

LOPE
DE VEGA
**EL PERRO
DEL
HORTELANO**

Edición
Antonio Carreño

AUSTRAL



Teatro

El perro del hortelano

Clásica
Teatro

LOPE
DE VEGA

**EL PERRO
DEL
HORTELANO**

Edición de Antonio Carreño



AUSTRAL


ESPASA

Biografía

Lope de Vega (Madrid, 1562-1635) fue uno de los más importantes poetas y dramaturgos del Siglo de Oro español y uno de los más prolíficos de la literatura universal. Cultivó todos los géneros literarios: desde las obras pastoriles *La Arcadia* y *Los pastores de Belén*, en las incluyó numerosos poemas, hasta la novela bizantina *El peregrino en su patria*, que incluye cuatro autos sacramentales, pasando por las novelas cortas de tipo italianizante *La Filomena* y *La Circe*. A la tradición de *La Celestina*, se adscribe *La Dorotea*, donde narra sus frustrados amores juveniles con Elena Osorio. Sin embargo, donde realmente vemos al Lope renovador es en el género dramático. Después de una larga experiencia escribiendo para la escena, compuso el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, donde expone sus teorías dramáticas. Sus obras más conocidas son las que tratan los problemas de abusos por parte de los nobles, situaciones frecuentes en el panorama político de la España del siglo xv. Entre ellas se encuentran: *Fuente Ovejuna*, *El mejor alcalde, el rey*, *Peribáñez y el comendador de Ocaña* y *El caballero de Olmedo*. De tema amoroso son *La doncella Teodor*, *El perro del hortelano*, *El castigo del discreto*, *La hermosa fea* y *La moza de cántaro*.

PALABRAS PRELIMINARES

Si comparamos la larga lista de ensayos críticos que versan sobre *Fuente Ovejuna*, *El caballero de Olmedo* e incluso *El castigo sin venganza* —las tres comedias consagradas de Lope de Vega (1561-1635)— con la asombrosa escasez sobre EL PERRO DEL HORTELANO (anotamos trece en nuestra Bibliografía), se realza la importancia crítica dada a las primeras frente a la escasa atención a la segunda. Pero es posible que ese lector «archiculto» —que es el crítico— no haya valorado debidamente estructuras, niveles de teatralidad, desarrollo de personajes, acción (conflicto amoroso, social), trama —enredos, engaños, falsa identidad—, frustración sexual, decoro, lenguaje de tercerías, a la par con los múltiples lugares comunes (de todo hay en EL PERRO DEL HORTELANO) a la hora de valorar la preferencia de una comedia frente al silencio ante otra. Pero el problema es mucho más complejo (de recepción crítica) para liquidarlo en varios párrafos.

Hay comedias que nuevas lecturas críticas sacan del archivo literario; otras que se arrojan de nuevo en el gran armario del olvido; unas terceras que salen y entran con admirable destreza. Es verdad como un puño que Lope es más «teatral» y «teatrero»; menos poeta y poco prosista. No porque lo contrario no sea cierto (gran poeta, magnífico prosista), sino porque así lo ha determinado el canon crítico. Éste se remonta a las contundentes afirmaciones de un Menéndez Pelayo. Muchos de sus «esqueletos» (Luis de Góngora fue uno de ellos) aún

perduran, bien por la rutina crítica, bien por esa perenne manía en destacar lo diferente del pan-hispanismo (el conflicto, por ejemplo, de las tres culturas: cristianos, judíos, árabes), o por la férrea mano dogmática que asume la autoridad y anula la duda. Ésta origina todo devenir inquisitivo. Acariciar la duda es moldear un nuevo horizonte; asentar la posibilidad de otra verdad.

En líneas generales se delinear los siguientes problemas: ¿qué factores determinan la preferencia de lecturas —críticas o representadas— de las comedias de Lope cuando disponemos de casi cuatrocientas? ¿Qué elementos establecen su orden o jerarquía? ¿Cuáles se realzan en cada comedia? ¿Hay un baremo o constante (honor/honra; villanos/aristócratas) que se destaca frente a otro que se suprime? Finalmente, ¿qué importan más, los personajes, los motivos que coordinan las acciones, el conflicto social, la palabra declamada o escrita?, ¿o aquellos factores que establecen cada comedia como espectáculo, como diversión, risa y asombro ante la trama bien hilada? Aseguraría que la atención o desdén hacia una comedia «X» lo ha determinado, en parte, la recepción crítica; y en escasos momentos el entusiasmo o la frialdad del espectador ante la representación. Nuestra documentación sobre este aspecto, y en referencia al siglo XVII, es casi nula. Así las cosas. La conclusión es obvia: EL PERRO DEL HORTELANO no ha recibido como literatura teatral, dramática, una mínima atención crítica.

Lo que contrasta con la nota informativa que me pasó recientemente mi colega José Amor y Vázquez, y que él firma. Se publicó en *Puente Atlántico*, el Boletín de la Asociación de Licenciados y Doctores Españoles en los Estados Unidos (año X, núm. 1, marzo de 1990, 7). En un pequeño pueblo (Wareham), situado al lado de una bellísima ría, en el estado de Massachusetts, se presentó durante la primavera de 1988 EL PERRO DEL HORTELANO. La compañía local («Gateway Players»), continúa la nota, tuvo un gran éxito. La obra se mantuvo en cartelera durante seis semanas, contando con dos representaciones por se-

mana. Se llegó a hacer una representación televisada, comercializándose en forma de vídeo. «Lope», indica «Pepe», «atrajo más público que G. Bernard Shaw y T. S. Eliot en temporadas consecutivas». EL PERRO DEL HORTELANO, en traducción de A. David Kossoff, el mejor editor de esta comedia, concluye, se presentó «para la mejor comedia del año en el sureste del estado».

La nota, por mínima, es significativa. ¿Qué admiraron estos espectadores de EL PERRO DEL HORTELANO? ¿Les cautivó los abstractos conceptos de «honor/honra», o las inteligentes y provocativas insinuaciones de Diana, quien, burlándose de Teodoro, se deja burlar amorosamente? Amor y celos; frustración sexual y deseo; envidia y formas de decoro; inteligencia y engaño, gracia lingüística y chiste apicarado («comer», por ejemplo, con doble sentido) se constituyeron en el imán de atención para estos sesudos yanquis de Wareham. Acortaron la distancia con que se ha visto nuestra cultura como «diferente». Porque en Lope funcionan los instintos primigenios, básicos. Y éstos alborean en las culturas de todos los tiempos. Los espectadores de Wareham fueron, lisa y llanamente, los mejores receptores críticos de una de las más finas comedias de Lope de Vega.

INTRODUCCIÓN

EL PERRO DEL HORTELANO:

LA CONFIGURACIÓN DEL TEXTO

Paradójica es la situación de Diana, condesa de Belflor. Rodeada de una variada *coterie*, vive en su palacio, en Nápoles. Es pretendida por un marqués (Ricardo) y un conde (Federico), pero rehúsa aceptar sus ofertas de casamiento (v. 97). Arriesga con tal decisión su posición política. Se lo indica claramente Otavio: «El condado de Belflor / pone a muchos en cuidado» (vv. 105-106). El mismo aviso le llegará al duque de Ferrara en *El castigo sin venganza* (1631), también de Lope. Le muerde a Diana la envidia y los celos al conocer las relaciones amorosas de Teodoro, su secretario, con Marcela, dama del palacio. Castiga a los dos amantes con la separación. Lo que desarrolla la ambición de Teodoro al verse objeto del deseo de Diana, que ésta enciende y frustra cíclicamente. Su conducta raya el paroxismo, la inestabilidad emotiva y, como veremos, la histeria. Diana obliga a Teodoro a romper con Marcela; la condesa se le presenta como ambiciosa alternativa, que ésta trunca por imposible. La vuelta de Teodoro a Marcela reanuda en Diana nuevas envidias y celos, seguidos de rotunda prohibición a que Marcela dé oídos a teodoro. Surge nuevo interés por parte del secretario hacia la condesa, seguido de otra decepción, etc.

El deseo de la condesa de Belflor por Teodoro da en frustración y en inhibición sexual. Porque el «decoro» (diferencia de

jerarquía) prohíbe la unión con su secretario. Y son estos los ejes (deseo, decoro) que hilan la acción. De ahí que «el perro del hortelano» derive de un conocido refrán que se incrusta en el texto: «es del hortelano el perro: / ni come ni comer deja, / ni está fuera ni está dentro» (vv. 2297-2299)¹. A mediados del tercer acto insiste Dorotea: «Diana ha venido a ser / el perro de hortelano» (vv. 3070-3071), estableciendo la alternativa («o coma o deje comer») en un verso más adelante². La conjunción negativa «ni» del refrán establece dos puntos de prohibición: las relaciones amorosas entre condesa («ni come») y secretario, y entre éste (a quien «ni deja comer») y su dama. Tan sólo se cumple el deseo de Diana al cambiar Teodoro de identidad. Se asume como hijo del viejo conde Ludovico (v. 2555), quien tuvo un hijo del mismo nombre, cautivo en tierras lejanas por más de veinte años (v. 2752). El motivo folclórico del hallazgo del hijo perdido cruza las literaturas de todos los tiempos.

La trama le vendría a Lope como anillo al dedo. Porque el mismo teodoro encubre, veladamente, el quehacer en vida del Fénix de los Ingenios. No tan sólo porque Lope fuera secretario (*ad panem lucrandum*) de eclesiásticos (el obispo de Ávila, Jerónimo Manrique) y nobles (marqués de las Navas, marqués de Malpica, conde de Lemos, duque de Alba, duque de Sessa)³, sino porque también se figuró líricamente, asiduo cultivador, como buen «hortelano», de señeros jardines amorosos. Re-

¹ El verbo comer tiene una evidente connotación sexual. Numerosos ejemplos se aportan en la *Poesía erótica del Siglo de Oro*, ed. Pierre Alzieu, Robert James, Yvan Lissorgues, Barcelona, Editorial Crítica, 1983, págs. 62, 65, 83, 132. La expresión proverbial «perro del hortelano» la fija la lengua inglesa («dog in the manger») en 1573. Véase en este sentido Francis C. Hayes, «The Use of Proverbs as Titles and Motives in the *Siglo de Oro* Drama: Lope de Vega», *Hispanic Review*, 6 (1938), 305-323.

² La relación comida/tótem (aquí sería el «huerto» de lo prohibido) fue descrita por Freud. La transgresión del decoro social —relación de condesa y secretario— implica la transgresión de la estructura patriarcal y la radical inversión de valores. De ahí que el engaño se encubra anulando el tótem.

³ Américo Castro, Hugo A. Tennert, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)* (Salamanca, Anaya, 1968), págs. 13-29, 31-44.

cuerda su oficio en el magnífico romance «Hortelano era Belardo», cuya máscara se transfiere tanto a su obra lírica como a su literatura dramática⁴. Belardo (detrás de Lope) es un magnífico jardinero —en el romance— de la mejor farmacopea sexual. Dobra el apicarado conocimiento que exhibe Tristán en EL PERRO DEL HORTELANO (vv. 1374-1395), ducho en plantas medicinales aplicadas a una extensa variedad tipológica de enfermedades de amor. Diana es un «caso» a resolver. El «hortelano» apunta también a un espacio cerrado: el huerto o jardín que el perro guarda y protege, y que su dueño cultiva con esmero.

Tal espacio asocia del mismo modo el título de la comedia: un sustantivo con un sujeto y un dativo de pertenencia que denota servilismo («perro»), propiedad («del») y oficio agrícola («hortelano»). No menos significativo es el sintagma-sujeto «perro». Lo distancia irónicamente del dativo de pertenencia («del hortelano»): dos formas masculinas que se invierten en el reparto de la obra y no menos en la correspondencia de acciones. Ambos quieren «comer» (tanto Diana como Teodoro), pero ésta se torna en vigilante (y en vigía) del dócil secretario. El término «perro» aplicado a Diana rompe los ceremoniosos ademanes y gestos de una encofetada condesa (joven, bella, terriblemente provocativa), y la sitúa en un nivel de obsesiones primarias inhibidas ante el decoro social que le prohíbe la relación amorosa con su vasallo. De ahí que la prohibición sea también motivo central; y lo sea la cantinela del refrán que provoca en el espectador la sonrisa complaciente.

El título predetermina así el apicarado enredo de la comedia: ni se come ni se deja de comer. Tanto el sujeto («perro») como el predicado («del hortelano») asocian, resumiendo, varias correspondencias literarias: a) de un refrán hartamente conocido, implicado en el título y aludido en la comedia; b) de la asociación textual del «comer» (vigente aún en el español actual), y c) de la función de servilismo que desempeña el «perro» (ironía)

⁴ Véase nuestra monografía *El romancero lírico de Lope de Vega* (Madrid, Gredos, 1979), págs. 158-184.

frente a la del «hortelano». Pero el «hortelano» Belardo era también reminiscencia de la vida de galanteo de Lope en la corte, y de su primer gran *affaire* con Elena Osorio, quebrado bruscamente al verse desplazado por otro pretendiente de mayor alcurnia. Porque Lope fue víctima, al igual que Teodoro, del «decoro social», sujetos ambos a la dependencia de un oficio (secretario), y de un noble que los alimenta.

Si la conducta de Diana se figura como la del perro del refrán —ni come ni deja de comer—; y si este comer se revierte pícaramente en acción sexual, el huerto por traslación o por inconsciente deslice (aquí Freud sería útil) encubre el deseo fálico reprimido, pero no menos latente. Mueve las múltiples vueltas que Diana da para lograr, por engaño, su unión con Teodoro, cuyo nombre (del griego, «dado por Dios») implica don divino, regalo. Tristán intuye magistralmente la situación, tanto de la condesa como de Teodoro, anulando con la identidad que le inventa la prohibición; es decir, el tabú del «ni come ni deja de comer» del refrán. Otra serie de imágenes concretan el campo semántico de lo sexual. Lo íntegro y lo sólido («porfía», «fuerza») se oponen a lo frágil y quebradizo (vv. 29-33). Se extienden, en un segundo plano, a la relación entre amor (esencial) y decoro (accidental); entre emparejamiento (unión) y separación (prohibición).

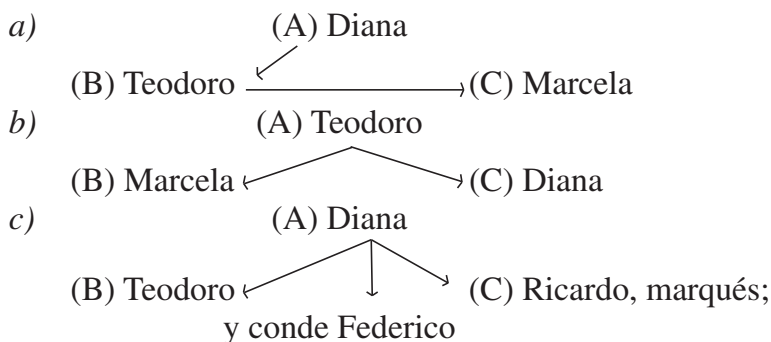
DIANA Y SU *COTERIE*: LOS MOTIVOS DE LA ACCIÓN

Es decir, EL PERRO DE HORTELANO es una comedia palaciega, caracterizada por varios estamentos bien jerarquizados: nobles (Diana, condesa de Belflor; un marqués —Ricardo—; el conde Federico y el viejo conde Ludovico) y vasallos. Éstos se agrupan, bien en forma de damas de cámara (Marcela, Dorotea, Anarda); de secretario (Teodoro), mayordomo (Otavio), gentil-hombre (Fabio); o de servidumbre menor: lacayos (Tristán, Antonelo) y criados (Leonido, Celio, Camilo, Furio, Licano). Tanto el conde Federico como el marqués Ricardo (también solteros)

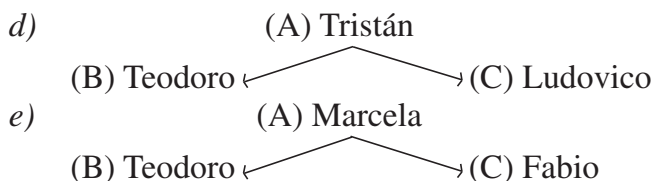
son los equivalentes masculinos al estado social y civil (soltera) de Diana. Son sus pretendientes. El interés por ésta es meramente político: encabezar el condado que preside. EL PERRO DEL HORTELANO presenta, como vemos, un elenco jerárquico de personajes metódicamente estructurados, estáticos, inamovibles. En el fondo, el otro refrán: «cada oveja con su pareja». El decoro de tal estratificación sólo lo perturba el engaño (aunque real, no menos aparente al guardarse como secreto) al cambiar Teodoro de identidad. Logra de este modo su gran ambición: la mano de Diana. El engaño ajusta la unión imposible entre desiguales (Diana y Teodoro) satisfaciéndose así el deseo.

Los personajes se estructuran, pues, en parejas: a) Teodoro, secretario de Diana, y Marcela, dama; b) Ricardo, marqués, y el conde Federico; y c) finalmente, Tristán (al servicio de Teodoro) frente a Leonido y Celio, lacayos al servicio del conde y del marqués, respectivamente. Las parejas desempeñan funciones teatrales que se complementan (*a-c*) o se oponen (*a-b*). La oposición entre rivales la establece la hábil manipulación de Diana al despertar la ambición de Teodoro, enfrentándolo ante los otros pretendientes. La intriga se engrandece y concreta al desarrollarse en su mayoría en el «adentro» de las salas del palacio. Diana es génesis de la acción: incita a Teodoro, despierta su interés, anula sus pretensiones, mueve de nuevo su atención, en un inteligente zigzag de confesiones y palinodias. Tales acciones son simulacro, mímesis, de quien fuera del texto traza sobre el pliego los movimientos de los personajes, anulando entradas o salidas. Diana es, pues, la gran figura de la discordia; Tristán lo será de la concordia: mágico demiurgo que da solución feliz —a través del engaño— a las relaciones entre Teodoro y Diana. Lo que tiene su correspondencia en el plano temporal. Se abre el primer acto con un fondo en sombra, a media noche. Es el inicio del primer engaño y de la primera intriga. En la plenitud del mediodía concluye la última escena. Se celebra la llegada del heredero del conde Ludovico (Teodoro) y el desposorio con Diana. Irónicamente, el engaño triunfa.

La trama de esta deliciosa comedia se establece, como vemos, a partir de tres ejes que se estructuran en forma de contrastes y oposiciones: prohibición, rechazo, aceptación. En el centro está Diana. Causa la progresiva erosión del orden; el gobierno y bienestar de su servidumbre⁵. Teodoro es el fiel siervo que ajusta sus ambiciones a los deseos de ésta. Es la víctima en el juego de ofrecer y negársele lo ofrecido. Las intrigas de muerte proceden del marqués Ricardo y del conde Federico (vv. 2475-2476), jerárquicamente legimitados como pretendientes de Diana. Ven en Teodoro al rival fácil de anular. El siguiente esquema presenta la estructura básica de la comedia. El personaje A de cada grupo ejerce el protagonismo en las relaciones con el resto. Plano I:



En cuanto a la acción secundaria, se estructura de acuerdo con el siguiente esquema. Plano II.



⁵ Roy O. Jones, «El perro del hortelano y la visión de Lope en Lope de Vega» en *Lope de Vega: teatro II*, ed. Antonio Sánchez Romeralo, Madrid, Taurus (colección El escritor y la Crítica), 1989, págs. 323-331.

Tenemos, pues, varios planos bien diferenciados. Impulsan los siguientes motivos escénicos: a) el posible amor entre nobles (Diana y sus pretendientes; conde, marqués); b) el amor real entre vasallos (Marcela, Teodoro; Tristán, Anarda), y c) el utópico e imposible entre un noble (condesa) y un vasallo (secretario). Al estar éste, social y políticamente, marginado, se desarrolla de manera furtiva: entre la ansiedad de expresarlo y la necesidad de suprimirlo. Los tres planos señalados estructuran no sólo la acción de esta comedia; también la alternancia de escenas, la intriga amorosa, la relación entre los personajes y la tensión y armonía final.

En el plano *Ic*) se sitúan el marqués Ricardo y el conde Federico. Ambos pretenden la mano de Diana y planean la muerte de Teodoro —rival fácil de eliminar—, y ambos ven frustrados sus deseos. Constituyen el plano *Ib*) Teodoro y Marcela. Sus amores son honestos; conducen a un fin noble. Tienen su continuación en los de Anarda y Fabio. Si la tríada *b*)-*c*) representa la estabilización social (entre A-B y A-C) y la armonía entre las parejas, la tríada *a*) conlleva el desajuste y la ruptura jerárquica; la alteración de estamentos. La representa Diana —el personaje más activo y dinámico—, envidiosa, como ya indicamos, del amor de Teodoro hacia Marcela. Bajo la inicial prohibición, Diana se torna en parte activa del triángulo (*a*, *b*, *c*) amoroso. Es víctima y defensora a la vez —incapaz de rebelarse— de la estructura patriarcal (el decoro social es reincidente) que preside.

La relación entre A-B en la primera tríada (*I-a*) es de atracción física y de servilismo estamental; en la segunda, entre A-C, de pura ambición social. La tercera (*Ic*) expone la atracción sexual, si bien reprimida, debido a la diferencia de jerarquías. El amor entre A-B tan sólo lo salva la gran patraña que inventa Tristán. La estructura básica de la obra se ofrece, como vemos, a base de un sistema interrelacionado de motivos. Se agrupan éstos en tríadas. En cada una se presenta un tercer personaje que desestabiliza la armonía entre las parejas. La primera la constituye Marcela y Teodoro. Tal vaivén —encuentro, huida y re-encuentro— se establece en los tres planos;

entre los personajes de cada uno y entre las mismas parejas. La presencia de Diana, joven condesa, atractiva, de ágil imaginación, perspicaz, impulsiva, emprendedora e inteligente, o su ausencia, implica la manifestación del deseo o su represión.

Su mismo nombre asocia todo un sistema de símbolos cósmicos, lumínicos y hasta sexuales. Y lo mismo Nápoles y las dependencias interiores del palacio. Asocian en el espectador intriga, amores furtivos, engaños, rivales celosos. Nápoles se constituyó en prototipo literario de ciudad renacentista, fácil al dinero y al amor. Tuvo su equivalente con la Sevilla de *Rincónete y Cortadillo* de Cervantes. En Nápoles se ubica parte de la acción de *El condenado por desconfiado* de Tirso, y fue espacio literario recurrente, tanto en la comedia de Lope como en los *novellieri* italianos (Boccaccio, Bandello); lo mismo Mantua, Verona, Ferrara, Venecia y Roma. Mantua y Ferrara, por ejemplo, se constituyen en puntos equidistantes en *El castigo sin venganza*⁶. Algunos de los nombres son familiares en el teatro de Lope. Federico, conde, es primo de la condesa (v. 1196). Un personaje con el mismo nombre, de igual estado, aparece años más tarde en *El castigo sin venganza*. Éste es primo de Aurora, a quien pretende en un principio como futura esposa. La intriga en EL PERRO DEL HORTELANO, como en *El castigo sin venganza*, se desarrolla en un palacio en donde hasta los tapices tienen una función (v. 1450) teatral: ocultar a escuchas o espías⁷.

⁶ Italia está presente, como espacio escénico, en un buen número de comedias de Lope cuyos argumentos están tomados, si bien con cambios y refundiciones, de *Le novelle* de Bandello. Así, por ejemplo, *El favor agrade-cido*, *El ejemplo de casadas*, *El piadoso veneciano*, *La quinta de Florencia*, *El genovés liberal*, etcétera. No sucede lo mismo con el *Decamerón* de Boccaccio, de acuerdo con lo afirmado por Víctor F. Dixón en «Lope de Vega no conocía el *Decamerón* de Boccaccio», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro*, ed. J. M. Ruano de Haza, Ottawa, Doverhouse, 1989.

⁷ Eugène Kohler señala algunas relaciones de un suceso narrado por Bandello (*Novella*, I, 46) y el desarrollado en *El perro del hortelano*. Véase Gail Bradbury, «Lope Plays of Bandello Origin», *Forum for Modern Languages Studies*, 16 (January, 1980), págs. 53-65.

Si el «decoro social» es, como motivo, el gran protagonista de la acción (así es), realza éste el aspecto político y social de esta comedia, reflejo de una realidad histórica vivida por el mismo Lope. La ideología que conforma la conducta de Diana expresa los sentimientos de la vieja nobleza y también el conservadurismo de Lope, defensor a ultranza del *status quo*. Tal sistema entra en aguda contradicción con el tema que genera el móvil de la acción: el deseo de Diana hacia su secretario. La solución es por hábil disparatada e inverosímil: la mentira y el engaño. Pero con un maravilloso corolario: el amor (naturaleza) triunfa y rompe (no importa a través de qué medio) todo tipo de frontera social. Allana, al menos literariamente y sobre las tablas, las diferencias de clases, ajuntándolas en utópica armonía. Lo que también obtiene Cervantes en sus novelas interpoladas de *El Quijote*, pero con radicales diferencias. Éste vilipendia las razones que motivan o fuerzan al engaño, anulándolo como opción final.

Diana es en este sentido un personaje complejo: se enfrenta con su destino de mujer y lo salva, pero tan sólo a partir del engaño. Es también víctima del mismo orden patriarcal que preside —contra el que no se revela—, y de alguna manera la anti-figura de Dorotea y Marcela de *Don Quijote*. Salvando su honor lo degrada (ironía) al aceptar un engaño que guarda como secreto, aunque público, para un buen número de cortesanos. El mismo Teodoro sabe que no es hijo de Ludovico; lo saben Diana y Tristán; lo sospechan las damas y vasallos. Se ventila la nobleza del sentimiento frente al de la sangre. El deseo reprimido logra su objeto, en la España postridentina, a través de la ficción y de la mentira.

Otros personajes sirven de hábiles comodines. Marcela funciona a modo de figura estereotipada de la dama de comedia. El mismo papel desempeñan Anarda, Fabio y Otavio. Sirven de relleno de la acción secundaria; se hacen eco de las acciones de sus amos y a veces repiten, miméticamente, la acción principal. Enriquecen las estructuras escénicas y sociales que representan. Completan el microcosmos de un espacio simbólico y real: el palacio de la condesa de Belflor.

Por los años que Lope compone *EL PERRO DEL HORTELANO* (se establece como fecha probable 1613)⁸ se intensifica su labor de secretario con el duque de Sessa. Choca el tono servil de sus cartas. A mediados de septiembre sale Lope para Lerma, acompañando la comitiva real. El poderoso duque de Lerma obsequió al rey Felipe III con unas magníficas fiestas en la noble villa burgalesa. Y desde aquí también le escribe Lope cartas a su señor. Le habla incluso de las magníficas horas gozadas con la reconocida actriz Jerónima de Burgos, esposa del actor Pedro de Valdés. «Lo he pasado muy bien con mi huésped Jerónima», apunta pícaramente. Le describe la villa de Lerma a su señor, su parque, río y las «buenas» mujeres que viven en la pequeña corte palaciega.

Contrasta el aire jovial de estas misivas con la propia realidad biográfica de Lope. Un mes antes se le muere de sobrepeso su segunda esposa, doña Juana de Guardo; meses antes pierde a su hijo Carlos Félix, que iba camino de los ocho años, y el mismo Lope va de terciario franciscano (1611) y diácono a sacerdote (1614). Le indica al duque de Sessa andar «estudiando» las misas en el palacio del duque de Lerma⁹. Pero sorprende el servilismo de este secretario. Frente a tanto infortunio ve al mecenas como «el sagrado a que acogerme». Y esto para esa posible sombra autobiográfica ante el Teodoro secretario y el Lope, lacayo al servicio de nobles. Cualquier paralelo entre hombre histórico y personificación literaria es arma de doble filo, fruto con frecuencia (en el caso de Lope) de erradas consideraciones. Cuenta Lope, a la hora de escribir *EL PERRO DEL HORTELANO*, cincuenta y un años. Viudo por segunda vez, vive, sin embargo, rodeado de los cinco hijos tenidos con su vieja amiga comedianta Micaela de Luján (la *Camila Lucinda* de numerosos sonetos), y con la recién fallecida

⁸ S. Griswold Morley, Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, págs. 374-375.

⁹ Lope de Vega, *Cartas*, ed. Nicolás Marín, Madrid, Castalia, 1985, págs. 113-120.