

# Arch.—letras Científica { LITERATURA }

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DE LENGUA Y LETRAS (ACRILL). ISSN: 2659-8957. VOL. IX. Verano 2023

## El Teatro Clásico español hoy: los cauces globales de la vieja escena



### I. El teatro áureo desde dentro

ÁLVARO TATO

*Torres de diamante: apuntes sobre la versión teatral de clásicos*

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

*Diana, lectora: letras y plumas en 'El perro del hortelano', de Lope de Vega*

### II. Nuevos cauces en la investigación áurea

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS

*Los problemas de autoría en el teatro del Siglo de Oro. La ayuda digital para su detección y remedio*

FRANCISCO SÁEZ RAPOSO

*Hacia la recuperación del Coliseo del Buen Retiro*

SANTIAGO FERNÁNDEZ MOSQUERA  
y ALEJANDRA ULLA LORENZO

*La edición del teatro barroco: nuevos avances desde las humanidades digitales*

### III. Impacto del Siglo de Oro en la España contemporánea

JOSÉ GABRIEL LÓPEZ ANTUÑANO

*Los festivales de Teatro Clásico en España ¿hacia una reformulación?*

ALBA CARMONA y DUNCAN WHEELER

*Las adaptaciones cinematográficas de las obras del Siglo de Oro durante el primer franquismo*

ABRAHAM MADROÑAL DURÁN

*Comicidad áurea en los escenarios de nuestros días*

JULIO VÉLEZ SAINZ

*Un auto de fe para el Teatro Clásico: la apropiación ideológica del legado teatral áureo (1978-2022)*

### IV. Clásicos globales

ESTHER FERNÁNDEZ

*Controversia y supervivencia de un patrimonio cultural: el teatro áureo en la escena estadounidense*

ROGELIO MIÑANA

*'Don Quijote' en las Américas hoy: teatro y activismo comunitario*

Dirección y coordinación de este volumen  
JULIO VÉLEZ SAINZ

*Este monográfico se ha realizado con el apoyo de*



**inaem**

INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

# Arch-letras Científica

Editor

ARSENIO ESCOLAR

Codirectores

VOLÚMENES DE LITERATURA

ÁNGEL GÓMEZ MORENO

(Universidad Complutense de Madrid)

VOLÚMENES DE LINGÜÍSTICA

ESTRELLA MONTOLÍO DURÁN

(Universidad de Barcelona)

Secretario

JOSÉ RAMÓN TRUJILLO

(Universidad Autónoma de Madrid)

Redactora Jefe: Pilar Bello. Director de Arte: David Velasco. Adjunta al Editor: Zanya Escolar

Consejo de Redacción

José Aragüés Aldaz (Universidad de Zaragoza), Antonio Briz Gómez (Universidad de Valencia), Catalina Fuentes Rodríguez (Universidad de Sevilla), Carmen Galán Rodríguez (Universidad de Extremadura), Pilar García Mouton (CSIC), Bienvenido Morros Mestres (Universidad Autónoma de Barcelona), Lola Pons Rodríguez (Universidad de Sevilla), José Portolés Lázaro † (Universidad Autónoma de Madrid)

**ARCHILETRAS CIENTÍFICA, volumen IX. Verano 2023**

**'El Teatro Clásico español hoy: los cauces globales de la vieja escena'**

DIRECCIÓN Y COORDINACIÓN DE ESTE VOLUMEN

JULIO VÉLEZ SAINZ (Universidad Complutense de Madrid)

Edita

Prensa y Servicios de la Lengua, SLU

Fernando el Católico, 13 bis,  
Oficina 5, 28015 Madrid, España  
contacto@archiletras.com

Impresión

Grupo Montereina

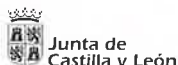
Depósito Legal: M-12368-2019

ISBN: 978-84-09-51655-1

Consejo Asesor

Carlos Alvar Ezquerro (Universidad de Alcalá), Rafael Bonilla Cerezo (Universidad de Córdoba), Ignacio Bosque (Universidad Complutense de Madrid), Pedro M. Cátedra García (Universidad de Salamanca), Amelina Correa Ramón (Universidad de Granada), Antonio Cortijo Ocaña (Universidad de California-Santa Bárbara), María Teresa Echenique Elizondo (Universidad de Valencia), Charles B. Faulhaber (Universidad de California, Berkeley), Fernando Feliú Matilla (Universidad de Puerto Rico), Fernando Gómez Redondo (Universidad de Alcalá), Jon Juaristi Linacero (Universidad de Alcalá), María Jesús Lacarra Ducay (Universidad de Zaragoza), Sagrario López Poza (Universidad de La Coruña), Concepción Maldonado (Universidad Complutense de Madrid), María del Carmen Marín Pina (Universidad de Zaragoza), Vicent Martines Peres (Universidad de Alicante), Rafael del Moral (Universidad de Breaña), Francisco Moreno Fernández (Universidad de Alcalá), Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba).

Con el apoyo de



Esta revista ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Cultura y Deporte



# Arch.—letras Científica

{ LITERATURA }

VOL. IX. VERANO 2023

ISSN: 2659-8957

---

## PRESENTACIONES

Ángel Gómez Moreno

*El Teatro Clásico español en sus orígenes: el universo y sus oficiales*

p. 15

Julio Vélez Sainz

*El Teatro Clásico español hoy: los cauces globales de la vieja escena*

p. 23

---

## SECCIONES

### I. EL TEATRO ÁUREO DESDE DENTRO

1. Álvaro Tato

*Torres de diamante: apuntes sobre la versión teatral de clásicos*

p. 29

2 Antonio Sánchez Jiménez

*Diana, lectora: letras y plumas en 'El perro del hortelano',  
de Lope de Vega*

p. 45

---

## II. NUEVOS CAUCES EN LA INVESTIGACIÓN ÁUREA

3. Germán Vega García-Luengos

*Los problemas de autoría en el teatro del Siglo de Oro. La ayuda digital para su detección y remedio*

p. 67

4. Francisco Sáez Raposo

*Hacia la recuperación del Coliseo del Buen Retiro*

p. 85

5. Santiago Fernández Mosquera y Alejandra Ulla Lorenzo

*La edición del teatro barroco: nuevos avances desde las humanidades digitales*

p. 99

---

## III. IMPACTO DEL SIGLO DE ORO EN LA ESPAÑA CONTEMPORÁNEA

6. José Gabriel López Antuña

*Los festivales de Teatro Clásico en España ¿hacia una reformulación?*

p. 113

7. Alba Carmona y Duncan Wheeler

*Las adaptaciones cinematográficas de las obras del Siglo de Oro durante el primer franquismo*

p. 129

8. Abraham Madroñal Durán

*Comicidad áurea en los escenarios de nuestros días*

p. 139

9. Julio Vélez Sainz

*Un auto de fe para el Teatro Clásico: la apropiación ideológica del legado teatral áureo (1978-2022)*

p. 163

---

**IV. CLÁSICOS GLOBALES**

10. Esther Fernández

*Controversia y supervivencia de un patrimonio cultural:  
el teatro áureo en la escena estadounidense*

*p. 179*

11. Rogelio Miñana

*'Don Quijote' en las Américas hoy: teatro y activismo comunitario*

*p. 195*

---

**APÉNDICES**

**i. Relación de compañías especializadas en repertorio  
clásico español**

*p. 210*

**ii. Relación de festivales de Teatro Clásico español**

*p. 215*

---

**NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN Y ENVÍO DE ORIGINALES**

*p. 223*

# *Diana, lectora: letras y plumas en 'El perro del hortelano', de Lope de Vega*

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

Université de Neuchâtel

[antonio.sanchez@unine.ch](mailto:antonio.sanchez@unine.ch)

ORCID: 0000-0002-0017-9077

**E**n los últimos años, y en gran parte gracias a la película de Pilar Miró (1996), *El perro del hortelano* se ha consolidado como uno de los pilares del impresionante canon lopesco [García Santo-Tomás 2000: 228-245]. Lo demuestra la cantidad de versiones que se suceden en lo que llevamos de siglo, pues contamos con las de Magüi Mira (2002), Eduardo Vasco (2011), Álvaro Morte (2012), Laurence Boswell y Rafael Díez Labín (2014) y Helena Pimenta (2018), entre otras, y por centrarnos tan solo en algunos hitos. Como es habitual, estos directores se enfrentan a la decisión inicial de representar la obra con vestidos reminiscentes de los de la época o con atuendos modernos [Dixon 2013: 241], y, por tanto, a cómo llevar a las tablas la escena inicial, escena que, lejos de resultar anecdótica, tiene profundas implicaciones para la trabazón y sentido de la comedia. Nos referimos al momento en que Tristán arroja su sombrero a una antorcha para ocultar la presencia de su amo en palacio, en una sustitución que anuncia un símbolo que está omnipresente en la obra y que exploraremos en este trabajo: la pluma.

Concretamente, nuestro artículo examina la estructura simbólica de *El perro del hortelano* centrándose en la imagen de la pluma y en lo que esta nos revela acerca de los anhelos y carácter de la protagonista, Diana. Tras un breve recuento de lo que la crítica ha observado acerca de los símbolos presentes en esta comedia, nos centramos en las imágenes de plumas, que localizamos en diversos niveles que van desde el mitológico (Ícaro) hasta el metonímico (la pluma del secretario; la pluma del sombrero). Relacionándolos, estudiamos el interés de Diana por las plumas y lo que estas simbolizan, es decir, las letras y la posibilidad de ascensión por las letras, en

una asociación que nos da pie para analizar el carácter de la dama, sus anhelos secretos y, finalmente, sus motivos para aceptar el ficticio ascenso social de Teodoro.

## LA CRÍTICA

La crítica ha puesto de relieve la existencia de la red de símbolos que subyace bajo la trama de esta peculiar comedia, entre urbana y palatina, que es *El perro del hortelano*<sup>1</sup>, que versa sobre la historia de amor de Diana, condesa de Belflor, con su secretario, Teodoro. Así, los estudiosos subrayan cómo Lope recurre al mito de Ícaro –reforzado con el de Faetón [Laskaris 2012: 104]– para trazar un paralelo con el ascenso de Teodoro [Weber de Kurlat 1975 : 354; Laskaris 2012: 58, 66, 104 y 135; Dixon 1984; 1993: 303-305; 1995: 79; 2013: 247], en una asociación muy cara a Lope<sup>2</sup> que encontramos en diferentes momentos de la comedia. La primera es la referida al sombrero del intruso que irrumpe en palacio en la primera escena. El intruso en cuestión es Teodoro, quien aparece acompañado de su criado, Tristán, el cual se ve obligado a arrojar su sombrero para apagar una antorcha y escapar en la oscuridad cuando se sienten descubiertos en los aposentos de la condesa. El sombrero lo encuentran los criados de Diana en la escalera de palacio, aunque, contra lo que cuenta la condesa, quien ha visto el de Teodoro, el sombrero en cuestión es ruin y no tiene plumas. Este contraste hace que uno de los criados de Diana recuerde jocosamente al mito de Ícaro:

OTAVIO    ¿Ícaro al sol no subía  
que abrasándose las plumas  
cayó en las blancas espumas  
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 hallé. (vv. 125-132)

1— La crítica no se ha puesto de acuerdo acerca del subgénero dramático al que pertenece la obra, pues tiene rasgos de comedia palatina (personajes de alta estirpe, trama palaciega, geografía más o menos exótica) mezclados con otros más bien propios del universo de la comedia urbana (onomástica española, geografía italiana). Al respecto, véanse Wilson y Moir [1971: 52], Weber de Kurlat [1975], Vitse [1990: 328-330 y 542-566], Dixon [1981; 1995: 74-75; 2013: 238], Muñoz [2015: 57], Trambaioli [2019: 169] y Udaondo Alegre [2021]. En cualquier caso, resulta importante recordar que Lope concibió la misma trama básica en diversos subgéneros, como ha notado la crítica que ha examinado la relación entre *El perro del hortelano* y *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* [Weber de Kurlat 1975: 342; Hernández Valcárcel 1993; Cattaneo 2003; Muñoz 2015], las dos inspiradas en *Bandello* [Kossoff 1979; Bradbury 1980: 53; Laskaris 2012: 62]. Para una revisión del problema de las fuentes y la relación con *Bandello*, véase McGrady [1999], quien apunta más bien a Boccaccio a través de Ariosto (*I suppositi*).

2— Dixon [2005: 93] aventura que Lope debió de emplear el mito de Ícaro «más veces seguramente que cualquier autor del mundo».

En segundo lugar se refiere al mito el propio Teodoro, quien menciona también el de Faetón y emplea las dos fábulas para ilustrar su historia de ambición (ascenso social) y posible final desastroso:

Mas pintaron a Faetonte  
y a Ícaro despeñados,  
uno en caballos dorados  
precipitado en un monte  
y otro con alas de cera  
derretido en el crisol  
del sol. (vv. 819-825)

En tercer lugar, vuelve a ser Teodoro quien insiste repetidamente en esa asociación entre la historia de Ícaro y la suya en un momento desesperado:

¿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! (vv. 1690-1695)

A estas tres menciones directas e indirectas el secretario añade luego reflexiones relacionadas que versan sobre su posible ascenso y metafórico vuelo. Estas aparecen en un monólogo en décimas al comienzo del acto segundo donde el secretario se extiende sobre el particular (vv. 1278-1327) y asienta, pues, un sistema metafórico muy coherente que se extiende a lo largo de toda la comedia.

Atenta a estas alusiones mitológicas, la crítica sostiene que Lope las refuerza con una isotopía del ascenso en general y del vuelo y las aves en particular [Dixon 2005: 93]. Así, Ly [1990: 499] se ha fijado en las imágenes que hacen de Diana un azor (v. 949), de Teodoro un gavián (v. 48) y de Marcela un «pajarillo solo» (v. 896), mientras que Laskaris [2012: 3029] cree percibir otra referencia a Ícaro en un comentario de Tristán sobre las alas de las sandalias de Mercurio (v. 3029). Por su parte, Trambaioli [2019] ha puesto de relieve la importancia de las imágenes de ascenso y descenso, cuya ejecución en el texto y en la versión fílmica de Pilar Miró compara. En suma, la crítica ha detectado en *El perro del hortelano* una estructura simbólica que combina diversas imágenes de elevación: los mitos de Ícaro y Faetón, las aves, las alas. Esta estructura funcionaría para subrayar el tema de la comedia a través de los ires y venires de la relación entre Diana y su secretario, y también serviría como falso anuncio del final de la obra, advirtiendo a los espectadores de que

Teodoro bien podría acabar despeñado y muerto como un nuevo Ícaro o Faetón<sup>3</sup>. Ya la escena inicial que nos interesa, con el sombrero emplumado de Teodoro súbitamente metamorfoseado en el sucio, chamuscado y lampiño sombrero de Tristán, anuncia esos temas, amén de los contrastes sociales que obstaculizan el amor de los protagonistas. Por tanto, desde los primeros versos de *El perro del hortelano* Ícaro, las aves y las alas operan como una advertencia sorda a Teodoro y como un presagio nefasto. Junto a los cambios de opinión e innegable violencia de Diana, estos presagios contribuyen a mantener al espectador en una intensa tensión lúdica, que solo se despeja, para mayor regocijo, al final de la obra.

## PLUMA Y SECRETARIO

A estas observaciones de la crítica cabe añadir que las plumas de *El perro del hortelano* van más allá de las de Ícaro, el sombrero y las aves, pues la pluma simboliza también el oficio del secretario y su mecanismo de ascensión, por lo que la pluma está claramente ligada a Teodoro. Este extremo se puede sustentar cuantitativamente, pues la palabra 'pluma' aparece trece veces en la obra y la inmensa mayoría de ellas se refiere a Teodoro, sus posesiones o sus símbolos. De hecho, si quitamos una referencia a la pluma de Diana (v. 806), las otras doce tienen relación directa o indirecta con el secretario. Así, cuatro tienen que ver con su sombrero (vv. 81, 114, 119 y 131); dos, con Ícaro –símbolo de su ascenso– (vv. 126 y 1694); tres, con el instrumento de trabajo de Teodoro, esto es, con su pluma (vv. 804, 2014 y 3290); una, con sus brazos (v. 968); y una última con el lema de César Borgia (o César o nada) (v. 1424) [Antonucci 2004], que acabará asumiendo el propio secretario:

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. (vv. 1412-1417)

Es más, en una de estas menciones Teodoro reconoce que todo se lo debe a su pluma y que esta es lo único que le puede poner a la altura de Diana. Se lo explica a la condesa al confesarle que no cree ser hijo del conde Ludovico y que, por tanto, es un simple plebeyo:

3— Recordemos que al comienzo del acto III Federico y Ricardo planean matar al secretario.

y no he conocido padre  
más que mi ingenio, mis letras  
y mi pluma. (vv. 3288-3290)

En otra de las menciones, finalmente, el secretario relaciona el amor y la pluma, pues afirma que va a rubricar el sí a Marcela con la pluma de sus brazos, esto es, tomándola en ellos:

MARCELA ¿Querrás tú?  
TEODORO Seré dichoso.  
MARCELA Confírmalo.  
TEODORO Con los brazos,  
que son los rasgos y lazos  
de la pluma del amor,  
pues no hay rúbrica mejor  
que la que firman los brazos. (vv. 965-970)

Por consiguiente, las imágenes de vuelo y ascenso que pueblan la obra se condensan en la de la pluma, y esta remite tanto a Ícaro como al secretario, quien aspira a elevarse con su pluma a una altura digna de Diana y del condado de Belflor.

## DIANA BUSCA A UN HOMBRE

Sin embargo, la función de dicha isotopía va más allá de aclarar la esencia de la trama y de servir como leit motiv para significar las aspiraciones de Teodoro. Además, la imagen de la pluma también sirve para iluminar el carácter y motivaciones de la protagonista, «eje de la comedia y responsable de toda iniciativa» [Fernández Rodríguez y Martínez Carazo 2006: 317], Diana, el perro del hortelano del título. La escena inicial, la del supuesto sombrero emplumado, resulta reveladora al respecto. Cabe señalar que en ella Diana no solo aparece gritando y exigiendo, como corresponde a su posición social y como ha puesto de relieve la crítica que la califica, justamente, de «mujer mandona, voluntariosa y violenta» [Dixon 1995: 78]; además, en esta escena Diana delata su deseo más íntimo, pues clama estar buscando un hombre en su entorno, pero declara que no logra encontrarlo:

¡Ah, gentilhombre, esperad!  
¡Teneos, oíd! ¿Qué digo?  
¿Esto se ha de usar conmigo?  
¡Volved, mirad, escuchad!

¡Hola, no hay aquí un criado?  
 ¡Hola! ¿No hay un hombre aquí?  
 Pues ¿no es hombre lo que vi?  
 Ni sueño que me ha burlado. (vv. 5-12)

Obviamente, Diana se refiere al hombre que ha visto de noche en sus aposentos, pero hay en sus preguntas un anhelo más general: no hallar un hombre que lo parezca. De hecho, a los pocos versos, Diana afirma sentirse rodeada de gallinas (v. 59) y reprocha a Fabio no haber tenido una actitud más osada y viril con el desconocido, a quien según ella el pusilánime criado debía haber atacado sin preguntar (vv. 60-61)<sup>4</sup>. Enseguida, y en respuesta a la alteración de la dama, Otavio subraya lo que en su opinión es la raíz del problema, es decir, que Diana se niega a aceptar a alguno de sus pretendientes y casarse:

Pero, aunque es bachillería,  
 y más estando enojada,  
 hablarte en lo que te enfada,  
 esta tu injusta porfía  
 de no te querer casar  
 causa tantos desatinos,  
 solicitando caminos  
 que te obligasen a amar. (vv. 93-100)

Otavio parece pintar aquí a Diana como una mujer esquiva, que es como algunos críticos han interpretado a la condesa de Belflor [Weber de Kurlat, 1975: 358; Torres, 2011: 8]. Según ellos, y siguiendo el esquema que delineó McKendrick [1976], Diana rechazaría a los hombres y ostentaría una libertad perturbadora, pero acabaría por conocer el amor y someterse al yugo del matrimonio e, implícitamente, del patriarcado. Desde luego, en *El perro del hortelano* Diana primero se niega a casarse, y luego se enamora y se casa, por lo que la trama parecería seguir hasta aquí el esquema en que se incluye el personaje de la mujer esquiva. Además, antes del matrimonio final Teodoro advierte a Diana de que, al ser los dos ya nobles, en el futuro cambiará su relación de poder:

Con igualdad nos tratemos  
 como suelen los señores,  
 pues todos lo somos ya. (vv. 3165-3167)

4— Para incitar a Fabio y mostrarle su idea de la masculinidad, Diana asume aquí un lenguaje de galán de comedia, o incluso de soldado o valentón (nótese el juramento): «Pesia tal, / cerrar con él y matalle» (vv. 60-61). Sobre la masculinización de Diana y la feminización de Teodoro, véase Maroto Camino [2003].

Sin embargo, lo cierto es que Diana está lejos de ser una mujer esquiva, pues ya en el primer soneto<sup>5</sup> explica que llevaba tiempo fijándose en Teodoro:

Mil veces he advertido en la belleza,  
 gracia y entendimiento de Teodoro. (vv. 325-326)

Nada más impropio de una dama esquiva que esta meridiana confesión de deseo. El problema de Diana, pues, no es que carezca de él —es una dama deseante [Carreño 1992: 75; 1993: 115]—, sino que la persona que le interesa —o que acaba interesándole tras un complejo proceso de seducción que ella misma inicia— está muy por debajo de ella en la escala social:

que a no ser desigual a mi decoro  
 estimara su ingenio y gentileza. (vv. 327-328)

En cuanto al resto de posibilidades masculinas en su entorno, es decir, el marqués Ricardo y el conde Federico, Diana se les muestra desdeñosa (vv. 1258-1260), explicándole a Anarda que «uno es loco, otro necio» (v. 1610). Y, sin embargo, Diana quiere un hombre. Por eso, porque está dispuesta a creer que hay uno para ella, y uno tan osado y ardiente que se le ha metido de noche en sus aposentos, está segura de que el intruso del acto I venía a cortejarla. En efecto, la condesa interpreta rápidamente que el hombre misterioso era un caballero (tenía sombrero emplumado y capa con oro, vv. 50-51; 81) y que por tanto, y siguiendo la insinuación de Otavio, venía a seducirla precisamente a ella:

OTAVIO    ¿No hay mil señores que están  
 para casarse contigo  
 ciegos de amor? Pues bien digo,  
 si tú le viste galán  
 y Fabio tirar bajando  
 a la lámpara el sombrero...  
 DIANA    Sin duda fue caballero  
 que amando y solicitando  
 vencerá con interés  
 mis criados. (vv. 69-78)

Sin embargo, el sombrero se revela ruin y eso disipa el ensueño de que el intruso sea un caballero y supuesto festejante suyo. Por ello, Diana se siente decepcionada

5— Sobre estos sonetos, muy celebrados por la crítica, véase González Cruz [1981] y Howe [2011]. Una de las funciones de estos sonetos es fomentar una introspección que parece característica de la obra [Laskaris 2012: 57].

e irritada, profiere un revelador «¡Hareisme perder el seso!» (v. 117) y se muestra muy sorprendida al darse cuenta de que el hombre en cuestión no venía por ella, sino por Marcela. Solo entonces, y tras hablar con la implicada, Diana decide en un soliloquio decisivo que aquel hombre es, en efecto, para ella, y en ese momento da el primer paso y comienza el tira y afloja entre amor y honor sobre el que gira la trama. Por consiguiente, subrayemos que Diana no es una mujer esquiva, sino una dama que busca un hombre, que considera que ninguno de los que la rodean está a su altura, por unos motivos u otros, y que finalmente está dispuesta a tomar cierto grado de iniciativa para que el hombre que desea se eleve hasta su posición.

## DIANA, LECTORA

Es igualmente importante entender que la situación de privilegio de Diana en el mundo del *Perro del hortelano* no es solo social, sino también intelectual y afectiva, pues la condesa se presenta como una lectora consumada tanto literal como metafóricamente. En primer lugar, y en un sentido recto, Diana es una dama con clara afición literaria, como demuestran los comentarios estilísticos y metapoéticos con que puntúa el relato de Marcela:

MARCELA Está Teodoro tan necio  
que donde quiera me dice  
dos docenas de requiebros.

DIANA ¿Dos docenas? ¡Bueno a fe!  
¡Bendiga el buen año el cielo,  
pues se venden por docenas!

MARCELA Quiero decir que en saliendo  
o entrando, luego a la boca  
traslada sus pensamientos.

DIANA ¿Traslada?, término estraño. (vv. 252-261)

Luego, y picada por una frase de la misma Marcela (vv. 294-299), la condesa le pregunta a Teodoro cuáles son esas maneras con las que «requiebran / los hombres a las mujeres» (vv. 1050-1051), e insiste en que quiere oír las palabras exactas (v. 1055). Cuando el secretario le dice algunas, ella vuelve a interrumpir a su interlocutor para comentarlas, como si fuera un gramático o un poeta:

TEODORO Le dije, «esa niñas bellas  
son luz con que ven los míos,  
y los corales y perlas  
de esa boca celestial...»

DIANA ¿Celestial?  
TEODORO Cosas como estas  
son la cartilla, señora,  
de quien ama y que desea. (vv. 1058-1064)

TEODORO Es necísima Marcela;  
es verdad que me atreví,  
pero con mucha vergüenza,  
a que templase la boca  
con nieve y con azucenas.

DIANA ¡Con azucenas y nieve!  
Huelgo de saber que tiempla  
ese emplasto el corazón<sup>6</sup>. (vv. 1112-1119)

Desde luego, Diana quiere que Teodoro le enseñe a leer en esa cartilla y arte de amar<sup>7</sup>, pero la dama tiene sus propias lecturas. En el mismo acto en que se encuentra ese diálogo, Diana cita un abstruso «libro de secretos» de historia natural (aparentemente, el de Alessio Piemontese, Dixon 1981: 191-192) (vv. 675-682) y da pruebas de conocer las historias de «Lucrecias», «Torcatos», «Virginios», «Faustinas», «Mesalinas» y «Popeas» (vv. 1136-1140). Además, y como veremos enseguida, Diana escribe versos y le propondrá a Teodoro un fantástico galanteo literario en el que la pareja se escribirá sonetos con doble sentido. Por tanto, la condesa de Belflor se revela una lectora asidua y algo bachillera (así se la califica en los vv. 853 y 1978), una dama que tiene aficiones literarias e incluso cierto prurito por «los puntos de mi pluma» (v. 806).

En segundo lugar, y ya en sentido figurado, Diana es una buena lectora de situaciones. El primero en percatarse de ello es Tristán, quien lo reconoce en un aparte admirativo cuando la condesa menciona el detalle del sombrero y la lámpara:

(¡Oxte puto! ¡Vive Dios,  
que se sabe todo el cuento!) (vv. 663-664)

En efecto, Diana es una lectora muy perspicaz, como revela todo el primer cuadro de la obra, en el que ella adopta un rol claramente detectivesco: ante el misterio que supone averiguar quién es el hombre que ha entrado en palacio, la condesa va recurriendo a todos sus criados, uno tras otro, y todos le van fallando. En primer

6— Retocamos la puntuación del pasaje.

7— De hecho, la obra tiene un fuerte subtexto ovidiano [Morros 2001] y Tristán parafrasea algunos de los *Remedia amoris* (vv. 415-442) [Dixon 2005: 93].

lugar, los hombres, Fabio y Otavio, quienes se revelan flemáticos y quienes, además, proponen una lectura sugerente pero fallida: que quien ha entrado en la casa venía a galantear a Diana (vv. 66-74). Sin embargo, esta interpretación, que se alimenta de los deseos de la propia Diana [García Ávila 2000: 116], se desvanece ante la prueba que supone el sombrero, que hace que Fabio y Otavio propongan, absurdamente, que el intruso debía de ser un ladrón (v. 115-116). En segundo lugar, y cuando los hombres se revelan inútiles, Diana recurre a las mujeres: Dorotea, Anarda y, finalmente, Marcela, a quien interroga sin piedad hasta conseguir sacar a luz la verdad. Entonces, la condesa se queda sola en escena e indaga ya en su propia psique, de donde sacar una verdad aún más profunda: ella ama a Teodoro y desearía ser su igual (vv. 336-338). Por tanto, Diana logra leer la situación muy bien<sup>8</sup>, pero tras su investigación para descubrir quién ha entrado en sus aposentos, y por qué, se queda literal y metafóricamente sola, pues es la única capaz de llegar a esa conclusión, la única capaz de entender. Es lo que le volverá a ocurrir cuando, tras dictar una carta clarísima a Teodoro, Anarda todavía no entienda que la condesa ama al secretario:

ANARDA (Pues ¿a quién tienes amor?  
Diana ¿Aún no le conoces, bestia?  
Pues yo sé que le murmuran  
de mi casa hasta las piedras). (vv. 2030-2033)

Y es que Diana no solo quiere leer, sino también ser leída. De hecho, el primer recurso a que apela cuando se ha revelado a sí misma la atracción que siente por Teodoro es pedir al secretario que lea un soneto que ella ha escrito:

Hame dicho cierta amiga  
que desconfía de sí  
que el papel que traigo aquí  
le escriba. A hacerlo me obliga  
la amistad, aunque yo ignoro,  
Teodoro, cosas de amor,  
y que le escribas mejor  
vengo a decirte, Teodoro.  
Toma y lee. (vv. 515-523)

Pese a que el subterfugio es transparente, e incluso tópico en lizas de amor, Teodoro no sabe interpretarlo o no se atreve a hacerlo, y Diana tiene que repetir hasta seis veces lo que pide de él: que la lea, que la lea, que la lea («lee, lee», vv. 529, 546

8— También interpreta perfectamente la canción que oye en el acto II (vv. 1650-1653).

y 549). Además, la condesa remata el soneto en cuestión con un terceto donde declara de modo muy transparente que necesita que la interpreten y entiendan:

Ni me dejo forzar ni me defiendo,  
darme quiero a entender sin decir nada,  
entiéndame quien puede, yo me entiendo. (vv. 562-564)

El soneto pone en marcha el tipo de relación que la dama propone al secretario, es decir, una exégesis amorosa en la que Teodoro hace las veces de lector y dialoga con ella sobre la naturaleza y origen del amor (vv. 565-593), y donde el galán emplumado prosigue el diálogo mediante un ejercicio de escritura interpretativa. Concretamente, Diana le pide que mejore el soneto que ella ha escrito («que le escribas mejor», v. 521), y Teodoro entra a regañadientes en un juego que es a un tiempo un escaqueo amoroso y un acto de interpretación y emulación literaria:

TEODORO Muy lindo papel has hecho;  
yo no me atrevo a igualarle.  
DIANA Entra y prueba.  
TEODORO No me atrevo.  
DIANA Haz esto, por vida mía. (vv. 594-597)

Desde luego, a Teodoro le falta todavía la osadía que Diana pide a quien la merezca: no en vano, el secretario teme no solo igualar el estilo de su señora, sino también su posición social, que es lo que está implícito en estos tomas y dacas en que la pluma une a condesa y criado. En estos primeros momentos, Teodoro todavía no es digno de su señora y confiesa no entender:

Mas confieso que no entiendo  
cómo puede ser que amor  
venga a nacer de los celos,  
pues que siempre fue su padre. (vv. 568-571)

Luego, el secretario exhibe su temor con la referencia a Ícaro y Faetón que citamos arriba (vv. 819-825) y, pese a las indicaciones de Diana, quien le pide que confíe y porfíe (v. 828), continúa sin entender completamente la situación y, sobre todo, sin confiar:

Pero también puede ser  
que yo me engañase en esto. (vv. 845-846)

Diana se lo reprocha enseguida, pues señala que, aunque el secretario es buen lector y ha entendido lo que está en juego, no se atreve a dar el paso:

que el hombre, que no sospecha  
tanto amor, anda cobarde<sup>9</sup>. (vv. 1090-1091)

Por ello, Diana le concede el signo de su caída (vv. 1144-1172) y le vuelve a pedir que escriba otro texto (vv. 1141-1142), pues le interesa mantener el escarceo en el terreno de las plumas. Y, de modo semejante, cuando Diana está airada por haber visto la reconciliación de Teodoro y Marcela, y quiere quemar las naves y mandar un mensaje claro al secretario, le dicta una carta, tan clara que ya aparece en prosa:

Cuando una mujer principal se ha declarado con un hombre humilde, eslo mucho el término de volver a hablar con otra; mas quien no estima su fortuna quédese para necio. (p. 191)

Con este acicate, Teodoro por fin se arroja a declararse (v. 2156) y abraza una osadía y una comprensión que le sitúa a la altura de Diana, hasta el punto de que, cuando ella le rechaza, él la analiza minuciosa y acertadamente, aplicándole además el refrán del perro del hortelano [Canavaggio 2000: 181-190; 2004]:

¡Si cuando ve que me enfrió  
se abrasa de vivo fuego  
y cuando ve que me abraso  
se hiela de puro hielo!  
Dejáme con Marcela,  
mas viénele bien el cuento  
del perro del hortelano:  
no quiere, abrasada en celos,  
que me case con Marcela,  
y en viendo que no la quiero  
vuelve a quitarme el juicio  
y a despertarme si duermo. (vv. 2188-2199)

Esta lectura tan dura, y la insistencia subsiguiente en volver con Marcela, irritan a la condesa, quien abofetea a Teodoro en una escena célebre<sup>10</sup> que, metafóricamente, devuelve la relación al terreno de la lectura y la escritura. En efecto, tanto Federico y Fabio (vv. 2237-2245) como el propio Teodoro interpretan correcta-

9— Esta escena tiene un eco en la que protagonizan Marcela y Fabio, a quien Dorotea reprocha su falta de iniciativa (vv. 1558-1561).

10— Véase, al respecto, García Santo-Tomás [1995].

mente este nuevo signo, que el secretario descifra recurriendo a una nueva imagen sobre la escritura:

TEODORO Con sangre  
quiere amor que de los celos  
entre la letra. (vv. 2264-2266)

En ese momento, Teodoro ha entendido y Diana ya no tiene más que escribir o dejar leer, por lo que la obra entra en un *impasse*. Es entonces cuando Diana y Teodoro ceden protagonismo a Tristán, quien se ofrece a forjar un subterfugio gracias al cual la condesa pueda hallar la excusa que necesita para poder casarse con su secretario:

TEODORO Tristán, advierte  
que si Diana algún camino hallara  
de disculpa, conmigo se casara.  
Teme su honor, y cuando más se abraza,  
se hiela y me desprecia.

TRISTÁN Si te diese  
remedio, ¿qué dirás?

TEODORO Que a ti se pasa  
de Ulises el espíritu.

TRISTÁN ¿Si fuese  
tan ingenioso que a tu misma casa  
un generoso padre te trajese  
con que fueses igual a la Condesa,  
no saldrías, señor, con esta empresa?

TEODORO Eso es sin duda. (vv. 2538-2549)

El desenlace es conocido: Tristán urde una anagnórisis propia del mundo de la novela o comedia bizantina<sup>11</sup>. Se trata de una historia muy literaria y cómicamente inverosímil por la cual Teodoro resulta ser el hijo perdido del conde Ludovico y, por tanto, conde él mismo<sup>12</sup>. Entonces, una vez acordado el matrimonio entre Teodoro y Diana, el otrora secretario confiesa humildemente el ardid y la condesa tiene que explicarle que la nobleza que él consideraba esencial para casarse ella se encuentra más bien en el carácter del galán, y no en su sangre:

11— Sobre la novela bizantina véanse Teijeiro [1988] y González Rovira [1996]. Sobre la comedia bizantina, véase Fernández Rodríguez [2019].

12— Sin embargo, y al respecto, véase la lectura de Kohler [1951], quien subraya que existe una posibilidad de que la historia que inventa Tristán se ajuste con la verdad.

Discreto y necio has andado:  
 discreto, en que tu nobleza  
 me has mostrado en declararte;  
 necio, en pensar que lo sea  
 en dejarme de casar,  
 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.  
 Yo me he de casar contigo. (vv. 3302-3312)

Además, en estos versos Diana declara haber leído perfectamente la invención de Tristán, que es solamente una excusa («color») para disimular la condición social plebeya («bajeza») de Teodoro. Hallada la solución, la condesa se arroja a cumplir su gusto, pues este no está en haber hallado a alguien con nobleza de sangre (ya tenía pretendientes nobles), sino a un hombre a la altura de su deseo, a un Ícaro que la lea. Ese objeto del deseo, ese hombre que al comienzo de la obra solo existía en la fantasía de la condesa, se ha ido ajustando a lo largo de la comedia al tamaño del alma de Diana y la ha acabado mereciendo. A golpe de pluma y de osadía, los dos protagonistas han conseguido forjar en Teodoro el hombre que Diana anhelaba.

## CONCLUSIÓN

En suma, hemos comprobado que la imagen de la pluma recorre *El perro del hortelano* formando una sólida estructura simbólica. Hemos señalado que esta estructura no solo remite al peligroso ascenso de Teodoro, como bien han puesto de relieve los críticos, sino también al oficio del secretario y al carácter de Diana, una dama novelera que quiere leer y ser leída, y que ve en la pluma de Teodoro tanto el ala de un atractivo Ícaro como la de la cartilla de amor de Ovidio. Como grita desde la primera escena y le aclara a Anarda de modo muy explícito (vv. 1613-1615), la condesa de Belflor busca un hombre, un hombre de verdad que sea digno de una mujer poderosa, bella e inteligente como ella. Y, puesto que no lo encuentra entre sus pretendientes, Diana se ve obligada a casi inventar a ese hombre: al enterarse en el primer cuadro de la vulgar historia de amor de los criados, la condesa se la apropia y la transforma en un romance novelesco, de nuevo digno de sí y de la vida que quiere llevar. Diana, cortejada por dos pretendientes necios y rodeada de criados botos y pusilánimes, se imagina en el Teodoro que entra en sus aposentos un Ícaro

osado capaz de alzarse hasta su nivel. Por ello, y obviamente picada por los celos que le inspira Marcela, le propone al secretario un duelo de escritura y lectura, un combate de plumas mediante el que Teodoro se atreve finalmente a soñar y logra elevarse a la altura de la dama. Lectora, y leída, Diana se lanza al amor hasta chocar contra el muro de su honor, que solo logra sortear gracias a la muy literaria ayuda del gracioso: así, los dos ingenios más agudos de la obra colaboran para transformar en un estimulante conde de Belflor al secretario Teodoro, quien también ha entrado en el juego.

Queda regresar a la alternativa inicial, acerca del modo de representar la escena de los sombreros de Tristán y Teodoro y las simbólicas plumas. Si Lope apoya en estas plumas no solo la estructura de la obra, sino también el carácter de la protagonista, su presencia en las tablas parece obligatoria, como señala Dixon [2013: 247], y exigiría una puesta en escena con trajes de época, por minimalistas que fueran, o bien una propuesta mixta que preservara el sombrero emplumado del secretario –y los señores de título a quienes acabará igualando–, así como el desastrado de Tristán. Un ejemplo de versión que da entrada a estos signos es la de Álvaro Morte (2012), quien dota a Teodoro de un sombrero en el que aparece una pluma apropiadamente colocada para sugerir la que se pondría en la oreja un secretario (compárese con el suntuoso sombrero emplumado que elige Pilar Miró). En cuanto a la versión de Vasco (2011), introduce algunos signos ausentes del texto (una espada, con la que simboliza la agresividad de Diana), al tiempo que mantiene el de la pluma (los actores visten de época), pero curiosamente en un abanico de Diana y en el sombrero de Tristán, y no en el de Teodoro o los nobles. En contraste, menos afortunada es la propuesta de Magüi Mira (2002). Su puesta en escena resalta de manera muy explícita el deseo de una Diana que aparece revolcándose en su cama al son de unos tangos y que muestra su ropa interior (luego, y un tanto absurdamente, acaricia los muslos de Marcela), pues Mira no duda en mostrar signos, en este caso de su cosecha. Sin embargo, y como los personajes visten atuendos del siglo xx, Mira elimina otros que aparecían en el texto, como la pluma, y así borra pistas de lectura muy importantes para entender la obra. En suma, las posibilidades son muchas, pero, a la vista de la simbología que sostiene *El perro del hortelano*, resulta recomendable mantener esos signos de una manera u otra: tanto va en las aparentemente simples plumas de un sombrero, que apuntan a un tiempo a Ícaro, a Teodoro y, sobre todo, a la atrayente novelería y deseo de vivir una vida soñada de Diana, la protagonista.

## BIBLIOGRAFÍA

- Antonucci, Fausta, «Teodoro y César Borgia: una clave para la interpretación de *El perro del hortelano*», en María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (coords.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002)*, Madrid: Iberoamericana, pp. 263-273.
- Bradbury, Gail, «Lope Plays of Bandello Origin», *Forum for Modern Languages Studies*, 1 (1980), 53-65.
- Canavaggio, Jean, *Un mundo abreviado: aproximaciones al teatro áureo*, Madrid: Iberoamericana, 2000.
- , «El perro del hortelano, de refrán a comedia», en Patrizia Garelli y Giovanni Marchetti (coords.), «Un hombre de bien». *Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froliti*, Turín: Edizioni dell'Orso, 2004, vol. I, pp. 163-171.
- Carreño, Antonio, «La semántica del engaño: *El perro del hortelano* de Lope de Vega», en Brian Dutton y Victoriano Roncero López (coords.), *Busquemos otros montes y otros ríos: estudios de literatura española del Siglo de Oro dedicados a Elias L. Rivers*, Madrid: Castalia, 1992, pp. 75-98.
- , «Lo que se calla Diana: *El perro del hortelano* de Lope de Vega», en Ysla Campbell (coord.), *El escritor y la escena*, Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, pp. 115-128.
- Carmona, Alba, «¿Escribía Lope de Vega con falsilla? Aproximación a *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* y *El perro del hortelano* desde el Análisis de Redes Sociales», *Bulletin of Spanish Studies*, 98 (2021), 839-856.
- Cattaneo, María Teresa, «El juego combinatorio. Notas sobre 'las comedias de secretario' de Lope de Vega», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (coords.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las Jornadas del XXV Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro*, Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 177-189.
- Dixon, Victor, ed., *Lope de Vega Carpio, El perro del hortelano: A Critical Edition*, Londres: Tamesis, 1981.
- , «Lope's *La villana de Getafe* and the Myth of Phaethon, or, the Coche as Status-Symbol», en Salvador Bacarisse, Bernard Bentley, Mercedes Clarasó y Douglas Gifford (coords.), *What's Past Is Prologue: A Collection of Essays in Honour of L. J. Woodward*, Edimburgo: Scottish Academic Press, 1984, pp. 33-45.
- , «Los emblemas morales de Sebastián de Covarrubias y las comedias de Lope», en Manuel García Martín, Ignacio Arellano, Javier Blasco y Marc Vitse (coords.), *Estado actual de los estudios sobre Siglo de Oro (Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993, vol. I, pp. 299-305.
- , «El *vergonzoso en palacio* y *El perro del hortelano*: ¿comedias gemelas», en Carmen Pinillos, Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y Miguel Zugasti (coords.), *Tirso de Molina, del Siglo de Oro al siglo xx*, Madrid: Estudios, 1995, pp. 73-86.
- , «La huella de Lope en la tradición clásica: ¿honda o superficial?», *Anuario Lope de Vega*, 11 (2005), 83-96.
- , *En busca del Fénix. Quince estudios sobre Lope de Vega y su teatro*, Madrid: Iberoamericana, 2013.
- Fernández Rodríguez, Daniel, *Entre corsarios y cautivos: las comedias bizantinas de Lope de Vega, su tradición y su legado*, Madrid: Iberoamericana, 2019.
- Fernández Rodríguez, Esther y Cristina Martínez Carazo, «Mirar y desear: la construcción del personaje femenino en *El perro del hortelano* de Lope de Vega y de Pilar Miró», *Bulletin of Spanish Studies*, 83 (2006), 315-328.
- García Ávila, Celene, «*El perro del hortelano*: Diana, imán de movimientos», en Aurelio González (coord.), *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, México: El Colegio de México, 2000, pp. 113-132.
- García Santo-Tomás, Enrique, «Creación / recreación: Lope de Vega y las bofetadas a Elena Osorio», *Criticón*, 65 (1995), 55-63.
- , *La creación del «Fénix». Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Madrid: Gredos, 2000.
- González Cruz, Luis F., «El soneto: esencia temática de *El perro del hortelano*, de Lope de Vega», en Manuel Criado de Val (coord.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid: EDI-6, 1981, pp. 541-545.
- González Rovira, Javier, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid: Gredos, 1996.
- Hernández Valcárcel, Carmen, «El tema de la dama enamorada de su secretario en el teatro de Lope de Vega», en M. García Martín (coord.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993, vol. I, pp. 481-494.
- Howe, Elizabeth T., «Duelling Sonnets: The Battle of the Lovers in Lope de Vega's *El perro del hortelano*», *Bulletin of the Comediantes*, 63 (2011), 19-36.
- Kohler, Eugène, ed., *Lope de Vega, El perro del hortelano*, París: Les Belles Lettres, 1951.
- Kossoff, A. David, «Fuentes de *El perro del hortelano* y una teoría de la España del Siglo de Oro», en Nicolás Marín, Antonio Gallego Morell y Andrés Soria Ortega (coords.), *Estudios sobre la literatura y arte: dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada: Universidad de Granada, 1979, vol. II, pp. 209-214.
- Laskaris, Paola, ed., *Lope de Vega, El perro del hortelano*, en Laura Fernández y Gonzalo Pontón (coords.), *Lope de Vega. Comedias. Parte XI*, I, Madrid: Gredos, 2012, pp. 53-262.
- Maroto Camino, Mercedes, «"Esta sangre quiero": Secrets and Discovery in Lope's *El perro del hortelano*», *Hispanic Review*, 71 (2003), 15-30.
- McKendrick, Melveena, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the «Mujer Varonil»*, Cambridge: Cambridge University Press, 1974.
- Morros, Bienvenido, «Ovidio y la tradición médica en *El perro del hortelano*», *Anuario Lope de Vega*, 7 (2001), 41-66.
- Muñoz, Juan Ramón, «Intratextualidad o reescritura en Lope de Vega: *El perseguido*, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* y *El perro del hortelano*», *Anuario Lope de Vega*, 21 (2015), 46-78.
- Pérez, Louis C., «La fábula de Ícaro y *El perro del hortelano*», en Josep M. Solà-Solé, Alessandro Crisfulli, Alessandro y Bruno Damiani (coords.), *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, Barcelona: Hispam, 1975, pp. 286-296.
- Teijeiro, Miguel Ángel, *La novela bizantina. Apuntes para la revisión de un género*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 1988.
- Torres, Milagros, «El individuo atrapado: dolor y honor en *El perro del hortelano*», *Polygraphiques*, 7 (2011), 8-21.
- Trambaioli, Marcella, «La dialéctica alto vs. bajo en *El perro del hortelano*. Del decorado verbal de Lope de Vega a la transposición fílmica de Pilar Miró», *Rassegna iberistica*, 15 (2019), 169-185.
- Udaondo Alegre, Juan, «Comedia palatina y límites genéricos: *El perro del hortelano* en su contexto mediterráneo», *Hispanic Review*, 89 (2021), 45-68.
- Vega Carpio, Lope de, *El perro del hortelano*, ed. Paola Laskaris, en Laura Fernández y Gonzalo Pontón (coords.), *Lope de Vega. Comedias. Parte XI*, I, Madrid: Gredos, 2012, pp. 53-262.
- Vitse, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1990.
- Weber de Kurlat, Frida, «*El perro del hortelano*, comedia palatina», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24 (1975), 339-363.
- Wilson, Edward M. y Duncan W. Moir, *A Literary History of Spain. The Golden Age Drama (1492-1700)*, Londres: E. Benn, 1971.