EL PERRO DEL HORTELANO, COMEDIA PALATINA

0. Como ocurre con tanta comedia de Lope, hasta hace pocos años *El perro del hortelano* carecía de estudios pormenorizados, siquiera superficiales, que satisficieran al estudioso. En cambio, en los últimos años, a partir de la segunda edición ampliada de Eugène Kohler¹, se han ido sucediendo distintos enfoques que han enriquecido notablemente nuestra comprensión de la comedia. Hoy vuelvo a ella como homenaje a Raimundo Lida, a su excepcional conciencia intelectual y probidad crítica que lo han llevado a analizar con profundidad y sin alardes los temas de su especialidad. Su ejemplo ha sido incentivo en la búsqueda de una visión coherente y totalizadora de la obra como sistema semiótico, valioso en sí mismo, cuyas riquezas y verdadero sentido nos han sido revelados por el amplio panorama que los críticos que se han ocupado de la comedia en los últimos años nos han ayudado a discernir. Vaya también a ellos mi agradecimiento².

01. Dejando a un lado el que ya Kohler la había elegido entre tantas otras comedias del Fénix para una edición anotada en 1934 (cf. ed. cit., p. iii "... cette comédie qui compte parmi les plus belles de Lope"), y sin tomar en consideración menciones aisladas y referencias ocasionales, resulta un punto de partida significativo de una actitud crítica que casi podríamos juzgar generacional, la valoración negativa, injusta e incomprensiva de F. H. Hayes³, que

¹ Eugène Kohler, Paris, 1934. Texte établi d'après l'original, avec une introduction, des variantes et des notes, par...; Nouvelle édition critique, Paris, 1951. Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg (*Textes d'Étude*, 4).

² Véanse los estudios citados a continuación de R. D. F. Pring-Mill, Royston O. Jones, Bruce W. Wardropper, Jack W. Sage, A. David Kossoff, Margaret Wilson, y naturalmente, la "Introducción" de la ed. cit. de Kohler (1951). No he podido consultar el art. de A. GÓMEZ GALÁN en *Arb*, 54 (1963), 77-80.

³ FRANCIS HAYES, "The use of proverbs as titles and motives in the Siglo de Oro drama: Lope de Vega", *HR*, 6 (1938), 305-323, especialmente pp. 315-318.

comienza a ser superada, según creo, en 1961, en la "Introduction" de R. Pring-Mill a la traducción inglesa de cinco comedias⁴. La importancia no reside solamente en las páginas de ese iluminador estudio de conjunto sino en el hecho de unir nuestra comedia al grupo de *Peribáñez*, *El caballero de Olmedo*, *Fuenteovejuna* y *El castigo sin venganza*, lo que es ya un cambio significativo y hasta una compensación para obra tan injustamente maltratada. En este mismo prólogo otro hecho es relevante de la necesidad de estudio y análisis que se dejaba sentir: en la "Selected bibliography" agregada sólo figura para PERR⁵ la citada edición de Kohler.

01.1. En materia específicamente crítica debemos a la prof. Pring-Mill haber llamado la atención sobre el tratamiento de la caracterización de los personajes del que Lope era capaz, que emerge en esta obra "with its exploitation of psychology in the interest of action". No hay profundo análisis de caracteres (como corresponde a la comedia del Siglo de Oro, obra sobre todo de acción), y el interés primario reside en "seeing how many baffling changes of direction could be succesfully imposed on the rush of the action by her changes [los de Diana] of mood". Otros dos aspectos nos ha enseñado a ver Pring-Mill: el sentido de la falsa anagnórisis, en relación con la honra como sentimiento social, y la importancia de Tristán, el gracioso de la comedia, como tal y en la estructura total de la obra.

02. En 1965, nuestro recordado amigo Royston O. Jones⁶ se preguntaba en qué consistía la gracia, para el público de entonces, de esa producción frívola. Nos interesa su punto de vista, ante todo, el situarse en la propia época de producción de la obra, para introducir, teniéndolo en cuenta, el de la aceptada armonía del universo y la sociedad, así como la existencia de una subversión de ese orden. Este concepto de "subversión" es importante para la comprensión de la obra, y va más profundamente de lo que

⁴ *Lope de Vega (Five plays)*, tr. by Jill Booty; ed. with an introd. by R. D. Pring-Mill, New York, 1961. Como ha señalado tan atinadamente BRUCE W. WARDROPPER, "... criticism of the *comedia de capa y espada* is almost non-existent" ("Comic illusion: Lope de Vega's *El perro del hortelano*", *KRQ*, 14, 1967, 101-111, especialmente p. 103). Ello explica que no existan criterios definidos en el llamado teatro frívolo de Lope: por ejemplo ALAN SOONS, *Ficción y comedia en el Siglo de Oro* (Madrid, 1967), pp. 62-64, considera a PERR, sobre todo en relación con el desenlace, "reaccionaria", "pobre", dando la impresión de que "el poeta ha descendido al nivel de un público que se deleitaba en representaciones de patrañas, de súbitas fortunas y padronazgos inesperados..."

⁵ Para abreviar utilizo en los casos en que una comedia de Lope se cita repetidamente las siglas de CARLOS FERNÁNDEZ GÓMEZ, *Vocabulario completo de Lope de Vega*, 3 ts., Madrid, 1971.

⁶ ROYSTON O. JONES, "El perro del hortelano y la visión de Lope", *Fil*, 10 (1964), 135-142.

pensaba Jones en aquella memorable comunicación al 2º Congreso de la A.I.H., y que presentaba sólo como apuntes para reflexiones más pormenorizadas.

03. Sobre todo dos trabajos de la bibliografía posterior marcan caminos muy divergentes, que a los historiadores y críticos de la comedia deben llevar a repetida meditación.

03.1. Por una parte, la consideración de la comedia de Lope como expresión de una actitud no conformista, crítica —muy consciente y sutilmente crítica— de ciertos valores aceptados por la sociedad, con la que Lope en lo profundo disientiría, aunque sin llegar a ser un verdadero censor de los vicios y maneras de actuar de las clases altas, sus miembros y sus costumbres⁷, y en consecuencia, existiría una desvalorización de las condiciones morales de los protagonistas.

03.2. El segundo camino de la crítica reciente, es el que Bruce W. Wardropper (art. cit.) ha ahondado, sistematizado y rectificado (en el sentido marítimo de rectificación del rumbo) respecto del esbozado por Roy Jones: la comedia (la mal llamada "comedia frívola") demuestra que la vida humana es una ilusión y para ello se da un notable juego de realidad e ilusionismo del que el problema del honor es sólo una pequeña parte.

04. Creo que de aquí debemos partir para un examen de PERR, agregando ciertos aspectos que ayudarán a ordenar y organizar los varios y aparentemente contradictorios desarrollos de comedias que rozan situaciones en parte semejantes.

04.1. La comedia es, básicamente, teatro no-aristotélico, o sea presentación de "casos" en los que el autor no se siente partícipe, sino que presenta como tales, como "casos"⁸.

04.2. En consecuencia, en lo posible, salvo por su mero valor anecdótico o utilización externa, abandonar las referencias más o menos explícitas, más o menos rebuscadas, a la propia vida o experiencia individual del autor.

04.3. La necesidad de atenerse a la cronología habitual, con sus posibles errores y susceptible de modificaciones, pero metodológicamente imprescindible para analizar situaciones parecidas que se repiten en obras separadas por largos intervalos de tiempo.

04.4. Tener presente la existencia de sub-géneros que determinan distintos enfoques y en nuestro caso especial, el hecho de

⁷ Pormenorizadamente, en David A. Kossoff, "Introducción" a su reciente edición, Madrid, 1970 (*Clás. Castalia*, 25), pp. 38-40; cf., también MARGARET WILSON, "Two themes in *El perro del hortelano*", *HR*, 40 (1972), especialmente pp. 271-272.

⁸ CYRIL A. JONES, "Brecht y el drama del Siglo de Oro en España", *Seg.*, 3 (1967), 39-54.

que PERR es una "comedia palatina"⁹. Sobre ello volveremos al terminar nuestro análisis.

04.5. La existencia de una morfología de la comedia, que convierte a ésta en una criatura de arte de condiciones que le son propias y que determinan en buena medida ciertos aspectos de la marcha de la acción a través de repeticiones y variaciones¹⁰.

1. En cuanto a la fecha, PERR habría sido escrita entre 1613 y 1615, según piensan Morley-Bruerton¹¹ basados en la versificación, y creo que efectivamente hay que pensar que hacia esa época Lope estuvo en contacto con manuales del perfecto secretario cuyo aprecio y conocimiento se pone de manifiesto en *Servir a señor discreto* (en adelante SERS¹²) poco anterior o poco posterior a PERR. Existe en la producción de Lope un ciclo de "comedias de secretario" al que pertenecerían nuestra comedia, la antes citada y varias otras en las que Lope, con tónicas muy diferentes, manifestó su aprecio por un menester cortesano del que él mismo participó buena parte de su vida y con diferentes señores. En SERS, comedia española de costumbres contemporáneas, don Pedro, un hidalgo que ha despilfarrado su pequeña herencia, como secretario del conde de Palma y con la ayuda generosa de éste consigue casarse con Leonor, hija de un rico mercader que ha hecho su fortuna en Indias. No se mezcla el problema estamental, ocupa el primer plano la oposición riqueza / pobreza. Otras comedias del ciclo son *La vengadora de las mujeres* (VENG), *Las burlas veras* (BUVE), *El secretario de sí mismo* (SEC), sin duda anterior a PERR por el tratamiento del personaje femenino en primer término, aunque quizá no tan anterior como suponen Morley-Bruerton¹³.

⁹ Remito a mi ponencia leída en el 5º Congreso de la A.I.H. (Bordeaux, 1974), "Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega".

¹⁰ Cf. mi art. "Hacia una morfología de la comedia de costumbres contemporáneas", *Revista del Profesorado*, Buenos Aires, 1 (1975), 35-67.

¹¹ S. GRISWOLD MORLEY y COURTNEY BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, 1968. pp. 374-375: "Comedias auténticas sin fecha"; cf. también el "Prólogo" a la ed. de *AcadN*, t. 13 (Madrid, 1930), p. xiv; E. Kohler, ed. cit. (1951), pp. xlii-xliv, se apoya en Morley-Bruerton, pero señala sobre todo "aspectos estilísticos" que revelan la reciente lectura de las *Soledades*; D. A. Kossoff, ed. cit., "Introducción", p. 24 y nota 25.

¹² Véase la "Introducción" a mi edición de esta comedia, Madrid, 1975, *Clás. Castalia*. Aunque sea elemento de escasa importancia hay que agregar que Marcela, cuando cree que sus amores con Teodoro son aceptados por Diana exclama: "¡Oh, bien haya! (¡amén mil veces!) / quien sirve a señor discreto".

¹³ MORLEY-BRUERTON, *op. cit.*, la sitúan entre las "Comedias auténticas fechables" y por la versificación correspondería a 1599-1606. Si bien no aparece en la primera lista de *El peregrino en su patria*, las alusiones a Micaela de Luján (Lucinda) al final del Acto I hacen pensar en un término *ante quem* de 1613; cf. A. CASTRO, "Alusiones a Micaela de Luján en las obras de Lope de

2. Entre el grupo de comedias que a través de sus secuencias asociadas constituyen un haz en torno a PERR, quizá en ciertos aspectos es BUVE la que mejor destaca los valores artísticos de aquella genial y extraña creación: las otras son las comedias de rutina, PERR es la obra de arte excepcional. Veamos cuáles son los fundamentos de tal apreciación.

2.1. PERR sorprende por su acción y situaciones que alteran las convenciones más normales de la comedia: una condesa se casa con su secretario, que primero había tenido amores con una criada de palacio y al que se fragua una genealogía para posibilitar el casamiento con la dama noble.

2.2. Existe en la producción de Lope cierto número de piezas teatrales cuya macrosecuencia libre gira en torno del amor entre seres socialmente desiguales, y naturalmente, se dan varias posibilidades o "casos", sin excluir el drama, pero dentro del vasto conjunto de su producción los casamientos entre desiguales son "bastante poco frecuentes"¹⁴. J. W. Sage (art. cit.) ha reunido en torno a PERR un haz de comedias que ofrecen similitudes y que retomamos respecto de los puntos que estamos analizando a fin de establecer ciertos principios de ordenación en la producción del Fénix.

2.2.1. En primer término habría que establecer el tipo de desigualdad que puede implicar o la oposición noble / villano, o una gradación de mayor a menor nobleza, unidas a veces a condición

Vega", *RFE*, 5 (1918), 256-292, especialmente p. 278, "posterior a 1604..." Existen relaciones entre PERR y SEC, ambas comedias palatinas, principalmente en el tipo de la heroína, mucho más rica psicológicamente Diana que Laura, así como las hay con otras comedias de más lejano parentesco, en torno al tema de casamientos desiguales; cf. el art. de J. W. SAGE, "The context of comedy: Lope de Vega's *El perro del hortelano* and related plays", *HEMW*, 247-266. De todos modos la fecha de 1613 para PERR aparece asegurada por otras alusiones externas (cf. D. A. Kossoff, *loc. cit.*), todo lo cual lleva indirectamente a quitar importancia a la posible influencia de *El vergonzoso en palacio* de Tirso sobre nuestra comedia, punto de vista sobre el que se ha extendido Margaret Wilson (cf. art. cit.). Por otra parte en HERF, comedia tardía (MORLEY-BRUERTON, 1625-1632, probablemente 1630-1632), Ricardo, príncipe de Polonia, se hace pasar por su secretario, Lauro, quedándose así en Francia para conquistar la mano de la duquesa Estela de Lorena. Aunque se presenta a Lauro como primo de Ricardo, se plantea la desigualdad entre éste y la duquesa. También en BUVE, Rugero, conde de Barcelona, actúa como secretario, de incógnito, al servicio de la princesa de Nápoles.

¹⁴ JACK H. PARKER y ARTHUR M. FOX, *Lope de Vega studies*, Toronto, 1964, p. 100, resumen en esos términos las conclusiones de la tesis inédita de Charles Gordon Reid, presentada a la Universidad de Virginia en 1941, resultado de la observación de casi 400 obras. Pero tal conclusión resulta apresurada, tanto si se tienen en cuenta las comedias mencionadas como situaciones, alusiones, parlamentos, etc., de muchas otras que no es el caso mencionar (cf. las reflexiones de la protagonista de HERF, *Comedias...*, *BAE*, t. 2, p. 357a.

de servicio, lo cual supone una segunda oposición la de riqueza / pobreza, o también mayor / menor riqueza¹⁵. Así, en PERR se da como obvia la posibilidad del casamiento de Teodoro a quien Diana, la protagonista, califica de "hombre humilde" (v. 1622)¹⁶, con Marcela, criada de la cámara de Diana, pero a la que, sabemos, ésta le tiene "la obligación que tú sabes / y no poco parentesco" (vs. 316-318).

2.2.2. La segunda puntualización que debe establecerse en las comedias de amores entre desiguales consiste en separar las de verdadera desigualdad y las de desigualdad aparente.

2.2.2.1. En materia de amor o pasión entre miembros de distintos estamentos existe un buen número de comedias, sobre todo palatinas, en las que un noble señor, muchas veces casado, es arrastrado por una pasión incontrolable y atropella toda barrera moral, enamorado de una dama de condición inferior, aunque por lo general es persona de la corte: cualesquiera sean las variantes en los términos de las situaciones, siempre es amor entre desiguales. Por lo general, el enamorado de condición superior —en estos casos el hombre— acaba por retirarse, dejando el paso a un rival del mismo estamento que la dama y al que ésta se sentía inclinada casi siempre desde antes de desatarse la pasión del noble señor: *El amor desatinado* (1597), *El lacayo fingido* (1599-1603), *El hombre de bien* (1599-1606), *El molino*, anterior a 1604; *El desdén vengado*, estrenada en 1617; *La mayor victoria*, 1615-1624, probablemente, 1620-1622; *El hijo de los leones* (1620-1622); *El saber puede dañar* (1620-1625); *Más pueden celos que amor* (hacia 1627). El amor entre desiguales, trunco o con otras derivaciones aparece también en algunas comedias ambientadas en el pasado histórico de España: *Servir con mala estrella* (probablemente 1604-1606); *La niña de plata* (probablemente 1610-1612), etc. En obra muy temprana, *El hijo venturoso*, 1588-1595, un intrincado haz de motivos, en los que se mezclan desigualdad social e inferioridad de riqueza provoca una situación en la que ocupa el primer lugar la venganza, o sea motivos en los que Lope debe mucho al teatro inmediatamente anterior (Cueva, Virués, etc.), con una tendencia a cierto tremendismo dramático que luego desaparecerá. Ello vuelve a aparecer, pero más tardíamente en otros contextos como ocurre en *El premio de la hermosura* (1609-1620), en la que la acción se desarrolla partiendo de la desesperación de Cardiloro por Clo-

¹⁵ A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *La sociedad española en el siglo xvii*, t. 1, Madrid, 1964, "Introducción", especialmente pp. 40 ss., señala para esta época la existencia de una sociedad más bien estamental que clasista, aunque ya sin la rigidez medieval, pero ambos aspectos están contaminados.

¹⁶ Todas las referencias a PERR se hacen de acuerdo con la edición citada de David A. Kossoff.

rinarda, que murió por no casarse con el emperador que se enamoró de ella por su retrato.

2.2.22. El tipo de comedias en que existe desigualdad aparente entre enamorados es quizá el más numeroso, el más obvio y permite agrupar varias de las comedias en que se da con otras históricas o de costumbres contemporáneas (*Las bizzarrias de Belisa*; cf. también *supra*, nota 13). En muchas de ellas, como se ha observado tradicionalmente, actitudes, sentimientos, reacciones, o la presión de las situaciones de la acción acaban por revelar la verdadera nobleza o la antigua nobleza de uno de los miembros de la pareja, lo que redundo en que la verdad profunda triunfe sobre la realidad aparente, con lo que de hecho quedan fuera de nuestro interés específico. Sin embargo, en otros aspectos, se asocian a PERR.

De las tomadas en cuenta en el artículo citado de Sage, nos interesan aquí, por ejemplo, SEC¹⁷, BUVE, *El silencio agradecido* (SIL), *La vengadora de las mujeres*, en las que Lope se mueve entre secuencias asociadas bastante frecuentes en este tipo de comedias y las del apartado previo: traiciones (fingidas o verdaderas), usurpación del poder, luchas armadas en las que a veces figura la "mujer varonil", al comienzo de la acción despreciadora del amor¹⁸.

2.2.221. Sólo nos detendremos en las que más se acercan a PERR. En SEC aparece la mujer esquiva frente a los hombres y que pese a su sólida (pero ridícula) fundamentación teórica de oposición al sexo masculino se enamora luego de su secretario, que en realidad pertenece a la misma condición noble. Hay también aquí una precisa valoración de las funciones del secretario, y la preocupación ligada al honor propio de su condición, manifestada explícitamente al aparecer en ella un sentimiento amoroso hacia un hombre de condición inferior.

En BUVE, Celia, princesa viuda de una corte italiana, cuyo nuevo casamiento se procura por razón de estado, se muestra reacia a aceptar a varios nobles pretendientes, pero por entretenimiento y en un juego de burlas se enamora de su secretario Rugero, que, luego se descubre, es príncipe de Cataluña y por la muerte de su hermano heredará el ducado de Barcelona, con lo cual desaparece la desigualdad aparente. Las situaciones asociadas en relación con comedias de capa y espada (un caballero atacado por varios y defendido por un desconocido¹⁹) y con comedias palatinas

¹⁷ También comedia palatina, enredadísima, que como la siguiente tiene más de una secuencia asociada común con PERR, lo que justifica su inclusión en el mencionado estudio de Sage.

¹⁸ Es la "mujer esquiva"; cf. MELVEENA MCKENDRIK, *Woman and society in the Spanish drama of the Golden Age*, Cambridge University Press, 1974, especialmente Parte II, cap. 5.

¹⁹ Ed. cit. de SERS, "Introducción", p. 38 y vs. 1865 ss.

(amores del secretario con una dama de la princesa, celos entre éstas, etc.), así como el movimiento psicológico de aceptación-rechazo del amor de un hombre de condición inferior (aquí aparente) nos acercan a PERR. Quizá BUVE sea una comedia tardía²⁰ en la que Lope reelaboró secuencias asociadas, más perfectamente equilibradas en la acción y estructura de PERR. Sin embargo su valor como relacionante paradigmático en el conjunto de su producción es muy grande, puesto que en ambas se da, con gran claridad de delineación, la herencia del cuento maravilloso, que cada una de estas comedias ha trasmutado con un sesgo distinto y particular. Hay, por ejemplo, el caso de BUVE, donde la princesa rechaza nobles casamientos y se decide por el héroe, el cual ha realizado ciertas funciones propias del cuento maravilloso: a) alejamiento de su patria; b) lleva a cabo lo que otros son incapaces de cumplir (divertir su melancolía, luego enamorar a la princesa); c) ello es una prueba de sus condiciones excepcionales; d) vuelve a adquirir la condición que le correspondía por su nacimiento, se reconoce su carácter de héroe; e) existen falsos héroes que le disputan la obtención del premio merecido, en este caso la mano de la princesa; f) el héroe se casa y obtiene con la princesa el trono²¹.

Pero si por estos aspectos BUVE se acerca al cuento maravilloso tradicional, hay en ella un detalle final que muestra la inclinación de Lope, tan abiertamente manifiesta en PERR, a romper el molde del cuento y llegar a través de las funciones transformadas de éste a la esencia de la comedia con su altísima e insoslayable dosis de originalidad. En BUVE, como una adhesión a esa ruptura, aunque mínima de los moldes convencionales del género, los pretendientes rechazados por Celia, Felisardo y el duque de Calabria, se niegan a formar pareja con las damas nobles del séquito de la princesa, Serafina y Flora, rompiendo al mismo tiempo la atmósfera de cuento maravilloso y la convención de la comedia.

2.3. Algunos de los caracteres femeninos y de las circunstancias externas de estas comedias se dan también en los pocos casos en que el amor entre los protagonistas surge a pesar de la pertenencia efectiva a estratos sociales diferentes.

2.3.1. Entre ellas, algunas incluyen situaciones posteriores a un casamiento ya realizado.

2.3.11. Quizá el ejemplo más notable esté representado por *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* (MADA), en la que la

²⁰ MORLEY-BRUERTON, *op. cit.*, p. 427, "Comedias de dudosa o incierta autenticidad", 1620-1626 (probablemente 1623-1626).

²¹ VLADIMIR PROPP, *Morphologie du conte*, Paris, 1965, especialmente cap. 3, "Fonctions des personnages", pp. 35 ss. Para los cambios que marcan la distancia del cuento a la comedia, cf. también *id.*, *Las raíces históricas del cuento*, Caracas-Madrid, 1974, cap. 9.

situación deriva a una tragedia, tal como ocurre en la "novella" italiana que la originó, carácter trágico al que Lope se avino a pesar de su natural repugnancia por ese tipo de obras. Lo dicho indica ya las diferencias esenciales y profundas de MADA y PERR, y sin embargo se rastrean esbozos de secuencias asociadas comunes. 1) Existe una atribución, aquí falsa, en PERR real y muy avanzada, de relación amorosa entre el miembro de condición social inferior de la pareja desigual y una tercera persona que es su igual: en PERR, amores de Teodoro y Marcela; en MADA, Octavio de Urbino, rival celoso de Antonio, el mayordomo, imagina amores entre éste y Libia, la doncella confidente de la duquesa, y en los dos casos la relación, o verdadera o falsa, es factor estructural decisivo en el desarrollo de la acción. 2) Geminación de pretendientes a la mano de la protagonista, uno aceptado (Antonio, Teodoro), opuestos a uno rechazado en MADA, Octavio de Urbino; dos, Federico y Ricardo, ambos nobles, en PERR, si bien en otros aspectos las secuencias asociadas "enamorado aceptado / enamorado(s) rechazado(s)" pertenecen a distintas variedades²². 3) También la traición es común a las dos comedias, si bien aparece con colores muy distintos, destacándose en PERR la nota de farsa al servicio del ilusionismo. 4) La diferencia quizá más notable está representada por el carácter de los protagonistas, puesto que la duquesa de Amalfi se entrega sin vacilaciones a un amor que la invade (recuerda más bien a Cassandra de *El castigo sin venganza* que a Diana de PERR), aunque ello no le quite la capacidad de razonar sobre la desigualdad de la persona amada y sobre el honor, o más bien, deshonor, implícito en el casamiento que va a realizar, y se decide a tomar la iniciativa en la expresión de sus sentimientos con una claridad de decisión, indicio de profundidad, que la aleja totalmente de Diana²³.

2.3.12. A pesar de algunos momentos con ribetes dramáticos, *Arminda celosa*²⁴ ofrece notas de "divertimento". Como en MADA,

²² Cf. art. cit. en nota 10, especialmente pp. 51 ss.

²³ Véase *Obras de Lope de Vega*, BAE, t. 32, Acto I, pp. 287b, 290a, 298a.

²⁴ MORLEY-BRUERTON, *op. cit.*, p. 422, sitúan ARM entre las "Comedias de dudosa o incierta autenticidad", y, de ser suya, correspondería al período 1613-1615. Aunque el nombre aparece en la segunda lista de *El peregrino*, Cotarelo, en el "Prólogo" a la edición de *AcadN*, t. I, p. xiv, piensa que tal como nos ha llegado "parece haber sido abreviada". Creo que no hay duda al respecto. El refundidor seguiría el esquema de la versificación lopesca (cf. Morley-Bruerton) y conservó los sonetos, que vuelven a hallarse en otras comedias del Fénix, y quizá, hasta sin alteraciones algunos trozos líricos, como la imprecación de Antonio al Amor (ed. cit., p. 695a) y "Soledades que naciesen..." (*ibid.*, p. 702a), pero las abreviaciones son varias y notorias. Por ejemplo, el motivo de los celos ocuparía mayor espacio en la versión original, teniéndose presente que si hay rasgos estilísticos muy típicos de ciertas comedias de Lope y similitudes sugestivas, en conjunto la versión que nos ha llegado no puede ser la comedia que salió de sus manos.

el matrimonio ya ha sido consumado, y aunque el marido de la reina Arminda, el duque Antonio, se casó por interés, acaba por respetar y amar a su mujer, y hace a un lado los devaneos que dieron lugar al título de la comedia. También aquí es visible la preocupación de Lope por los planteos suscitados por los matrimonios de niveles sociales distintos, como lo prueba la reacción del duque, a quien por su condición natural correspondería el título de "señoría", en tanto que el casamiento lo ha elevado al de "alteza", y cuando Arminda, enojada por su conducta lo trata de "señoría", ello basta para ponerlo sobre aviso acerca de la seriedad de los acontecimientos, al par que lo desespera la humillación que tal cambio implica como descenso social.

1) Con respecto a PERR se da una situación simétricamente opuesta, pues el duque Antonio, ya casado, ama a la dama de la reina, en tanto que Teodoro abandonará el amor de Marcela, su igual, por la posibilidad que entrevé de ser amado por la condesa de Belflor. 2) Celos de una mujer de condición social superior por otra inferior, pero igual a la del galán cuyo amor está en disputa. 3) Intrigas y maquinaciones para separar definitivamente a quien se interpone en los amores de la dama noble. 4) En el reparto hay también un Teodoro, secretario, cargo y nombre que nos acercan a las que hemos llamado "comedias de secretario"²⁵. 5) El secretario Teodoro no es protagonista del amor entre desiguales, pero es el prometido de Florela, dama de la reina; a ésta se le quiere hacer creer que su esposo está enamorado de Florela, para distraer su atención del verdadero objeto de sus pensamientos. 6) Se trata siempre de comedias palatinas.

2.3.2. La pertenencia efectiva de los enamorados a dos estratos sociales o económicos diferentes, insinuada en muchas comedias o leve, se manifiesta en su máxima amplitud en PERR con el decidido triunfo del amor a pesar del obstáculo, realmente casi insalvable, de la diferencia de clase o estamento. Paralelismo y oposición respecto de PERR, es decir, mujer de condición social inferior a la del hombre, se da como secuencia asociada pero importante para la macrosecuencia libre, en *El villano en su rincón*, comedia en la que Otón, mariscal de Francia, se casa con Lisarda, la hija de Juan Labrador. Hacia el final del Acto I se proclama ya la noble fuerza

²⁵ El diálogo entre Teodoro y la reina Arminda se desvía a las notas habituales de la apreciación de Lope por los secretarios: *Teodoro*: ¿Tu secretario no he sido / diez años? ¿Qué deslealtad / conoces de mi verdad? / *Arminda*: No sé, que pierdo el sentido. / Veo que eres mi privanza, / *Teodoro*, sé tu virtud; / fuera extraña ingratitud / a mi amor y confianza, etc. Otro secretario, secundario en la trama, aparece en MADA: Lope lo presenta con menos simpatía que otras veces, moviéndose en un medio de celos y traiciones, pero finalmente acaba su participación con una nota no condenatoria.

igualadora del amor: "Soy mariscal, soy Otón, / de la cámara del Rey; / pero nos iguala amor ²⁶.

Pero aquí es la intervención del Rey la que allanará el camino, habiéndose creado un contexto especialísimo de relaciones entre distintos estamentos de la que ese casamiento es corolario.

3. Las circunstancias son muy distintas en la comedia que ahora nos ocupa. El eje de su significación hay que buscarlo no en la ruptura de las leyes tácitas —tanto las que rigen la sociedad en que se sustenta como las convencionales del género en sí— o en la supresión ocasional de dichas leyes ²⁷, sino en su inversión, que es una forma de acentuación o énfasis ²⁸, y creo que ello es posible porque, como en el caso de *El villano en su rincón*, se trata de una comedia palatina, no española, y no podría plantearse o resolverse de la misma manera en una comedia de costumbres contemporáneas, burguesa o de capa y espada localizada con precisión espacial y temporal en el mundo que circundaba a Lope, en el que él y su auditorio tenían diaria participación.

3.1. El principio de la inversión constituye un elemento estructuralmente significativo en esta comedia porque se dan dos tipos de inversiones: a) inversiones que resultan de la comparación de esta comedia con otras a través de secuencias asociadas ²⁹, que aquí se manifiestan como de signo negativo (o si se quiere, con carácter de oposición) respecto de otras secuencias que consideramos habituales, o sea, inversiones paradigmáticas. b) Secuencias que ofrecen dentro de la comedia misma la posibilidad de señalar su presencia con carácter inverso, o sea de tipo sintagmático. Estas, sobre todo, representan una forma exterior acorde con el movimiento pendular del actuar de los protagonistas, cuyos propios análisis psicológicos, así como los de los personajes que los rodean, referidos a la

²⁶ Ed. J. de Entrambasaguas, Barcelona, 1961, p. 84, vs. 904-906.

²⁷ Ténganse presentes las observaciones de ROY O. JONES (art. cit.). En cuanto al concepto de convencionalidad de la comedia, el trabajo ya clásico de ALEXANDER A. PARKER, *The approach to the Spanish drama of the Golden Age*, London, 1957 (trad. española en *CI*, 3, 1969, 85-109), que renovó los estudios sobre la comedia del Siglo de Oro. Su revisión y discusión eran de esperar; el concepto puede matizarse, enriquecerse, pero es un logro sustancial e insoslayable en ese campo.

²⁸ Véase art. cit., nota 10, pp. 56 s. La inversión de secuencias, tipos y situaciones que no se acomodaban al patrón habitual atraían al público, porque como ha dicho MELVEENA MCKENDRICK (*op. cit.*, p. 323) al referirse a la "mujer varonil" "... she shared the appeal that the complex, the unusual, the contradictory possessed for the seventeenth century".

²⁹ Para la terminología cf. el art. cit. de la nota 10 y la bibliografía allí consignada.

situación básica de la comedia, constituyen buena parte de su valiosa materia original, a tal punto que son las actitudes psicológicas de la protagonista las que ofrecen el tema que el título de la comedia pone de relieve.

3.1.1. Al iniciarse la acción, Teodoro, secretario de la condesa de Belflor³⁰, provoca una situación de tensa inquietud, porque su intento de tener una cita nocturna con Marcela, criada de la "cámara" de Diana, revela la presencia de un hombre en el palacio, hecho atentatorio al honor de ésta. Se trata de una secuencia asociada, pero nos conduce al núcleo privativo de esta comedia, lo que llamo macrosecuencia libre, constituida ya con secuencias libres, ya asociadas y a su vez éstas con funciones asociadas de tipo bien conocido y frecuente, pero el conjunto adquiere un valor original y único.

3.1.11. Podríamos considerar secuencias y/o funciones asociadas fundamentales las actuaciones derivadas de la condición de la protagonista que de acuerdo con un patrón bien conocido se muestra insensible al amor (su nombre, Diana, es pues, significativo) y guarda parentesco con una amplia gama de heroínas tan diferentes como las protagonistas de *Los melindres de Belisa*, *Al pasar del arroyo*, *La portuguesa y dicha del forastero* o *La viuda valenciana*, o de comedias palatinas como *La hermosa fea*, *La vengadora de las mujeres*, etc., etc., bastante más numerosas que las arriba citadas, sin que ello implique identidad de situaciones ni las mismas fuerzas en la acción³¹. Pero como en los otros casos de protagonistas similares, otra secuencia o función asociada es el comentario y/o las consecuencias de tal comportamiento. En PERR da lugar a los comentarios de los servidores y a las escenas en que el marqués Ricardo, pretendiente desairado, debe retirarse, sin que encuentre eco en Diana su rendimiento amoroso expresado en altos términos poéticos (vs. 721 ss.); el otro pretendiente recibe las mismas negativas, y hay luego alternativas de aceptación y rechazo, que siguen el movimiento pendular en torno al amor de Diana por Teodoro, que ya señalamos.

3.1.12. En el diálogo o en apartes se suceden observaciones de la protagonista en torno al mantenimiento de su honor y decoro

³⁰ Son varias las comedias ambientadas fuera de España, sobre todo palatinas, que Lope sitúa en un indeterminado *Belflor* (¿Francia? ¿Italia?), semejantes por su ambientación a las que ocurren en Nápoles, Ferrara o Urbino. Sabemos que una de las residencias de campo de los duques de Ferrara, desde Ercole d'Este, por lo menos, estaba en Belfiore, nombre que Lope pudo haber recogido en sus lecturas italianas, ya sea de "novelle", ya de historia, sobre todo en torno a los Borgia y Lucrecia especialmente.

³¹ ETIENNE SOURIAU, *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, Paris, 1960.

(por ejemplo, "Con más templanza me siento / sabiendo que no es por mí"; "... No puedo dejar de ser / quien soy, como ves que debo / a mi generoso nombre..."³²), etc., que constituyen una función asociada corriente; sin embargo, bien pronto, a medida que el amor se va apoderando de ella irresistiblemente y los celos le sirven de acicate, acabará por hacer a un lado tales sentimientos y se manifestará abiertamente, inversión que no escapa al comentario del propio Teodoro (vs. 841 ss.):

¿Quién pensó jamás
de mujer tan noble y cuerda
este arrojarse tan presto
a dar su amor a entender?

3.1.121. Aquel elevado sentido del honor y el decoro, parte de la secuencia asociada, junto con el amor de Teodoro y Marcela constituyen la "fuerza temática inicial". A partir de ella, de modo muy original y con el rápido ritmo de Lope, surge la "fuerza de oposición", que se cifra en el cambio de actitud de Diana ante el amor y ante Teodoro, marcando la iniciación de la macrosecuencia libre, en la que se manifiestan sucesivamente otras inversiones que determinan la especial calidad de esta comedia.

3.1.13. El final de la secuencia es un soneto de valor estructural muy complejo, verdadero núcleo o visagra que abre el camino a la acción futura, en la que se ejercerá la fuerza de oposición, revelándose así el momento de la evolución psicológica de la protagonista atraída por Teodoro (gracia, belleza, entendimiento), tironeada entre la concepción del amor como fuerza avasalladora y las leyes del decoro de su condición de condesa de Belflor. Su razonamiento es lógicamente impecable y se manifiesta a partir del segundo cuarteto: el honor debe mantenerla alejada de Teodoro, pero sabe que en ella surgirá la envidia. Una solución satisfactoria se enuncia como mera posibilidad en el último terceto (vs. 336-338): "Porque quisiera yo que por lo menos / Teodoro fuera más para igualarnos / o yo, para igualarle, fuera menos".

Quedan planteados los motivos de la acción pendular, tanto en este razonamiento que revela su sentir como en las relaciones mutuas de Marcela, Diana y Teodoro, acciones y reacciones que llegando por fin a un amago de solución —alejamiento de Teodoro a España— se prolongarán hasta el Acto III.

En los versos citados, como en otros similares a lo largo de la comedia³³, se ha reconocido el menoscabo íntimo que implica el acatamiento de la ley social, y lo que se plantea en términos lógi-

³² Ed. cit., vs. 239-240, 303-304, respectivamente.

³³ Vs. 588-593, 1086-1089, 1626-1627, 2128-2130, etc.

eos, dentro de una abstracción, se irá concretando en una posible realidad diferente en la medida en que el amor de Diana crezca y sea correspondida por Teodoro.

4. En oposición al habitual soneto soliloquio, la marcha de la acción aparece pautaada por un segundo soneto, leído como "cuestión de amor", que Diana plantea a Teodoro, urgida por la necesidad de manifestar de algún modo, indirecto, sus propios sentimientos. Este nuevo soneto escrito en nombre de una amiga enamorada de hombre humilde desarrolla una inversión, que resulta privativa de esta comedia y opuesta a lo habitual, puesto que frente a la repetida dependencia de los celos respecto del amor, se enuncia que: "Y primero que amar estar celosa / es invención de amor maravillosa / y que por imposible se ha tenido ³⁴".

Hay pues, en la inversión paradigmática, una renovación de la función amor↔celos que enunciada en el soneto se desarrolla en la escena siguiente (vs. 565 ss.), y tanto el desarrollo del tema como la insistencia no pueden menos de adquirir un valor semiótico que trasciende a su importancia argumental: esa relación con-

³⁴ La mención de los celos como ingrediente inexcusable del amor es frequentísima en Lope. Puede considerarse en muchos casos, como lo que M. A. PEYTON ("Lope de Vega and his styles", *RR*, 48, 1957, 161-184) ha denominado "cliché-aphorism", si bien la fórmula habitual es "los celos son hijos del amor" (o "nacen del amor", lo desfiguran, lo acompañan, etc.). A. G. DE AMEZÚA ("Lope de Vega en sus cartas", introd. al *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, Madrid, 3 ts., 1935-1943, t. 2, pp. 580 ss., 632 ss.), señala su importancia en la dramaturgia de Lope, su riqueza verbal y fraseológica, su larga tradición clásica, pero siempre estableciéndose una relación de dependencia o posterioridad de los celos con respecto al amor. E. S. Morby en su edición de *La Dorotea* (Madrid, 1958) en la nota 22, Acto III, lo caracteriza como "tópico, pero con interesantes resonancias personales" y recoge ejemplos tanto del aforismo cliché habitual como de algunas expresiones en la línea de PERR. Respecto del aforismo habitual los ejemplos son abundantísimos y a los reunidos por Morby se pueden agregar otros de casi todas sus obras. Más nos interesan los que encuentran su desarrollo amplificado en PERR: *Los locos de Valencia* (cit. por MORBY, p. 210): "¡Oh celo, que el amor creces! / ¿Quién te llamó hijo de amor? / Su padre dirá mejor, / que le engendras muchas veces"; véase también las notas 194 y 195, al Acto III, para la identificación de celos y amor. En cambio en *La boba para los otros y discreta para sí* (Comedias..., *BAE*, t. 2, pp. 524 ss.): "Ea, que ya sale amor / por donde entraron los celos" (Acto III, p. 536b) y también en Tirso *La venganza de Tamar* (ed. A. K. G. Paterson, Cambridge University Press, 1969), Acto I, vs. 422 ss.: "Entrad, celos crueles, / servid de rudimentos / con que mi amor comience". La inversión dialéctica, pormenorizada y matizada del aforismo encuentra su desarrollo máximo en PERR. Recordemos que existen dos manuscritos tardíos del siglo xvii de nuestra comedia que tienen por título *Amar por ver amar* (cf. E. Kohler, ed. cit., p. v).

traría a la habitual supone una *inversión* (a propósito insistimos en la palabra y la subrayamos) que corresponde tanto a la que implica que sea Diana quien toma la iniciativa en la conquista amorosa³⁵, como, sobre todo, en que la dama reemplaza a la criada en el amor del galán (secuencia libre) y en que desciende de su condición noble a ofrecer ese amor a un casi criado —o sea, actuará en oposición a las leyes del decoro, tantas veces aludido en la comedia. Y debemos insistir en que no se trata de una ruptura de la convención de la comedia (como podría ser, por ejemplo, la introducción de tipos dramáticos inesperados, el uso de una lengua realista, una temática diferente en las secuencias o funciones de catálisis, etc.).

4.1. Los dos tipos de inversiones paradigmáticas, sintagmáticas (en relación con otras comedias, en relación con el desarrollo mismo de la comedia) se dan a veces estrechamente unidos.

4.1.1. Al huir el galán descubierto, para ocultar su identidad deja a oscuras el ambiente, función asociada típica del drama del honor. Aquí lo sabemos por Fabio, gentilhomme de Octavio, mayordomo de Diana que cuenta cómo aquél: "... a la lámpara tiró / y el sombrero la mató" (vs. 54-55)³⁶.

4.1.2. Ese sombrero con el que se mató la luz ha sido encontrado: es uno de pocas plumas, y Diana había creído verlo ricamente adornado (v. 81), así como entrevió al galán que desapareció con capa labrada de oro. Una vez encontrado, el sombrero "no puede ser peor" (v. 108), a tal punto que Diana insiste en las calidades del que había visto: "Pues las plumas que vi yo, / y tantas que aun era exceso, / ¿en esto se resolvieron?" El aparente juego de realidad e ilusionismo, ingrediente en general de la comedia española, encuentra su explicación en la inversión que supone la propiedad del sombrero hallado, bien lejos de la dignidad del caballero que el sentimiento del honor de Diana temía hubiera irrumpido en su casa, pues el encontrado pertenecía a Tristán, el criado de Teodoro. Fabio explica:

Como en la lámpara dio
sin duda se las quemó
y como estopas ardieron.
Ícaro, ¿al sol no subía,
y abrasándose las plumas
cayó en las blancas espumas

³⁵ Cf. art. cit. en nota 10, pp. 56 s. en este caso la inversión está externamente justificada y resulta obvia por la relación de poder que ejerce la protagonista femenina respecto del hombre.

³⁶ Algunas de las muchas que podrían recordarse: *El mayor imposible*; Moreto, *El parecido en la corte*; Calderón, *El pintor de su deshonra*, etc.

del mar? Pues esto sería.
 El sol la lámpara fue,
 Ícaro el sombrero; y luego
 las plumas deshizo el fuego,
 y en la escalera le hallé³⁷.

4.1.3. Unida a la inversión sombrero de caballero / sombrero pobre, propia de la comedia, y a la situación dramática seria / situación burlesca del matar la luz, se da la referencia metafórica al mito de Ícaro, aquí aludido en forma burlesca, luego enunciado por Teodoro en diálogo trascendente con Diana, al discutir el soneto que ella ha sometido a su juicio y el que ahora él le ha entregado (vs. 757 ss.): detrás de la comparación mitológica (vs. 819-825) se esconde el temor, vestido de referencia al mito. La oposición presente en el ánimo del lector u oyente, enriquece la referencia que se prolonga luego en otras alusiones que ya no parten de los nombres mismos, en las que el sol adquiere excepcional riqueza de valores.

¿Estos eran los intentos
 que tuve? ¡Oh sol, abrasadme
 las alas con que subí
 (pues vuestro rayo deshace
 las mal atrevidas plumas)
 a la belleza de un ángel!³⁸

³⁷ La utilización burlesca de las fábulas mitológicas (como la mera mención de héroes de todo tiempo con connotaciones burlescas o poco prestigiosas) corresponde al Barroco, y al período de auge del culteranismo: JOSÉ MARÍA DE COSSÍO, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, 1952, especialmente caps. 19 y 25. Respecto al uso del mito de Ícaro, véase J. G. FUCILLA, "Etapas en el desarrollo del mito de Ícaro en el Renacimiento y en el Siglo de Oro", *Hf*, 1960, núm. 8, 1-34, especialmente pp. 27, 33, 34, quien considera al mito en PERR como "fundamento de la trama", que "movió a emplearlo a otros dramaturgos del Siglo de Oro, como Tirso y Calderón", pero no se detiene en los aspectos que hacen a su integración en el sistema semiótico de la comedia. J. W. SAGE, art. cit., pp. 247 s., prefiere recordar al comienzo de su estudio el mito de Himeneo en relación con PERR. JOHN H. TURNER en su reciente nota "Góngora y un mito clásico" (*NRFH*, 23, 1974, 88-100, especialmente pp. 93-94) nos permite situar con nueva precisión el uso del mito de Ícaro en el teatro de Lope, al rastrear características similares de su empleo en Góngora, Herrera, Hurtado de Mendoza, etc. Interesa sobre todo, el romance de aquél, "Minguilla la siempre bella...", y el uso que allí se señala del mito como referencia irónica, como símbolo de aspiraciones amorosas más cortesanas, la imagen de Ícaro como la de quien se atreve a amar a dama brillante y peligrosa como el sol mismo. Todo ello contribuye también a ir aclarando la importancia del factor "lirica" en los diversos planos de significación de la comedia, aspecto en el que ha insistido BRUCE W. WARDROPPER ("The implicit craft of the Spanish comedia", *HEMW*, 339-356), abriendo nuevos caminos aún no explorados a la crítica de la "comedia".

³⁸ Para el valor simbólico de *sol*=*Diana*, cf. SAGE, art. cit. En cuanto a

5. El tercer soneto del Acto I (la réplica exigida a Teodoro por Diana al que ella había traído), de construcción complejamente barroca, inicia una secuencia en la que el secretario, queriendo complacer a su ama, va ciñendo su razonamiento a dos aspectos principales: *a)* el amor debía existir antes de conocer la otra relación amorosa que dice haberlo provocado (o sea la negación de la inversión previa y una forma dialéctica de encarar un tema de casuística amorosa que atraería a su auditorio); *b)* no se atreve a darse por enterado de ser objeto de amor inmerecido, o sea una nueva inversión de los términos del soneto, al pasar de una situación entre terceros al propio problema de los interlocutores. Diana admira la forma en que ha sabido guardar el decoro y le dice, explícitamente, "que no ofende un desigual/amando"³⁹ y le permite, si es que quiere, que la sirva y confíe. Lo anómalo de la situación será manifestado por Teodoro, que sólo puede interpretarlo adecuadamente como una burla, hecha porque conoce su amor por Marcela. Estructuralmente, la secuencia termina con el monólogo de la duda de Teodoro.

5.1. Una nueva secuencia corresponde al movimiento pendular señalado: un diálogo con Marcela que se caracterizará por la inseguridad o retroceso de Teodoro respecto de los sentimientos de Diana, a la luz de las noticias de la promesa de casarlos que Marcela le comunica, y que representa una secuencia paralela de la siguiente, en la que Diana al sorprenderlos alborozados por la noticia del posible casamiento, experimenta una profundización de sus sentimientos celos↔amor, que la llevan a separar nuevamente a la pareja.

5.1.1. Hay pues un segundo elemento estructural que emana de la naturaleza íntima de los personajes en las situaciones que se van dando: es el movimiento pendular que determinará la marcha de la acción al compás de los sentimientos de Diana, las presiones

los usos del mito, Lope era capaz de una amplia gama desde la aplicación burlesca señalada hasta la intensidad trágica, como ocurre en *MADA* (ed. cit., p. 283a), en la que la alusión hecha por Antonio, el mayordomo, es epítome de su trágico destino: "Desiguales prendas mías, / pues al sol os atrevéis, / bien es que tengáis el pago, / y que la tierra se eclipse; / ojos que mirar osastes / sus rayos inaccesibles, / icaros de mi deseo, / con alas de plumas viles / caed del cielo sereno / donde sin fuerza subistes / al mar de mi justo llanto / en que la esperanza expire. / ¡Ay, prendas mías humildes, / fuego merece quien al viento sigue!".

³⁹ La importancia del casamiento entre iguales, y el rechazo entre desiguales como muestra de deshonor y falta de decoro, se patentiza en toda la comedia: cf. vs. 1084-1087, 1122-1123, 1616 ss., 1719, 2128-2130, 2268-2271, 2539-2543 (este último, psicológicamente, texto clave), 2545-2547, 2623 ss., 2641-2643, 2652 ss., 2698-2699, 3165-3167, 3194-3196, etc.

socio-estamentales que experimenta y la imagen que ha querido dar de sí misma. Todo ello entra en un movimiento de vacilación entre la aceptación del amor que la va invadiendo y conquistando; los celos por la relación Marcela-Teodoro; su dignidad, honor y decoro de condesa de Belflor. Esa lucha íntima de la protagonista, su oscilación psicológica, constituyen en buena medida la médula de la macrosecuencia libre de esta comedia. Y, con ello, una nueva inversión de la convención de la comedia, de tipo paradigmático: la importancia no de los hechos sino de sus motivaciones. Y cuando finalmente ocurren hechos significativos en el desarrollo de la acción también se darán convencionalmente invertidos: falsa amenaza de muerte para Teodoro y luego para Tristán; falsa anagnórisis.

5.2. Entre discreteos frívolos, amenazas veladas, denigración de cualidades de Marcela, arrancadas confesiones de intimidades y cobardes negativas, la condesa reinicia un diálogo más directo, volviendo al punto de partida de los amores con Teodoro pidiéndole consejo para la supuesta amiga enamorada de hombre humilde (vs. 1121 ss.); pero una acción concluyente cierra la secuencia: caerse, pedirle la mano, libre, no envuelta como de viejo escudero, aconsejándole luego que mantenga secreta la caída "si levantarte deseas".

5.2.1. Otra vez inversión paradigmática y sintagmática a la vez. Mientras la convención pide que el caballero en señal de acatamiento, de respeto o de amor se arrodille ante la dama, es aquí la dama la que está a los pies, y la riqueza semiótica de toda la secuencia y su importancia en relación con el tema tiene valor premonitorio y resumidor de la ascensión del más bajo por la fuerza igualadora del amor. Efectivamente, en el Acto III, al pedirle las manos Diana, Teodoro, ahora supuesto hijo del conde Ludovico, contesta: "Agora esos pies adoro / y sois más señora mía". Esa oposición "dama a los pies del caballero" / "caballero a los pies de la dama", con el ascenso social y de los afectos que implica, constituye como el encuadre exterior del tema expresado por el título de la comedia (cf. *supra*, 3.1⁴⁰).

5.3. La estructura del acto es de una armonía perfecta, pautada por cuatro sonetos: dos, que son juegos de ingenio compuestos fuera de la escena y leídos y comentados en ella, y cuya apariencia cubre el planteo de la situación de los protagonistas, enmarcados por otros dos: el primero que define la situación inicial de la protagonista femenina y el que cierra el acto con la línea de conducta a la que las acciones precedentes han llevado a Teodoro. En torno a ellos se eslabonan las diversas secuencias, enriquecidas y realizadas por su integración en el juego pendular y las inversiones, y por la

⁴⁰ Para los conceptos de *acción* y *tema*, cf. A. A. PARKER, art. cit. en nota 27.

utilización de un juego traslaticio y simbólico que permite ir revelando el ánimo enamorado de Diana, mantener el decoro y retirarse sin desmedro si así le conviene, colocando a Teodoro en la obligación de comportarse de la misma manera. A pesar del juego de vaivén de los sentimientos de Diana, Teodoro llega a una decisión: seguir el camino que Diana le señala, dejando el amor de Marcela ⁴¹.

5.4. La presencia y disposición de esos cuatro sonetos del Acto I nos sitúan ante un aspecto que no creo se haya utilizado en toda su validez en relación con la caracterización de la comedia: es el número e importancia de los sonetos de PERR. Según MORLEY-BRUERTON (*op. cit.*, pp. 144 ss.) es la comedia que presenta mayor número de sonetos, nueve, siguiéndole con ocho *Los comedadores de Córdoba* y *El galán escarmentado*, y luego ya varias obras con siete. El número se debe a que dos de ellos se utilizan para el planteo de la "cuestión de amor" y su respuesta, que permite que bajo una apariencia fingida la condesa discurra con Teodoro sobre la situación en que ambos se encuentran; y los otros siete (que por sí solos también constituirían un número excepcional, pues sólo 4 comedias con siete sonetos indican los cuadros de Morley-Bruerton) corresponden a una comedia en la que hasta bien avanzado su desarrollo, la acción planteada en el primer acto oscila pendularmente con un mínimo avance factual, con escasos incidentes externos significativos: son pues, en esencia soliloquios emotivos que permiten a los protagonistas el análisis de sus estados de ánimo en determinados momentos de la acción ⁴².

5.4.1. Es posible, como sugiere Orozco Díaz siguiendo la pauta de análisis realizados para el teatro de Shakespeare ⁴³, que el soliloquio (y en consecuencia el soneto) representara para el público

⁴¹ Aunque no es nuestro objetivo primario el estudio de los caracteres y las implicaciones morales de las acciones de los protagonistas, es imposible referirse a la forma de la comedia omitiendo contenidos, que en este caso nos llevan a los dos campos. O sea que, de alguna manera, queda demostrada la clásica unidad de fondo y forma —con cualquier nombre que se los designe— de la obra de arte. Por otra parte, tales aspectos han sido señalados desde distintos ángulos por los críticos recientes de la obra, a los que nos remitimos.

⁴² Cf. DIEGO MARÍN, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, 1962 (Estudios de Hf, 2), pp. 50 ss.; D. A. Kossoff, "Introducción" a la ed. cit., p. 28. En cuanto a la forma, OTTO JÖRDER, *Die Formen des Sonnetts bei Lope de Vega*, Tübingen, 1936, 372 pp. (ZRPh, Beih., 86) y W. L. FICHTER, "Recent research on Lope de Vega's sonnets", *HR*, 6 (1938), 21-34, especialmente p. 23. Respecto del significado profundo de los sonetos en relación con la acción de las comedias en que están insertos, P. N. DUNN, "Some use of sonnets in the plays of Lope de Vega", *BHS*, 34 (1957), 212-222.

⁴³ EMILIO OROZCO DÍAZ, *El teatro y la teatralidad del barroco. Ensayo de introducción al tema*, Barcelona, 1969, especialmente pp. 42, 52, 62 ss.

una “perturbadora sensación de irrealidad”, pero seguramente era en la época una forma de máxima concentración dramática comunicada al auditorio. En cambio B. W. Wardropper (cf. *supra*, nota 4) lo considera uno de los aspectos más evidentes de la artificialidad de la comedia, así como rechaza la verosimilitud del desenlace fraguado y el estilo introvertido. Yo creo que responden al tipo de obra en la que las reflexiones y los análisis introspectivos son esenciales dentro de la macrosecuencia libre.

5.5. Así como los cuatro primeros sonetos enmarcan magistralmente la estructura del primer acto, la calidad poética de algunos, en el total de la obra, nos muestran de parte del autor una elaboración que condice con la marcha de la obra misma. Por ejemplo, el último soneto del Acto I (del tipo A de la clasificación de Jönder), con sus rimas ricas y variadas corresponde a la fluidez del tema en manos de Lope y lo mismo que el octavo (dicho también por Teodoro) analizado estilísticamente en torno al uso de “poner tierra en medio”, “enterrar” y sinónimos refleja el estado anímico de quien lo dice ante la posibilidad de una separación dolorosa, y da inesperada hondura a una situación y personajes tantas veces calificados de “frivolos”. O sea, un aspecto más en el que una forma poética precisa adquiere también valor relevante en su sentido propio y en el sistema semiótico que contribuye a precisar.

6. Volviendo a las fuerzas de la acción hay, como hemos visto (cf. 3.1.121), dos fuerzas temáticas iniciales que concurren al planteo de la comedia: los amores de Teodoro y Marcela opuestos a la indiferencia amorosa de Diana. Surge rápidamente la fuerza de oposición —amor de Diana por Teodoro— y ya en el primer acto su carácter de personaje actuante central, conferirá a la fuerza de representación del valor de lo que se propone, una línea decisiva en la marcha de la acción.

6.1. No podemos dejar de insistir, desde este otro punto de vista, el de las fuerzas en acción, en la oscilación pendular que manifiesta la protagonista entre las fuerzas representadas por su amor a Teodoro y su concepto del decoro que la aleja del amor y el matrimonio con hombre de condición desigual a la suya. Tal lucha se revela en sucesivas esperanzas dadas a Teodoro en términos ya velados, ya claros (también en esto vacilación menor que parecería eco de la esencial), alternadas con momentos en los que predomina su preocupación por la honra, mientras en un segundo plano se va borrando progresivamente su original esquivez —resuelta ésta ya en forma más definitiva y terminante.

Por ejemplo, al mediar la comedia, Diana se propone conseguir aborrecer en lugar de amar y lo dice con toda firmeza (vs. 1634-39):

Diana: Quien quiere puede, si quiere,
como quiso, aborrecer.
Esto es lo mejor: yo quiero
no querer.

Amanda: ¿Podrás?

Diana: Podré
que si cuando quise amé,
no amar en queriendo espero ⁴⁴.

Pero al mostrarse fría con Teodoro y acercarse, en consecuencia, éste nuevamente a Marcela, la resolución se borra, y en cuanto Teodoro se anima a decirle que la ama ella inicia una hábil retirada.

6.2. Tal movimiento pendular no puede prolongarse indefinidamente; puede variar, enriquecerse en sus matices, pero los hechos y sus motivaciones, primero revestidos de símbolos e inseguros para los propios personajes, van adquiriendo seguridad y se expresan vivamente. Marcela, con toda clarividencia, sintetiza la actuación de Teodoro frente a ella y en relación con Diana (vs. 2069-71): "Cuando te quiere me dejas, / cuando te deja me quieres. / ¿Quién ha de tener paciencia?" Luego es el propio Teodoro quien se enfrenta directamente con Diana, que lo rechaza, pero también quiere verlo alejado de Marcela. Es el momento en que la profundidad de sus celos (de acuerdo con la casuística aceptada) y de su amor se manifiesta patente: enuncia hasta la posibilidad de matarlo (v. 2219), pero en cambio lo abofetea. El hecho, ya no un razonamiento, adquiere un valor estructural muy significativo porque, de acuerdo con el movimiento pendular, determinará una reacción acorde con su significación intrínseca.

6.2.1. El bofetón recibido tiene ecos de distinto alcance: la mención de la sangre, como expresión de la violencia de la pasión de Diana, que se repite en los comentarios de quienes la rodean, y por parte de ella misma la necesidad de "borrar" el bofetón dado al hombre que ama cada vez más, cuyo amor valora cada vez más intensamente.

6.2.11. Pero la violencia de Diana resulta más lógica como corolario de una secuencia anterior, en la que los valores resultan de una inversión de las que hemos llamado sintagmáticas. En oposición a los sonetos de la cuestión de amor del Acto I, ahora, en momento de enojo, de duda, de desesperación ante un amor ya

⁴⁴ La condición del tipo de mujer que Diana representa en la comedia lopesca es reconocidamente voluntariosa para querer o rechazar. En BUVE Fabio comenta respecto de Celia: "... que hay mujeres que aborrecen / su mismo deseo, y llegan / a no querer lo que quieren" (*AcadN*, t. 10, p. 687); y ella misma explica a Rugero (*ibid.*, p. 686a): "... quiero que seas, Rugero, / a quien quiera; porque quiero / que, habiendo de ser criado, / sea el que es más conocido / y está más cerca de mí".

casi abiertamente confesado y que se teme no sea adecuadamente correspondido, la condesa de Belflor hace traer recado de escribir y dicta a su secretario una carta en la que sin menciones directas (sólo "mujer principal", "hombre humilde", "hablar con otra") le echa en cara su necedad. La inversión consiste en que han desaparecido los supuestos terceros que se debatían en un problema paralelo al propio, y éste se plantea directamente entre los interesados. Ha desaparecido la forma poética noble y prestigiosa, el soneto, remplazado por una prosa sin adornos que va directamente a los términos de la situación en ese momento del desarrollo de la comedia.

6.2.2. Se agregarán secuencias asociadas incidentales. En primer término la intervención de los dos nobles enamorados de Diana, intervención que resultará factualmente negativa, pero que realza la cuarta fuerza, la que se ejerce a través de la actuación de Tristán, el criado-gracioso de Teodoro. Por obra de estos representantes de la cuarta fuerza ⁴⁵ se insinúan soluciones de diverso carácter.

6.2.21. Siguiendo un tipo de secuencia frecuente en la comedia de capa y espada y en la palatina, los enamorados rechazados alquilan un matón que les permitirá deshacerse del rival favorecido. Pero aquí ello conlleva una nota de farsa ⁴⁶, pues los nobles Ricardo y Federico encargan de ello a Tristán, que se sirve de la tosca estratagema para sacarles dinero y al mismo tiempo proteger a su amo ⁴⁷.

⁴⁵ No se trata de la división de los personajes por sus planos de importancia. Evidentemente el primero lo constituyen Diana, Teodoro; el segundo, los que respecto de ambos constituirían las parejas socialmente aceptables, ya sean enamorados o pretendientes, Marcela, Ricardo, Federico; en el tercero se sitúan los confidentes y séquito, especialmente Tristán y Fabio, pues los demás sólo completan las situaciones y escenas, con valor circunstancial y no trascendente. La distribución de fuerzas de la acción que señalamos rompe dichos planos y reagrupa dinámicamente un núcleo de personajes que Lope ha elaborado tanto en sus respectivos niveles socio-culturales como en relación con la acción.

⁴⁶ Ya puede considerarse como una primera función que participa del tono farcesco, el episodio del sombrero encontrado que no coincidía con el visto o supuesto por Diana (cf. *supra*, § 4.1.2.).

⁴⁷ La inversión del motivo tradicional se hace patente en que Tristán aparece, al ser elegido como matador de Teodoro, en una escena con otros criados cuyo aspecto engaña al marqués Ricardo, pero entran en una taberna y al hablar de ellos Tristán usa los nombres de los rufianes fanfarrones de la tradición celestinesca: Mastranzo, Rompe-Muros, Mano de Hierro, Arfuz, Espanta-Diablos, con un evidente dejo de burla y exageración que constituyen parte del grotesco de la situación, y hablan utilizando la fraseología correspondiente. Aquí lo que caracteriza al falso bravo es el disimulo, que utiliza, no para matar a Teodoro sino para salvar su vida (cf. vs. 2428 ss.).

7. En medio de las circunstancias externas y el desarrollo psicológico señalado, Teodoro sólo ve la solución en su alejamiento a España, con lo que terminará su historia de amor tanto respecto de Diana como de Marcela. Sólo la fuerza arbitral resolverá las situaciones planteadas y ella se ejercerá a través de Tristán que ha llegado a conocer la historia del conde Ludovico (veinte años atrás los turcos le robaron un hijo llamado también Teodoro) y se hace pasar por mercader griego⁴⁸ para anunciar al padre la vuelta del desaparecido, hoy humilde secretario de la condesa de Belflor. El conde Ludovico recibe alborozado la feliz noticia, toda Nápoles —incluidos los nobles pretendientes de Diana— se hacen eco de ella, y la falsa anagnórisis, o sea la inversión de otra secuencia asociada extremadamente vulgar en la novelística y el teatro, permitirá a la condesa casarse con su secretario. Podríamos decir que estamos ante una anagnórisis negativa, como era también de valor negativo la contratación de los servicios del falso bravo fanfarrón, con la diferencia de que si ésta es una secuencia de orden secundario dentro de los niveles de posible análisis de contenidos de la comedia, aquélla pertenece al nivel básico, constituye parte de la macrosecuencia libre y en torno a ella se forma la fuerza arbitral que lleva al desenlace.

7.1. Es importante indicar que ante una situación como la que se ha señalado, Lope pudo haber seguido el camino novelesco trillado y convencional de dicha secuencia asociada, el que hiciera coincidir a Teodoro secretario con Teodoro desaparecido, hijo del conde, con lo que la comedia hubiera entrado de lleno en el grupo de aquéllas en que la desigualdad de los enamorados es sólo aparente. Pero eligió el camino original descrito, una pura invención que se cree de puertas afuera —otra vez inversión de lo aceptado convencionalmente— pero a la que el objeto mismo de la falsificación no se presta. Esta circunstancia constituye parte importantísima de la macrosecuencia libre, y Teodoro deja (vs. 3287 ss.) muy en claro su carácter a la condesa:

⁴⁸ Por ejemplo en *La boba para los otros y discreta para si* (loc. cit.), comedia auténtica, probablemente más tardía que PERR, también palatina y de ambientación italiana, hay una falsa embajada turca con visos altamente burlescos, pero que en medio de situaciones muy distintas cumple el objeto para el que se había presentado. También tienen éxito los disfraces de Octavio y Macarrón en *Dineros son calidad*, ridículos esguizaros embajadores del Vaiboda de Transilvania, al distraer la atención de la usurpadora del trono mientras se reúnen las tropas que permitirán a la legítima heredera recobrar el reino. Otras funciones tiene el disfraz en comedias palatinas como *El amor desatinado*, o en la atribuida a Lope sin mucho fundamento, *El esclavo de Venecia y amante de su hermana*.

que soy hijo de la tierra
 y no he conocido padre
 más que mi ingenio, mis letras
 y mi pluma, el conde
 cree que lo soy; y 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 ⁴⁹.

Y se propone continuar en la línea de conducta por él propuesta antes, la de marcharse a España ⁵⁰, dada la imposibilidad de unir sus desigualdades. Pero Diana no está dispuesta a tal sacrificio, lo califica a la vez de necio y de discreto (v. 3302) y se casará con él (vs. 3307 ss.):

pues he hallado a tu bajeza
 el color que yo quería,
 que el gusto no está en grandezas,
 sino en ajustarse al alma
 aquello que se desea.

La verdad pertenece sólo a la pareja de enamorados y a Tristán que con su vida garantizará el secreto de la "invención" que ha hecho posible el casamiento entre desiguales. Dentro de esta situación, moralmente condenable por su utilización parcial de la mentira —en verdad cínica mezcla de verdad y mentira— se crea un elemento original de ilusionismo, dentro de una función asociada que nos vuelve al ámbito propio de la comedia palatina: el derecho de muerte cruelmente ejercido, pero sólo como amenaza, que ocurre también en otras comedias del mismo tipo en que su cumplimiento no se lleva a cabo por otro tipo de circunstancias, como en *El saber puede dañar*, *La hermosa fea*, *El silencio agradecido*,

⁴⁹ A pesar de la conducta de Teodoro con Marcela y de que su atracción hacia Diana empezó en un amor alimentado por el interés, no creo que haya en Lope una actitud crítica de censor, ni que estos versos estuvieran destinados a encontrar un eco irónico en el público. Se trata de uno más de los errores que Lope coloca bajo el signo aforístico de "que los yerros por amores / dignos son de perdonar".

⁵⁰ La introducción de un personaje español, el elogio de las cualidades de los españoles, algunas referencias a éstos, o la introducción indirecta de España es una función asociada que se da en prácticamente todas las comedias palatinas: cf. MADA; SEC, especialmente 308b, 317a; *La vengadora de las mujeres*, *El saber puede dañar*, etc., etc. FRANCIS C. HAYES, *Lope de Vega*, New York, 1967, p. 85, señala los elogios de los españoles puestos en boca de extranjeros en las comedias *Los españoles en Flandes* y *La cortesía en España*.

etcétera. Volviendo a la "invención", ésta ha sido el núcleo de la fuerza arbitral y Diana la ha aceptado para dar cumplimiento a su deseo y dejar de ser "el perro del hortelano"⁵¹.

8. Para finalizar, situaciones, expresiones del honor y preocupación por el decoro en torno al amor de la condesa de Belflor por su secretario y la posibilidad de casarse con él por la invención de una farcesca genealogía se explican por tratarse de una comedia palatina, situada en Nápoles. Si bien es cierto que Nápoles, históricamente guardó estrecha relación con la Península, al acercarse el desenlace, Lope apoya la lejanía remitiéndose a Grecia, disfraces turcos, nombres absurdos y grotescos, todo ello exotismo de relumbrón, superficial y jocoso, que sin embargo tiene un objeto más profundo: posibilitar la solución que el autor da a este "caso". No se trata de que Lope esté a favor o en contra de los matrimonios entre desiguales en cierta época de su producción, ni que se haya inclinado en este caso por ser Teodoro, como él mismo, secretario de casa noble (aunque su tipo de "secretariado" fuera de índole muy diferente): lo que preside la macrosecuencia libre de esta comedia es tal por tratarse, hemos de insistir una vez más, de una comedia palatina que aleja lo que ocurre del *hic et nunc* del autor y su público. Volvemos entonces a la importantísima afirmación de B. W. Wardropper sobre el ilusionismo como ingrediente del barroco que el público buscaba en este tipo de obras, y la necesidad de tener presente en el análisis la existencia de subgéneros en la comedia, pues si bien en muchos aspectos psicológicos los personajes reaccionarían como españoles contemporáneos, la morfología de una comedia, así como las convenciones del género, permitían secuencias, situaciones y fuerzas arbitrales que enfrentaban al público con matices éticos y soluciones que corresponderían, o podían corresponder a un mundo diferente del que encontraba al volver a su realidad cotidiana.

FRIDA WEBER DE KURLAT

Universidad Nacional de Buenos Aires.

⁵¹ Para el sentido del título de la comedia, y su relación con aspectos del tema —oscilación psicológica de Diana en un largo periodo de la comedia en que no se ha decidido por Teodoro ni le deja proseguir sus amores con Marcela— cf. art. cit. en nota 10, y la bibliografía allí indicada, así como la "Introducción" a la ed. de *Amar, servir y esperar*, Clás. Castalia (en prensa) y las ediciones citadas de FERR que debemos a E. Kohler y A. David Kossoff.