

El individuo atrapado :
dolor y honor en *El Perro del hortelano*

Milagros TORRES

Individuo y sociedad : dos entidades en conflicto, paradójicamente enfrentadas. El tema de nuestro coloquio anuncia, desde su propia formulación bipolar, una tensión entre los dos conceptos. Se trata de dos comparsas mal avenidos que, en principio, desde una perspectiva utópica, debieran armonizarse. Pero todo parece demostrar que la llamada *sociedad* desarrolla mecanismos que, en lugar de proteger al individuo, de los cuales la sociedad es la suma, lo controla, lo atenaza y favorece así su posible exclusión. Como consecuencia de ello, el individuo tiende a poner en tela de juicio, y en última instancia a neutralizar, el armazón social.

Así, en palabras de Valéry :

chaque individu [...] s'efforce de rompre ou de désagréger le puissant appareil d'abstractions, le réseau des lois et des rites, l'édifice des conventions et de consentements qui définissent une société organisée¹.

Nuestra reflexión de hoy se centra en *El Perro del hortelano*, de Lope de Vega, una comedia de madurez del dramaturgo madrileño (1613)² en la que queda patente el conflicto arriba expuesto, bajo forma, en el arranque de la pieza, de absoluto callejón sin salida para la protagonista, Diana de Belflor. La condesa se enamora muy a su pesar de Teodoro, su secretario, y ambos se ven atrapados por la ley del decoro que impedía el matrimonio entre desiguales³. La obra teatraliza magistralmente el cruce entre el conflicto interior de una mujer esquiva, noble, muy del gusto lopesco, y el conflicto social que el personaje interioriza, colocándolo en una situación de auténtico dolor interior. Así, honor, u honra, termina siendo sufrimiento, de tal modo que la muy respetuosa condesa colérica y autoritaria del principio, termina afirmando, como veremos mas adelante : « Maldígate Dios, honor ».

¹ Paul Valéry, « Au sujet de la dictature », dans *Regards sur le monde actuel*, Paris, Flammarion, 1933.

² Publicada por vez primera en la *Onzena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio* (Madrid, 1618). No se conserva manuscrito ni copia de la época.

³ Véase al respecto nuestro trabajo « Tristán o el poder alternativo : el papel dominante del gracioso en *El Perro del hortelano* », en *Representación, écriture et pouvoir en Espagne à l'époque de Philippe III (1598-1621)*, Paris, Publications de la Sorbonne / Università di Firenze, 1999, p. 153-169.

Consideramos los términos « honor » y « honra » como sinónimos⁴, a pesar de los matices que ha intentado distinguir la crítica para circunscribir dos campos semánticos distintos. Definiremos, pues, honor y honra en el contexto de la literatura dramática del Siglo de Oro, como la prestigiosa imagen social que un individuo poseía en virtud de su sangre no manchada y de su pertenencia a un estamento social elevado.

Lo interesante en *El Perro del hortelano*, desde la perspectiva que nos ocupa, es que la estrategia dramática de Lope permite aunar en el personaje las dos problemáticas cruzadas que sustentan el enredo : amor y honor. El personaje da materia al concepto, humaniza la idea, carnaliza la reflexión del espectador. Y el gesto permite visualizar el conflicto tramado entre individuo y sociedad.

La caracterización de Diana facilita dicha opción teatral. Se imbrican en ella la personalidad de la diosa de la caza, agreste, libre, autónoma, rodeada de mujeres que la sirven, con la personalidad de la condesa napolitana inventada por Lope para hacerla triunfar en los moldes de la comedia nueva, en su nueva fórmula teatral que le elevó a la categoría de primer dramaturgo de España ya desde los años 80 del siglo XVI. Se trata de una Diana múltiple que domina una fascinante comedia palatina.

Diana, diosa lunar de las encrucijadas, de los animales sin defensa y de los recién nacidos, se ve en el centro de una encrucijada de problemas que parecen no tener solución al principio. La acción parte de una encrucijada teatral en la que se armonizan con extremo atractivo para el público los elementos sociales con los personales, las presiones exteriores con las internas. La solución vendrá de una vía alternativa, la de la comicidad, encarnada por el gracioso Tristán que sacará el desenlace del callejón sin salida, haciendo triunfar el amor y la ilusión cómica. Es decir que el gracioso sitúa la solución fuera de los márgenes sociales establecidos por la comedia, reduciendo así su alcance transgresivo⁵.

En este sentido, se le plantea al investigador un reto epistemológico, es decir, indagar el modo en que se articula signo y referente⁶; dicho de otro modo, red de signos y realidad extratextual. El teatro, como hemos venido apuntado repetidamente en nuestros trabajos, no

⁴ *Diccionario de Autoridades* (Madrid, Gredos, 1976) : HONOR : Honra con esplendor y publicidad. [...]. Se toma muchas veces por reputación de alguna familia, acción a otra cosa. [...] Se toma asimismo la honestidad y recato en las mujeres. HONRA : Reverencia, acatamiento y veneración que se hace a la virtud, autoridad y mayoría de alguna persona. Viene del latino *Honor, honoris*, que significa esto mismo. [...] Significa también pundonor, estimación y buena fama, que se halla en el sujeto y debe conservar. [...] Se toma también por la integridad virginal en las mujeres. (He modernizado la ortografía).

⁵ « Tristán o el poder alternativo... », *art. cit.*, en particular p. 166-169.

⁶ Véase entre otros muchos trabajos, Valeriano Bozal, *Mimesis : las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor, 1987, en particular, p. 19 *sq.*

es la vida, aunque tenga por función, entre otras, iluminarla, penetrarla, permitir incluso un cierto control, al menos intelectual, de sus aspectos más contrastados o contradictorios, más resbaladizos y reacios al análisis. Es el reto que se plantea, de modo más general –y nuestro coloquio es buena muestra de ello– al investigador de la literatura que vuelve a lo social. Nuestra orientación analítica e interpretativa es fundamentalmente estética, pero nos resulta particularmente interesante intentar desentrañar los mecanismos dramáticos mediante los cuales el dramaturgo es capaz de crear un espectáculo en el que la sorpresa y la *admiratio* son motores de la creación, transformando a la vez su pieza en laboratorio de reflexión social. Pero nunca podremos sacar conclusiones sobre el funcionamiento social a partir de lo literario. El referente social es un substrato sobre el que se asienta ese objeto estético que tiene sus propias leyes poéticas y que, desde la página, está proyectándose al tablado⁷. La prudencia se impone pues a la hora de concluir sobre la posible voluntad crítica del dramaturgo, cuyo propósito fundamental es crear un espectáculo que divierta, seduzca y atrape el entusiasmo y la atención, aunque enseñe y abra los ojos del público que acude al corral.

Vayamos al texto. Y para iniciar este recorrido textual, el primer soneto de Diana es significativo de esa primera toma de conciencia de la protagonista de que algo está cambiando, y tiene además la virtud de condensar en catorce endecasílabos, con extrema economía de medios retóricos y gran eficacia expresiva, el cruce entre la lucha sentimental y los frenos sociales impuestos por el decoro :

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.

⁷ Véase en este sentido el valioso trabajo de Jesús Gómez, *Individuo y sociedad en las comedias (1580-1604) de Lope de Vega* (Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2000) que aborda precisamente la temática que nos ocupa, en el marco del primer teatro de Lope, objeto de la mayor parte de nuestros estudios.

La envidia bien sé yo que ha de quedarme,
 que, si la suelen dar bienes ajenos,
 bien tengo de que pueda lamentarme,

 porque quisiera yo que, por lo menos,
 Teodoro fuera más para igualarme,
 o yo, para igualarle, fuera menos⁸.

La toma de conciencia sentimental de Diana, es decir, el darse cuenta de que las cualidades de Teodoro no le son indiferentes, y ello desde hace tiempo –« mil veces »–, se desencadena por celos, es decir, al descubrir la relación amorosa que existe entre el secretario y Marcela, una de sus damas de compañía⁹. El primer cuarteto da cuenta de esa suspensión de la acción que suele permitir el soneto al irrumpir en el desarrollo de la comedia, para abrir un objetivo suplementario sobre la interioridad del personaje que se mira por dentro y desvela de modo más preciso lo que siente al espectador¹⁰. Tras esa autoconfesión sentimental, el freno interior se despliega en el segundo cuarteto : « mas yo tengo mi honor por más tesoro ; / que los respetos de quien soy adoro ». Obsérvese la fuerza semántica –intensificada por la rima– de los términos « adoro » y « tesoro », referidos al propio honor de la condesa, que termina identificando con su propio ser. La ley del decoro consigue así operar una transformación ontológica del individuo que la convierte en pilar y coraza de su propia personalidad.

Los tercetos analizan de modo más llano el proceso psicológico ligado a los celos que la condesa no duda en nombrar « envidia », para coronar la introspección con la rotunda afirmación del segundo terceto conclusivo y a la vez abierto : « porque quisiera yo que, por lo menos, / Teodoro fuera más para igualarme / o yo, para igualarle, fuera menos ».

Ese deseo de equilibrio de los niveles sociales será el hilo conductor de la actuación de la condesa, aunque se verá constantemente interrumpido, produciendo el anunciado dolor

⁸ Lope de Vega, *El Perro del hortelano*, Madrid, Cátedra, 1997, vv. 325-338. Citaremos siempre por esta edición mencionando sólo los versos correspondientes.

⁹ Sobre la caracterización del personaje de Diana y sus aspectos paradójicos véase nuestro « Paradojas de Diana », en *Studia Aurea, Actas del III Congreso Internacional de la AISO – II, Teatro*, Toulouse / Pamplona, 1996, p. 395-396.

¹⁰ En la puesta en escena de *El Perro del hortelano* que presentamos en junio de 2006 en la Universidad de Rouen, dentro del marco de nuestra actividad teatral al frente de *El corral del sol*, compañía que creamos en el seno del « Departamento de estudios románicos », integrada por alumnos y profesores, la actriz que representaba a Diana, avanzaba en ese momento hacia el proscenio mirando de frente al público, para marcar escénicamente ese cambio de registro que permite la introspección del soneto. El avanzar hacia el público indicaba profundidad reflexiva y lírica, invitando a la vez a aquél a compartir ese espacio íntimo.

muchas veces callado. Y ello debido a la prohibición externa y por la condición esquiva que, por definición mitológica, el personaje conlleva. Poco a poco, la diosa, la condesa, se hará mujer, eróticamente abierta a la consumación del placer y del amor, socialmente protegida por el embuste de Tristán.

Omnia vincit amor será en *El Perro del hortelano* un tópico puesto a prueba. Y el desenlace, que tanto ha dado que hablar a la crítica, tradicionalmente dividida entre los defensores de la « subversión » y los reacios a dicha interpretación¹¹, será un ejemplo de maestría literaria, ya que el propio problema socio-psicológico, se resuelve mediante una hibridación genérica. Si la comedia palatina, por definición, se desarrolla en un espacio marcado por el protocolo nobiliario, por las formas y rituales artocráticos, la farsa con la que se corona el enredo y se llega a la solución final, es una *mise en abîme*, desenfadada y jocosa, que, en mi opinión, se ha de tener muy en cuenta como pista interpretativa que va más allá de lo que se ha querido ver en ella ; es decir, la risa, como vía alternativa, el poder del juego y del subalterno, encarnados por el gracioso, como salida simbólica del atolladero social, y, en última instancia, del miedo. Todo ello, claro está, en el marco ficticio de las tres jornadas, sin posibilidad alguna, en nuestra opinión, de sacar conclusiones excesivas que vieran en la pieza una verdadera propuesta subversiva aplicable al referente. Las apariencias quedan salvaguardadas por el secreto compartido entre Tristán y Teodoro, al que al final accede Diana para que el secretario sea digno de la nobleza adquirida, premiado por la sinceridad hacia su amada, a quien informa del engaño : el viejo conde Ludovico, será el padre ficticio de Teodoro, que se hace pasar por su hijo, raptado muchos años antes.

Volvamos al dolor de la protagonista, inextricablemente unido a ese incómodo honor que preside sus actos y, como veíamos, todo su ser.

El gesto se hace eco evidente de esa lucha interior. Como ya analizamos en otro lugar¹², la mano se hace en el escenario símbolo sinecdóquico de poder y de celos, de deseo y dolor. En tres momentos el espectador percibe toda una serie de mensajes implícitos ligados a la actuación : la mano de la condesa pide apoyo en la del secretario, en una caída fingida, inversión simbólica de la pedida de mano tradicional (vv. 1143-1154) ; o bien estalla en los consabidos bofetones que emblematizan el clímax de la comedia, ante la insolencia de Teodoro que, cansado de los cambios de humor de su señora, amenaza con volver con

¹¹ Véase al respecto F. Weber de Kurlat, « *El Perro del hortelano* comedia palatina », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24, 1975, p. 161-365 ; M. Wilson, « Lope as a satirist : two themes in *El Perro del hortelano* », *Hispanic Review*, 40, 1972, p. 271-282. B.W. Wardropper, « Comic illusion : Lope de Vega's *El Perro del hortelano* », *Kentucky Romance Quarterly* », 14, 1967, p. 101-111.

¹² M. Torres, « Paradojas de Diana », *art. cit.*, p. 402-404.

Marcela (vv. 2220-2222). El « dar los brazos » final, representará gestualmente la nivelación tan deseada (vv. 3035-3073).

La violencia de los bofetones está cargada de sentidos. En primer lugar, la condesa no puede controlar la pulsión provocada por los celos que han ido en aumento según ha ido avanzando la acción. Si al principio Diana rechaza el amor que empieza a sentir por Teodoro porque tiene « su honor por más tesoro », poco a poco va haciendo comprender al secretario que, a pesar suyo, a pesar del imperio de la honra, le ama. Así, a pesar de su « Esto es lo mejor : yo quiero / no querer » (vv. 1636-1637), confesado a su confidente Anarda, y su « Quien quiere, puede, si quiere / como quiso, aborrecer » (vv. 1634-1635), la fuerza del amor y del deseo le hace insostenible que pueda haber otra mujer, Marcela, en el horizonte del secretario. En realidad los bofetones son la expresión de un deseo demasiado tiempo frenado, la expresión de un poder que se ve contrarrestado por la nivelación social que el sentimiento está produciendo entre los amantes y, en última instancia, un recurso maravillosamente eficaz del dramaturgo para hacer surgir la sangre en el escenario. Sangre que las narices de Teodoro vierten –desfloración simbólica invertida– debido al golpe de la mano de Diana, sangre polisémica que es a la vez símbolo sexual y social. Puesto que es la diferencia de sus sangres, noble y plebeya, lo que está impidiendo la unión entre ambos. Se trata, pues, de un emblema escénico, cuyo funcionamiento plástico y sémantico no puede ser más completo.

He aquí la escena en la que el secretario se declara por fin a su dama y, ante su resistencia, protesta firmemente provocando el estallido final de la condesa de Belflor :

Teodoro.	Un hora he estado leyendo tu papel, y bien mirado, señora, tu pensamiento, hallo que mi cobardía procede de tu respeto, pero que ya soy culpado en tenerle, como necio, a tus muchas diligencias, y así, a decir me resuelvo que te quiero, y que es disculpa que con respeto te quiero. Temblando estoy, no te espantes.
Diana.	Teodoro, yo te lo creo.

¿ Por qué no me has de querer,
 si soy tu señora y tengo
 tu voluntad obligada,
 pues te estimo y favorezco
 más que a los otros criados ?

Teodoro.

Ese lenguaje no entiendo.

Diana.

No hay más que entender, Teodoro,
 ni pasar el pensamiento
 un átomo desta raya.
 Enfrena cualquier deseo ;
 que de una mujer, Teodoro
 tan principal, y más siendo
 tus méritos tan humildes,
 basta un favor muy pequeño
 para que toda la vida
 vivas honrado y contento.

Teodoro.

Cierto que vuseñoría
 (perdóneme si me atrevo)
 tiene en el juicio a veces,
 que no en el entendimiento,
 mil lúcidos intervalos.
 ¿ 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 enfrío
 se abrasa de vivo fuego,
 y cuando ve que me abraso,
 se hiela de puro hielo ?
 Dejárame con Marcela.
 Mas viénele bien el cuento

del Perro del Hortelano.
 No quiere, abrasada en celos,
 que me case con Marcela ;
 y en viendo que no la quiero,
 vuelve a quitarme el juicio
 y a despertarme si duermo ;
 pues coma o deje comer,
 porque yo no me sustento
 de esperanzas tan cansadas ;
 que si no desde aquí vuelvo
 a querer donde me quieren.

Diana.

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

Teodoro.

¿ No hay remedio ?

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

Diana.

¡ Pícaro infame !

Haré yo que os maten luego.

Teodoro.

¿ Qué hace vuseñoría ?

Diana.

Daros, por sucio y grosero,
 estos bofetones. (vv. 2146-2222)

Rabia, celos, deseo, olvido del decoro, violencia erótica, dolor difuso entre corporal, psicológico y social, todo ello metaforizado en el rojo del brotar de la sangre masculina,

plasmado simbólicamente en la blancura del lienzo del secretario. Nada dice la acotación sobre el gesto de Teodoro, pero el director de escena, el *autor*¹³ en el Siglo de Oro, podría indicarle, teniendo en cuenta el texto, el limpiarse la sangre de las narices con un lienzo y abandonar la estancia en la que se ha producido la disputa. Gesto que viene sugerido por los comentarios de diversos personajes, en particular por Tristán y Diana, en el acto siguiente¹⁴. Así fue como lo hicimos en nuestra puesta en escena, cerrando con un clímax impactante el primero de los dos actos que constituían el espectáculo.

Los bofetones estallan cuando el discurso llega a su límite, cuando los dos personajes enamorados no consiguen que la palabra cumpla su función¹⁵. Obsérvese la evolución retórica del discurso del secretario y su progresiva falta de respeto a la condesa. Tras la prudente declaración amorosa, en la que el secretario utiliza el « tú », « y así a decir me resuelvo / que te quiero, y que es disculpa / que con respeto te quiero », el freno social los aleja por boca de Diana. La condesa finge no entender el lenguaje de Teodoro y éste, herido, comienza a defenderse atacando peligrosamente a su esquiva y lunática señora. Las fórmulas de respeto invaden el discurso del secretario, « vuseñoría », « perdóneme si me atrevo », pero el reproche se abre camino, la pulsión del individuo humillado puede, en el lenguaje, con la barrera social : « ¿ Para qué puede ser bueno / haberme dado esperanzas [...] ? ». Teodoro, nuevo enfermo de amor, en la más pura tradición medieval, ha tenido que guardar cama más de un mes a causa de la melancolía producida por los altibajos y las contradicciones de Diana. La tensión sube, como Ícaro, y Teodoro, corriendo el riesgo de quemarse las alas, recuerda en su reproche el refrán que Lope teatraliza en el título de su comedia : « Dejárame con Marcela. / Mas viénele bien el cuento / del Perro del Hortelano ». Y remata su frase algo suicida con una clara provocación sexual : « pues coma o deje comer, / porque yo no me sustento / de esperanzas tan cansadas ». La acotación implícita : « ¿ Qué hace vuseñoría ? » indica al actor y al *autor* que Diana debe en su gesto alzar la mano contra el secretario, acompañándolo del rotundo « Daros por sucio y grosero / estos bofetones » .

El dolor de Diana se extiende a su alrededor provocando dolor en el rostro y en el orgullo de Teodoro : « quiere deshacer mi rostro / porque es mi rostro el espejo / adonde mira su honor, / y véngase en verle feo » (vv. 2272-2275). No se puede analizar el acto de la condesa

¹³ Como se sabe, director de compañía en el Siglo de Oro.

¹⁴ El gracioso no duda en resumir el significado del acto diciendo que Diana le ha hecho « doncella por las narices » (vv. 2353-2354).

¹⁵ Sobre el lenguaje amoroso en la comedia, véase el valioso trabajo de Nadine Ly, « La diction de l'amour dans la "comedia" *El Perro del hortelano* de Lope de Vega », en *Hommage à Maxime Chevalier, Bulletin Hispanique*, 92, 1990, p. 532-533.

y la situación en general de modo más conciso y perspicaz : la fina reflexión del dramaturgo se revela por boca del secretario, con el que se le ha identificado más de una vez. Es interesante destacar la doble caracterización dramática de Teodoro : por una parte su condición subalterna lo sitúa socialmente por debajo de Diana, su señora ; por otra, su condición de amante de la condesa, le otorga categoría teatral de galán. De ahí que vaya funcionalmente acompañado por su lacayo Tristán, actor y *autor* de la farsa que pone punto final al enredo¹⁶.

Como es común en Lope, la burlas y las veras se dan la mano en la construcción del discurso dramático. Y la plasticidad genérica propia de la comedia nueva se manifiesta en nuestra obra al conducirla a un final cómico cuando la problemática socialmente planteada es grave y podría haberse solucionado de forma trágica¹⁷.

El lirismo del tercer acto, sobre todo en ciertos monólogos magistrales, intensifica la expresión de un dolor individual que es en última instancia, insoportable falta de libertad. En este sentido existe un substrato trágico en el planteamiento básico del problema matrimonial. Los personajes parecen llevar trazado un destino en su sangre. Lo trágico, más que la muerte real como final de una pieza, es el *impasse*, la falta de posibilidad electiva del individuo¹⁸.

Así, ante las amenazas que pesan sobre la vida del secretario por parte de sus rivales, los pretendientes de Diana, Teodoro decide poner tierra en medio y marchar a España. En la despedida, que parece definitiva si el gracioso no ideara su estratagema genial, los gestos de los enamorados espacializan la tensión y el deseo que les impide separarse :

Teodoro.	Haré tus contrarios mudos con mi ausencia. Dame el pie. Anda, Teodoro. No más ; déjame, que soy mujer.
Teodoro.	Llora, mas ¿ qué puedo hacer ?

¹⁶ Sobre la condición casi protagonista del gracioso en *El Perro del hortelano*, véanse los trabajos indispensables del gran lopista Victor Dixon, en particular la introducción a su edición de Lope de Vega, *El Perro del hortelano*, London, Tamesis Books Limited, 1981.

¹⁷ La versión cinematográfica de la comedia, realizada por Pilar Miró, admirable estéticamente y en cuanto a la interpretación de los actores, presenta a una Diana más ligera de la que propone Lope y, consecuentemente, la gravedad de las prohibiciones sociales queda bastante soslayada en la película.

¹⁸ Sobre esta problemática tendrá lugar el 17 de abril de 2009 una jornada de estudio en la Universidad de Rouen, que tengo el gusto de organizar en colaboración con Miguel Olmos, dentro del marco de actividades del ERIAC, sobre *Fatum et liberté au théâtre*. El condicionamiento social en nuestra comedia podría verse como una manifestación del destino, debido al rigor de su poder sobre el individuo. La comicidad y sus trucos serían pues una respuesta a dicho condicionamiento trágico, así como una desafío literario para el dramaturgo que consigue jugar con los diferentes géneros en hibridación genial.

Diana. En fin, Teodoro, ¿ te vas ?
 Teodoro. Sí, señora.
 Diana. Espera. Vete.
 Oye.
 Teodoro. ¿ Qué mandas ?
 Diana. No, nada.
 Vete.
 Teodoro. Voyme.
 Diana. Estoy turbada.
 ¿ Hay tormento que inquiete
 como una pasión de amor ? (vv. 2610-2620)

Sola, tras la partida de su amor, una nueva Diana, cada vez más mujer, maldice abiertamente la ley del decoro, aunque los frenos persisten :

¡ Buena quedo agora !
 ¡ Maldígate Dios, honor !
 Temeraria invención fuiste,
 Tan opuesta al propio gusto.
 ¿ Quién te inventó ? Mas fue justo,
 pues que tu freno resiste
 tantas cosas tan mal hechas¹⁹. (vv. 2622-2628)

El hermoso poema que pone fin a la escena, muestra una Diana enamorada, muy lejos ya de la violencia que la aislaba al principio, luchando aún contra sí misma y contra el decoro, pero llenando su *planctus* de ternura propicia al amor que terminará por triunfar. El motivo central del monólogo es el llanto, en que se ven envueltos sus « ojos » ; un agua de amor en que se han fundido los antiguos hielos de la ardiente condesa :

¹⁹ Cuando Teodoro se decide a marchar, Diana repetirá la maldición a su rango social, en este caso sustantivado en el « vuestra señoría » con el que el secretario se dirige a ella : « *Teodoro*. Quede vuestra señoría / con Dios. // *Diana*. ¡ Maldita ella sea, / pues me quita que yo sea / de quien el alma quería ! ». El rango, « vuestra señoría », es ella misma, pero Diana lo aleja de sí hablando en tercera persona. Su ser de mujer ya ha conseguido disociarse de su estamento. A la vez, la pasión la ha sacado de su encerramiento mitológico en el corsé de Diana. Pronto triunfará la irreverencia cómica, y con ella, la felicidad amorosa.

¡ Buena quedo yo sin quien
 era luz de aquestos ojos !
 Pero sientan sus enojos ;
 quien mira mal, llore bien.
 Ojos, pues os habéis puesto
 en cosa tan desigual,
 pagad el mirar tan mal,
 que no soy la culpa desto ;
 mas no lloren que también
 tiempla el mal llorar los ojos,
 pero sientan sus enojos ;
 quien mira mal, llore bien ;
 aunque tendrán ya pensada
 la disculpa para todo,
 que el sol los pone en el lodo,
 y no se le pega nada.
 Luego bien es que no den
 en llorar. Cesad, mis ojos.
 Pero sientan sus enojos ;
 quien mira mal, llore bien. (vv. 2652-2671)

Si el amor entra por la vista para los neoplatónicos²⁰, en estos versos Lope borda nuevas versiones del conocido principio amoroso en torno a ese singular « mirar mal ». ¿ Qué es « mirar mal » para la condesa enamorada ? Es, claro está, fijarse amorosamente en ese personaje inferior a su rango que ha sido capaz de sacarla de la soledad en la que se encontraba por su condición esquiva y reacia al fácil –y aburrido– matrimonio con sus iguales. El estribillo, hermosísimo por lo lleno de irónica melancolía que aparece, dice un mirar mal social que es, en el fondo, mirar bien amoroso, puesto que esa mirada prohibida ha desencadenado el sentimiento.

²⁰ Sobre los ojos como motivo de inspiración lírica, que permite a Lope recoger y reinventar toda una tradición plural, véase nuestro « Ojos (Poética de la luz y del color en ocho sonetos de Lope) », en *Otro Lope no ha de haber, Colloque international : Florence, 10-13 février 1999*, Firenze, Università di Firenze, 2000, p. 241-256.

Concluyo.

La profundidad analítica del discurso teatral, la riqueza en la caracterización de los personajes, la sutileza ingeniosa de los sonetos, la agilidad de la acción, la armonía de fuerzas en la disposición, junto a la carga cómica incomparable depositada en el gracioso Tristán, hacen de *El Perro del hortelano* una obra maestra de la producción teatral áurea. La imbricación de la problemática social y de la amorosa es completa ; la una no existe sin la otra. El cruce mitológico entre Diana e Ícaro sustenta en buena medida dicha imbricación. De tal modo que el dramaturgo parece ofrecer en la propia densidad compositiva de su comedia un desafío a su público que no es sino una irreverente invitación al sueño.

La interiorización del conflicto social operada por el teatro a través del cuerpo de los actores, en su gestualidad²¹, en la red de símbolos que materializa el tablado, permite al espectador acceder visualmente a toda una serie de reflexiones –a diversos niveles de recepción– acercando los contenidos a las capas más bajas presentes en el corral. La singularidad radiante de Diana²², la ambición y el medro, incentivados por el enamoramiento final de Teodoro, permiten asociar lo individual y lo colectivo, transformar en espectáculo la relación de fuerzas entre el individuo y el grupo. En este sentido, la sangre y su utilización simbólico-polisémica en el escenario²³ sería uno de las materias significativas más eficaces desde el punto de vista que nos ocupa : es símbolo sexual en la desfloración paródica al revés que operan los bofetones, siendo a la vez símbolo social ya que Teodoro no es de sangre noble. El dolor que provoca también es múltiple. Y afecta a los dos protagonistas.

El Perro del hortelano ofrece un terreno abonado para proyectar una nueva mirada crítica a la literatura, teniendo en cuenta parámetros sociales. En este sentido, la comedia se brinda como verdadera fuente de inspiración para abordar la temática de nuestro coloquio desde perspectivas que nunca podrían ser las mismas que sustentaban la investigación sobre temas semejantes hace tres o cuatro decenios. Estamos ante un sistema de representación, no lo

²¹ Véase al respecto *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. José María Díez Borque, London, Tamesis Books Limited, 1989. Véase asimismo Evangelina Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998 ; M. Torres, *Recherches sur la dramaturgie de Lope de Vega : images et fonction du corps dans ses premières « comedias »*, Thèse de doctorat Nouveau Régime, sous la direction d'Augustin Redondo, Paris, Université de Paris III Sorbonne Nouvelle, 1994, à paraître.

²² Véase Margit Frenk, « El personaje singular ; un aspecto del teatro del Siglo de Oro », *Nueva Revista de Filología Española*, 26, nº 2, 1977, p. 480-498, en particular p. 481. La ilustre hispanista defiende la densidad, muchas veces minimizada, en la caracterización de los personajes del teatro clásico español, opinión que comparto y de la que es ilustración el personaje de Diana.

²³ Sobre el funcionamiento del color rojo en la obra de Lope, véase nuestro trabajo de próxima aparición « ¿ Qué es el color escrito : respuestas lopescas ? », en *La symbolique des couleurs au Siècle d'Or, Colloque international sous la direction de Jean-Pierre Etienvre*, Paris, Presses de la Sorbonne, sous presse.

olvidemos, y sus leyes internas pertenecen al reino de creación artística. La transgresión del Fénix, si la hay, es de orden artístico. Otra cosa es que el arte sea capaz de mover montañas.

Université de Rouen / ERIAC