



EL PERRO DEL HORTELANO

GUÍA DIDÁCTICA

ESTA GUÍA TIENE COMO OBJETIVO BRINDAR INFORMACIÓN Y SUGERENCIAS A DOCENTES Y ESTUDIANTES PARA FOMENTAR LA FORMACIÓN DE ESPECTADORES ACTIVOS, CON CAPACIDAD DE ANÁLISIS CRÍTICO Y DISFRUTE DE LAS OBRAS DEL TEATRO CLÁSICO.



1. SINOPSIS

El perro del hortelano es una comedia de Lope de Vega, dentro del subgénero conocido en el Siglo de Oro como comedia palaciega, que escribió entre 1613 y 1618, en un momento de plena madurez creativa y que coincide con la publicación de *Fuenteovejuna*, *La dama boba* y *El acero de Madrid*. Los autores del Siglo de Oro ambientaban las comedias palaciegas en lugares de cierto exotismo, en este caso, Lope sitúa *El perro del hortelano*, en Nápoles, prototipo de ciudad renacentista y con fama de ser un lugar fácil para el amor y el dinero; con un elenco de personajes de la alta nobleza rodeados de sus vasallos (secretario, damas de compañía, criados, mayordomo...) y los conflictos y enredos amorosos que se sucedían entre los personajes.

Dentro de este contexto de comedia palaciega presenta un **ingenioso juego de amor** que al titularlo con un refrán popular (*el perro del hortelano ni come las berzas ni las deja comer*), avisa ya de entrada del sentido humorístico a la obra. La condesa Diana, que es el “perro” al que alude el título, no se permite a sí misma enamorarse de su secretario Teodoro, ni permite que ame a Marcela, una de sus damas de compañía. En algunos manuscritos tardíos el título de la obra es “Amar por ver amar” aludiendo a los versos que recita la propia condesa, cuando empieza a ser consciente de que se ha enamorado de Teodoro al verlo en brazos de Marcela.

La trama contiene dos **estructuras básicas**: el *triángulo amoroso* (Diana-Teodoro-Marcela) complementado con la presencia de rivales (Fabio, Ricardo, Federico) y la pareja habitual de *galán-gracioso* (Teodoro-Tristán) que van entrelazando celos, estrategias, ofensivas y contraofensivas amorosas, hasta que la pasión acaba por desbordarse en el último acto. Como sucede con frecuencia

en las comedias de Lope, será la **fuerza del ingenio** la que ayude a que pueda **triunfar el amor**, que es el gran **nivelador universal** ya que permite derribar las barreras sociales aparentemente más firmes.

El asunto sobre el amor imposible entre un hombre humilde y una dama de alta alcurnia y la resolución feliz, gracias a que al fin se demostraba que el joven era también de origen noble, ya existía en la antigua novela griega bizantina y ha sido tratado por otros autores como Matteo Bandello y Boccaccio. Pero Lope de Vega convierte **un asunto tópico en una obra excepcional** por la riqueza y potencia visual de sus imágenes metafórica y simbólicas y por la importancia de todos los personajes, no solamente la pareja dama – galán; pues todos cumplen un papel superior al de meras comparsas, todos poseen parlamentos que son obras cumbres de la belleza poética de Lope de Vega; todos son inteligentes, pícaros y astutos y, todos fingen o engañan si se trata de buscar el amor y su felicidad.

Como es común en sus obras de teatro, **Lope de Vega no juzga** a sus personajes, los presenta con sus grandezas y sus miserias, solo da pistas del porqué ocultan mas de lo que revelan, de un modo semejante a como nos ocurre a los seres humanos fuera del escenario.

2. LOS PERSONAJES

DIANA, CONDESA DE BELFLOR

La personalidad de la **condesa Diana** está entretejida de los **atributos mitológicos de la diosa Diana** y de los **atributos metafóricos del “perro” del refrán**.

Artemisa/ Diana, era en la mitología grecolatina la diosa *virgen*, de la caza, de *la luna y guardiana de los bosques*, donde vivía rodeada de *ninfas*. Representaba la belleza y la gracia atlética. Era hija de Júpiter que la armó con arco y flechas y hermana gemela de Apolo (el sol). Presenta la dualidad propia de los mitos, pues junto a su función **protectora**, posee también un lado **negativo y oscuro**. Así, los templos romanos de Diana ofrecían *asilo* a los *ciudadanos de clase inferior* y a los esclavos y, entre sus rasgos negativos, era *severa, cruel y vengativa*, contra cualquiera que provocara su *resentimiento*.

Conocemos desde el inicio que **la condesa Diana**, al igual que la diosa, es libre; está rodeada de mujeres y criados que la sirven; es virgen (no desea casarse y rechaza a los hombres de la nobleza que la cortejan) y es la guardiana de su palacio y de su condado; pero al descubrir los amores de Marcela con Teodoro, se ve arrastrada por la fuerza de la pasión amorosa, llevándola a un estado de perturbación que se refleja en sus contradictorias, volubles y resentidas decisiones.

Como la diosa, la condesa es una personalidad **lunar**, en sentido popular una “**veleta**”, porque es mudable e imprevisible. Mediante palabra indirectas logra encender la llama del deseo en su secretario, lo que desencadena la ambición de Teodoro, al saberse amado por una mujer poderosa, joven y bella. Pero Diana frustra cíclicamente los deseos que ella misma ha encendido porque se ve atrapada entre el dilema de elegir entre el amor y el honor, al ser Teodoro un hombre de rango inferior. Sus continuos cambios la convierten en el **perro del refrán** como así la percibe Teodoro: “*es del hortelano el perro / ni*

come ni comer deja, ni está fuera ni está dentro” y también los demás criados que dirán: “*Diana ha venido a ser / el perro del hortelano*”.

Diana no come (no se deja amar por Teodoro) ni deja comer (a Teodoro y a Marcela) y solo podrá salir del dilema irresoluble que le impone la jerarquía social de la época, gracias a la ingeniosa mentira del criado Tristán, que inventará para Teodoro un linaje de alcurnia que le permitirá casarse con la condesa.

Lope ha puesto la máscara del “**perro**” a Diana que guarda y protege su *huerta-jardín* (palacio-lecho-cuerpo) de los deseos amorosos del “**hortelano**” (Teodoro) que se convierte indirectamente en el dueño del perro y del huerto-jardín. Ambos quieren comer (amar) pero mientras Diana tiene que vigilar su honor y su condado, Teodoro estará obligado a buscar estrategias que le permitan contraatacar las dudas y vaivenes de Diana para lograr casarse con ella.

Lope de Vega juega con el **simbolismo múltiple de Diana** y provoca en la mente del espectador un gran choque emocional al ver a la bella condesa comparada con un “**perro**”, lo que la degrada y la sitúa en un nivel de obsesiones primarias (celos, envidia, soberbia). El “**perro**” en la literatura del Siglo de Oro era una metáfora de insultos como “**vil**”, “**esclavo**” o “**celoso**” y, en la poesía erótica, se asociaba al deseo sexual irrefrenable. La condesa Diana porta alguna de estas máscaras y además ironiza al compararla con un animal ser vil, lo que no se corresponde aparentemente con la fuerza del carácter y el poder de Diana y, por otro, la llama indirectamente “esclava”, siendo la diosa Diana, como hemos visto, la protectora de los mismos, al igual que es protectora la condesa pues terminará casándose con un ciudadano de clase inferior.

Pero todos los personajes portan alguna máscara del “**perro**” pues todos están atravesados por el amor y el deseo y cumplen su misión de vigilar por sus intereses. Teodoro porque no se conforma con Marcela pero no la deja libre para que se enamore de Fabio, al tiempo que vigila a los rivales que puedan obstaculizar su camino hacia el huerto-jardín-condado de Belflor. Los nobles que cortejan a Diana porque persiguen tanto su belleza como a su propio condado, vigilándose entre ellos y, cuando descubren que el verdadero rival es Teodoro, tramando su muerte. Marcela vigila a Diana para defender su amor por Teodoro. El viejo mayordomo vigilando a Diana al advertirle del peligro de no quererse casar y de que su condado tiene a muchos al acecho. El lacayo Tristán vigila a Teodoro para defenderlo y también él espera llegar a ser “*el secretario del secretario.*” Hasta los tapices del palacio parecen cumplir esta misión de perro guardián como advierte Teodoro a Marcela: “*Mira lo que / haces y dices, / que en palacio los tapices / han hablado algunas veces.*”

TEODORO, SECRETARIO DE LA CONDESA

Su nombre se presta al juego de palabras (te-adoro) y en griego antiguo significa “dado por Dios” con las derivaciones de “regalo”, “beneficio” o “don”. Teodoro es por tanto un “regalo” para Diana, o tal vez para el propio condado ya que representa la inteligencia y sangre nueva que no poseen los rancios nobles que cortejan a la condesa. Teodoro vivía felizmente sus amores con la dama Marcela hasta que ve posible la ascensión social al sentirse deseado por la condesa (en este caso el regalo es Diana) pues la fortuna la ha puesto en su camino y él se resuelve a saberla aprovechar.

Teodoro es inteligente y astuto como Diana; sabe que no posee el poder de la alcurnia, pero es un hombre seguro de sí mismo, aún en las tribulaciones y las dudas. Gracias a su sagacidad descubre que las cartas de amor que le dicta Diana se están refiriendo a él, aunque finja que son para una amiga y responde las cartas y a las preguntas de Diana con agudeza e ingenio, al tiempo que pone en marcha el objetivo de conquistar a la condesa.

Al igual que hemos visto en la metáfora del perro, Lope subvierte alternativamente los papeles entre Diana y Teodoro. Veremos que los atributos de la diosa de la caza son tanto de la condesa como al secretario, que unas veces es el “cazador” (el gavilán que ha visto el criado Fabio cuando iba a la caza del amor de Marcela) o es el “cazado”, cuando se siente abandonado por Diana y se lamenta: “*que nunca tan alto azor/ se humilla a tan baja presa.*”

Diana aunque diosa lunar, también es “**el sol**” de su condado (como la describen los nobles que la cortejan) e igualmente Teodoro es **el sol** (Apolo para Marcela) que triunfa y logra el amor de la condesa, pero tras haber corrido riesgos que le asemejaban a Ícaro, el mito que representa a la soberbia y que muere despeñado en el mar por haberse atrevido a volar hasta el propio sol.

Teodoro triunfa al final sobre los condicionantes de su origen humilde porque está seguro de sí mismo: “*soy hijo de la tierra, / y no he conocido padre / más que mi ingenio, mis letras / y mi pluma.*” Así, aunque tiene rivales poderosos que planean matarlo, los derrotará, no con la fuerza de la espada, sino con la fuerza de su atrevimiento, de su pluma y de su palabra; atributos que son percibidos por Diana como los rasgos de nobleza que ella desea para sí misma y para su condado.

MARCELA, DAMA DE LA CONDESA

Marcela comparte algunos atributos relacionados con su nombre: “martillo” y relativo a Marte, dios romano de la guerra. Posee igualmente ingenio y capacidad de penetrar en la mente de los demás, pero al ser el objeto directo de los celos de Diana sabe que es imposible presentar batalla contra una rival tan poderosa: “*¿qué intentan imposibles mis sentidos/ contra tanto poder determinados?*” y advierte que Teodoro se está interesando por la condesa: “*Amor en celosas iras / ningún peligro recela. / A no saber cuán altiva / es la Condesa, dijera / que Teodoro en algo espera.*”

Cuando Teodoro vuelve a ella intermitentemente lo perdonará, porque no puede sustraerse a la fuerza irresistible del amor, pero es consciente de que vuelve porque la condesa le ha abandonado: “*yo te conozco, Teodoro, / unos pensamientos de oro / te hicieron enloquecer. / ¿Cómo te va? ¿No te salen / como tú los imaginas? / (...) / ¿Qué ha sucedido? ¿Qué tienes? / Turbado, Teodoro, vienes. / ¿Mudose aquel vendaval? / ¿Vuelves a buscar tu igual, / o te burlas y entretienes?*”.

Aceptará finalmente casarse con el criado Fabio, al que había utilizado para dar celos a Teodoro, porque se lo impone el inapelable poder de Diana y porque es consciente del “carpe diem”. Tiene que aprovechar la ocasión que se le presenta porque su juventud no durará eternamente y podría marchitarse sin haber encontrado el amor, como lo expresa en su bello soliloquio: “*Árboles son amores desdichados / a quien el yelo marchitó floridos. / Alegaron el alma las colores / que el tirano dolor cubrió de luto, (...) ¿qué importa la hermosura de las flores, / si se perdieron esperando el fruto?*”.

En las comedias del Siglo de Oro esta **injusticia poética** que sufre el personaje de Marcela se asumía

como inevitable y lo principal era que se produjera un final feliz en el que todos acababan casándose. La frase *“todo está permitido en el amor y en la guerra”* es una cita del poeta latino Ovidio que los espectadores de Lope conocían bien, por lo que no se escandalizaban al ver a Marcela, abandonada y consolándose con Fabio, o la importante *Condesa* deseando a su secretario. Igualmente se inspira Lope en el poema didáctico “El arte de amar” de Ovidio cuando Teodoro se disculpa por abandonar a Marcela y acepta las traiciones de amor: *“Pero si ellas nos dejan cuando quieren, / por cualquiera interés o nuevo gusto, / mueran también como los hombres mueren”*.

TRISTÁN, LACAYO DE TEODORO

El conflicto medular de la obra sobre las leyes del decoro y del honor que impiden a Teodoro y a Diana llegar al matrimonio, lo resolverá finalmente el **poder del ingenio** del personaje del gracioso o *“donaire”* que encarna el lacayo **Tristán** que urde una farsa en la que hará creer a todos los napolitanos, (aunque comparte el secreto con Teodoro, Diana y los espectadores), que el secretario es el hijo del conde Ludovico, que había sido raptado de niño por unos corsarios.

La figura del *“donaire”* representaba en nuestro teatro clásico la **voz popular** que complementaba los valores de los nobles, sin traicionarlos ni rebelarse en contra de ellos. Además de su lealtad y comicidad, el gracioso se definía frecuentemente por su cobardía, frente a la valentía del noble y por su sentido común frente al idealismo propio del galán.

Pero Tristán en esta comedia **supera este arquetipo** y su importancia va creciendo a lo largo de la obra, se convierte en el árbitro de todas las tensiones y con su pragmatismo mantiene la templanza entre el “mar” de pasiones y de celos que se estaban produciendo en palacio. Además de ser el portavoz de la comicidad verbal, personifica la perspicacia (**conoce las debilidades y fortalezas de todos**) y es el que, de una manera burlesca, desmonta el problema que estaba conduciendo a la obra a un final insatisfactorio para los amantes.

Como han señalado diversos especialistas en la obra de Lope, ante un conflicto que no tenía solución **es el poder del que menos poder tiene** el que puede resolverlo y lo comparan con el **papel que Lope suele reservar al rey en otras obras**, al ser el principal solucionador del conflicto.

LOS NOBLES

El **marqués Ricardo** y el **conde Federico** son rivales pues los dos pretenden a Diana, hasta que juntos planean matar a Teodoro porque descubren que es el verdadero adversario. **Teodoro representa al intruso** que pretende elevarse al rango social que no le corresponde. En la mentalidad de la época ambos están legitimados para cortejar a la condesa y su rivalidad se mantiene dentro del código caballeresco, pero no aplican este código con Teodoro porque es **un vasallo que pretende subvertir las reglas del decoro social**, aspirando a ser un noble sin estar legitimado por su linaje.

Ambos representan la sociedad estamental de la época, en la que se defiende la idea simbólica de que la sociedad debía imitar al universo en cuya cúspide se encuentra Dios, al igual que en la cima de la sociedad se encuentra el rey y la nobleza. Pretender cambiar este orden era sinónimo de caos o de desorden social, por ello, Teodoro, además de un adversario en el amor representa para el conde y el marqués una amenaza a la jerarquía y a la estabilidad de su poder.

Lope ha descrito a los dos nobles como pusilánimes y jactanciosos, aunque ellos se describan a sí mismos con metáforas celestes relativas a los signos del Zodiaco y se comparan con un *Toro* y un *León* en porfía por el Sol-Diana.

El anciano conde Ludovico, es el noble engañado por Tristán al convencerle de que Teodoro es el hijo que durante tantos años había añorado. Lope de Vega describe al conde como un hombre sabio y realista, porque es consciente de que los consejos que recibe de casarse con alguna mujer joven para dejar herederos en su condado, no es lo adecuado a su edad: *“Y podría suceder / que sucesión no alcanzase / y casado me quedase; / y en un viejo una mujer / es en un olmo una yedra, / que aunque con tan varios lazos / la cubre de sus abrazos, / él se seca y ella medra”*.

Tal vez por ello, en el juego de paradojas que Lope ha construido en la comedia, la **última paradoja** pudiera ser que el conde no haya sido engañado, sino que realmente **acepta como una bendición ganar a un heredero (Teodoro) y a una hija (Diana)**, al tiempo que resuelve pacíficamente un conflicto, al dar salida al problema que generaba Diana al rechazar el matrimonio con los nobles que la pretendían.



3. TRAMAS DESTACADAS

La grandeza de Lope de Vega reside en la belleza de su lenguaje y en su capacidad de describir que los seres humanos somos muy complejos y detrás de las apariencias, existen razones que ocultamos a los demás y a nosotros mismos. Así, el espectador encontrará que se están produciendo muchos motivos entrecruzados que pueden subyacer tras el discurso “aparente” de los personajes. Destacamos a continuación algunos de los argumentos que el alumnado puede analizar y seguir profundizando: **El amor en conflicto con el honor; el poder irresistible del amor y la oposición libertad-destino.**

EL AMOR EN CONFLICTO CON EL HONOR

La condesa Diana se siente **atrapada por las leyes del honor y del decoro** que impedía en la sociedad del Antiguo Régimen el matrimonio entre personas de distinto estamento social. Diana se encuentra en la dolorosa situación de tener que escoger entre las *leyes del honor* y la fuerza irresistible del deseo amoroso. En su etimología latina honor significa pudor y buena fama que cualquier persona debía preservar, pero especialmente cuando se trataba de personas de la nobleza. La condesa, como mujer está sujeta, además, a la segunda acepción del honor: “*integridad virginal de las mujeres, reservada al matrimonio*”.

Su anciano mayordomo le recordará que si persiste en no casarse puede perder su honor y su condado: “*el condado de Belflor / pone a muchos en cuidado*” y no comprende su rechazo: “*¿Nadie en Nápoles te quiere / que, mientras casarse espere, / por donde puede te ve? / ¿No hay mil señores que están, / para casarse contigo, / ciegos de amor?*”.

Los cambios de humor y de intenciones equívocas que caracterizarán a la condesa se entienden dentro de este contexto, porque si elige el amor con uno de sus vasallos “mancharía su sangre” y sus herederos serían bastardos (ilegítimos) por lo que entrará en un estado de perturbación mental y de oscilaciones que sufrirán todos los que la rodean, especialmente Teodoro, al que dará esperanzas y desesperanzas hasta el último momento.

Para cumplir con las “leyes del decoro” Diana estaría abocada a casarse con alguno de los insulsos nobles que la desean pero a los que ella no ama. Esta lucha interior se percibe, aún detrás del tono de humor, el dolor y soledad de Diana, que no puede compartir con ningún miembro de su séquito y que solo puede expresarse a sí misma mediante soliloquios, confesiones de amor veladas y en algunas confidencias, igualmente veladas, que le dirige a su dama Anarda.

Diana se convierte así en una **maestra de la astucia y del hablar equívoco** (ambigua, ambivalente, dudosa, confusa, oscura, fluctuante, desconfiada, imprecisa...) El doble sentido de su lenguaje lleva a Teodoro a una situación de desconcierto del que puede salir airoso porque también es un maestro de la astucia y cuenta con la ayuda y la clarividencia de Tristán, que le irá orientando para entender las medias verdades de Diana.

Teodoro **no está sujeto a las rígidas convenciones del honor** a las que está sometida la condesa, si bien todo hombre del pueblo llano estaba obligado a ser honorable (respetar la palabra dada y ser valiente, entre otras virtudes), Teodoro no cumplirá la primera obligación ya que no es leal a las palabras de amor que da alternativamente a Marcela, según las oscilaciones de Diana, porque por encima de este

compromiso se impone perseguir su “fortuna”, ante la “ocasión” que se le ha presentado de convertirse en conde de Belflor.

El dilema entre el honor y el amor se va mostrando a través de las **ofensivas y contra ofensivas** entre Diana y Teodoro. En un primer momento la condesa trata de convencerse de que su honor está por encima del amor: *“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”*. Pero la atracción arrolladora que provoca Teodoro en ella es superior y terminará renegando de su honor: *“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 hechas”*.

Diana no puede lograr salir por sí misma del encerramiento que le impone su deber como representante del condado. Aunque al final reconocerá su amor abiertamente: “Teodoro, tú te marchas, yo te adoro”, el **conflicto entre el amor y el honor** solo se podrá resolver gracias al engaño de Tristán, que logrará que triunfe el amor sin transgredir las reglas del decoro.

EL PODER IRRESISTIBLE DEL AMOR

La situación de **desconcierto** y la **perturbación sentimental** en la que se encuentra Diana se muestra desde la primera escena en la que excitada despierta a toda la servidumbre porque sospecha que por la noche andan hombres en sus aposentos: *“Ah gentilhombres...¡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 sombra lo que vi, / ni sueño que me ha burlado...”*.

Diana aparece metafóricamente como la **luna** que está despierta de noche y a la **caza de un inoportuno desconocido**: *“Del sueño, Octavio, me olvido / con el cuidado de ver / un hombre dentro en mi casa”*. Pero, lo que el espectador percibe, a través del significado literal de estos versos, es que **“un hombre en su casa le está quitando el sueño”** y que durante la noche está a la **“caza de este hombre”**.

La entrada de Diana en escena encarna los rasgos más característicos de la **diosa cazadora**: valiente, colérica, vengativa, pone en duda la lealtad de los criados acusándolos de ser ellos los que les han abierto las puertas para que entren hombres en su casa y, con sus interrogatorios hace temblar de miedo a los criados, haciendo exclamar a Marcela: *“¡Brava inquisición!”*.

La ansiosa búsqueda del hombre que ella ha percibido entre sueños, se expresa por las múltiples exclamaciones, interrogaciones, gritos, y miradas inquisitivas en la oscuridad y que revelan que, a pesar de disponer de una multitud de hombres que la galantean, vive en un estado de alteración.

Ella siente que los hombres que han entrado en el palacio lo han hecho en su espacio “privado” (**“casi en mi propio aposento”**). Los hombres que han entrado en palacio (Teodoro y su lacayo) lo han hecho para galantear a una de sus damas pero la situación engañosa en el que se encuentra su mente no le permite distinguir con claridad entre **“la realidad de la imaginación”** o, entre **“lo que es y lo que pudiera ser”**.

Esta situación de engaño se expresa mediante la **función simbólica de los objetos y de las alusiones mitológicas**. Diana en su duerme vela pudo entrever que el hombre que huye de sus aposentos llevaba una *“capa de oro”* y que tiró el *“sombrero”* a la *“lámpara”* y la *“mató”* (la apagó) y que las *“plumas”* del sombrero *“como estopas ardieron”*.

Lope juega con la metonimia el sol (ella misma), el sombrero es el caballero que lo porta (Teodoro) y las plumas serían las **pretensiones amorosas que se deshacen en el fuego**. Metafóricamente se está diciendo a sí misma dos ideas aparentemente contradictorias, por un lado que debe reprimir su deseo y convertirlo en cenizas, y por otro que desea **“fundirse”** en la llama (con el hombre amado) metáfora del gozo sexual.

La primera toma de conciencia de Diana de que algo está cambiando en su interior lo confiesa en el primer 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.”* La condesa acaba de reconocerse así misma que desde hace mucho tiempo (mil veces) le atrae su secretario, pero solo ha permitido que aflore este deseo al descubrir que Teodoro ama a su dama de compañía. Reconoce que no puede luchar contra las normas del honor, solo puede expresar el deseo de pertenecer a otra clase social, o que Teodoro fuera de su misma clase social: *“porque quisiera yo que, por lo menos, / Teodoro fuera más para igualarme / o yo, para igualarle, fuera menos.”*

A lo largo de la obra, Lope utiliza la polisemia de la palabra *“capa”* con varios significados. Al comenzar la primera escena Teodoro se oculta bajo una *capa* **guarnecida**, un símbolo de su acción secreta y furtiva (el galanteo a Marcela) por la que se asocia su primera entrada al encubrimiento y al engaño, aunque también a la gracia y al donaire del que la porta. Al final de la comedia Teodoro dará el salto

social y consigue ser conde (se “esconde” mediante el engaño o capa que oculta su identidad) al pasar a ser hijo del conde Ludovico. El engaño inicial es una premonición que se cumple al final de la obra.

Pero este engaño no hubiese sido posible si la condesa Diana no provoca antes a Teodoro para que se atreva a dar este salto social, enviando un mensaje de amor directo, cuando finge un desmayo para que Teodoro tome su mano, con el pretexto de que la ayude a levantarse. En el contexto de la época, tocar la mano de una mujer noble era un acto indecoroso y, si un hombre se veía obligado a ayudar a una dama, ofrecía su **mano envuelta en la capa**. Así lo hace Teodoro, pero la condesa le pide que se la quite y mediante este gesto y con palabras atrevidas le pide que la toque (la acaricie) con la mano desnuda.

El poder irresistible del amor y el forcejeo entre sus deseos y su deber vuelve a expresarse en el pasaje en el que le explica a Anarda porqué no puede aceptar a los nobles que la cortejan: *“No los quiero, porque quiero, / y quiero porque no espero / remedio.”* En la primera parte del verso juega con el significado de la palabra **“quiero” con sentido de “amo”** (no ama a los nobles porque ama a otro) y en el segundo **“quiero” con significado de “voluntad”**, se atreve a expresar este amor con la condición de no esperar su realización.

Toda la escena es una lucha por declarar este deseo y de reiterar al mismo tiempo su voluntad de no querer: *“Quien quiere, puede, si quiere, / como quiso, aborrecer. / Esto es lo mejor: yo quiero / no querer”*. Anarda y la canción del coro le avisan de lo imposible que resulta luchar contra el amor, pero Diana confía en la fuerza de su voluntad: *“yo sé mi condición, / y sé que estará en mi mano, / como amar, aborrecer”*. Anarda le pregunta escéptica: *“¿Podrás?”* y Diana responde: *“Podré, / que si cuando quise amé, / no amar en queriendo espero”*. En esta decisión se produce uno de los geniales juegos y paradojas características de Lope de Vega: Diana afirma que va a conseguir no amar por decisión propia, pero al decir “no amar amando” (en queriendo), está revelando que en realidad espera amar (aunque no quiera).

El deseo racional (la voluntad de no amar) aflora de forma irracional por medio de los celos y de la violencia cuando ve abrazados a Teodoro y a Marcela, después de haber aceptado que se unan en matrimonio, pues inmediatamente ordena encerrar a Marcela en sus aposentos, transformando a Teodoro en el objeto de deseo “prohibido”. La “cárcel” en la que retiene a Marcela es una metáfora de su poder y al mismo tiempo una proyección de la “prisión” en la que ella misma se encuentra, obligada por su rango: *“Mientras no os casáis los dos, / mejor estará Marcela / cerrada en un aposento (...) Toma*

esta llave / y en mi propia cuadra encierra / a Marcela, que estos días/ podrá hacer labor en ella.”

Su oscilante actitud hacia Teodoro al que irá dando alternativamente esperanzas y desesperanzas, llevándolo a una espiral que le obliga a “subir” y a “caer”, obliga a Teodoro a recordarse así mismo el peligroso vuelo mitológico de Icaro, aunque finalmente triunfará la fuerza irresistible del amor, que para Lope es el “amor maestro” porque enseña, igual y atraviesa con su poder tanto a una condesa como a un criado.

LA OPOSICIÓN LIBERTAD-DESTINO

Al igual que otros grandes autores del Siglo de Oro, Lope de Vega expone en esta obra el conflicto eterno de los seres humanos, entre el deseo de libertad y las ataduras impuestas por el destino (las convenciones, las exigencias sociales, el linaje o la cuna que el azar dispone). Es un conflicto **plenamente actual en su esencia**, pero se expresa en la obra mediante la cosmovisión propia del Barroco donde se presentaban estas preocupaciones filosófico-morales a través de **ideas alegóricas** sobre el Destino, la Fortuna, la Ocasión, el Desengaño...

Veremos como los personajes expresan sus **anhelos de libertad** a través de los mitos y **bajo el tono lúdico de comedia**, se percibe la insoportable falta de libertad que todos los personajes padecen, independientemente del lugar que ocupan en la sociedad. El **“destino”** era entendido en el contexto del Barroco como el **“hado”** (según la mitología clásica, la divinidad que se expresa como una fuerza desconocida que determinaba la suerte, la ventura o el camino de cada uno). El **hado** de los personajes sueña con ser libre y pretenden desafiar el destino adverso (las reglas del decoro y del honor) que les impide entregarse libremente al amor.

Diana no puede elegir porque está en la cima de la pirámide social, pero Teodoro se atreve a desafiar al **hado**, aunque incluso pudiera perder la vida. Para superar este reto debe ser valiente y no desviarse de su objetivo. Con estas ideas Teodoro se aproxima a las defendidas por Maquiavelo en su obra ***El Príncipe***, cuando su lacayo Tristán le advierte sobre el peligro de sus ambiciones: *“César llamaron, señor, / a aquel duque que traía / escrito por gran blasón: / César o nada; y en fin / tuvo tan contrario el fin / que al fin de su pretensión / escribió una pluma airada / «César o nada, dijiste, / y todo, César, lo fuiste, / pues fuiste César y nada”*. **Teodoro le replica**: *“Pues tomo, Tristán, la empresa, / y haga después la Fortuna / lo que quisiere”*.

“O César o nada” era el lema de César Borgia, hijo del Papa Alejandro VI y duque de Valentinois, al que Maquiavelo citó entre sus modelos para aquellos príncipes que aspiraban al mando de un Estado. El

secretario Teodoro está diciendo que es capaz de hacer suyo el lema de un Príncipe del Renacimiento, famoso por su valentía y su ambición y, al exponer en la segunda parte del verso que haga después la Fortuna lo que quisiere, está reiterando su atrevimiento, pues los espectadores de los corrales de comedias, acostumbrados a las citas clásicas, comprendían el parecido con la frase de Julio Cesar, cuando desafiando al senado romano dijo: *"alea jacta est"* (la suerte está echada).

Teodoro se muestra a lo largo de la obra como un personaje que se caracteriza por el valor para ser libre, pues es capaz de atreverse, primero con la imaginación, y después con la palabra a aspirar a lo más alto a pesar de su inferioridad social: *"Tristán, cuantos han nacido / su ventura han de tener; / no saberla conocer / es el no haberla tenido. / O morir en la porfía, / o ser conde de Belflor"*. Maquiavelo señala que las virtudes que deben poseer los gobernantes son: la prudencia, saber aprovechar las ocasiones favorables, adaptarse rápidamente a los cambios de la fortuna y ser capaz de realizar determinadas acciones aunque sean negativas, si así lo exige la empresa, pues el fin justifica los medios.

Teodoro representa todas estas *"virtudes"* y por ello logrará convertirse en el conde de Belflor: sabe aprovechar las ambivalentes palabras de Diana sobre sus deseos hacia él; se adapta rápidamente a los cambios de la fortuna (a los vaivenes amorosos de Diana) optando por Diana o por Marcela según los cambios; es capaz de jugar con los sentimientos, de modo particular los de Marcela (como por otra parte hará Marcela con el amor entre Fabio y Anarda) y es prudente, pues no responde palabras de amor a la condesa hasta que ésta ha dado el primer paso, "pidiéndole la mano" después de fingir una simbólica caída.

Teodoro sabe manipular los sentimientos amorosos y nunca se olvida de que su objetivo es conseguir el amor de Diana y el condado de Belflor. Para ello calcula y mide todas sus palabras. Así cuando se reconcilia con Marcela porque Diana ha decidido (o le ha hecho creer) que va a casarse con el marqués Ricardo, no responde con exactitud a las palabras que le pide Marcela: *"Si te trocare, mi bien, / por Fabio ni por el mundo, / que tus agravios me den / la muerte"*, Teodoro responde: *"y si te olvidaré digo / que me de el cielo en castigo / el verte en brazos de Fabio"*. No pide para sí mismo la muerte como hace Marcela, porque la destinataria de sus palabras es la condesa que estará escuchando detrás de la cortinas, como él mismo había advertido: *"En palacio los tapices / han hablado algunas veces"*.

Sus palabras surten efecto porque la condesa llevada por los celos le dictará una carta, que aunque sigue siendo disimulada, es una verdadera declaración de amor: *"Cuando una mujer principal se ha declarado con un hombre humilde, es lo mucho el término de volver a hablar con otra, mas quien no estima su fortuna, quédese para necio (...) Pon, Teodoro, para ti, / y no lo entienda Marcela, / que quizá le entenderás*

/ cuando de espacio le leas." La condesa humillará a Teodoro enviándole como mensajero a pedir su mano al marqués Ricardo, pero Teodoro aunque turbado y dolido se atreve a hablarle abiertamente de amor: *"y así, a decir me resuelvo / que te quiero, y que es disculpa / que con respeto te quiero"*. La respuesta de Diana será una nueva humillación: *"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 la amenaza con volver con Marcela y Diana se enfurece y lo abofetea. El amor que no puede expresar con palabras le hace caer en el deshonor de abofetear a un vasallo. Pero Teodoro conoce que esta violencia es un símbolo reprimido de sus deseos amorosos hacia él: *"¡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"*. Y así lo entiende también su rival, el conde Federico, que por casualidad presencia la escena y comenta a su lacayo: *"Yo sospecho / que en estos disgustos hay / algunos gustos secretos"*.

Pero Teodoro no se rinde, es un hombre dispuesto a luchar contra el destino que le impide poderse casar con la condesa por ser de origen humilde. Cuando Diana, a pesar de darle continuas muestras de amor y celos no llega a pronunciar el sí que él espera, le anuncia que se marcha ("poner tierra por medio") pero lo dice inmediatamente después de que Tristán le ha asegurado: *"que tú serás marido de Diana / antes que den las doce de mañana"*. El espectador percibe que podría ser un gesto de amor para liberar a Diana del doloroso dilema de tener que elegir entre su amor y su honor, pero igualmente indica que Teodoro está buscando una declaración explícita antes de que Tristán le proporcione una coartada por medio del engaño.

Teodoro se despide de Diana intentando retrasar la partida, Diana aunque llora no lo retiene, Marcela acude a pedirle permiso para marchar a España con Teodoro que le ha dado palabra de casamiento. Diana se lo niega, y la obliga a casarse con Fabio, pero Teodoro con esta última estrategia consigue que Diana le diga abiertamente su amor: *"Teodoro, tú te partes, yo te adoro"*.

Una vez que Teodoro ha conseguido esta declaración se permite ser leal y revelar a Diana que el conde Ludovico le ha reconocido como hijo pero que se trata de un engaño: *"Aunque pudiera / ser tu marido, y tener / tanta dicha y tal grandeza, / mi nobleza natural / que te engañe no me deja, / porque soy naturalmente / hombre que verdad profesa"*. Diana al fin es libre y puede *"pedir su mano"* para casarse con él. Teodoro ha conseguido vencer el *hado* gracias a la fuerza de su atrevimiento, de su pluma y de su palabra.



4. MITOS Y LEYENDAS

Lope de Vega utiliza en sus obras numerosas citas **mitológicas** y de la **historia antigua**, porque a través de ellas, **los personajes pueden revelar sus pensamientos**. La mitología sigue presente, en la literatura, filosofía, pintura, ópera. Porque las figuras emblemáticas de los dioses y los héroes nos hablan de los **eternos conflictos de la condición humana**.

Los autores del Barroco recurren a los mitos y a las citas eruditas con fines variados: unas veces **didácticos y moralizantes**, especialmente cuando se “cristianiza” el mito; otras veces para **embellecer** la obra al enlazarla con lo **legendario y lo maravilloso**; o para aumentar su prestigio, pues al introducir estos elementos se están comparando con los grandes autores de la cultura grecolatina.

En *El perro del hortelano* Lope los utiliza con estos propósitos y los mitos sirven a los personajes para poner en el **plano de lo simbólico**, los debates en los que se encuentran sus **pensamientos** (como en los soliloquios de los tres personajes principales); o para resaltar la pedantería de los nobles (Ricardo y Federico); otras veces para poder expresar **ideas eróticas** que el “decoro” de la época no hubiese tolerado sin el velo del mito o del símbolo; sirven también para exponer la **paradoja** de que sean los criados, como Tristán o Anarda los que pronuncian algunas de las citas que resultan claves de la obra; en otras ocasiones sirven de aviso o **de advertencia** de peligros (como el mito de Ícaro) o sirven para disfrazar los sentimientos, aunque de esta forma indirectamente los confiesan, como veremos a continuación.

Cada imagen mitológica o histórica tiene una función determinada en su contexto concreto, pero además, **todas juntas**, al ligarse en la mente del espectador, **adquieren una significación más profunda**, por lo que se convierten en elementos inseparables del sentido cómico pero también moral y filosófico de *El perro del hortelano*.

5. ESTRUCTURA MÉTRICA

El teatro del Siglo de Oro se escribe en verso (la unidad rítmica menor de la poesía) formando **estrofas** (unión de dos o más versos) que comparten **rima** (igualdad completa o parcial entre los sonidos de dos o más palabras) o algún elemento rítmico (igual o similar número de sílabas; disposición del acento, etc). Los autores clásicos, como Lope de Vega escribieron sus obras de teatro con una estructura métrica (medida de los versos) variada (**polimetría**). La mayor parte de los **diálogos poéticos** se desarrollaban en versos octosílabos y endecasílabos, porque es el máximo que nuestra lengua admite sin sentir la necesidad de subdividir el verso ya que se ajusta a la **musicalidad natural** del castellano.

En el teatro de Lope de Vega las situaciones dramáticas **no marcadas** de modo particular se reparten entre el *romance*, la *redondilla* y la *quintilla* que son los versos básicos de nuestro idioma y que no interrumpen el curso de la acción e indica los cambios anímicos de los personajes, intercalando con **estrofas marcadas** como *tercetos*, *sonetos*, *décimas*, etc..

Los espectadores del Siglo de Oro estaban acostumbrados a distinguirlos, entendían que la acción adquiriría un tono grave o solemne, de melancolía o de júbilo. Los espectadores actuales hemos perdido esta cultura sobre el verso, pero igualmente podemos apreciar de forma intuitiva la “música” de la expresión poética.

La crítica especializada señala que *El perro del hortelano* **es una obra excepcional por la riqueza y singularidad de su entramado métrico**. La abundancia de redondillas se debe a que es una obra de gran movimiento, pero cuando los personajes se paran a pensar y hablan para sí mismos, utiliza sonetos y décimas. Los romances coinciden con el cierre de los Actos y su aparición se corresponde exactamente con las de ofensiva o contraofensiva amorosas entre Diana, Teodoro y Marcela. Además, a través de los cambios de versos intuimos la jactancia de un personaje o la crispación, los reproches, la efusividad, etc.

Los cambios de forma métrica permite comprender mejor la obra y **cumple una función semejante, en términos actuales, a la partitura musical en el cine** pues marca auditivamente las secuencias. Lope utilizaba estos recursos porque suplían con la belleza del lenguaje la parquedad escenográfica de los corrales de comedias de su época. Los espectadores podían distinguir, a través de los cambios del verso, que se anunciaba un cambio de lugar y de tiempo, la naturaleza de este cambio y lo que pensaban a solas en sus monólogos o soliloquios.

A continuación presentamos algunos **ejemplos de cada tipo de estrofa**, para ayudar al alumnado a descubrir la belleza musical que se esconde en los versos de *El perro del hortelano*.

REDONDILLAS

La redondilla es una estrofa de **cuatro versos octosílabos, con rima generalmente abba**. Se trata de un metro **ágil y rápido** que siempre fue muy utilizado por Lope para los comienzos de acto y es una de las más usadas en la poesía Barroca, por su agilidad.

Son fundamentales para los diálogos, y respuestas breves, para los momentos de tensión dialéctica o para momentos de dinamismo físico (lances y huidas). En el Arte Nuevo, Lope de Vega recomendaba “Y para las [cosas] de amor las redondillas”.

ROMANCES

El romance utiliza un sistema de versificación extenso que, en su forma más habitual, está formado por **versos octosílabos**, blancos los impares y con rima asonante, si bien, eventualmente puede ser consonante en los pares. En la rima asonante sólo se repiten las vocales, desde la vocal de la última

silaba tónica de la palabra que debe rimar. En la rima consonante deben repetirse las vocales y las consonantes.

En el *Arte nuevo de hacer comedias*, Lope de Vega recomendaba “las relaciones piden los romances”. Y casi siempre, sirve para cerrar el acto. En *El perro del hortelano* Lope les otorga un papel especial porque la aparición del romance se corresponde con las ofensivas y contraofensivas amorosas de Diana, Teodoro y Marcela.

OCTAVA REAL

La octava es una estrofa de arte mayor de **ocho versos endecasílabos** de rima alterna en consonante, salvo los dos últimos, que riman entre sí formando un pareado (**ABABABCC**). Sirve para caracterizar situaciones solemnes, en diálogos líricos descriptivos, que mantienen el tono serio y elevado. Lope utiliza con frecuencia las octavas para indicar un elemento que es esencial, para que el espectador perciba el cambio emocional que ese cambio significa. En el *Arte nuevo de hacer comedias* Lope de Vega recomendaba “*aunque en octavas lucen [las relaciones] por extremo*”.

En *El perro del hortelano* la entrada del arrogante marqués origina un cambio a las octavas, subrayando así la importancia del personaje y de paso indica el gran reto que tiene Teodoro para luchar con un rival tan poderoso. Teodoro imitará su lenguaje también en octavas cuando Diana le anuncia que se casará con el marqués y que sea el mismo el que debe dar el aviso. Teodoro dolido y tenso se dirige en octavas a Fabio, identificándose con un personaje de la nobleza (indicando que acepta el reto). No cumple el mandato de la condesa y delega en Fabio el recado de avisar al marqués Ricardo de la decisión de Diana de casarse con él.

QUINTILLAS

La quintilla es una **estrofa de cinco versos, generalmente octosílabos, con rima consonante**, combinados a voluntad del poeta, pero no puede quedar ningún verso suelto y los dos últimos no pueden formar pareado. Las combinaciones pueden ser: aabba, aabab, abaab, abbab, ababa.

Son útiles para caracterizar las emociones y puede servir tanto para el reproche, el júbilo, bajezas humanas, etc. Lope de Vega utiliza las quintillas del cancionero tradicional con las innovaciones del verso italiano que introdujeron Boscán y Garcilaso. En *El perro del hortelano* ha descrito en quintillas el momento especialmente álgido que corresponde a la riña de Teodoro y Marcela, que vuelve a ella

después de que la condesa le ha dado un desplante. La escena de la reconciliación de ambos es interrumpida por Diana con un romance.

DÉCIMAS

Las décimas son **estrofas de diez versos octosílabos que agrupa dos quintillas como semiestrofas**. Por lo general rima en abbaaccdda. Sigue utilizándose en la poesía contemporánea y ha sido una de las estrofas predilectas de la Generación del Veintisiete. Es una estrofa marcada que recoge la subida de la tensión emocional íntima y profunda (desde la crueldad, la ambición, situaciones galantes, de amor, etc.).

Las décimas tienen la facultad de suspender el tiempo y el espacio en un momento en el que también se suspende la acción. En el *Arte nuevo de hacer comedias*, Lope de Vega recomendaba “*las décimas son buenas para quejas*”.

En *El perro del hortelano* cumplen esta función y destacan las cinco décimas del monólogo de Teodoro al comienzo del acto segundo, mientras se queda solo en escena, tras la marcha de la condesa con el séquito de los criados y de sus pretendientes. El especialista en la obra de Lope, Marc Vítse, subraya su elaboración y originalidad y lo califica de “joya artística” y “una de las más destacadas obras maestras del monólogo teatral del siglo XVII”.

Lope deja solo en el escenario a Teodoro y mientras recita sus décima quiere mostrarlo como hipnotizado por la fascinante presencia de la condesa Diana. Teodoro absorto y elevado en su visión, de quién es, según sus rivales, “*más hermosa y más perfecta que el mismo sol*”. Teodoro mudo de admiración sigue con sus ojos corporales a Diana hasta el momento de su desaparición física de las tablas.

SONETOS

El soneto clásico es una composición de arte mayor, de **catorce versos, generalmente endecasílabos, distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos** (o variantes). La estructura métrica es generalmente en los cuartetos de ABBA ABBA y en los tercetos de CDE CDE CDE. Admite gran variedad de temas: amorosos, religiosos, patrióticos, satíricos o burlescos. Son versos que marcan la tensión dramática por lo que los poetas los usan especialmente para los soliloquios. Posee una fuerte capacidad de

suspender el tiempo, de modo que suele transmitir un pensamiento o emoción en los dos cuartetos que se concluye en los dos tercetos. En términos actuales el soneto vendría a cumplir la función de las canciones en un musical, sintetizando los sentimientos y anhelos de los protagonistas.

En el ***Arte nuevo de hacer comedias***, Lope recomendaba "*el soneto está bien en los que aguardan*" (aguardar en el doble sentido de esperar y también de abrigar alguna esperanza, especialmente la amorosa). Son un rasgo característico de la versificación de *El perro del hortelano* por su belleza y abundancia, nueve en total, lo que no era frecuente en las obras de teatro del Siglo de Oro.

Los sonetos en *El perro del hortelano* son soliloquios, autorreflexiones y meditaciones sobre la relación existente entre la envidia, los celos y el amor; otros son declaraciones de amor encubiertas. Su función es permitir que el un personaje se detenga a pensar sobre la situación de sus sentimientos; pero al mismo tiempo permite al espectador elaborar las ideas, las consecuencias generales que se desprenden de la intriga.

6. FIGURAS LITERARIAS

La lengua literaria logra, mediante la desviación del uso normal del lenguaje, producir un efecto estético y así imprimir un significado más profundo y bello a las palabras y el mensaje. El autor utiliza para ello diferentes recursos expresivos, las llamadas "*figuras literarias*" logrando con ellas crear un modo nuevo de comunicar emociones y sensaciones.

A continuación presentamos una clasificación de algunos recursos estilísticos que Lope de Vega ha utilizado en *El perro del hortelano*, que al descubrirlos permitirá al alumnado un mayor disfrute de la obra. Por tanto no se trata de memorizar o aprender las figuras literarias que se explican sino de ayudar a seguir buscando nuevos mensajes escondidos.

- **De pensamiento.** Expone el pensamiento filosófico del autor y/o de sus personajes. Ejemplos: Refrán, Aforismo y Epifonema.
- **De descripción.** Los personajes describen lugares, retratan a otros, exponen sus pensamientos, exponen sus emociones íntimas, sueñan, etc. Ejemplos de estas figuras en Lope: Antítesis o Contraste, Cronografía, Etopeya, Prosopografía, Retrato y Topografía.
- **De nivel fónico.** Tienen la finalidad de conseguir un mensaje más bello y expresivo a través de los sonidos. Ejemplos: Aliteración, Anáfora, Anadiplosis, Antanacsis y Onomatopeya.
- **De repetición.** Recursos muy importantes en el lenguaje escénico de Lope para recoger las dudas, incertidumbres o reacciones del personaje dramático. Entre otras figuras: Derivación, Epanadiplosis, Gradación, Reduplicación, Quiasmo y Repetición Diseminada.
- **De amplificación y de omisión.** Incluyen elementos que aportan más información o por el contrario se omiten intencionadamente determinados elementos. Entre las de amplificación: Enumeración

y en las de omisión: Alusión, Atenuación, Asíndeton, Circunloquio, Dubitación, Elipsis, Eufemismo, Interrupción, Silepsis y Reticencia.

- **De desviación del orden habitual.** Rompen la estructura normal de la frase, bien porque se añade, se suprime, se repite o se cambia el orden, entre ellas. Ejemplos: Hipérbaton y Paralelismo.
- **De apleción.** El personaje llama o invoca a un receptor presente o imaginado. Entre ellas: Apóstrofe, Deprecación, Optación, Exclamación, Interrogación, Retórica, Juramento, Paroxismo y Personificación.

