IDENTIDAD Y ALTERIDAD SOCIAL EN LOS PROTAGONISTAS DE *EL PERRO DEL HORTELANO*

Para Alberto

Las controvertidas valoraciones sobre el significado global de *El perro del hortelano* se podrían cifrar esquemáticamente en dos núcleos principales: mero entretenimiento en clave jocosa o denuncia de un concepto hipócrita del honor[1], con el posible corolario de una crítica a la amoralidad de los personajes principales y, por su mediación, de un segmento de la sociedad que les rodea[2]. Quien esto escribe opina que la pieza tiene un alcance mayor del que en varias ocasiones se le ha reconocido y que la dimensión cómica no quita que la obra también pue-

[1] Se pueden adscribir a la primera orientación R.O. Jones, «*El perro del hortelano* y la visión de Lope», *Filología*, X, 1964, pp. 140-141; M. Wilson, «Lope as Satirist: Two Themes in *El perro del hortelano*», *HR*, XL, 1972, p. 280; F. Weber de Kurlat, «*El perro del hortelano*, comedia palatina», *NRFH*, XXIV, 1975, pp. 346 y 363; M. Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII*e *siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-le-Mirail, 1988, p. 553; A. Carreño, «La semántica del engaño: *El perro del hortelano* de Lope de Vega», *Busquemos otros montes y otros ríos. Estudios de literatura española del Siglo de Oro dedicados a Elias L. Rivers*, eds. B. Dutton, V. Roncero López, Madrid, Castalia, 1992, p. 97. A la segunda pertenecerían R.D.F. Pring-Mill, «Introduction», en Lope de Vega, *Five plays*, translated by J. Booty, New York, Hill and Wang, 1961, p. xxviii; J. Herrero, «Lope de Vega y el Barroco: la degradación por el honor», *Sistema*, 6, 1974, pp. 49-71; V. Dixon, «*El vergonzoso en palacio* y *El perro del hortelano*: ¿comedias gemelas?», *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo XX. Actas del coloquio internacional (Pamplona, 1994)*, Madrid, Revista estudios, 1995, pp. 84-86; J. Fernández, «Honor y libertad: *El perro del hortelano* de Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes*, 50, 2, 1998, pp. 312-314; D. McGrady, «Fuentes, fecha y sentido de *El perro del hortelano*», *Anuario Lope de Vega*, V, 1999, pp. 161-162; E.H. Friedman, «Sign Language: the Semiotics of Love in Lope's *El perro del hortelano*», *HR*, 68, 2000, pp. 13-16. A mi manera de ver, Herrero, Fernández y McGrady, en particular, cargan en exceso las implicaciones "subversivas" del discurso lopeveguesco. J.W. Sage tiene el mérito de combinar supuestos literarios y sociales («The Context of Comedy: Lope de Vega's *El perro* del *hortelano* and Related Plays», *Studies in Spanish Literature of the Golden Age presented to Edward M. Wilson*, ed. R.O. Jones, London, Tamesis, 1973, pp. 264-266), y apreciable equilibrio muestran también las consideraciones finales de M. Torres, «Tristán o el poder alternativo: el papel dominante del gracioso en *El perro del hortelano*», *Représentation, écriture et pouvoir en Espagne à l'époque de Philippe III (1598-1621)*, M.G. Profeti y A. Redondo (dirs.), Firenze, Publications de la Sorbonne-Università di Firenze, Alinea, 1999, pp. 168-169. Resulta, en cambio, más bien neutra la postura de G. Rossetti («*El perro del hortelano*: Love, Honor, and the *burla*», *Hispanic Journal*, I, 1, 1979, p. 45).

[2] Cfr. los autores citados en la nota 38.

da acoger algún atisbo de sátira social. Dejando de lado, por razones de espacio, a ese criado de gran atractivo que es Tristán, intentaré justificar y precisar mi apreciación a partir del análisis de algunas situaciones en que intervienen Diana y Teodoro. Enfocaré a la condesa y su secretario desde una perspectiva preferente pero no exclusivamente social, con la confianza de no desvirtuar los valores estéticos del discurso lopeveguesco en aras de una burda exégesis sociológica, y sin desatender el código genérico en que se ubica la obra ni las implicaciones que de aquél puedan derivarse.

Como es sabido, *El perro del hortelano* explora el conflicto que una dama de alta alcurnia, la condesa de Belflor, experimenta entre el sentimiento amoroso por su secretario y los dictámenes sociales que le impiden casarse con un subordinado, a su vez desgarrado entre las lisonjas de una posible ascensión social y el temor a perderlo todo. Al comienzo de la intriga, Diana encarna el tipo de la mujer esquiva, mostrándose, además de reacia al amor, defensora de la castidad de su espacio doméstico. Se hace difícil no pensar en una elección consciente del nombre, que reúne en sí los atributos de la diosa de la caza (belicosa valedora de su virginidad) y los de la Luna. Lope bautiza de la misma manera también a esquivas campesinas, pero se diría que opte preferentemente por Diana cuando se trata de designar a damas nobles italianas[3]. Este nombre es por tanto un haz de alusiones: nos sitúa en una coordenada muchas veces nobiliaria y brinda unas primeras claves de descodificación del personaje. Encubre, igualmente, una ironía: como dama, a la condesa se la llama, según fórmula petrarquista ya lexicalizada, *sol*, cuando su nombre remite a la luna (aunque su origen etimológico tenga que ver con la luz diurna); y con la inconstancia de las fases lunares parecería tener relación su comportamiento pendular, en realidad desencadenado por las tensiones enfrentadas que la recorren, convirtiéndola en «una paradoja viva»[4].

Al nudo manifiesto que la condesa presenta al principio, se añade otro que irá haciéndose cada vez más patente: el primero tiene que ver con su condición de arisca, y es objeto de crítica por parte de varias voces de su entorno, como es propio de una mirada que considera a la

[3] Cfr. S.G. Morley y R.W. Tyler, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega*, Valencia, Castalia, 1961, p. 218; y V. Dixon, «Introduction», p. 35, en su edición de *El perro del hortelano* (London, Tamesis, 1981), de donde proceden todas las citas del texto.

[4] Así la define M. Torres, «Paradojas de Diana», en *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993). II, Teatro*, eds. I. Arellano, M.C. Pinillos, F. Serralta, M. Vitse, Toulouse-Pamplona, GRISO-LEMSO, 1996, p. 395.

mujer esquiva un trastorno en la armonía social antes que la portadora de un legítimo discurso emancipador; el segundo nudo, más bien interior, está determinado por la identidad social del personaje, con la relativa secuela de preceptos implícitos y explícitos que le impone. Parafraseando las palabras que dirige a Marcela en cuanto llega a enterarse de sus amoríos con Teodoro (vv. 303-304), Diana no puede «dejar de ser quien» es. O al menos eso cree. Inútil insistir ahora en el alto grado de convencionalismo de esa fórmula, a la que la crítica ha consagrado muchas páginas. Como advirtió recientemente Stefano Arata[5], lo que importa es no caer en una interpretación que pretenda separar la genuina interioridad del individuo, de la supuesta falsedad de la ley social, aplicando al personaje una visión escindida y posromántica o deudora del psicoanálisis, al remitir a la oposición entre libido y superego. En la época, la norma formaba parte de la conciencia de uno y no se ponía en duda, so pena de marginación pública y pérdida de la identidad propiamente dicha. Diana evoca «un conde mi señor» (v. 227) que no puede sino ser su padre, pero que no aparece en escena (evidentemente, ha fallecido)[6]; como la dama no tiene hermanos, no hay figuras de autoridad externas a ella que velen sobre su conducta. La condesa ha acabado interiorizando la ley del padre, al desplazar la comedia el foco del conflicto de esos personajes ausentes a las entrañas de la protagonista.

El primer soneto de la comedia, clásico soneto-soliloquio que responde a los requisitos enunciados en el v. 308 de *El arte nuevo*, plantea el dualismo fundamental de la intriga y reúne los elementos clave de la misma (cf. vv. 325-338)[7]: emergen en él las cualidades que hacen atractivo a Teodoro («belleza, gracia y entendimiento»); la diferencia estamental que existe entre la dama y su secretario; el decoro y el honor que pretenden sofocar el sentimiento de la condesa, por mucho que sea «amor común naturaleza»; la «envidia» por quien pueda disfrutar de las virtudes del galán. Que la esquiva Diana no era del todo inmune a la vanidad se captaba en su decepción ante el mísero y chamuscado sombrero, precipitadamente abandonado por los visitantes nocturnos

[5] En la «Introduzione» de la edición italiana de *El perro del hortelano*, Rizzoli, en prensa, llevada a cabo con F. Antonucci, a la que doy las gracias por facilitarme el acceso a estos materiales (y a su artículo citado en la nota 34) antes de la publicación.

[6] No lo ve así G. Bellini («Donne in commedia: a proposito di alcune opere di Lope», *Rassegna Iberistica*, 70, 2000, p. 9), para quien Diana es viuda.

[7] F. Weber, en un artículo que sigue siendo en muchos aspectos de consulta obligada y sobre el que descansan algunas de mis consideraciones, con razón lo consideró una especie de bisagra estructural, pues sella la primera secuencia y anuncia los desarrollos futuros de la trama (cfr. «*El perro del hortelano*, comedia palatina», cit., p. 351).

de su palacio; decepción que delataba una expectativa frustrada, al ignorar ella que la prenda pertenecía, en realidad, al criado de su criado. En la conclusión del soneto empieza a hacerse explícita la grieta abierta por el deseo en el edificio del decoro[8]. A la acción, en lo que a la condesa se refiere, le queda por dilucidar cómo se neutraliza la polarización entre la identidad social de Diana y el canto de sirenas de la alteridad, encarnada por Teodoro. Se ha señalado que esa pugna interior acaba siendo elemento medular de *El perro del hortelano*[9]. El proceso de interiorización del conflicto, al que ya he aludido, queda confirmado por la importancia que en la pieza cobran no tanto los hechos en sí como sus motivaciones, incluso las más profundas[10].

En el calvario personal que lleva a Diana de la monolítica esquivez a la entrega amorosa, se pueden aislar especialmente dos momentos. El primero de ellos es la caída que la dama finge ante Teodoro, a fin de conseguir el auxilio del amado y un fugaz contacto físico con él (vv. 1343 ss.). Se trata de una artimaña que descubre la frescura y picardía del personaje femenino y que resalta la enésima inversión de papeles en la obra, pues la convención requería que fuera el galán quien se arrodillara ante su sol (y aquí el galán ni siquiera es caballero). El cuadro conformado en la escena por un Teodoro en posición física dominante tiene un doble valor simbólico, como subrayó F. Weber: resume plásticamente la subida del más humilde y predice el encumbramiento del final. No deja de ser significativo que ello se dé mediante la caída de la condesa y por lo tanto, de alguna manera, a través de un rebajamiento voluntario de su persona. Si va a haber alguna unión, parecería anunciar el texto en esta secuencia que prácticamente cierra la jornada en situación de clímax, es gracias a la renuncia, por mucho que sea momentánea y no unánimemente conocida, a una condición de superioridad y a un carácter intrínseco de la nobleza, la endogamia. El desenlace, sin embargo, apenas confirmará el segundo supuesto. En la circunstancia de esa pequeña (y teatral) representación de Diana, la actitud de Teodoro todavía es la de un criado que no se atreve a cruzar el umbral

[8] Decoro y deseo se convertirán en auténticos ejes de la trama (A. Carreño, «La semántica del engaño», cit., p. 75).

[9] Cfr. F. Weber, «*El perro del hortelano*, comedia palatina», cit., p. 356.

[10] Al opuesto, cuando se presentan "hechos", son a menudo falsos o no llegan a cumplirse: así, la amenaza que se cierne sobre Teodoro, y luego, por un momento, sobre Tristán (el primero, blanco del resentimiento de los otros pretendientes; el segundo, al final, conocedor del engaño genealógico que favorece la elevación social de su amo), o la propia anagnórisis conclusiva. Tales situaciones se explican – especialmente las primeras dos – con el clima cómico dominante.

prohibido. Para justificar que no ose tocar directamente la mano de la dama al socorrerla, se vale del dechado de otro doméstico, Otavio, cuando éste escolta a la condesa hasta la iglesia. Ello permite establecer una antítesis entre el vigor del secretario y la falta de virilidad del anciano Otavio[11], y en definitiva patentiza la veta de erotismo que es la recóndita razón de ser de la situación.

De más envergadura, si cabe, es el segundo momento que quisiera recordar: Diana, presa de un acceso de ira y celos, abofetea a Teodoro provocando la única sangre realmente vertida en toda la obra, aunque otros derramamientos se planifiquen. Paralela a la que cerraba el primer acto, esta nueva "caída" de la condesa es más devastadora, ya que ahora la falta de la protagonista no es voluntaria ni secreta, y se resuelve en una degradante pérdida de control en presencia de varios cortesanos. De hecho, cuando poco después se entera de ella, también la critica Tristán, el más humilde de los criados que gravitan alrededor del palacio. Al retomar la imagen de la sangre para su intervención chistosa[12], las palabras del gracioso – cuyo regusto censor en los vv. 2276-2288 debe ser muy próximo al del sentido común del espectador de la época – acentúan la dimensión nuevamente erótica del suceso. A la caída del primer acto, física aunque no desprovista, como hemos visto, de implicaciones simbólicas, se corresponde pues ésta, de naturaleza moral, que muestra a toda una condesa fuera de sí, lejos del decoro que le corresponde. El contraste entre los dos momentos podría ayudar a ilustrar sólo la superficie del vaivén emotivo de Diana: atracción (que en última instancia provocaba la caída fingida) y rechazo (al menos exteriormente, con la consecuente agresión física).

No se puede negar que el trato que la condesa depara a Teodoro y a Marcela sea en ocasiones, física y psicológicamente, violento. Podríamos preguntarnos si esto le resultaba muy sorprendente a una sociedad que oficialmente no discutía la desigualdad entre seres de distinta condición social. Pero sería una pregunta mal planteada, porque Diana es antes que nada un personaje de comedia, mujer un tiempo esquiva, que ahora ama y por ello pierde el dominio de sí. Es la pasión lo que desbarata sus defensas, lo que en algunas ocasiones la vuelve agresiva, en otras risible, divertida o ingeniosa. Hasta en la nueva situación de

[11] Cfr. E. García Santo-Tomás, *La creación del "Fénix". Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 2000, pp. 238-239. Detrás de la experiencia del mayordomo, Teodoro se escuda también en los vv. 1678-1680.

[12] Le dice el gracioso a Teodoro: «Pagó la sangre, y te ha hecho / doncella por las narices» (vv. 2353-2354).

apasionamiento, con la debilidad que supone, el ego de la condesa necesita seguir afirmándose, condicionado por su identidad pública. Uno de los encantos de la obra reside precisamente en que es Diana, con sus melindres, quien ha de tomar la iniciativa, en que tiene que decir sin declarar, insinuar sin descubrirse (aunque a veces sus actos y gestos resulten de lo más elocuente).

En realidad, el pasaje en que se manifiesta la violencia de la pasión – a la vez, reconocimiento implícito de impotencia ante la crecida de la marea amorosa (vv. 2336-2345) – podría estar diciendo más de lo que parece: la petición del pañuelo ensangrentado de Teodoro por parte de Diana, no tiene otro objeto, en un plano literal, sino incrementar las prendas del amado que hasta aquí la dama ha adquirido mediante ardides, y que, por la manera en que se consiguen, resultan parodia de un galanteo apropiado (parodia que es el peaje exigido a la esquiva enamorada); pero en un texto culminado, aun en un marco cómico, por una ascensión social, el vocablo «sangre», que en la época a menudo se usaba por 'linaje', también se presta a una lectura traslaticia. Entonces afirmar que se desea la sangre del fámulo no sólo representaría otra indeseada manifestación de los sentimientos de Diana (de hecho, la embestida disipa las últimas dudas de Teodoro y despierta la sospecha de los demás pretendientes), no tanto una velada amenaza de repetir la violencia[13], sino declaración con la cual, antes de hacerlo de forma consciente, la condesa sortea la valla estamental y accede a la fusión de los linajes[14]. Veremos a qué precio es posible esa unión.

La preocupación por la «sangre» flota también en otro pasaje clave de la obra, es decir, la confesión cercana al epílogo en que Teodoro reconoce a Diana la efectiva humildad de su propio origen[15]; cuando, por contraste, el término aparece (v. 3301), sólo es para referirse a la condesa, con lo que una vez más se pone el énfasis en la falta de simetría entre los dos árboles genealógicos. Este parlamento culmina la vacilante trayectoria del secretario, designado con un nombre que parecería entrañar la idea de dádiva (Teodoro en griego vale 'dado por Dios'). Don, en cierta medida, Teodoro lo es por las virtudes que, co-

[13] Lo que, en una nota de su edición de la obra (*El perro del hortelano. El castigo sin venganza*, Madrid, Castalia, 1970, v. 2345, n.), A.D. Kossoff apreció en las palabras que la noble dirige a su secretario.

[14] Para todo ello y mayores precisiones bibliográficas, véase E. Di Pastena, «"Para que esta sangre quiero". In margine ad un passaggio de *El perro del hortelano*», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, V, 2002, pp. 69-74.

[15] Cfr. vv. 3279-3301.

mo le reconocen varios personajes, posee naturalmente y por representar la tabla de salvación de la otrora inasequible condesa; sin embargo, Lope derivó este nombre de la fuente italiana[16], y por ello, a diferencia de lo que pasa con Diana, en su caso parecen algo ociosas las implicaciones que se quisieran derivar de la onomástica.

Es indudable que Teodoro se presenta en un principio como un personaje timorato e inseguro. En su primera aparición lo sorprendemos mientras huye, presa metafórica y todavía inconsciente de una cazadora que acabará a su vez apresada por el perseguido (que, por lo demás, deja pronto de escapar). M. Vitse ha llamado la atención sobre la necesidad por parte del secretario de superar una vergüenza inicial (también en el sentido positivo de recato y moderación) que deriva de su ascendencia familiar y de su colocación social, así como del vértigo por él experimentado ante la posibilidad de que su destino cambie radicalmente de rumbo[17]. Aquí no interesa tanto la posible implicación "política" de que las vivencias de Teodoro podrían ser trasunto en clave cómica de los altibajos del privado sometido a las mudanzas de fortuna en las comedias de privanza[18], como subrayar la magnitud de las trabas de las que ha de liberarse quien, como el joven, se lanza, pertrechado con ingenio y ambición, al peligroso vuelo que debería permitirle salvar un abismo social[19].

Por otro lado, si se mira bien, Teodoro, antes que un servidor, es un profesional que vive en palacio de los frutos de su intelecto e incluso tiene a su servicio un criado, por pobremente que le obligue a subsistir. En ello, sobre todo en lo primero, posiblemente haya un eco del creciente papel desempeñado durante los primeros lustros del siglos XVII por algunas figuras de secretario en la corte de Felipe III[20]. Como sea, con el oficio del personaje se relacionan una serie de rasgos caracterizadores suyos[21]. Por ejemplo la discreción, que le permite, entre otras

[16] Es decir, la novella V, 7 del *Decamerón* (cfr. ahora D. McGrady, «Fuentes, fecha y sentido», cit., p. 156).

[17] M. Vitse, *Éléments*, cit., pp. 555 ss.

[18] Cfr. M. Vitse, *Éléments*, cit., p. 557, y M. Rivas Esquivel, «Faveur et disgrace dans *El perro del hortelano* de Lope de Vega», *Mélanges offerts a Maurice Molho*, ed. J.C. Chevalier y M.F. Delport, Paris, Éditions Hispanique, 1988, I, pp. 527-535.

[19] La crítica, a partir de J.G. Fucilla («Etapas en el desarrollo del mito de Ícaro en el Renacimiento y en el Siglo de Oro», *Hispanófila*, 8, 1960, p. 27), ha señalado en más ocasiones que el talante audaz del galán se cifra en la figura de Ícaro (abandonada en el último tramo de la pieza, por culminar ésta con un logro y no con un fracaso), anverso de la bajada a los infiernos de la pasión que protagoniza Diana.

[20] Cfr. A. Redondo, «Las diversas caras y estrategias del poder en *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina», *Représentation, écriture et pouvoir en Espagne*, cit., pp. 141-145.

[21] Rastreados recientemente en otras obras de Lope y autores coetáneos por E. del Río

cosas, corregir las desacertadas consideraciones de Diana sobre el origen del amor[22]. Tampoco extraña que la relación con Diana – hasta cierto momento, una batalla soterrada – se desarrolle preferentemente en el plano discursivo; sin duda, la jaula de los roles sociales reduce considerablemente el espacio de la acción, y por largo trecho condiciona el grado de sinceridad de los intercambios, pero el dominio de la palabra y la capacidad de manipulación del discurso eran una de las competencias primarias de un secretario[23]. Ello justifica que, a despecho de su condición de subordinado, Teodoro se exprese con la retórica selecta y de regusto cancioneril de los verdaderos galanes de comedia (cual es, al fin y al cabo), sustituyendo a la valentía a menudo física y exterior, connotada con la espada, que solía caracterizarles, las excelencias del intelecto metaforizadas en su pluma. Este útil, señal de la promoción social de los letrados[24], remite en última instancia al poder evocador del escritor[25], o del propio dramaturgo, como ha recordado para *El perro del hortelano* Río Parra (y, añadiría, no tanto o no sólo por el apoyo biográfico que en Lope tenía el cargo de secretario).

Elementos relativos al vuelo, evocados también en la pluma mencionada[26] y diseminados sobre todo en las primeras dos jornadas, aparecen en el más extenso y articulado de los siete monólogos de Teodoro, significativo por ser verdadera toma de conciencia de la viabilidad de su promoción social[27]. Aquí el protagonista sufre un verdadero desdoblamiento, dirigiéndose a su interioridad, y dando prueba del grado de enajenación causado por la difícil disyuntiva de intentar la escalada o renunciar a ella, a la vista de los peligros que entraña. El comentario detallado del fragmento que llevó a cabo Vitse me exime de demorarme en él[28], aun-

Parra, «La figura del secretario en la obra dramática de Lope de Vega», *Espéculo*, núm. 13, 1999-2000, que he consultado en versión electrónica.

22 Cfr. vv. 579-583 y 757 ss. Muchos comentaristas, dicho sea de paso, se quedan con la explicación del segundo de los nueve sonetos que jalonan la obra (vv. 551 ss), para el que el amor de la dama habría nacido de los celos; pero ésa es la indirecta explicación de Diana, y sus consideraciones no son precisamente las más acertadas en las primeras escenas (como testimonian los comentarios de los otros personajes).

23 Reflexiona sobre las implicaciones metalingüísticas del texto Friedman, «Sign Language», cit., pp. 14-16.

24 A. Redondo, «Las diversas caras», cit., p. 145.

25 Cfr. por ejemplo N. Von Prellwitz, «Góngora: el vuelo audaz del poeta», *BHS*, LXXIV, 1997, p. 20.

26 M. Wilson, «Lope as Satirist», cit., pp. 274-275.

27 El que empieza con los versos «Nuevo pensamiento mío, / desvanecido por el viento, / que con ser mi pensamiento / de veros volar me río...» (vv. 1278-1327).

28 M. Vitse, «El tercer monólogo de Teodoro en *El perro del hortelano* (II, vv. 1278-

que sí anotaré que la osadía que Teodoro necesita y acaba afirmando no deja de tener alguna analogía, si bien de recorrido inverso en la escala jerárquica, con la de Diana (en el primer soneto ésta casi no se atrevía a concebir la idea del amor por un inferior: «aun el pensarlo tengo por bajeza», dice en el v. 332).

Teodoro, como Diana, ha tenido que medirse con un límite inicialmente mental. Al aceptar los riesgos del cambio de condición social («O morir en la porfía, / o ser conde de Belflor», vv. 1416-1417), su metamorfosis interior se hace explícita («Ya soy otro», v. 1373, anuncia a su servidor). Uno de los rasgos más pronunciados de este aspirante a noble es la ambición que le alienta a dirigir la mirada hacia arriba y genera el olvido de su antigua dama. Teodoro oscila entre Marcela y Diana[29], y su desenfadada actitud hacia la prometida es una de las "culpas" que se le han reprochado[30]. Si quisiéramos paliar las responsabilidades de Teodoro para con Marcela, se podría aducir que la propia dama busca a su vez venganza[31], al tiempo que intenta despertar los celos de Teodoro, y que acaba beneficiándose de una habitual forma de compensación en la comedia: tener pareja[32]. Sin embargo, sería un camino equivocado. También los piques de Marcela antes que nada son funcionales a la acción (añaden otro motivo de suspensión sobre el destino de Teodoro y un elemento de simetría a la arquitectura). Si antes he insistido en el grado

1325)», *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas IX-X de Almería*, H. Castellón, A. de la Granja, A. Serrano eds., Almería, Instituto de estudios almerienses, 1995, pp. 101-112.

[29] Cfr. el gesto teatral con el que rasga el billete amoroso de Marcela (v. 1369), así como la justificación de su alejamiento de ella con la preocupación por el decoro de la casa que le acoge (v. 1483, argumento propio de Diana); y cuando la condesa finge querer casarse con Ricardo, Teodoro piensa volver a Marcela (vv. 1699-1700 y 1718-1719: «¡Ay, cómo entre desiguales / mal se concierta el amor! / .... / señoras busquen señores, / que amor se engendra de iguales»), ante la cual pretexta haber querido probar la firmeza de la doncella (vv. 1820-1821).

[30] Empezando, es cierto, por los propios personajes: censura su inconstancia en clave festiva Tristán («MARCELA ¿Qué es esto? TRISTÁN Una mudancita; / que a las mujeres imita / Teodoro», vv. 1489-1491). La imagen que más eficazmente traduce la volubilidad de Teodoro es la del «arcaduz» ('cangilón de noria') mencionado por Marcela y tradicionalmente asociado a la idea de inestabilidad de la fortuna, como en un emblema de Covarrubias (cfr. Dixon, ed. cit., nota 2062-2065).

[31] Así lo explicita en los vv. 1522-1524; más abajo (vv. 1578, 1877, 3006) insiste sobre el mismo motivo.

[32] L.F. González-Cruz considera, en cambio, que Marcela es la única víctima de la situación y que el último soneto de la obra, por ella declamado, marcaría una especie de final triste, opuesto al final feliz («El soneto: esencia temática de *El perro del hortelano*, de Lope de Vega», *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, dir. M. Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, p. 545). No comparto su valoración.

de desgarro al que, por su colocación social, son sometidos los protagonistas, no lo he hecho exclusivamente para justificar a renglón seguido sus presuntas culpas, sino para intentar captarlos en su totalidad. Si acaso, un aspecto de la "modernidad" del secretario reside precisamente en no ser intachable ni de una pieza, y no sólo a raíz de la inseguridad inicial antes recordada, sino por su oportunismo, veteado de una astucia que a veces adquiere ribetes más marcadamente jocosos[33]. Cuando, después del enésimo vaivén de Diana, lisonjea nuevamente a Marcela a fin de que ésta renuncie a vengarse, Teodoro no tiene reparo en apelar de forma instrumental a «...que el amor / es hijo de la nobleza» (vv. 1848-1849). Una nobleza de ánimo que evidentemente no vale con Marcela y que él manifestará sólo con Diana, al confesarle la incómoda verdad de un parentesco que no existe sino en la treta de Tristán.

Cabe preguntarse si lo que mueve a Teodoro es el amor por Diana o el mero interés de hacerse con el condado de Belflor. Probablemente, en él coexisten ambos, pues Diana ejerce un atractivo no meramente social. Y no parece sólo por exigencias de la trama que en la obra prácticamente ni se plantee la posibilidad de que las atenciones de una condesa queden sin correspondencia. Los temores de Teodoro se reducen a las secuelas que supondría relacionarse con Diana de manera inusitada. Queda fuera de duda que se *tiene* que enamorar: las atenciones de una noble, y su casta, en *El perro del hortelano* siguen siendo un aliciente irresistible (lo que supondría, en cambio, un principio más acorde con la mentalidad del tiempo).

Si la ambición es un atributo calificador de nuestro galán, ver en él simplemente un títere movido por la voluntad ajena, o un cínico gobernado por una inquebrantable codicia de poder, es quedarse sólo con una parte del personaje. No parece admisible aislar una situación que le atañe y sacar de ella conclusiones de alcance total (y el problema del enfoque de esta figura por parte de la crítica consiste en que unos se han fijado en el primer Teodoro, otros en el último). Una mirada de conjunto a la trayectoria del secretario revela una conducta compleja, que al menos en algún momento podría configurarse incluso como estrategia[34]. Los parámetros positivo/negativo o moral/amoral no son

[33] En lo que también es una de las varias anticipaciones oblicuas del final, ante la eventualidad de no tener fe al enésimo compromiso con Marcela, Teodoro jura astutamente: «y si te olvidare, digo / que me dé el cielo en castigo / el verte en brazos de Fabio» (vv. 1963-1965).

[34] Así, a más de referir a Diana el renovado afecto por Marcela (2216-2218), muy en particular en la vacilación voluntaria y prolongada antes de partirse (en los vv. 2618, 2629, 3044 ss, tan diferente al titubeo del inicio de la intriga), una vez el secretario ha resuelto ir a

adecuados para desentrañar el sentido de estos personajes, puesto que el amoralismo desenfadado forma parte del juego teatral de la época[35], y en el caso de las comedias urbanas, es cierto, más que en las palatinas. Antes de enfocar la naturaleza de los personajes poniéndola en relación con el subgénero en que actúan –procedimiento fundamental para asegurar su recta comprensión–, no es difícil percatarse de que los duros juicios formulados sobre la ética de Teodoro se estrellan contra la supuesta inconsistencia de la "confesión" del tercer acto que hemos mencionado arriba (hasta tal punto que a menudo obligan a conjeturar que en el transcurso de la acción se ha realizado un profundo cambio en él). Esa muestra de veracidad encaja mal con un ánimo que se pretende desvirtuado, manifiesta una lealtad que ya tiene poco que ver con uno de los requisitos del buen secretario[36] y podría ser tanto la apuesta definitiva del personaje por su interlocutora amorosa como el primer paso de su nueva andadura en calidad de "noble de sangre". Si tenemos que hacer caso a lo que él mismo afirma, habríamos de creer más en la primera opción, ya que Teodoro justifica su revelación acudiendo a su nobleza natural[37], es decir, a una excelencia de espíritu (y no de estirpe).

Por todo ello, parece oportuno tomar distancias respecto a las lectu-

España (vv. 2561-2569). F. Antonucci habla de estrategia en sentido más extensivo, al observar en *El perro del hortelano* un acercamiento accidental del proceder de Teodoro a una prudencia maquiavélica que el drama, en cambio, proscribe sin más, y al detectar la adecuación final de la conducta del secretario al nuevo papel social desempeñado. Cfr. la «Introduzione» a la citada edición italiana de la obra que cuida en colaboración con el llorado Stefano Arata, y la comunicación por ella leída en el congreso de la AISO de 2003 – «Teodoro y César Borgia: una clave para la interpretación de *El perro del hortelano*», *Actas del VI Congreso Internacional de AISO (Burgos-San Millán, 15-19 de julio de 2002)*, Madrid-Frankfürt, Iberoamericana-Vervuert –, al momento en prensa.

[35] El dejar a la segunda dama si la primera lo favorece, se da también, por ejemplo, en *El silencio agradecido* (como recuerdan Sage, «The context of comedy», cit., p. 261, y C. Hernández Valcárcel, «El tema de la dama enamorada de su secretario en el teatro de Lope de Vega», *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, eds. M. García Martín, I. Arellano, J. Blasco, M. Vitse, Universidad de Salamanca, 1993, I, p. 483). El hecho de que sea o no del Fénix (se trata de una comedia de atribución dudosa), resulta secundario respecto a que se repite esa situación en el código teatral.

[36] «Partes forzosas [de un secretario] / son el secreto y la lealtad», dice el conde de Palma en *Servir a señor discreto*, haciéndose eco de manuales que circulaban en la época (ed. al cuidado de F. Weber de Kurlat, Madrid, Castalia, 1975, vv. 2110-2111 y nota).

[37] Cfr. v. 3294. Si puede no ser del todo fidedigna su autopresentación (se califica como «hombre que verdad profesa», v. 3297), habrá que hacer caso de una de las múltiples anticipaciones del texto (vv. 990-992): «...no hay cosa que venza / como decir la verdad / a una persona discreta». Es exactamente lo que hace el galán cuando se está labrando el desenlace. La insinceridad de Teodoro se circunscribe al juego y al tiempo de la conquista amorosa.

ras que insisten en el carácter moralmente reprensible de Diana y Teodoro (y en parte, de Marcela)[38], o de interpretaciones que se centran sólo en la psicología de los personajes, sin valorar debidamente que ésta en la Comedia Nueva a menudo se ve sometida a las exigencias de la intriga[39]. Ningún análisis serio de los personajes del teatro áureo puede prescindir del subgénero que los acoge, al suponer éste, a más de un valor taxonómico *a posteriori*, la presencia de una gramática con sus normas y funciones, sin que todo ello esté reñido, por supuesto, con el acierto del espécimen individual. Se suele repetir que *El perro del hortelano* es comedia palatina, con típicos rasgos destinados a neutralizar posibles implicaciones comprometedoras (alejamiento espacial y tono de cuento maravilloso, final incluido); sin embargo, no han faltado comentaristas que han puesto de relieve, para nuestra comedia, la inoculación en la fórmula palatina de gérmenes derivados del subgénero urbano[40]. Para J. Oleza, que en su día explicó la génesis de la comedia palatina a partir de una corrección en sentido cómico de bases ideológicas y situaciones de intriga propias de la tragedia[41], *El perro del hortelano* imprime al género palatino un desvío hacia un modelo más verosímil y atento a las costumbres coetáneas. Arata y Antonucci han resumido y llevado a conclusión cumplida estos antecedentes, señalando en esta comedia, entre otras cosas, la ausencia del alejamiento temporal y de la peripecia espacial; cierta reducción de la distancia social entre dama y galán, pues desaparece el pastor tosco o el villano de la tradición anterior; la mayor

[38] Tales como las de Wilson, «Lope as Satirist», cit., p. 279; J. Herrero, «Lope de Vega y el Barroco», cit., quien llega a hablar de animalización de Diana (p. 61 y 69); J. Fernández, «Honor y libertad», cit., pp. 309-313; D. McGrady, «Fuentes, fecha y sentido», cit., p. 152, o, más recientemente, la valoración de Teodoro por parte de E.H. Friedman, «Sign Language», cit., pp. 13-15.

[39] Como sugirió Serralta en relación a *El perro del hortelano*: «Acción y psicología en la comedia. A propósito de *El perro del hortelano*», *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas VII-VIII celebradas en Almería*, eds. H. Castellón, A. de la Granja, A. Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 1992, pp. 25-35.

[40] Ya B. Wardropper («La comedia del Siglo de Oro», en E. Olson, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 214-215) apuntó que *El perro* se acercaba especialmente a la comedia de capa y espada; Dixon recogió la indicación («Introducción» a su edición citada, p. 10), pero posteriormente la ha matizado, al considerarla «una obra inclasificable, o mejor tal vez *sui generis*» («*El vergonzoso en palacio* y *El perro del hortelano*», cit., p. 86); cfr. ahora sobre todo la sistematización de Joan Oleza, que vio en *El perro del hortelano* «una profunda transformación del género palatino, tanto por el refinamiento literario como por su adaptación a un cierto orden de verosimilitud, de vida cotidiana, de costumbres domésticas», lo que lo aproxima al modelo de la comedia urbana («Estudio preliminar» de Lope de Vega, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. D. McGrady, Barcelona, Crítica, 1997, p. xxii).

[41] «La comedia y la tragedia palatinas», *Edad de Oro*, XVI, 1997, pp. 235-251.

modernidad y desaprensión cortesana del protagonista masculino; la merma de credibilidad de la anagnórisis conclusiva. De esa forma, cobra sentido también el alterno flirtear de Teodoro con Marcela y Diana, pues dudar entre el amor de dos damas era recurso frecuente en la comedia de capa y espada, y poco tiene que ver con la moral del secretario. Por lo demás, C. Oliva ha podido considerar el *Perro* una comedia «temáticamente palatina, espacialmente urbana»[42]; y la propia lectura, por así decirlo, "burguesa" llevada a cabo por Isaac Rubio[43], al detectar el papel clave del dinero a lo largo del texto, creo que puede explicarse por esa contaminación con ambientes y situaciones urbanos. Piénsese, además, en el papel de Tristán en general, y en las escenas en que se finge matón en particular. Como se ve, la evolución genérica, con sus cruces y presuntas anomalías, contribuye a echar una luz esclarecedora sobre gran parte de la obra. Sin embargo, no da respuesta satisfactoria a todos los interrogantes que suscita, a mi modo de ver.

Pocos podrán disentir del hecho de que la anagnórisis final, con la repentina fabricación de una falsa nobleza para Teodoro, y a manos de un criado avispado y borrachín, tiene una naturaleza paródica[44]. El debate se enciende a la hora de atribuirle un determinado sentido a ese falso reconocimiento. Yo creo que contemplamos un final de doble filo. Por un lado, la promoción de Teodoro sólo se consigue mediante la adhesión, exterior y explicitada, a los valores del grupo social recién alcanzado (por lo demás, es inviable la alternativa opuesta, la de la degradación efectiva de la Condesa). En cierto grado, la alteridad ha sido subsumida, y es aceptable en cuanto ha dejado de ser tal, renunciando a sus elementos distintivos (otra cosa es que deje de tenerlos); las buenas prendas de Teodoro y su descaro ayudan a "justificar" y hacen posible la travesía, respectivamente. Menos fundada parece, en cambio, la tesis de Combet[45], que cree reconocer en Teodoro las señas finales de una efectiva nobleza de sangre mantenida por Lope en un margen de ambigüedad. A la luz de lo dicho, el texto confirmaría, como querían

[42] C. Oliva, «El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega», *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico (Almagro, julio de 1995)*, eds. F.B. Pedraza y R. González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha y Festival de Almagro, 1996, p. 24.

[43] I. Rubio, «Diez notas sobre *El perro del hortelano*, de Lope de Vega», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XXV, 1, 2000, pp. 95-106.

[44] Sobre el papel del gracioso, véase ahora M. Torres, «Tristán o el poder alternativo», cit., pp. 153-169.

[45] L. Combet, «Le cas de Teodoro: quelques aspects de la modernité du *Perro del hortelano*», *Cahiers d'Études Romanes*, 17, 1993, pp. 45-73.

Jones[46] e ilustres estudiosos con él, que el teatro cómico se basa en un juego de situaciones antes que de ideas.

No obstante, el indudable marco cómico de *El perro del hortelano* no tiene por qué obliterar del todo el alcance satírico del final, donde el falso reencuentro entre padre e hijo parodia un resorte consabido del código teatral – y de la novela bizantina[47] –, y lleva la apariencia hasta su grado máximo, quedándose el honor reducido a puro simulacro. Al contrario, posiblemente sea el mencionado marco cómico el único que admita la propagación de ese secreto a voces que es la tramposa admisión de Teodoro en el Nuevo Mundo de la nobleza.

Poniendo todo el cuidado debido en evitarle violencias anacrónicas al texto, creo que se puede razonablemente defender que Lope (poco amigo de revoluciones, y exigirle lo contrario sería impropio), con el original cierre de *El perro del hortelano*[48], cuanto menos pone de manifiesto las contradicciones de un concepto del honor demasiado restrictivo. No tanto en nombre del medieval aserto por el que «todos somos hijos de Dios», como pretende D. McGrady, sino captando (por intuición sociológica y madurez literaria antes que por experiencia biográfica) las inquietudes y los avances de grupos urbanos que viven de sus competencias profesionales, e integrando este planteamiento en la erosión deliberada de una antigua convención dramática y en la matización incidental de los lindes del subgénero que practica. ¿Qué otra cosa podía ser sino el amor, coadyuvado al momento oportuno por el ingenio, el caballo de Troya escogido[49], con su absorbente dominio temático en el horizonte de la Comedia Nueva, para tratar en las tablas – y resolver de forma en cierto modo compensatoria – lo que a duras penas se movía en la sociedad?

Enrico Di Pastena
Università di Pisa

[46] R.O. Jones, «*El perro del hortelano*», cit, p. 136.

[47] Cfr. I.P. Rothberg, «The Nature of the Solution in *El perro del hortelano*», *Bulletin of the Comediantes*, XXIX, 2, 1977, p. 90.

[48] Siguiendo en su exploración casuística de las soluciones viables al conflicto entre amor y estamento social, el dramaturgo propone aquí uno de sus desenlaces más peculiares (cfr. C. Hernández Valcárcel, «El tema de la dama enamorada de su secretario», cit., pp. 481-494).

[49] Como nota Dixon, en «Introduction», cit., p. 42, n. 113, el propio Tristán alude al célebre caballo (vv. 469-70), y es comparado con su inventor (vv. 2543-2544).