Teodoro y César Borgia: una clave para la interpretación de *El perro del hortelano*

Fausta Antonucci

He decidido empezar esta comunicación con una premisa de carácter personal. Una premisa que, espero, sirva para aclarar los supuestos y el alcance de lo que voy a decir. En julio del año pasado falleció de forma trágica y absolutamente imprevista Stefano Arata, colega y amigo mío y de muchos de vosotros. Pues bien, entre otros trabajos inacabados, Stefano dejaba la edición italiana de *El perro del hortelano*, de la que debía preparar la introducción y las notas. Yo me encargué entonces de completar su trabajo[1]. Así fue como me encontré a vueltas con el texto de esta comedia de Lope, una de las más deliciosas, además de comentadas y controvertidas.

Por uno de esos curiosos azares de nuestra vida de lectores y apasionados de la literatura, solo pocos meses antes había yo leído la novela histórica de Vázquez Montalbán titulada *O César o nada*, centrada en la trayectoria vital de la familia Borja. *O César o nada* era en efecto el lema de César Borja, o Borgia, hijo del papa Alejandro VI y duque de Valentinois, al que Maquiavelo citó entre sus modelos en *El príncipe*[2]. Por tanto, el reconocimiento del lema fue inmediato para mí, cuando volví a leer, en el segundo acto de *El perro del hortelano*, esos versos con los que Tristán reconviene a Teodoro por sus ambiciones[3]:

César llamaron, señor,
a aquel duque que traía
escrito por gran blasón:
César o nada; y en fin
tuvo tan contrario el fin
que al fin de su pretensión
escribió una pluma airada
«*César o nada*, dijiste,

1 La edición saldrá en 2004 por la editorial Rizzoli, de Milán, en la colección B.U.R.
2 Sobre todo en el capítulo VII, «De principatibus novis qui alienis armis et fortuna acquiruntur».
3 Cito de la edición de V. Dixon (London, Tamesis, 1981).

y todo, César, lo fuiste,
pues fuiste César y nada».
(vv. 1418-1427)

Y entendí, por primera vez, que cuando Teodoro contesta: «Pues tomo, Tristán, la empresa, / y haga después la Fortuna / lo que quisiere», lo que está diciendo es que hace suyo nada menos que el lema de César Borgia. No todos los editores de la comedia aclaran esta referencia, y nadie le saca el jugo que en mi opinión puede sacársele[4]. De hecho, creo que la alusión a César Borgia que venimos comentando puede ayudar a una mejor comprensión de la comedia, especialmente en lo relativo al personaje de Teodoro.

1. Muchas lecturas de *El perro del hortelano* valoran negativamente al protagonista. En opinión de estos críticos, Teodoro sería un carácter débil, inconstante, un juguete en manos de Diana, un oportunista cínico y mentiroso que sólo se rescata al final, cuando tiene la honradez de revelar a la condesa el engaño que lo ha ennoblecido[5]. Radicalmente distinta es la interpretación de Teodoro que ofrece Marc Vitse. Según él,

4 Ni la edición de Carreño (Madrid, Espasa-Calpe, col. Austral), ni la de Armiño (Madrid, Cátedra, col. Letras hispánicas), dos de las más recientes, aclaran en nota quién es ese duque aludido en las palabras de Tristán. De hecho, ambos editores citan el *Tesoro* de Covarrubias, según el cual la frase se originaría en la determinación de Julio César al pasar el río Rubicón desafiando al Senado romano. Por el comentario que acompaña la cita de este pasaje, también Marc Vitse parece identificar al César del texto con Julio César (*Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1988, pp. 564-565). Julio César pronunció sin embargo otra frase en esa ocasión, que fue *alea jacta est* («la suerte está echada»). El reconocimiento de la alusión a César Borgia que se encuentra en estos versos se debe a un erudito italiano de los años 30 del siglo XX, E. Mele, cuya sugerencia recogen en sus ediciones Kohler (Paris, Université de Strasbourg, 1951, 2ª ed.), Kossoff (Madrid, Castalia, col. Clásicos Castalia) y Dixon. También N. Ly («La diction de l'amour dans la *comedia El perro del hortelano* de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, 92:1, 1990, pp. 493-547 [502]) reconoce la alusión a César Borgia y la utiliza en su análisis del valor de Teodoro, que comparto totalmente.

5 Me refiero a las interpretaciones de (en orden alfabético): A. Carreño, Introducción a su edición citada de la comedia; J. Fernández, «Honor y libertad: *El perro del hortelano* de Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes*, 50: 2 (1998), pp. 307-316; E. H. Friedman, «Sign language: the semiotics of love in Lope's *El perro del hortelano*», *Hispanic Review*, LXVIII (2000), pp. 1-20; D. McGrady, «Fuentes, fecha y sentido de *El perro del hortelano*», *Anuario Lope de Vega*, V (1999), pp. 151-166; M. Rivas Esquivel, «Faveur et disgrace dans *El perro del hortelano* de Lope de Vega», en Chevalier, J.C. y Delport, M.F. eds., *Mélanges offerts à Maurice Molho*, I, Paris, Ibérica, 1988, pp. 327-335; I. Rothberg, «The Nature of the Solution in *El perro del hortelano*», *Bulletin of the Comediantes*, 29:2 (1977), pp. 86-96; I. Rubio, «Diez notas sobre *El perro del hortelano*, de Lope de Vega», *Revista Canadiense de Estudios*

el secretario de Diana se caracteriza por el valor, que en su caso es esencialmente el valor de quien es capaz de atreverse con la imaginación, primero, y con la palabra después. Antes de llegar a esa capacidad, sin embargo, Teodoro tiene que liberarse de una vergüenza que nace, por un lado, de la conciencia de su inferioridad social, y, por otro, del miedo a los altibajos de la fortuna que suelen aquejar a los favoritos de los poderosos. Porque, como observa el crítico, *El perro del hortelano* puede también leerse como una *comedia de privanza* de risa[6].

La interpretación de Vitse me convence mucho más que las recordadas antes, entre otras cosas porque considera la obra en su contexto genérico y se funda en una lectura de conjunto del sector cómico del teatro del primer cuarto del siglo XVII cuyos rasgos fundamentales comparto. Creo sin embargo que son necesarias algunas matizaciones. Vitse analiza con mucho detenimiento el recorrido que lleva a Teodoro a desechar la vergüenza para atreverse al cielo del amor de su señora, pero, a partir del monólogo al comienzo del segundo acto, donde se gesta y afianza este cambio, ya no comenta la trayectoria del personaje. Sólo nos dice que se trata de una «progresión irregular pero constante», cuyo análisis detallado, por demasiado largo y complejo, no cabe en los límites de su trabajo[7]. Pues bien, es precisamente la «irregularidad» de la que Vitse llama «progresión constante», la que ha llevado a otros críticos a tachar a Teodoro de inestabilidad e inconstancia; y por tanto creo que es hora de dedicarle un análisis más pormenorizado. También creo que es necesario volver sobre el problema de la meta de nuestro personaje. Vitse no deja de reconocer que «sería inexacto pensar que la ambición de Teodoro esté desprovista de toda dimensión social», y apunta acertadamente a una dimensión política, aunque cómica, de la comedia[8]. Pero estas consideraciones quedan un poco como cabos sueltos frente a la importancia totalizadora que el crítico otorga en su análisis al amor como objetivo de los personajes.

Hispánicos, XXV, 1 (2000), pp. 95-106; B. W. Wardropper, «Comic Illusion: Lope de Vega's *El perro del hortelano*», *Kentucky Romance Quarterly*, 14:1 (1967), pp. 101-111, ahora en trad. esp. en Sánchez Romeralo, A., ed., *Lope de Vega: el teatro, II*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 333-345.

6 Vitse, *op. cit.* (nota 4), pp. 555-566.

7 Vitse, *op. cit.* (nota 4), p. 559 (la traducción es mía). Para un análisis detallado del citado monólogo al comienzo del segundo acto, remito a Marc Vitse, «El tercer monólogo de Teodoro en *El perro del* hortelano (II, vv. 1278-1325)», en Castellón, H., de la Granja, A. y Serrano, A., eds., *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas IX-X de Almería*, Almería, Instituto de estudios almerienses, 1995, pp. 101-112.

8 Vitse, *op. cit.* (nota 4), p. 561 (la traducción es mía).

Mi tesis es que no hay ninguna contradicción entre el cambio radical que se opera en Teodoro al comienzo del segundo acto y las sucesivas «vueltas a Marcela» que se repiten hasta bien entrado el tercer acto. De hecho, no hay contradicción si el comportamiento de Teodoro se interpreta no ya como fruto de las indecisiones de un carácter débil, como quieren los críticos moralistas, sino como la eficaz estrategia de un carácter fuerte que sabe muy bien a dónde quiere llegar. «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 imposible dejar de notar que Diana, como mujer y como persona, ha sido sustituida por su título nobiliario. Diana, al menos aquí, no es más que el trámite necesario para llegar al condado de Belflor.

El tema de la ocasión huidiza y de la habilidad y el valor que supone saber aprovecharla está demasiado difundido en la cultura del Siglo de Oro como para que sea necesario vincular estas palabras de Teodoro a la elaboración del tema que hace Maquiavelo en su *Príncipe*. Pero no deja de llamar la atención que estas palabras precedan directamente la apropiación por parte de Teodoro del lema de César Borgia, el hombre que, según Maquiavelo, es ejemplo de virtudes para el que quiera elevarse al mando de un estado. Y ¿cuáles son para Maquiavelo las virtudes del que quiere llegar a ser príncipe? Fundamentalmente tres: aprovechar las ocasiones favorables, adaptarse rápidamente a los cambios de fortuna y ser capaz de acciones malas cuando sea necesario[9]. Y, si examinamos el comportamiento de Teodoro, veremos que combina en la justa medida estas tres «virtudes», siendo premiado al final con el estado al que aspiraba: el condado de Belflor.

2. En cuanto a aprovechar las ocasiones favorables, está clarísimo que no habría siquiera intriga si Teodoro no decidiera aprovecharlas, precisamente en la secuencia del segundo acto que venimos comentando. En cuanto a la capacidad de acciones malas cuando sean necesarias, y de

9 Maquiavelo discute la importancia de la ocasión favorable para quien quiera elevarse de particular a príncipe, sobre todo en el capítulo VI de *El príncipe* («De principatibus novis qui armis propriis et virtute acquiruntur»), donde insiste en la solidaridad necesaria entre virtud y ocasión. La necesidad de adaptarse a los cambios de fortuna y de saber obrar el mal se afirma en el capítulo XVIII («Quomodo fides a principibus sit servanda»): «E però bisogna che egli [el príncipe] abbia uno animo disposto a volgersi secondo ch'e' venti della fortuna e le variazioni delle cose li comandano, e..., non partirsi dal bene, potendo, ma sapere intrare nel male, necessitato». Central en la reflexión sobre la importancia de la fortuna y la posibilidad de aprovecharla y gobernarla es también el capítulo XXV («Quomodo fortuna in rebus humanis possit, et quomodo illi sit occurrendum»).

una rápida adaptación a los cambios de fortuna, se reflejan claramente en el vaivén de Teodoro entre Diana y Marcela. Por supuesto que el campo de acción de estas «virtudes» es eminentemente privado y cómico, que no político y trágico como en la gran obra de Maquiavelo. Las acciones malas se reducen a jugar con los sentimientos de una mujer, Marcela, que por otro lado también juega, para vengarse, con los sentimientos de otros dos personajes, Fabio y Anarda; y los cambios de fortuna no son sino las oscilaciones de una mujer enamorada y celosa, Diana.

Quiero subrayar que Teodoro, a diferencia de Diana, no «oscila», sino que «se adapta»: sabe manipular los sentimientos femeninos con habilidad y despreocupación, y en general su comportamiento responde a una estrategia, quizá no del todo consciente, pero sí muy eficaz y desaprensiva. A pesar de las apariencias, Teodoro no se olvida de su objetivo en ningún momento, sea éste el amor de Diana o el condado de Belflor —o, más probablemente, las dos cosas juntas—, y creo que el texto nos ofrece las pruebas suficientes de esta constancia, como trataré de demostrar ahora.

Veamos, por ejemplo, la secuencia de la reconciliación con Marcela, propiciada por la noticia de que Diana ha decidido casarse con el marqués Ricardo. Empezamos a dudar de la sinceridad de Teodoro cuando llegamos al travieso juramento de los vv. 1963-1965. Aquí, al sellar la paz con Marcela, él dice «y si te olvidare, digo / que me dé el cielo en castigo / el verte en brazos de Fabio». No pide para sí la muerte en caso de olvido, como hace Marcela, sino una pena que no es pena para quien desama. Extraña, además, la imprudencia de Teodoro en esta secuencia. ¿Cómo se ha olvidado de lo que él mismo le había dicho a Marcela poco antes, es decir, que «en palacio los tapices / han hablado algunas veces / ... que detrás dellos / siempre algún vivo escuchó» (vv. 1450-1455)? Quien escucha ahora escondida, de hecho, es la condesa misma. Al verla salir disparada, presa de rabia y de celos, Teodoro se reconviene a sí mismo por la imprudencia cometida[10]. Pero más que de imprudencia podría hablarse de atrevimiento, calculado para suscitar los celos de Diana en su beneficio. De hecho, la carta que ella le dicta a continuación es, aunque disimulada, una verdadera declaración, que por primera vez va dirigida al propio Teodoro.

A nivel más consciente, Teodoro adopta esta misma estrategia en el siguiente encuentro con Diana: ante la frialdad de la condesa, que rechaza su primera declaración explícita recordándole el abismo social que

10 Ante la furia de Diana, Teodoro comenta: «Ella murmura y se queja; / bien digo yo que en palacio, / para que a callar aprenda, / tapices tienen oídos / y paredes tienen lenguas» (vv. 2007-2011).

los separa, Teodoro la amenaza con volver a Marcela, y reivindica su amor por ella. El resultado está garantizado: Diana se enfurece y lo abofetea. El amor que no puede declararse con palabras, porque lo impide el honor, estalla con violencia declarándose con los gestos, como lo entienden en seguida no sólo Teodoro, sino también su rival el conde Federico, que por casualidad presencia el final de esta escena[11].

Diana, sin embargo, no llega a pronunciar el sí que Teodoro espera. Éste afirma entonces que ha decidido «poner tierra en medio» entre Diana y él. Pero lo dice inmediatamente después de que Tristán le ha asegurado: «que tú serás marido de Diana / antes que den las doce de mañana» (vv. 2560-2561). ¿De veras Teodoro no quiere esperar el resultado de la estratagema de Tristán? Estamos otra vez, como ya en la secuencia de la reconciliación con Marcela, ante una divergencia entre las intenciones expresadas por el personaje y las indicaciones del texto que contienen un mensaje de sentido opuesto[12]. La verdad es, en mi opinión, que Teodoro quiere obtener de Diana una declaración explícita antes de que Tristán le proporcione el salvoconducto para el enlace matrimonial. Leamos el comienzo del soneto con inteligencia, atentos a ese uso ambiguo del lenguaje que nos ha mostrado tan bien Nadine Ly en otros lugares de la comedia: «Bien al contrario pienso yo dar medio / a tanto mal...». Es decir, que Teodoro también está pensando en una estratagema para solucionar el problema, pero muy distinta de la de Tristán[13]. Su decisión de alejarse de Nápoles, más allá de las declaraciones del soneto, revela su verdadera naturaleza en la escena siguiente. Aquí, los movimientos de nuestro personaje dibujan una refinada estrategia de ataque psicológico: insiste en pedir a Diana la autorización

11 Un agudo análisis de este episodio del bofetón y de sus implicaciones se encontrará en Enrico Di Pastena, «"Para que esta sangre quiero". In margine ad un passaggio de *El perro del hortelano*», *Rivista di filologie e letterature ispaniche* (Pisa), V (2002), pp. 69-74.

12 Es evidente que mi interpretación es opuesta a la de Fernández, *op. cit.* (nota 4), p. 313, que considera el proyectado viaje de Teodoro como la primera iniciativa noble del personaje, que al marcharse renunciando a la Condesa la libraría del doloroso conflicto al que se ve sometida. También Ly, (nota 4), p. 541, se adhiere a esta lectura, afirmando que «le départ de Teodoro... manifeste sa véritable noblesse en renonçant à Diana». Tengo que decir, sin embargo, que en otros niveles este trabajo de N. Ly es ejemplar, ya que muestra la riqueza de posibilidades semánticas del lenguaje, incluso más allá de las dinámicas «superficiales» de la intriga y las motivaciones explícitas de los personajes.

13 Y es muy justo: el criado (de quien muchos críticos han subrayado el parecido funcional con el *servus dolosus* de la comedia latina) se ocupa de solucionar los problemas del amo con su padre, mientras al galán le toca solucionar los problemas amorosos con la dama. En este sentido *El perro del hortelano* mantiene, aunque distorsionado en dirección paródica, el esquema típico de la comedia clásica.

a su partida, como esperando a que ella se la niegue; tarda en irse, aunque ella, al borde del llanto, le insta a que se vaya rápido, y vuelve en seguida, para ver si acaso ella ha cambiado de opinión. La fortaleza vacila bajo estos golpes, pero no se rinde. Es entonces cuando descubrimos, en la escena siguiente, que Teodoro tenía reservado un último recurso, que va a ser definitivo. Había hecho creer a Marcela que quería irse a España con ella, casándose los dos, y, para esto, Marcela debía pedirle permiso a Diana. Obviamente, Diana se lo niega, y la obliga a casarse con Fabio. Teodoro ha ganado su batalla y Diana le declara ya abiertamente su amor: «Teodoro, tú te partes, yo te adoro» (v. 3036).

A partir de ahora Teodoro puede permitirse ya ser leal y desinteresado. Por eso revelará a Diana que el reconocimiento del conde Ludovico no es más que el resultado del engaño del Tristán: «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» (vv. 3291-3297). Esta reivindicación de sinceridad choca con la capacidad de disimulo y la habilidad estratégica que hemos notado hasta aquí en Teodoro. Pero este Teodoro no es distinto ni mejor del que jugaba con los sentimientos de Marcela y de Diana, como quieren algunos críticos[14]. Se trata, simplemente, de dos fases distintas de una misma estrategia. Habiendo llegado a un paso del ennoblecimiento, Teodoro demuestra su capacidad de adoptar algunos valores fundamentales de la ética nobiliaria, como el desinterés y la lealtad[15], insertándolos en una estrategia de comportamiento que se desprende de los condicionantes del código caballeresco para responder al desafío de la modernidad.

Esta mezcla singular de antiguo y moderno da cuenta de muchas aparentes contradicciones del comportamiento de Teodoro en el tercer acto. Así, por ejemplo, la contradicción que existe entre el vocabulario cortés que utiliza en los dos primeros diálogos con Diana, y la despreocupada manipulación de los sentimientos de Marcela y Diana de la que se muestra contemporáneamente capaz[16]. O la contradicción entre un amor que refleja el desequilibrio sentimental y social típico del modelo cortés, y la denuncia explícita del mismo modelo[17], que puede leerse en dos

14 Entre ellos, Wardropper, *op. cit.* (nota 5).

15 Así lo ven también Serralta, «Acción y psicología en la Comedia (a propósito de *El perro del hortelano*)», en Castellón, H., de la Granja, A., Serrano, A., eds., *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas VII-VIII celebradas en Almería*, Instituto de Estudios Almerienses - Diputación de Almería, 1992, pp. 25-35 [32], y Friedman, *op. cit.* (nota 5), p. 14.

16 Contradicción notada también por Rothberg, «The Nature of the Solution», *op. cit.* (nota 5).

17 Sobre la construcción de un nuevo tipo de discurso amoroso en esta comedia, remito a las páginas de Ly, *op. cit.* (nota 4).

réplicas de Teodoro: cuando acusa a Diana de quererle menos ahora que sabe que él es noble como ella, «porque es costumbre de amor / querer que sea inferior / lo amado» (vv. 3172-3174), y cuando se permite saludarla con un simple «Adiós, Condesa» porque, como afirma en seguida, «Está ya el juego trocado / y soy yo el señor agora» (vv. 3189-3190). Con lo cual, dicho sea de paso, se da por definitivamente terminada esa fase de inversión de los papeles sexuales que había caracterizado la comedia hasta el final del segundo acto.

3. La reconciliación que la comedia nos propone en el final, entre lo antiguo y lo moderno, entre el gusto y lo justo, pasa entonces por un retorno al orden: la restauración de la «natural» jerarquía de los sexos, y la aceptación por parte de Teodoro de la ética nobiliaria. No podemos imaginar una conclusión menos revolucionaria, y es por esto, entre otras cosas, que resultan excesivas y descentradas las interpretaciones que leen *El perro del hortelano* como una crítica a la rigidez estamental de la sociedad de la época, y como un alegato en favor de una mayor libertad recíproca del hombre y de la mujer. Pero negar la pertinencia de estas lecturas no quiere decir negar al discurso de esta comedia cualquier trascendencia ideológica.

Para profundizar algo más en esta dirección, volvamos por un momento a la cuestión de la adscripción genérica de *El perro del hortelano*. Comedia palatina para muchos críticos, recientemente otros intérpretes han venido subrayando su parecido con el subgénero de capa y espada[18]. El parecido se basa en que la ambientación de la comedia es urbana en su totalidad, y en que, a pesar de desarrollarse en Nápoles, lejos por tanto de la geografía española, no hay ningún indicio que haga pensar en ese alejamiento temporal tan típico de la comedia palatina. *El perro del hortelano* presenta otras diferencias importantes con respecto a la mayoría de las comedias palatinas. En general, el protagonista de las obras de este subgénero es un joven que deja el mundo natural y no urbano donde se ha criado, para ir a Corte, impulsado por una fuerte ambición y por la oscura conciencia de ser más de lo que los demás

18 El primero en notar el parecido fue Bruce Wardropper, «La comedia española del Siglo de Oro», en Olson, E., *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 183-242 [214-215]; de la misma opinión es Víctor Dixon en la Introducción a su edición citada de la obra, y, con más argumentos, en «*El vergonzoso en Palacio* y *El perro del hortelano*: ¿comedias gemelas?», en Arellano, I., Oteiza, B., Pinillos, M. C. y Zugasti, M., eds., *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo XX. Actas del coloquio internacional (Pamplona, Universidad de Navarra, 15-17 de diciembre de 1994)*, Madrid, Revista Estudios, 1995, pp. 73-86; también Rivas Esquivel, *op. cit.* (nota 5).

creen que es. De hecho, al final se descubrirá que se trata de un noble. Pero todos sus actos revelaban ya esa identidad, al estar impregnados por ese valor y esa capacidad de amor elevado y desinteresado que el sistema ideológico de la Comedia del Siglo de Oro consideraba típicos del noble[19]. A Teodoro no le parece inadecuada su situación social, antes de descubrir el amor de Diana hacia él, ni se siente impulsado por una íntima ambición previa a ser más de lo que es. La fuerza de la sangre no puede hablar en él, porque de hecho no es noble[20], y no procede de ningún mundo natural que pueda aportar pureza al espacio corrupto de la Corte, como se advierte en muchísimos héroes de comedias palatinas. Como éstos, tiene rivales envidiosos que planean matarlo; pero no los derrota con las armas, sino con el engaño, un engaño que está a cargo de su criado Tristán. Su arma es la pluma, no la espada: esa pluma que le otorga sobre Diana el poder de la palabra escrita y que, gracias a una dilogía ya tópica, le permite el vuelo de la imaginación y el atrevimiento.

Teodoro es, por tanto, un héroe palatino *sui generis*, que no llega de fuera de la Corte, sino de su mismo seno; es más urbano, menos desinteresado y «puro», más moderno que otros congéneres suyos de la comedia palatina. Es un personaje, en suma, más en la línea del príncipe de Maquiavelo que en la de los héroes de los libros de caballerías. Esto no quiere decir que Teodoro tenga algún proyecto político, ni que haya en su trayectoria esa seriedad ejemplar propia de los casos históricos presentados por Maquiavelo. Teodoro es un personaje de comedia, y en su desaprensiva estrategia amorosa se parece muchísimo al modelo de tantos galanes de la primera comedia urbana de Lope (piénsese solamente en el Laurencio de *La dama boba*)[21].

19 Sobre este tipo de protagonista pueden verse los trabajos de Fausta Antonucci, *El salvaje en la Comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona - Toulouse, Anejos de RILCE - L.E.S.O., 1995, y de Stefano Arata, «Il principe selvaggio: la corte e l' *aldea* nel teatro spagnolo del *Siglo de Oro*», en Carandini, S., ed., *Teatri barocchi. Tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 441-468, ahora en trad. española en: S. Arata, *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, Antonucci, F., Arata, L., Ojeda M. del V., eds., Pisa, ETS, 2002, pp. 169-189.

20 Por más que puedan haber conjeturado algunos críticos, nuestro personaje mismo lo confirma sin lugar a dudas, cuando dice «soy hijo de la tierra, / y no he conocido padre / más que mi ingenio, mis letras / y mi pluma» (vv. 3287-3290).

21 El parecido con algunos motivos de la intriga de *La dama boba* es llamativo; tanto es así que un crítico estadounidense, el ya citado E. Friedman, analiza conjuntamente *El perro del hortelano* y *La dama boba* como comedias en las que dominan el engaño y el lenguaje como instrumento del engaño. Yo añadiría que ese modelo, tan bien estudiado por Ignacio Arellano («El modelo temprano de la comedia urbana de

Todo está permitido en el amor y en la guerra: es lugar común que llega desde Ovidio[22]. Los espectadores no se escandalizarían al ver a Marcela, abandonada por Teodoro, consolarse con Fabio, como tampoco al ver a Nise casarse con Liseo tras haber sido abandonada por Laurencio por la rica Finea. De hecho, en la comedia —y, repito, sobre todo en la comedia temprana— el fin siempre justifica los medios, para utilizar otra expresión maquiavélica ásperamente censurada por los moralistas. La peculiaridad de *El perro del hortelano* en este contexto reside en que el fin de Teodoro no es solamente el amor de Diana, sino también el condado de Belflor. En este cruce entre el amor y el medro personal, entre lo urbano y lo palatino, lo heroico y lo cínico, reside la dimensión especial de la obra, su desconcertante modernidad[23].

Y es en esta modernidad donde podemos encontrar una explicación a los ecos maquiavélicos que he tratado de rastrear en *El perro del hortelano* —que no, por supuesto, en una relación directa con la obra de

Lope de Vega», en Pedraza Jiménez, F.B. y González Cañal, R., eds., *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico (Almagro, julio de 1995),* Almagro, Festival de Almagro-Universidad de Castilla La Mancha, 1996, pp. 37-59), informa asimismo muchas comedias palatinas del primer Lope, como —para citar sólo algunas—, *Los donaires de Matico*, *El caballero de Illescas*, *Las burlas de Amor*... Quizá pueda rastrearse un tipo de comedia palatina más «cómico» y otro más «serio», más impregnado de valores pedagógicos; quizá procedan de tradiciones distintas (el segundo por ejemplo es más propio de los valencianos o de dramaturgos como Miguel Sánchez), pero Lope frecuenta ambos tipos. Recuerdo que Juan Oleza ha llamado la atención sobre la existencia de un subgénero que él llama tragedia palatina, y que no es más que la forma extrema y más cercana a las soluciones de la tragedia, de la comedia palatina «seria» («La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del Arte Nuevo», *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 235-351).

22 Noto aquí que hay otros elementos ovidianos en *El perro del hortelano*: la reelaboración de los *Remedia amoris* en la tirada de Tristán que trata de enseñar a Teodoro cómo olvidar a Marcela (acto I), ya notada por Ly, *op. cit.* (nota 4), p. 502, y un eco, si no una cita, del *Ars amatoria* («Fallite fallentes [puellas]; ex magna parte profanum / sunt genus: in laqueos, quos posuere, cadant», *Ars* I, 644-645) en esos versos finales del soneto de Teodoro que cierra el I acto («Pero si ellas nos dejan cuando quieren, / por cualquiera interés o nuevo gusto, / mueran también como los hombres mueren»).

23 Agustín Redondo ofrece una lectura parecida de *El vergonzoso en palacio*, la comedia palatina que más frecuentemente se contrasta con *El perro del hortelano*. Según él, «Mireno, más que vergonzoso, aparece como prudente calculador... Y no es sino cuando ella [Madalena], después de haberse adelantado mucho, dándole la mano, tras un fingido y simbólico tropezón... cuando el secretario, por fin, se deja invadir por un amor que no está en contradicción con el deseo de medrar» («Las diversas caras y estrategias del poder en *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina», en Profeti, M.G. y Redondo, A., eds., *Représentation, écriture et pouvoir en Espagne à l'époque de Philippe II (1598-1621),* Paris-Firenze, Publications de la Sorbonne-Università di Firenze, 1999, pp. 137-151 [146]).

Maquiavelo—. No estamos con esta obra en el ámbito del drama, macrogénero pedagógico donde rige un riguroso antimaquiavelismo. Estamos en el dominio de la comedia, donde Lope se permite, sobre todo en esta fase, unas exploraciones de gran desenfado que llegan a coincidir, en parte al menos, con las elaboraciones de uno de los mayores intérpretes de la modernidad política europea.