Kamuf define como mujer neurótica-histérica la que rechaza o reprime su género; es decir, "girls who must work extra hard to become women because their 'boyish character and inclinations' have been allowed to develop unchecked for too long". Véase Peggy Kamuf, *Fictions of Feminine Desire*. University of Nebraska Press, Lincoln, 1979, p. 142. Seymour L. Halleck, "Hysterical Personality Traits". *Arch Gen Psychiat*, 16 (June 1967), pp. 750-757. Mardi J. Horowitz (ed.) indica en su introducción a *Hysterical Personality*, Jason Aronson, Inc., New York, p. 3, que la personalidad histérica es, en la siquiatría

El segundo acto se sucede en plena luz, en la mañana del otro día. La intriga da paso a la rivalidad entre los pretendientes por la apetecible mano de la condesa. Se reafirma la presencia mítica de la "bellísima" Diana (v. 1231); sus ojos son como dos soles (v. 1229). Por otra parte, los dos galanes semejan el empuje incontrolado, animal, de dos "toros" (Júpiter) en porfía por el Sol (Diana). La rivalidad humana adquiere proporciones literarias, cósmicas, y una nueva dimensión mítica. La prohibición surge al Diana enamorarse de un hombre "que puede infamar mi honor" (v. 1627). Tal infamia se desprende también —como el duque de Ferrara en *El castigo sin venganza*— por la ausencia de un sucesor. La unión con Teodoro, dado su origen bastardo, amenaza la pureza de la jerarquía y la estabilidad del condado. Lo expresa la condesa en antitética elocución: "yo quiero / no querer" (v. 1636). Y refiriéndose a la pareja de nobles que la pretenden, indica: "No los quiero, / porque quiero, / y quiero porque no espero / remedio" (v. 1613-1614), al aire de la fraseología de los *Cancioneros del Siglo XV*. La canción que llega desde un interior refleja tal perplejidad: "¡Oh quién pudiera hacer, oh quién hiciese / que en no queriendo amar aborreciese!" (vv. 1644-1645). El clímax de atracción y rechazo entre Teodoro y Diana se cumple casi en el centro de la comedia.

Vehementes son los celos de Diana al notar en Teodoro una segunda inclinación hacia Marcela. Desgarra su rostro con un terrible bofetón que compensa, a cambio del pañuelo ensangrentado, con dos mil escudos. El querer/despreciar se intensifica con el adorar/aborrecer (vv. 2290-2291). Persiste el oximoron en la fórmula "dulce castigarme". Se confirma la imagen del perro referida a la condesa quien "después que muerde halaga" (v. 2356), pasando del gozar al sádico hacer doler (una forma de placer) con inusitada frecuencia. Marcela es el objeto directo de los celos de Diana; Teodoro de las venganzas. Delibera ésta sobre el furor de la condesa al prohibirle que se case con Teodoro, destinándola a Fabio. El soneto "¿Qué intentan imposibles mis sentidos, / contra tanto poder determinados?" (vv. 2716-2717) convoca dos lugares comunes: 1) la fuerza hiriente de los celos —también en Diana y Teodoro— y 2) la clásica imagen (*carpe diem*) de la hermosura de

actual, la más venerada, pero a la vez es problemática y confusa. Dentro del orden sexual del discurso es útil Luce Irigaray, "L'ordre sexuel du discourse". *Langages*, 85 (1987), pp. 81-123. En cuanto al sistema teórico, véase Beret E. Strong, "Foucault, Freud, and French Feminism: Theorizing Hysteria as Theorizing the Feminine". *Literature and Psychology*, 35 (1989), pp. 10-26, sin descontar la referencia clásica a Sigmund Freud, "Inhibitions, Symtom, and Anxiety". *Standard Edition of Complete Works* (trans. James Strachey). Hogarth Press, London, 1959, 20: 119 (24 vols.); y "Notes upon a Case of Obsessional Neurosis". *Standard Edition*, 10: 235-236. En concreto sobre la mujer en el teatro del Siglo de Oro, véase, Dawn L. Smith, "Introduction", *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age* (eds. Anita K. Stoll and Dawn L. Smith). Bucknell University Press, Lewisburg, 1991, pp. 17-29.

las flores, "que se perdieron esperando el fruto" (v. 2729).[20] En este sentido, *El perro del hortelano* está empedrado de consagrados tópicos: motivos recurrentes, referencias clásicas, refranes, canción tradicional, folklore, emblemática y hasta, como ya señalamos, farmacopea y medicina casera, chuscamente relatada.

Diana rompe con el recato al sobreponer su estado civil sobre su jerarquía. Se adelanta a Teodoro; toma la iniciativa y hasta se propone a sí misma en matrimonio ("porque agora serás mío / y esta noche he de casarme / contigo" (vv. 3175-3177). La pusilanimidad del secretario contrasta con la firmeza de Diana. Rompe el estándar jerárquico patriarcal no en cuanto que afirma la norma sino en cuanto que señala una utópica desviación que no se cumple. De ahí no menos su aspecto cómico, irrisorio y hasta jovial. Se idealiza una forma de conducta. Se retrata sobre las tablas una posibilidad ficticia de ser que prohibe el canon sociológico de dignidad femenina y de conducta social; "yo tengo mi honor por más tesoro", expresa Diana (v. 330). Las formas paradójicas en boca de Diana la diferencian radicalmente de otras figuras femeninas. Es la antítesis de Laurencia en *Fuente ovejuna*, y no menos de Casandra en *El castigo sin venganza*. 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. Dobla éste, a modo de *Deus ex machina*, la figura del autor (Lope) que hila, teje y entreteje los hilos de la trama. Le casa su agudeza lingüística y la hábil maña de abrir y doblar espacios teatrales; una máscara sobre otra. Se torna en inventor y cómplice de una mentira política preservando así la otra verdad que, con Teodoro y Diana, sabrá guardar con gran secreto. En ello le va la vida.

[20] Al motivo del "carpe diem" le dedicó hace años un estudio Gustavo Agrait, *El "Beatus ille" en la poesía lírica del Siglo de Oro*. Editorial Universitaria, San Juan de Puerto Rico, 1971.