

INTRATEXTUALIDAD O REESCRITURA EN LOPE DE VEGA:  
*EL PERSEGUIDO, EL MAYORDOMO DE LA DUQUESA DE AMALFI*  
*Y EL PERRO DEL HORTELANO*

JUAN RAMÓN MUÑOZ (Universidad Autónoma de Madrid)

CITA RECOMENDADA: Juan Ramón Muñoz, «Intratextualidad o reescritura en Lope de Vega: *El perseguido, El mayordomo de la duquesa de Amalfi y El perro del hortelano*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXI (2015), pp. 46-78.

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.73>>

Fecha de recepción: 25 de septiembre de 2013 / Fecha de aceptación: 13 de junio de 2014

RESUMEN

En el presente estudio, dividido en un parte teórica y otra práctica, se realiza una sucinta presentación del concepto de «intratextualidad» y se aplica a la producción dramática de Lope de Vega a través del análisis de *El perseguido, El mayordomo de la duquesa de Amalfi y El perro del hortelano*.

PALABRAS CLAVE: Intertextualidad, intratextualidad, tragedia, tragicomedia, comedia.

ABSTRACT

In the present study, which is divided in a theoretical and a practical part, the concept of «intratextuality» is briefly explained and applied to the following dramas by Lope de Vega: *El perseguido, El mayordomo de la duquesa de Amalfi* and *El perro del hortelano*.

KEYWORDS: Intertextuality, intratextuality, tragedy, tragicomedy, comedy.

En 1967 Julia Kristeva, en un famoso artículo-reseña publicado en el número CCXXXIX de la revista *Critique* sobre dos de las obras mayores de Mijail Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievsky* (1963) y *La obra de François Rabelais y la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (1965), introducía el término de *intertextualidad* como base para una teoría del texto:

Tout texte se construit comme mosaïque de citation, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et la langue poétique se lit, au moins, comme *double*.<sup>1</sup>

Aplicaba, pues, las nociones de intersubjetividad y de heteroglosia o polifonía del poetólogo y pensador ruso, atinentes al carácter eminentemente dialógico del hombre y la novela, al texto, que se entiende, en consecuencia, como una entidad dinámica, heterogénea, abierta e impersonal, lejos ya de su habitual concepción estática, autónoma, cerrada e individual. De modo y manera que el texto, cimentado en la intertextualidad, se convierte en un diálogo, una urdimbre, una ilación de escrituras, en la que se ven envueltos tanto el autor y el receptor como el contexto histórico-social y cultural. Pues efectivamente, «la langue poétique se lit, au moins, comme *double*», se realiza sobre un eje horizontal o sintagmático y sobre otro vertical o paradigmático; en el primero la palabra pertenece a un tiempo al autor y al receptor, en el segundo, al texto y al pre-texto.<sup>2</sup>

Inherente a la definición de intertextualidad de Julia Kristeva resulta el hecho de que un autor, incluso si queda reducido a mero significante producto de la red discursiva, no solo dialogue con la tradición sino también consigo mismo, que sus textos no solo se entrecrucen con otros textos sino que hablen también entre sí. Hay por consiguiente una *intertextualidad externa* y una *intertextualidad interna*,

---

1. Kristeva lo incluyó en su libro *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, publicado en 1969, por el cual citamos (pp. 145-146).

2. Sobre algunos de los hitos fundamentales de la literatura generada por el término acuñado por Julia Kristeva, referidos a su formulación, su discusión y su descripción fenomenológica, pueden consultarse las antologías editadas por Desiderio Navarro [1997a y 2004]. Excelentes panoramas críticos de conjunto son los de Guillén [2005:287-302], Navarro [1997b], Limat-Letelier [1998], Martínez Fernández [2001:56-65] y Pfister [2004a].

o mejor: *intertextualidad* e *intratextualidad*. Esta última, por supuesto, presenta las mismas características que aquella y manifiesta la virtud de brindar cohesión y coherencia al conjunto de la obra de un autor, entendida como una unidad orgánica, continua y heterogénea, cuya significación y sentido se halla singularmente en el conjunto sin que por ello cada texto individual pierda ni su individualidad ni su particularidad. En este contexto, la reescritura es «un profundo ejercicio *intratextual*. Reescribir supone remover los textos propios y proceder a una leve, mediana o fuerte remodelación» (Martínez Fernández 2001:161).

En lo que sigue vamos a procurar demostrar la operatividad del concepto de *intratextualidad* o *reescritura* en la aplicación analítica a la producción literaria de Lope de Vega, a través del estudio comparado de *El perseguido*, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* y *El perro del hortelano*. Es importante señalar que la concepción de intratextualidad que usaremos como instrumento crítico se corresponde con la de la *intertextualidad restringida* de Genette.<sup>3</sup> E igualmente, con el encauzamiento o la apertura del análisis intertextual a la teoría de la recepción llevada a cabo por Riffaterre, así como su distinción entre *intertexto* e *intertextualidad* [1980, 1997a y 1997b], en la medida en que aboga por la participación activa del lector, de su cultura y de su sensibilidad literaria para desenmarañar las relaciones intertextuales tanto explícitas como implícitas, manifiestas como secretas, incluidas como aludidas, de cada texto, es él quien ha de adivinar la presencia en lo nuevo de lo ya conocido, el que ha de hallar el origen de lo que se proclama original, el que establece las conexiones entre texto e intertexto.

#### LA INTRATEXTUALIDAD EN LOPE DE VEGA

La intertextualidad está profundamente ligada a la actitud mental y vital del escritor en tanto lector, al fecundo diálogo que mantiene con su contexto cultural

---

3. «Defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de *la cita* [...]; en una forma menos explícita y menos canónica, el *plagio* [...] que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, *la alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo» (Genette 1989:10). Sobre las dos grandes concepciones de la intertextualidad, la restringida o delimitada y la universal o laxa, véase Pfister [2004b].

inmediato y con la tradición heredada, a los que da cabida, homenaja, critica dialécticamente, transforma, remoja y con los que compite y polemiza en sus discursos literarios en función no solo de sus gustos y preferencias estético-ideológicas, sino también de sus disidencias, discrepancias y rivalidades. La intratextualidad, en cambio, aunque pueda darse a un nivel profundo en todos los escritores (dar vueltas y más vueltas a los mismos temas, a las mismas formas, a los mismos fantasmas), es una elección personal, que por lo regular responde ora a una búsqueda incesante de pulimiento y perfeccionamiento, ora a una indagación sobre los límites del lenguaje poético y su articulación o plasmación genérica, ora a una reflexión sobre la relación de lo literario con lo absoluto y lo fenoménico, ora a un intento de aprehensión y captación del mundo en toda su amplitud, complejidad y diversidad desde la variación y el contraste, desde la disimilitud en la semejanza y la analogía en la diferencia.

Lope de Vega, que manifiesta una acusada tendencia a frecuentar, retocar, reiterar y modificar sus propios textos, parece cultivar la práctica de la intratextualidad en no menor grado que la de la intertextualidad, y parece ejercitarla con dominio, con pleno conocimiento de causa. En efecto, Lope se reescribe y lo hace sistemáticamente: palabras, sintagmas, formulaciones, versos, expresiones, giros sintácticos, alusiones, metáforas, imágenes, códigos, motivos, tramas, temas, tipos, personajes, situaciones, estructuras y aun textos son manipulados intencionadamente para conformar, en su entrecruzamiento, su combinación, su dispar asociación, un tejido sutil de recurrencias que confieren unicidad al conjunto de su obra, al tiempo que le permiten ofrecer, al menos en su dramaturgia, una visión abarcadora, ambigua y polifónica de la realidad. Se impone señalar que en esto último se asemeja poderosamente a Cervantes, que también se reescribe hasta la saciedad (cfr. Muñoz Sánchez 2009:573-1200), y no es casualidad, pues uno y otro estaban conformando a la par, y en ruptura con la preceptiva, los moldes donde consignar la vida en curso y reflejar la infinitud de mutaciones que experimentan los acontecimientos humanos: la fórmula dramática de la comedia nueva<sup>4</sup> y la novela moderna. Es así que en Lope

---

4. Aunque no faltan comedias y tragedias puras en su producción dramática, es su mezcla, la tragicomedia, el santo y seña de la revolución acometida por Lope en su práctica teatral y defendida en el *Arte nuevo* (vv. 157-180 y 191-192), por cuanto constituye la única *especie* que no contradice sino que subcribe la variedad de la naturaleza y la pluralidad de la experiencia humana. A lo que había que sumar el rechazo de las unidades clásicas, especialmente la de tiempo, que le permiten escenificar el desarrollo de una acción «hasta el Final Juicio desde el Génesis» (*Arte nuevo*, v. 208).

hay reescritura elocutiva, estilística, semántica, dispositiva, genérica, intergenérica y textual. Es así que la producción literaria de Lope se configura como una complicada maraña de relaciones textuales externas e internas.

Que Lope se reescriba no ha pasado, por supuesto, desapercibido para sus estudiosos, aunque en la mayoría de los casos se haga uso de una hermenéutica y nomenclatura diferentes. Pongamos algunos ejemplos significativos.

Frida Weber de Kurlat [1975:342], en su importante artículo «*El perro del hortelano*, comedia palatina», observaba «la presencia en la producción de Lope de un ciclo de “comedias de secretario” [...] en las que [...], con tónicas muy diferentes, manifestó su aprecio por un menester cortesano del que él mismo participó buena parte de su vida y con diferentes señores». Incluía, además de *El perro del hortelano*, *Servir a señor discreto* (1610-1612), *La vengadora de las mujeres* (1615-1620), *Las burlas veras* (1623-1626) y *El secretario de sí mismo* (1604-1606).<sup>5</sup> Weber de Kurlat [1975:343] comentaba igualmente que «existe en la producción de Lope cierto número de piezas teatrales cuya macrosecuencia libre gira en torno del amor entre seres socialmente desiguales, y naturalmente, se dan varias posibilidades o “casos”, sin excluir el drama». Indicaba que estas piezas se podían clasificar, por un lado, respecto del tipo de desigualdad (noble / villano y alta nobleza / baja nobleza) y, por otro, las comedias de verdadera desigualdad y de desigualdad aparente conforme a su resolución final. Declaraba, por fin, que «el amor o pasión entre miembros de distintos estamentos» (p. 344), más allá de su condición de macrosecuencia libre, puede erigirse en motivo caracterizador de un género, como sucede en la materia palatina.

Carmen Hernández Valcárcel [1983] abordaba el análisis de un grupo de piezas, compuesto por *Las burlas de amor* (1587-1595), *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* (1604-1606), *El secretario de sí mismo* (1604-1606), *El perro del*

---

5. V. Pineda [2005:1166] ha puntualizado que «desde años antes y durante muchos años después Lope habría de perfilar —con accidentes cambiantes pero con la misma esencia— la figura del secretario. Aparece ya en *El príncipe inocente* (1590) y lo vemos por última vez en *Las bizzarrías de Belisa* (1634)». Al elenco hay que añadir ahora, por el papel de Teodoro como secretario del conde Próspero y como formante del triángulo amoroso Luciana-Teodoro-Propercio, *Mujeres y criados*, la comedia de Lope recientemente exhumada y editada por Alejandro García-Reidy. Tanto por el nombre del secretario como por la ideología triunfante —la victoria del amor sobre las convenciones sociales—, se podría establecer un vínculo intratextual entre *Maridos y mujeres* y *El perro del hortelano*, aunque la exposición del caso es harto dispar; por la doble trama protagonizada por las hermanas Luciana y Violante y por el papel de Florencio, su padre, concuerda con *La dama boba*; las tres podrían haber sido escritas en el mismo año.

*hortelano* (h. 1613) y *Las burlas veras* (1623-1626), a las que se podían añadir tres más de atribución dudosa o probable: *El silencio agradecido* (1598-1606), *Arminda celosa* (1608-1615) y *La hermosa fea* (1630-32), en torno a este tema o asunto y alrededor de una serie de secuencias y motivos que Lope emplea de manera sistemática pero con variaciones y combinaciones que imprimen una fuerte originalidad a cada comedia: el amor alunado, el engaño basado en el disfraz, los desenlaces y la función de los personajes secundarios. Hernández Valcárcel [1993:482] subrayaba que, a la luz de las fechas de los títulos seleccionados, Lope «a lo largo de más de treinta años vuelve una y otra vez a tomar el mismo tema con extraordinaria constancia y variedad». Pero lo más significativo es que en la presentación de su artículo (p. 481) apuntaba —sin mencionarlo explícitamente, aunque alude a la intertextualidad— el uso la de la intratextualidad por Lope:

Los temas de las comedias de Lope se estructuran como una constelación en torno a unos modelos temáticos que sirven de base argumental a varias comedias diferentes, que constituyen una especie de constelación con relaciones de interdependencia temática pero con una fuerte personalidad individual. Cada uno de esos modelos es abordado por varias comedias, a veces hasta seis y ocho, pero siempre desde perspectivas diferentes; así, el conjunto de comedias resultante presenta un evidente pluriperspectivismo que recuerda estructuras musicales tan barrocas como el tema con variaciones o la polifonía.

Fausta Antonucci [2003] ha distinguido una serie de analogías entre *El perro del hortelano* y *La moza de cántaro* que la llevan a determinar que esta comedia es una suerte de auto-reescritura de aquella a varios años de distancia, pero con un tono menos desenfadado, menos cómico, y más ortodoxa en lo ideológico. La primera de las coincidencias que registra, y que no ha dudado en denominar auto-cita, es el enorme parecido textual que manifiestan el monólogo de doña Ana, «Necio pensamiento mío», de *La moza de cántaro* (vv. 705-744), con el de Teodoro, «Nuevo pensamiento mío», de *El perro del hortelano* (vv. 1278-1327), del que ha partido para establecer distintas convergencias y divergencias respecto de la intriga de las dos obras. La segunda es el intercambio dilógico de sonetos entre doña Ana y don Juan, en *La moza de cántaro*, y de Diana y Teodoro, en *El perro del hortelano*, por el cual, de manera indirecta, unos y otros se permiten revelar su inclinación amorosa; ellas, además, en uso de una estrategia interlocutiva consistente en escudarse detrás del caso de una

amiga enamorada. La tercera, fundamentada en la acción que imita cada pieza, estriba en la exploración de la codificación del género al que pertenecen y que arriba a un curioso punto de encuentro, a saber: *El perro del hortelano* es una comedia palatina que, al no inscribir algunas de las características salientes del género como la ambientación espacial exótica o legendaria, la dialéctica corte y aldea, la radical diferencia social de los protagonistas del caso de amor, la anagnórisis final que los nivela, se aproxima a las instancias propias de la comedia de capa y espada. *La moza de cántaro* es, por su lado, un prototipo de comedia de capa y espada de ambientación española contemporánea, que sin embargo utiliza secuencias y motivos típicos de la comedia palatina, como el (aparente) amor desigual de un galán noble y una dama plebeya.

Sin negar la particular relación de reescritura que une a las dos comedias,<sup>6</sup> sucede que algunas de estas correlaciones no son privativas de ellas; antes las ligan intratextualmente a otros textos. Así, el soliloquio en décimas en que un enamorado interpela a su pensamiento, personificación de su pesadumbre u osadía amorosa, lo hallamos también en *La prudente venganza*, la segunda de las tres novelas dedicadas a Marcia Leonarda que Lope publica en *La Circe*, en 1624, es decir, en una fecha muy cercana a la de la composición de *La moza de cántaro*, que podría ser 1625. Se trata del poema «Pensamiento, no penséis», que Laura significa un día a Lisardo acerca de sus dudas y deseos (*La prudente venganza*, pp. 182-183); con lo cual, a la cercanía temporal con el de doña Ana, añade la temática y el ser asimismo proferido por una dama. Y en *La dama boba*, comedia de la que se conserva un manuscrito autógrafo fechado el 28 de abril de 1613, tal vez el mismo año de redacción de *El perro del hortelano*, Laurencio, como Teodoro, recita un soneto, igual de válido para el autoanálisis, que es ciertamente un diálogo con su pensamiento, «Hermoso sois, sin duda, pensamiento», al que induce a mudar su amor de la discreta Nise a la necia pero rica Finea (*La dama boba*, vv. 635-648). De modo que los cuatro poemas,

---

6. Si bien, a nuestro parecer *La moza de cántaro* está más próxima a otras comedias urbanas coetáneas que a *El perro hortelano*. Pensamos justamente en *Por la puente, Juana* (1624-1625), con la que guarda numerosos paralelismos, desde una mayor afinidad del universo ficcional —aunque una es de ambientación contemporánea y la otra transcurre en 1526— hasta detalles de la trama: la ponderada alternancia de espacios interiores y exteriores, así como la de escenas en la calle y en lugares de recreo, como las vegas del Manzanares y del Tajo; el altercado que obliga a doña María y a doña Isabel a abandonar Ronda y León y a mudar de identidad, condición social, traje y nombre; su servicio como criadas de damas que pretenden al galán que aman; el amor que suscitan en nobles y en plebeyos; etc. Además, en lo ideológico, frente a *El perro del hortelano*, son igual de ortodoxas.

por la data del texto en que se integran, por la identidad sexual de los locutores y por el contenido —oportunismo frente a cuitas—, se enlazan dos a dos: los monólogos de Laurencio y Teodoro y los de Laura y doña Ana.<sup>7</sup>

Joan Oleza, en sus múltiples ensayos dedicados a deslindar los géneros de la comedia nueva y a consignar su evolución en el devenir de la trayectoria vital y literaria de Lope, es quien más ha insistido en su práctica de la intratextualidad o reescritura al percibir la conformación de grupos de piezas que se ligan entre sí al explorar un conflicto determinado desde diversos puntos de vista, respuestas y géneros. Así, en «Del primer Lope al *Arte nuevo*» (Oleza 1997a:xxv) leemos:

La obra dramática de Lope abunda en casos contradictorios de obras que con un mismo conflicto elaboran respuestas diferentes. Si *El perro del hortelano* contesta a *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi*, no menos contesta *El lacayo fingido* a *La Estrella de Sevilla*, o *La Estrella de Sevilla* a *La niña de plata*, o *El cuerdo en su casa* a *Los comendadores de Córdoba*; es así como la escritura de Lope se abre a la conciencia, tan moderna, de la relatividad de la experiencia humana, de la singularidad irreducible de acontecimientos y circunstancias, de la inmanencia del espacio social, de la modificabilidad del punto de vista, cómico, trágico, tragicómico, pero también de la incesante fluidez de la vida y de su renovado requerimiento de adaptación.

En su participación en el volumen colectivo *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*, Oleza formula una serie de conceptos —traza, función, casos— a partir del de *motivo*; analiza la traza «de la lujuria del déspota», concerniente a un corpus significativo de obras (*El lacayo fingido*, *La ventura en la desgracia*, *La Estrella de Sevilla*, *La batalla del honor*, *Servir con mala estrella*, *El marqués de Mantua*, *La locura por la honra*, *La fuerza lastimosa*, *El perseguido*, *La niña de plata*, *La condesa Matilde*, *El amor desatinado*), pertenecientes a diversos géneros (comedias palatinas y urbanas; dramas caballerescos, palatinos, de hechos privados y de hechos públicos), que se compone de diez motivos cuya concreción manifiesta ligeras variaciones y contrastes, para al final volver a hacer hincapié en que «hay en la comedia

7. Con todo, es importante tener en cuenta que el monodílogo de un personaje con su pensamiento era asaz frecuente en el teatro áureo. Recuérdese que en la noche inicial de *El castigo sin venganza*, el Duque, Febo y Ricardo arriban a la casa de un autor de comedias, donde ensaya Andreolina —la célebre Isabela Andrenini— un soliloquio (vv. 197-205) que comienza «Déjame, pensamiento»; Federico, luego, recita el soneto «¿Qué buscas, imposible pensamiento?» (vv. 1798-1810). La actriz italiana será igualmente mencionada en *Las bazarías de Belisa* (vv. 1619-1622), en donde la protagonista parlotea en décimas (vv. 973-1032) con su «temerario pensamiento».

nueva, pero muy especialmente en la de Lope, una celebración casi dionisiaca de la diversidad de la vida, de la diversidad de las trazas y de la diversidad de los casos, que resulta reveladora para comprender sus posiciones en el discurso contemporáneo» [2009:346].

Veamos, pues, mediante su estudio comparado, la dinámica de la analogía y del contraste que manifiesta la relación intratextual concreta de *El perseguido*, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* y *El perro del hortelano*, en torno a varios aspectos que van desde el tema, el conflicto y el género hasta los motivos, las imágenes y los *exempla* mitológicos, así como su proyección a otros poemas dramáticos de Lope.

*EL PERSEGUIDO, EL MAYORDOMO DE LA DUQUESA DE AMALFI  
Y EL PERRO DEL HORTELANO*

*El tema y el conflicto*

Es la dialéctica naturaleza y cultura lo que escenifican dramáticamente los tres textos. La naturaleza actúa como una esfera de fuerza, de constrictión, que se puede sobrellevar o explorar, pero que no puede soslayarse, como tampoco cambiarse o mudarse. La cultura comprende el conjunto de normas y valores que regulan el comportamiento, las relaciones y la ideología de los hombres en un marco dado, mas también su propia imagen y comprensión de la naturaleza. Esta, en las tres piezas, está representada por la pulsión amorosa; la cultura, por su normativización y su relación tanto con el orden social establecido como con el código del honor. El cual, como se sabe, es un convencionalismo literario, aunque condicionado por el contexto histórico-social de la España de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, que opera en el plano ideal del debe ser y que afecta a la imagen social que el individuo tiene de sí mismo, frente a su linaje y frente a la colectividad, así como a las relaciones entre hombres y mujeres en el ámbito familiar de los lazos de sangre y de los lazos maritales. Es por ello un estupendo generador de casos o sucesos, como visaba Lope en el *Arte nuevo* («los casos de honra son mejores / porque mueven con fuerza a toda gente», vv.327-328), y un posible sustituto funcional del destino de la dramaturgia grecolatina (así lo entiende Rey Hazas 1991).

El *sujeto* o tema en que se materializa la dialéctica de naturaleza y cultura en los tres poemas dramáticos es el amor que una dama de la alta nobleza siente por un inferior que o trabaja directamente para ella o lo hace en el ámbito cortesano-palaciego en que se mueve. En *El perseguido* es la relación de Leonora, viuda del duque Nepociano y hermana de Arnaldo, duque de Borgoña, con Carlos, camarero y privado de su hermano; en *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, la de Camila, viuda y madre del joven duque de Amalfi, con Antonio, su mayordomo; en *El perro del hortelano*, la de Diana, huérfana reciente de padre y condesa de Belflor, con Teodoro, su secretario.

El conflicto, desencadenado por la desigualdad social, que entraña una doble problemática en función de su dimensión privada o pública, Lope lo expone, lo reescribe, desde un prisma diferente pero complementario en cada texto: son, cierto, variaciones de un mismo tema. En *El perseguido*, habida cuenta de que la historia de amor de Leonora y Carlos es un hecho consumado antes del comienzo, no hay conflicto íntimo hasta su propalación por obra de la tenaz instigación de Casandra. Leonora, entonces, enojada por la (supuesta) traición de Carlos y por ver su honra mancillada, arremete contra él, lo tacha, sobre traidor y mal nacido, de villano (v. 2760), y amenaza con matarlo indirectamente, por intermedio de su hijo Grimaldico, en un acto que se remonta a la *Medea* de Eurípides. Sin embargo, su divulgación no origina un conflicto social; y no lo provoca por tres factores: por una costumbre del ducado de Borgoña que reconoce «que una mujer, aunque haya sido reina, / pueda casarse de segundas bodas / con cualquiera persona que ella quiera / por humilde que fuese, o su criado» (vv. 2048-2051); porque Carlos, a la postre, «nobleza [...] y virtud esconde» (v. 3241), de modo que la desigualdad de los amantes resulta ser ilusoria, y, sobre todo, por el talante discreto, ecuánime e indulgente del duque Arnaldo, la máxima instancia de poder y de justicia, que le lleva a no ceder ciegamente a las maquinaciones y requerimientos de su esposa. En *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* apenas hay conflicto privado: Camila solventa su situación y los reparos de Antonio con el matrimonio secreto. Sí lo hay, por contra, público, desde el momento en que ella, ocho años después de la celebración del connubio, lo anuncia —lo que contrasta vivamente con la actitud de Leonora—: su hermano, Julio de Aragón —quien, al ejecutar inicua e implacablemente el fanático principio de la venganza de honra, deviene la contrafigura del duque Arnaldo—, y su pretendiente, Otavio de Médicis, lo entienden como una infracción del honor, una afrenta

a su estamento y una injuria a su linaje que merece ser castigado. En *El perro del hortelano* el conflicto es, en cambio, privado, íntimo: la acción que imita la trama no es sino la disputa que padece intramuros Diana entre el gusto y lo justo; una fluctuación que ella misma declara en varias ocasiones: «Es el amor común naturaleza, / mas yo tengo mi honor por más tesoro» (vv. 329-330); «el amor / lucha con mi noble honor» (2641-2642), y que se cifra en la paremia que da título a la obra. Ello no impide que no haya conflicto público, aunque moderado, signado en las sospechas que albergan su primo el conde Federico y el marqués Ricardo —que son justamente el envés cómico de Julio de Aragón y Otavio de Médicis— de que su pretendida mantiene relaciones no menos ilícitas que indecorosas con su secretario, al que programan asesinar para lavar su honor; pero que se diluye ante la usurpación de identidad y social de Teodoro, merced a la fraudulenta artimaña pergeñada por Tristán, que convierte a su señor —al menos para el mundo exterior a la pareja dentro de la comedia, pues el espectador deviene cómplice suyo— en hijo del conde Ludovico y en parigual de la condesa.

#### *Género, intertextos e intratextos*

*El perseguido*, fechada en 1590 y publicada en la *Parte primera* (1604) de sus comedias, pertenece a la primera época de Lope. *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, escrita seguramente entre 1604 y 1606, y *El perro del hortelano*, que podría datar de 1613, ambas publicadas en la *Oncena parte* (1618), flanquean el periodo de madurez del dramaturgo. Por el tema, por el conflicto, por el rango social de los personajes, por el motivo de la identidad oculta, por la ambientación palaciega, las tres podrían formar parte del género palatino de Lope. Si bien solo *El perseguido* lo es predominantemente, aun cuando su enrevesada trama manifiesta rasgos propios así de los dramas caballerescos como de la comedia de enredo y no hay alternancia entre corte y aldea o entre mundo nobiliario y mundo villano, por lo que sus personajes, sujetos al ámbito señorial, están, aunque en gradación estamental, uniformados y constitucionalmente próximos entre sí. *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, en tanto en cuanto no dramatiza un suceso de carácter ficcional o de libre invención poética, sino un acontecimiento histórico (cfr. Bandello, *Tutte le opere*, t. I, parte I, novela 26, pp. 319-321), pertenece a los dramas historiales de

hechos privados.<sup>8</sup> Mientras que *El perro del hortelano*, a nuestro modo de ver, se afilia en primera instancia a la comedia urbana de capa y espada, que es el género más próximo a la comedia social antigua de la que es deudora: así lo certifican su ambientación, que transcurre en el presente del dramaturgo y su público y en un marco espacial doméstico, la Italia española, en concreto la urbe de Nápoles; la alternancia de escenas interiores y exteriores, cortesanas y ciudadanas, aunque predominan las de puertas adentro siempre en el palacio de Diana, a excepción de la que se desarrolla en la residencia del conde Ludovico en que Tristán narra la ficción de su hijo perdido e identificado en Teodoro; lances tan paradigmáticos como pendeñencias callejeras y caballeros rivales —en este caso nobles de alcurnia— que compiten por la misma dama, como la escena que inaugura el segundo acto en que el marqués Ricardo y el conde Federico aguardan en la calle, con sus criados, la salida de Diana de una iglesia, así como la presencia de embozados.<sup>9</sup>

Lo más significativo, empero, es que Lope, a la variedad de la trama y a la diversidad genérica une la del tratamiento, por cuanto examina, reescribe, el mismo tema, el conflicto entre el amor y el honor generado por la relación de una aristócrata y su criado, tanto en clave dramática como cómica, y lo hace a raíz de la perspectiva y los planteamientos de las dos grandes modalidades macrogenéricas de la comedia nueva. *El perseguido* y *El mayordomo* son dramas serios: el primero, una

---

8. Sobre esta modalidad genérica de la *Comedia nueva*, véase Oleza [2013a y 2013b]. Oleza [2013a:113 y 2013b:154] sostiene en ellos que *El mayordomo*, ante la posibilidad de que el público no la reconociera como una pieza de orden histórico, sino de libre invención, debe encuadrarse dentro de los dramas palatinos. También Teresa Ferrer, aun cuando documenta la relación entre el suceso histórico y la *novella* de Bandello [2011b:161], cataloga el texto como una tragedia palatina [2011a]. Por nuestro lado, conforme a la extraordinaria heterogeneidad social y cultural del público barroco español, que impide atestiguar con solvencia y rigor su conocimiento de la historia (¿estamos en condiciones de poder asegurar que todo el público identificaba como históricos los 89 dramas de autoría segura así clasificados por Oleza?), consideramos que el criterio genológico no se puede situar en el receptor, aun contando con la importancia primordial que desempeña en el hecho teatral su horizonte de expectativas, sino en el autor, cuyo saber y herramientas de trabajo sí podemos rastrear y verificar. De hecho, el mismo Lope, en el prólogo dialogístico de la *Parte XVI* (1621), hablaba así de una parte de su público: «nadie se podía persuadir con mediano entendimiento, que la mayor parte de las mujeres que aquel jaulón encierra, y de los ignorantes que asisten a los bancos, entienden los versos, las figuras retóricas, los conceptos y sentencias, las imitaciones y el grave o común estilo» (Case 1975:140); y no pueden ser más elocuentes las palabras del Duque acerca del valor de la opinión del vulgo, en el primer cuadro de *El castigo sin venganza* (vv. 147-156). Añádase que, para Lope, «por argumento la tragedia tiene / la historia» (*Arte nuevo*, vv. 111-112). Por ello, ubicamos *El mayordomo* —al igual que *El castigo sin venganza*— en el subgénero de dramas historiales de hechos privados. Por fin, queremos señalar que seguimos la terminología y la tipología de géneros propuestas por Oleza (cfr. 1981, 1997a, 2004 y 2012).

9. Sobre la filiación de *El perro* con la comedia urbana, véanse Dixon [1981 y 2013a].

tragicomedia de «acciones virtuosas» (*Arte nuevo*, v. 331); el segundo, una tragedia al modo español del *Arte nuevo*. *El perro del hortelano*, por su lado, es una obra maestra de la comicidad. *El perseguido* y *El mayordomo* reelaboran y transforman sendas novelas de Matteo Bandello tomadas directamente del original italiano: las IV, 5 y I, 26, respectivamente. Para el desenlace de *El mayordomo* Lope pudo inspirarse en el de la tragedia *Orbecche* de Giraldi Cinzio o, en su defecto, en el de la novela II, 2 de *Gli Ecatommiti*. No se debe descartar la posibilidad de que Lope, como falsilla, laborara con la extraordinaria novela de Ghismonda y Guiscardo, la IV, 1 del *Decamerón*, dado que el tema, el conflicto, el ambiente, el desenlace y la admirable modernidad de la lección ideológica son análogos. *El perro del hortelano*, por el contrario, no manifiesta una relación intertextual específica que afecte al conjunto. Se ha barajado, sin fundamento, la posibilidad de que remitiera a la novela I, 45 de las *Novelle* de Bandello, así como por otras afinidades menores a la I, 36 y a las II, 6 y 7. También a la V, 7 del *Decamerón*, que solamente concierne a la patraña ideada por Tristán sobre el origen de Teodoro; lo mismo que sucede con la comedia de Ariosto *I suppositi*, que reelabora, en parte, la *novella* de Boccaccio. Y harto sorprendentemente a *Las firmezas de Isabela*, de Luis de Góngora, escrita según el manuscrito Chacón en 1610 y publicada en 1613, por lo que probablemente Lope ni siquiera la conocía al concebir su comedia; de hecho no deja en ella la más mínima impronta, en manifiesto contraste con *La fábula de Polifemo y Galatea* y la *Soledad primera*, que se transparentan nítidamente.<sup>10</sup> Más visos de una posible influencia en determinados aspectos de la trama —como la fluctuación amorosa de la dama al dar a entender que ama, el uso de los pretendientes para espolear al pusilánime galán o la artimaña de la caída— podría ejercer, en *El perro*, *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina, escrita en los años de 1611, aunque no se publicara hasta 1624, integrada en los *Cigarrales de Toledo*, que ha sido sin embargo desestimada por Dixon [1995].<sup>11</sup> Pensamos que *El perro del hortelano* constituye un deliberado

10. Sobre los referentes intertextuales de las tres piezas con *novelle* de Boccaccio, Bandello y Giraldi Cinzio y sobre la bibliografía al respecto, véase Muñoz Sánchez [2011 y 2013].

11. Si bien la extraordinaria comedia palatina del fraile mercedario parece deudora del ciclo de comedias de secretario de Lope, especialmente de *El secretario de sí mismo*, con la que comparte el género, la labor formativo-pedagógica del secretario para con su enamorada, el que ella esté prometida en matrimonio por un concierto de su padre a un noble de alcurnia, la forma entre velada y directa de la heroína de manifestar su amor al secretario —aunque la estratagema usada por Magdalena es un sueño, no la redacción de una carta como hace Otavia—, la entrevista de los amantes en el jardín, el final feliz tras el descubrimiento de la verdadera identidad del galán.

ejercicio de intratextualidad cuyos referentes primarios no son otros que *El perseguido* y *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, que a su vez están profundamente ligados entre sí. *El perro del hortelano*, desde el punto de vista genérico, no vendría sino a redondear el tema escenificado con un desenlace irónico-festivo que subvierte estética e ideológicamente el tragicómico, didascálico y convencional de *El perseguido*, en el que se premia la virtud, se castiga el vicio y se solventa la disparidad social de los amantes con el expediente clásico del desvelamiento de la identidad nobiliaria oculta del de clase inferior, a la par que, con un estándar ético transgresor similar al del *El mayordomo*, muestra la otra faz de la naturaleza híbrida de la vida: la alternativa, al llanto y al dolor, de la risa y la felicidad, que comporta el triunfo, sobre la antigua, de una sociedad nueva, erigida sobre el principio de la igualdad o la «común naturaleza».

En el caso de *El perseguido* y *El mayordomo*, la modalidad macrogenérica a la que se adhieren viene determinada, naturalmente, por la voluntad del dramaturgo, si bien en relación crítica con sus intertextos. Las dos *novelle* de Bandello concluyen trágicamente con la muerte de los protagonistas (cfr. *Novelle*, t. I, I, 26, pp. 321-332; t. II, IV, 5, pp. 655-683). Lope se apartó deliberadamente del desenlace de las dos. En *El perseguido*, lo modifica hasta transformarlo en un doble final, dichoso para la pareja de Carlos y Leonora, cuya integridad triunfa sobre la serie de intrigas urdida por la Duquesa en su daño, y desgraciado para Casandra que, en punición, es repudiada por el duque Arnaldo y devuelta a casa de su padre. Es así como una trama de acción trágica Lope la resuelve, a propósito, de modo tragicómico y ejemplar y evitando el derramamiento de sangre.<sup>12</sup> No será esta la única ocasión en que mude el remate aciago de una historia trágica de amor en felicidad, pues lo mismo acaece en la tragicomedia *Castelvines y Monteses* (1606-1612), en donde Julia y Roselo sobreviven, como Carlos y Leonora, a sus pares Romeo y Giulietta (cfr. Bandello, *Novelle*, t. I, II, 9, pp. 727-766; *Historias trágicas y ejemplares*, historia tercera, ff. 48r-86v). Esta actitud hostil del escritor madrileño para con el desenlace sombrío, pese a comparecer de cuando en cuando en su producción literaria, se la

---

12. En efecto, son varias las ocasiones en que tanto Carlos como el duque Arnaldo sugieren el desenlace fatal de Casandra en la parte final del texto (vv. 3207-3222, 3303-3304, 3323-3326). Pero al cabo todo para en la repulsión: «Y agradeced que no soy / verdugo de vuestro cuello / [...] / Yo repudio a la Duquesa / ya del marital consorcio / y es mi voluntad expresa / hacer con ella divorcio / que yo sé que no le pesa» (vv. 3426-3427 y 3436-3440), le dice Arnaldo a Casandra y publica. Es más, tras reconocer Casandra su desatino y pedir humildemente perdón a Carlos y Leonora, estos ruegan al Duque su clemencia, solo que Arnaldo no accede.

comenta él mismo, enmascarado en el narrador, a la señora Marcia Leonarda, su narratario, en el prólogo a *La prudente venganza*: «Es genio [...] aquella inclinación que nos guía más a unas cosas que a otras; y así, defraudar el genio es negar a la naturaleza lo que apetece», tal y como hace «en esta novela, que tengo de ser por fuerza trágico; cosa más adversa a quien tiene, como yo, tan cerca a Júpiter» (pp. 151-152). Además, en el interior de la novela, Lope se posiciona en contra de la venganza de sangre en los casos de honor conyugal (pp. 194-195).<sup>13</sup>

En *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, como hemos mencionado, Lope tomó como modelo para el desenlace la tragedia *Orbecche*, o el de la novela II, 2 de *Gli Ecatommiti*, de Giraldi Cinzio y quizá tuvo en consideración el de la *novella* IV, 1 del *Decamerón*. Probablemente lo hizo porque en la novella de Bandello la duquesa de Amalfi y los vástagos habidos con su mayordomo mueren envenenados, mientras que *il signor* Antonio es asesinado en Milán, y él perseguía el efecto tan horrendo como espectacular de un final a la manera neosenequista, por lo que era conveniente reunir en escena el atroz homicidio de la pareja y sus hijos. Mas también pretendía variar el desenlace de *El perseguido*, a fin de mostrar al público otra fisonomía de una trama semejante.

#### *La conducción de la trama: tres textos, un ciclo completo de amor*

Uno tiene la impresión al leer o al contemplar la historia de Camila y Antonio, de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, de que Lope está reconstruyendo la de Carlos y Leonora, de *El perseguido*. En ambos casos la viuda de un duque entra en relaciones con un sirviente, con el que se desposa furtivamente y con el que tiene dos hijos en secreto, siendo criados bien en la corte como expósitos, bien en un lugar como villanos. Ellas se escudan en sus tocas y en la memoria del extinto cónyuge, como nuevas Didos, para repeler flamantes ofertas matrimoniales de

13. Oleza [1997b] ha englobado *El perseguido* entre las tragedias de *fine lieto* y las tragedias *moratae*, al socaire de la teoría y la práctica teatral de Giraldi Cinzio y de la preceptiva de El Pinciano. Sin embargo, su estudio desatiende un aspecto capital a la hora de catalogar *El perseguido*: su intertexto, y, por consiguiente, no se percata de que Lope trueca a sabiendas el desenlace fatal. Por lo demás, pensamos que, aparte de la historicidad del argumento (que *El perseguido* no cumple), Lope respeta a rajatabla en su dramaturgia el precepto aristotélico del *pathos* trágico como «una acción destructora o dolorosa» (*Poética*, 1452b 11-13). Así, en *Lo fingido verdadero* Ginés, escritor de comedias y representante, dice: «si el autor no la remedia, / no tendrá fin de comedia, / pues no ha de parar en bodas, / porque las figuras todas / las hace el dolor tragedia» (vv. 1347-1351).

galanes de su mismo rango social y riqueza, el conde Ludovico y Otavio de Médicis; los cuales, ignorantes, utilizan a sus consortes encubiertos como terceros de sus intenciones amorosas, después plantean sus propósitos maritales a los hermanos de sus damas, más tarde, indignados al conocer la verdad, ansían su mal y al cabo se arrepienten porque aman sinceramente. Cuando sus matrimonios secretos cobran dimensión pública, un hermano de la dama, garante de la honra familiar y del linaje, intercede ora en beneficio, ora en perjuicio de la pareja. Pero mientras que en *El mayordomo* la trama de acontecimientos se desarrolla casi por completo en el presente y en escena, en *El perseguido* en su mayor parte solo ha lugar en soliloquios y en revelaciones. Así, aunque Leonora (vv. 265-300) y Carlos (vv. 307-325) refieren en sendos monodialogos que su enlace se remonta a seis años atrás, que sus encuentros son clandestinos y nocturnos por mor del abismo estamental que los diferencia, que para disimular no osan dirigirse la palabra en público y carecen de amigos confidentes, es en *El mayordomo* donde se dramatiza la tensión íntima que suscita el amor y la seducción de la dama al galán, donde lo corroboran y lo sancionan con la boda, donde se oficia la ceremonia. Debido a la persecución de la aviesa Casandra, Carlos descubre su *affaire* al duque Arnaldo durante dos entrevistas (vv. 1425-1464 y 1955-2082): que ama a una dama cuyo nombre no puede desvelar por un voto de silencio, que esa dama es Leonora, que está casado con ella, que tienen dos hijos, que se convocan por la noche en el aposento de ella a través de un jardín y utilizando de medianera a una perrita faldera, pero es en *El mayordomo* donde alcanzamos a ver la estratagema de la fingida enfermedad de Camila para disimular los embarazos y donde acompañamos a Antonio a portar a su retoño a su aldea para que lo críen Doristo y la pobre Bartola. Y no obstante: es en *El perseguido* donde escoltamos a Carlos y al Duque a una cita del primero con Leonora, aunque nos quedemos en el umbral con Arnaldo guardando la espalda a Carlos mientras goza su buena hora y su ventura (vv. 2260-2307); es en *El perseguido* donde Carlos y Leonora tienen la posibilidad de conversar a plena luz del día merced a un diálogo cruzado e indirecto con los pretendientes de ella, el conde Ludovico (vv. 330-476) y Feliciano (vv. 1495-1684).

La disparidad entre un texto y otro no estriba únicamente en el opuesto proceder del duque Arnaldo y de Juan de Aragón, que precipitan la salvación y la condenación de sus hermanas y sus maridos, reconduciendo la trama hacia la tragicomedia y la tragedia. Un reluctant obrar que se cifra en cada texto en el mismo

verso, utilizado con sentido antitético: Arnaldo, tras notificar a Casandra el estado de Carlos y Leonora, le dice: «Ahora sabéis que son / los yerros de amor dorados» (vv. 2474-2475); Julio de Aragón, por su lado, le asegura, a propósito del matrimonio de Camila y Antonio, a Otavio de Médicis que «no puede ser locura disculpada, / ni este yerro de amor jamás dorado» (vv. 2601-2602). Igual o aun más trascendental resulta el contrario talante de Leonora y Camila. Leonora, como la condesa de Belflor, es una orgullosa representante de la nobleza de sangre y del sistema estamental, que sale a relucir en el instante en que Casandra le hace comprender que está al tanto de su situación real como consorte de un plebeyo. Camila es un personaje único en la producción de Lope; una transgresora de su condición, puesto que, ante la necesidad natural de perseguir y conquistar la felicidad en el amor, no duda en trasponer su aristocracia sanguínea a favor de la igualdad de nacimiento y la nobleza de espíritu. Ello se palpa, primero, en la seducción de Antonio, al que anima a que la corteje con valor y amor, dado que, por encima de una dama de alta alcurnia, es una mujer (vv. 301-479); después, cuando, no menos envalentonada que osada, se atreve a publicar su matrimonio a sus criados desasiéndose de su abolengo: «No quiero / título, estado, ni hacienda, / rentas, vasallos, reinos» (vv. 2436-2438); «Ya las excelencias dejo, / ya tiene su duque Amalfi, / lo que es mi Antonio ser quiero. / No quiero estados, ni vida. Suya soy (vv.2542-2546); «Que para dos que se quieren / es la riqueza lo menos. / Pondremos nuestra casilla, / que con vos, mi bien eterno, / una ropa de sayal, / una camisa de anejo, / serán telas de Milán, / serán cambrayes flamencos» (vv. 2573-2580). Es comprensible, en consecuencia, que Lope revistiera a su personaje de la dignidad de la tragedia, que le otorgara la solemnidad y la compasión de la acción trágica, por cuanto Camila, fustigada por la ley común del amor, no pretende sino erigirse en un individuo independiente de su sangre y de su estado, conformar un espacio autónomo y libre de vida privada, en el seno de una sociedad igual de señorial que de patriarcal.

Lope arranca la acción de *El perro del hortelano* antes del comienzo de la de *El perseguido* y de la de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, en la medida en que se complace en exhibir el nacimiento del amor de la dama noble por su inferior, así como en indagar en lo que le sucede en su interior y en cómo lo resuelve. Tanto es así, que la trama de acontecimientos que expone en su comedia se corresponde en lo cardinal, fuera del desenlace, con el acto primero de su tragedia y con el pretérito o la pre-historia de su tragicomedia. En *El perseguido*, ciertamente, nada se dice de

la germinación del amor, siquiera si fue Leonora la conquistadora de Carlos. En *El mayordomo* la acción principia con Camila ya rendida de Antonio; si bien la duquesa, cuando Libia, su criada y confidente, le reconviene que se haya enamorado de un sirviente, le explica que no podía haber hecho otra cosa, pues Antonio, «su entendimiento, / su persona, su valor, / pienso que engendren amor / en el más helado intento. / ¡Qué bien habla, qué bien mira, / qué bien escribe y entiende / cualquiera cosa que emprende! / ¿Su condición no te admira? / ¿No te espanta su buen modo, / su verdad, su trato honesto, / su vestir noble y compuesto, / y su beldad sobre todo? / ¡Qué bien pone los pies / a un caballo, qué bien canta, / qué gracia!» (vv. 232-246). En *El perro del hortelano*, Lope, maestro de la intratextualidad, invierte la situación, cambia la perspectiva a fin de poner en las tablas la ignición de la llama en el alma de la condesa de Belflor, de suerte que será ahora la criada, Marcela, la que enumere las galas del galán: las dos docenas de requiebros que Teodoro le dice en cada esquina que se encuentran, que «es el mozo más cuerdo, / más prudente y entendido, / más amoroso y discreto / que tiene aquesta ciudad», cuán delicadamente enamoran su razones enamoradas, su estilo dulce y tierno..., hasta que, ya sola, Diana cae en la cuenta de que «mil veces he advertido en la belleza / gracia y entendimiento de Teodoro», al extremo de que «quisiera yo que por lo menos / Teodoro fuera más para igualarme / o yo para igualarle fuera menos» (vv. 241-338). A partir de aquí, ya se sabe: «*El perro del hortelano*, que ni come berzas ni las deja comer».

Es así, pues, como los tres poemas dramáticos constituyen en conjunto el ciclo completo del *sujeto* que los informa desde el origen de la pasión hasta la resolución del caso. Es así como los tres se completan, se complementan y se diversifican.

### *El amor de una noble déspota*

La trama de *El perseguido* se conforma de dos hilos cuyo ovillo es Carlos: el intento de seducción de Casandra, que es el principal, el tematizado en el título, y su matrimonio clandestino con Leonora, que es la intriga secundaria sobre la que revierte la primera. Ambas líneas argumentales serán reescritas por Lope en *El mayordomo* y en *El perro del hortelano*, pero enfocadas desde perspectivas diversas, es decir, desplegadas desde otras hipótesis que parecen responder a la pregunta ¿qué pasaría o qué habría pasado si...?, como acabamos de ver respecto de la segunda. El *sujeto* de la primera es la pasión de una dama déspota por un inferior, cuyo desarrollo se

cimenta en un constante abuso de poder, en un atropello continuado de la dignidad de su vasallo. La duquesa Casandra, enamorada de Carlos, le declara su voluntad de hacerlo su amante, pero él, que no quiere deshonorar al duque Arnaldo, su señor, no puede corresponder a su deseo porque está casado en secreto con Leonora; ella, al verse rechazada, lo somete a una malévolas persecución cuyo objetivo es destruirlo o, una vez que está al corriente de su relación sentimental, hacerle daño indirectamente por medio de su mujer y de uno de sus hijos, Grimaldico. Se puede tener por cierto que Lope no quería retomar el mismo asunto en *El mayordomo*, aunque el triángulo que conforman Camila, Antonio y Libia nos lleva a preguntarnos qué habría pasado si Antonio, cuyo comportamiento es igual de virtuoso que el de Carlos —y las referencias en el texto acerca de ello son tan abundantes como inequívocas—, hubiera trabado amores furtivos con Libia, posibilidad con la que se juega durante las dos primeras jornadas y que alimenta una intriga secundaria protagonizada por el secretario Urbino; cómo habría reaccionado Camila ante una negativa de su mayordomo que dejara al descubierto su infracción del código del honor. Una Camila que, según le cuenta Urbino a Antonio (vv. 1288-1299), le deniega al secretario la mano de su doncella porque se la tiene prometida al mayordomo, lo que no es sino un ardid auspiciado en su poder para salvaguardar su honra y proteger su amor. Como quiera que sea, el triángulo de *El mayordomo* sí anticipa el de Diana, Teodoro y Marcela, que a su vez remite al de Casandra, Carlos y Leonora. Cierto es que la condesa de Belflor no está casada como la duquesa de Boloña, y que Teodoro, movido por el oportunismo, no guarda fidelidad a Marcela como sí hace Carlos a Leonora; pero Diana ni come ni deja comer a su secretario, al que, llegado el caso, violenta con un bofetón que le baña en sangre la boca.<sup>14</sup> Diana, que domina por completo los designios de la trama tanto como manipula los sentimientos de los personajes que la rodean, incluidos el marqués Ricardo, el conde Federico y, al final, el conde Ludovico, encierra tiránicamente a Marcela en su cámara, espía es-

---

14. El bofetón de Diana a Teodoro, que esconde una sonora simbología erótica y dispara el desenlace por las sospechas que suscita en el conde Federico, es un motivo frecuente de reescritura en Lope, aunque habitualmente es el galán quien se lo propina a la dama, como el que inflige Sancho-Rugero a Matico-Juana en *Los donaires de Matico* (v. 1431), el de Lupercio a Fulgencia en *Los embustes de Celauro* (vv. 1108-1116), los de Otavio a Dorotea en *La prudente venganza* (p. 167), los de don Fernando a Dorotea en *La Dorotea* (I, 5; luego recordado en IV, 1) y el de Fabio a Filis en el soneto «Quejósese una dama de un bofetón que le había dado su galán», núm. 67 de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Sobre los bofetones de los tres últimos textos, véase García Santo-Tomás [1995].

condida tras unas celosías a su secretario con su amada, declina por celos permitir a su doncella que viaje a España con su secretario en calidad de cónyuge, idea la argucia de arrojar a Tristán a un pozo para que no ose difundir la simulación de Teodoro,<sup>15</sup> de la que ella, al cabo, es tan cómplice como responsable, resuelta ya a trasponer la desigualdad que la separa de su amante, contraviniendo la rígida jerarquía feudal que su posición representa y de la que hace ostentación a lo largo de todo el texto, remarcada cristalinamente desde el comienzo con el «vuestra señoría» (v. 14) que le dispensa Fabio.

### *La proyección intratextual de las tres piezas en el corpus de Lope*

Por otro lado, el propósito de Casandra de seducir a Carlos empareja intratextualmente a *El perseguido*, en virtud del tema del incesto de una madrastra enamorada de su alnado<sup>16</sup> y del nombre de la dama, con *El secretario de sí mismo*, donde Casandra pretende a Feduardo, y con *El castigo sin venganza*, en que se dramatiza el de Casandra con el conde Federico. Aunque en *El perseguido* no se explicita que la

15. La duquesa Estela, en *La hermosa fea*, adopta la misma resolución que Diana con Julio al ser apercebida por Ricardo-Lauro de que ha escuchado escondido sus palabras: «Pues por eso haré yo matarle agora» (en TESO). Además, las palabras con que Estela estimula a Ricardo, en tanto fingido secretario de sí mismo bajo el nombre de Lauro, para que se atreva a declararle su amor, corren parejas con las que Camila y Diana dicen a Antonio y Teodoro en *El mayordomo* y *El perro del hortelano*, respectivamente.

16. Hasta en ocho ocasiones, en efecto, se menciona en el texto, ora por Carlos, ora por el duque Arnaldo, la suerte de relación paterno-filial que los une. Así, al relevarle Casandra su amor, Carlos le expresa la fidelidad y lealtad que le debe a Arnaldo porque le ha criado: «Un gusano pequeñuelo / cual me veis, a quien el Duque ha dado / el ser que tiene» (vv. 804-806). Durante el ataque de cólera que embarga la duquesa, al levantar falso testimonio a Carlos, pregunta el duque: «Mas dime, ¿de qué suerte me ha ofendido / un hombre que en amor a un hijo igualo? / ¿Por ventura matarme ha pretendido / Carlos, aquel rapaz a quien he dado / el ser que tiene?» (vv. 935-936); solo un poco más adelante: «Siendo como su padre yo y su amparo» (v. 999). En la primera entrevista con Carlos, le dice el duque: «¿Aquesto merecía / haberte yo criado desde niño / y el mucho bien que sabes que te he hecho...?» (vv. 1036-1041). Luego de quejarse amargamente hasta en dos ocasiones por los imperativos de la honra ante la insistencia de Casandra en las acusaciones, duda sin embargo de que así sea amparado en la crianza de Carlos y en su talante: «Mas, ¿por qué puedo creer / que pretenda mi mujer / un hombre que yo he criado / y el ser que tiene le he dado / sino es que ha perdido el ser?» (vv. 1365-1369). Ya con Carlos y resuelto el segundo percance, le dice este: «De suerte, señor, me obligas / que más que tu hijo soy» (vv. 1468-1469). Una contestación muy similar a la que le da cuando le acompaña a su encuentro nocturno con Leonora: «Señor, tú eres mi padre verdadero» (v. 2300). Ya en el desenlace, el duque Arnaldo le recrimina al conde Ludovico que haya intentado asesinar a Carlos: «¿A Carlos, / mi camarero, un hombre que he criado / en lugar de mi hijo desde niño?» (vv. 3378-3380). Esta insistencia no proviene de la *novella* IV, 5 de Bandello, sino que es de la cosecha de Lope, por lo que bordea el tema del incesto de forma deliberada.

duquesa sea más joven que su marido, en los tres casos se podría tratar de un matrimonio desigual respecto de la edad, de forma notoria en *El secretario de sí mismo*, que recrea el motivo del viejo y la niña, al punto de que el anciano Uberto está necia y ridículamente retratado. En los tres casos es un matrimonio mal avenido, pero por diferentes razones: en *El perseguido*, por la pasión impúdica y demencial de Casandra por Carlos, que la lleva a aborrecer a su marido hasta querer desear su muerte y a tratarlo hipócritamente; en *El secretario de sí mismo*, por el ostensible contraste de edad («yo casé, moza, con viejo», v. 320, le dice Casandra a Feduardo, que son de una misma edad, vv. 332-333, al igual que Casandra y Federico); en *El castigo sin venganza*, por las andanzas donjuanescas del duque de Ferrara, su casamiento por conveniencia y el desprecio que dispensa a Casandra, a la que no ama. La vinculación del hijastro con el matrimonio es distinta en los tres casos: Carlos no es hijo del duque Arnaldo, sino sobrino, ahijado y, finalmente, cuñado; Feduardo, que ha crecido como vástago de Uberto y enamorado como tal a Casandra, no es sino hijo natural y unigénito de Federico, duque de Milán; el conde Federico es, como Feduardo, hijo natural y único del duque de Ferrara. En *El perseguido*, Casandra, tras declararse y no conseguir su propósito erótico, acusa, arrebatada, falazmente a Carlos y se propone destruirlo; en *El secretario de sí mismo*, la negativa de Feduardo no comporta ni su persecución ni la insidia, antes al contrario: Casandra terminará, convertida en su benefactora, por ayudarlo en la resolución de su caso; en *El castigo sin venganza*, dado el nefando ardor recíproco de Casandra y Federico, se consuma el incesto —desarrollado con honda penetración psicológica y gran conmiseración—, aunque ella obre movida asimismo por el deseo de venganza. En los tres casos opera de intertexto (patente o latente) la antigua leyenda de Fedra, con más probabilidad la *Fedra* de Séneca que el *Hipólito* de Eurípides,<sup>17</sup> por cuanto en la tragedia del cordobés Fedra, frente a la pasividad de la heroína del trágico de Salamina, confiesa, antes de denunciar a su hijastro y tras verse abandonada por Teseo y haber debatido con la Nodriza y combatido consigo misma entre el deseo y la razón, su amor en persona a Hipólito.<sup>18</sup> De modo que los tres poemas dramáticos, en

17. Sin embargo, pensamos que la enfermedad de amor de Federico y sus reticencias para desvelar sus sentimientos a Batín, en *El castigo sin venganza*, remiten a la situación de Fedra y a su relación con la Nodriza, según la describe Eurípides en su poema trágico (cfr. *Hipólito*, pp. 233-242).

18. Victor Dixon e Isabel Torres [1994] no solo han acreditado que Lope estaba familiarizado con la *Fedra* de Séneca, sino que también han demostrado la relación intertextual entre la tragedia del estoico y *El castigo sin venganza*, que habría que hacer extensible tanto a *El perseguido* como a *El secretario de sí mismo*; y ello sin menoscabo de ninguna de las filiaciones primarias de las tres

especial *El castigo sin venganza*, constituyen un eslabón intermedio en la cadena que arriba a la excepcional *Phèdre* (1677, 1687) de Racine, donde la inquebrantable castidad del alnado en el mito clásico se muda en el amor que profesa Hippolyte a Aricie, motivo por el cual rechaza el adulterio y su madrastra se suicida.

Desde que Camila y Antonio certifican su mutuo amor y lo sellan con una boda secreta y a partir de su difusión pública, momento en el cual el hermano de ella, Julio de Aragón, y su pretendiente, Otavio de Médicis, que sienten mancillada la honra familiar y personal, inician su importunación y asechanza, su caso, conforme al tema del amor correspondido y obstaculizado hasta la muerte, coliga a *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, pongamos, con *El caballero de Olmedo*, donde los amores recíprocos de Alonso de Manrique e Inés se ven acorralados y batidos por el mal proceder de don Rodrigo, que también siente su honorabilidad y la de la casa de don Pedro laceradas, y don Fernando. Bien es verdad que cada pieza expone el conflicto y desarrolla los sucesos de diferente manera, con personajes de un universo social distinto y en coalescencia con otros motivos, pues así lo requiere la intratextualidad; y sin embargo vienen igualmente a concordar en que son dos tragedias al modo español del *Arte nuevo*, dos dramas de «trágica historia» que son historiales de hechos privados. En *El caballero de Olmedo*, además, resuena el motivo que pone en funcionamiento la trama de *El perro del hortelano*: «muchas mujeres / quieren porque ven querer; / que en siendo un hombre querido / de alguna con grande afecto, / piensan que hay algún secreto / en aquel hombre escondido» (vv. 1718-1723). Aquí, tal tesis, desde la que rige la obra, se niega: «y engáñanse, porque / son correspondencias de estrellas» (vv. 1724-1725); allí, Teodoro no la da crédito: «no entiendo / cómo puede ser que amor / venga a nacer de celos» pues «esos celos, señora, / de algún principio nacieron, / y ese fue amor, que la causa / no nace de los efetos, / sino los efetos de ella» (*El perro del hortelano*, vv. 569-571 y 580-584), pero es la que defiende Diana: «esta dama sospecho / que se agradaba de ver / este galán, sin deseo, / y viéndole ya empleado / en otro amor, con los celos / vino a amar y desear» (vv. 573-578).

---

piezas. A ellas tres se podría agregar la primera parte de *Don Juan de Castro* (1604-1608), en tanto en cuanto la mujer del príncipe don Pedro de Alarcos confiesa a su hijastro don Juan el «amoroso fuego» que por él siente; un don Juan que, como Feduardo, decide poner tierra de por medio, aunque su actitud para con su madrastra sea harto dispar, poniendo así en funcionamiento el desarrollo de la trama. Además, el extraordinario parecido entre don Juan y su hermanastro, Rugero de Moncada, acerca el incesto de parentesco o cognación al directo o de sangre (cfr. Lope de Vega, *Don Juan de Castro I*, pp. 587-600).

*Motivos, imágenes, ejemplos mitológicos y otros pormenores*

La apertura de *El perseguido*, como la de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, coloca al espectador directamente en la exposición o planteamiento del caso por medio de la trama que va a imitar la acción mediante un monólogo. Aquí Casandra (vv. 1-36), como allí Antonio (vv. 1-50), exponen la ardua situación en la que se encuentran como consecuencia del amor que sienten hacia una persona de diferente linaje que el suyo, motivo por el cual vacilan en declararse abiertamente. Para ella, duquesa consorte, comporta contravenir los principios sagrados del matrimonio y atentar contra su honor. Para él, pese a ser un hidalgo con patrimonio (cfr. vv. 29-31, 939, 1856, 2591, 2686-2687), haber osado poner los ojos en la duquesa de Amalfi lo iguala al mito de Ícaro, castigado por su soberbia insolencia. Después de ordenar a Camila, su doncella, que llame a Carlos, el camarero de su esposo y su oscuro objeto de deseo, Casandra vuelve a ponderar su atrevimiento de querer a un criado y se lamenta de que él no se haya percatado, en los seis meses que dura ya su arrebatto, de la pasión con que le adora, escrita en la niña de sus ojos. Antonio, aun cuando ha notado claramente el enardecimiento con que le mira la duquesa su señora, aun cuando se considera con licencia suficiente para atreverse, no se atreve a decir su querer a «aquel divino imposible» (v. 26). Puestos uno enfrente del otro, Casandra, que se siente como una mariposa que, por revolotear demasiado cerca de una vela, se ha de abrasar («Basta, que a la lumbre doy / más vueltas que mariposa. / Todo es andar y volar / con una y otra cautela; / y al fin llegar a la vela / adonde me he de quemar», vv. 115-120), le ordena a Carlos que se alce y que se cubra, aunque ello, como él le dice, vulnere las normas de la ceremonia del besamanos y pueda dar que hablar, «pues tal modo de privar / con nadie se suele hacer» (vv. 151-152). Antonio, a punto de entrevistarse con Camila, piensa que va adonde se ha de abrasar: «Amor con alas de hielo / lleva la esperanza mía, / cual mariposa a la llama, / al sol de unos ojos bellos, / que quien se iguala con ellos / imita a Luzbel la fama» (vv. 274-279);<sup>19</sup>

19. La imagen de la mariposa y la luz, de raigambre petrarquesca, era, cierto, convencional. Lope se complace en utilizarla aquí y allá. Así, en *El caballero de Olmedo*, puesta en boca de Inés: «Como mariposa llego / a estas horas, deseosa / de tu luz» (vv. 1060-1062), pero no con el sentido de abrasarse, sino de encontrarse por la noche, como cada día, con su amado. Así, en la égloga *Amarilis*, traída a colación por Silvio en un enunciado de índole moral: «que también es la envidia mariposa / que se abrasa en la llama luminosa / de la virtud ajena que le falta, / aunque donde la muerde, más esmalta» (vv. 279-282). Y véase también *Las bazarrias de Belisa* (vv. 1023-1032). Huelga decir que la intratextualidad no reside en la reiteración de un motivo, sino en el contexto

ya en su presencia no puede dejar de asombrarse de la cordialidad con que le trata, aun llegando a quebrantar las reglas del protocolo: «Háblame familiarmente, / que aunque tú señora soy, / no siempre en el trono estoy / del título impertinente» (vv. 348-351), de la manera en que le pide que transgreda el respeto que le debe: «Cúbrete [...] / Háblame con osadía, / deja agora el ser cortés. / Cúbrete, Antonio» (vv. 366, 370-373).<sup>20</sup> Exacto: Lope está reescribiendo el principio de *El perseguido* en *El mayordomo*, solo que mudando el enfoque, adoptando la perspectiva contraria tanto de identidad sexual como social —algo similar a lo que realiza con el diálogo de Camila y Libia y de Marcela y Diana, que ya hemos comentado.

Si nos trasladamos a *El perro del hortelano* y atendemos a la primera conversación que mantienen Diana y Teodoro, percibiremos que ella, frente a la sincera franqueza de la duquesa Amalfi, obra como Casandra: «darme quiero a entender sin decir nada» (v. 563); y así, utiliza el recurso de una amiga enamorada para darle un soneto en el que revela disimuladamente el nacimiento de su amor y pedirle la contestación. Teodoro, sin embargo, pretende rehuir hablar de tal asunto con su ama, porque, como Carlos (*El perseguido*, vv. 193-297 y 748-757), asegura que jamás trató de amor, pues que «con temor / de mis defectos no amé, / que soy muy desconfiado» (*El perro*, vv. 533-535), cuando en verdad uno ama a Marcela y el otro lleva seis años casado con Leonora.

Si Antonio se comparaba con Ícaro como *exemplum* mitológico clásico de ascensión y ambición sin límites, Teodoro no solo usa la misma representativa leyenda, sino que agrega la de Faetón: «Mas pintaron a Faetonte / y a Ícaro despeñados, / uno en caballos dorados / precipitado en un monte / y otro con alas de cera / derretido en el crisol / del sol» (vv. 819-825). Ninguno de los dos abrazará la lección que brinda el mito, pero con un resultado harto dispar: en el caso de Antonio funciona como ironía trágica que anuncia su caída y su decapitación, al imponerse el prejuicio de clase sobre la igualdad congénita del ser humano; en el de Teodoro, como ironía cómica de lo que no avendrá, porque al final, al confesar a la condesa la manipulación de Tristán y su verdadera identidad, la ambición se subsume en una «nobleza natural» (v. 3294) que anula la distinción del sistema estamental. Pero es

---

y la variación con que se actualiza.

20. Aunque en estas dos piezas el simbolismo sexual, no el verbal, está atenuado, las escenas del besamanos de *El perseguido* y *El mayordomo* anticipan las de *El castigo sin venganza*, en que Casandra siempre viola la ceremonia para levantar del suelo al conde Federico y ofrecerle sus brazos (vv. 396-411, 862-888, 1296-1303 y 2006-2030).

que además, la relación simbólica ente el mito de Ícaro y Teodoro queda prefigurada al comienzo con el vuelo del sombrero de gentilhombre (fingido) a la lámpara: «El sol la lámpara fue, / Ícaro el sombrero» (vv. 129-130) —el que vuela a la lámpara es el de Tristán, pero el que ha visto Diana con «plumas» (v. 81) es el que porta Teodoro con «una capa [...] / con oro» (vv. 50-51)—, a la vez que constituye una prolepsis anticipativa del (fraude) final, pues efectivamente el sombrero no se quema, apaga la llama. Ello acentúa pues la relación intratextual por contraste entre Antonio y Teodoro en relación al sentido emblemático que sobre sus trayectorias adquiere el vuelo y la caída de Ícaro.

En las tres piezas se pasa de un conflicto latente, el hecho de que Casandra, Camila y Diana se enamoren de Carlos, Antonio y Teodoro y se lo dejen entrever en una primera entrevista, a un conflicto no menos efectivo que radical, en el momento en que las tres se declaran abiertamente en un segundo encuentro. A partir de ahí, cada trama se desarrolla de un modo diverso: Casandra muda su afecto en aversión al verse despreciada y dispone hostigar a Carlos hasta las últimas consecuencias; Camila y Antonio inician su andadura como pareja y sellan su amor con la celebración de un matrimonio secreto en los dominios campestres de él en Ancona; Diana opta por no querer, «que si cuando quise amé, / no amar en queriendo espero» (vv. 1638-1639), originando así su interminable cadena de zigzagueos entre el amor y el honor.

La forma en que manifiestan categóricamente su amor Camila y Diana a Antonio y Teodoro es análoga, en cuanto que se sirven de la escritura, a diferencia de la oralidad usada por Casandra. La condesa de Belflor, habida cuenta de que su amado es su secretario personal, ya había utilizado el soporte escritural en la declaración velada, por medio de los dos «borrones de cartas» o del intercambio de sonetos. Luego de haber espiado la primera reconciliación de Teodoro y Marcela parapetada con una antepuerta, le ordena a Anarda que traiga un bufete de escritura y a Teodoro que tome papel y pluma y que escriba: «Cuando una mujer principal se ha declarado con un hombre humilde, eslo mucho el término de volver a hablar con otra; mas quien no estima su fortuna quédese para necio». «Ya el papel está cerrado, / solo el sobrescrito falta» (vv. 2034-2035), le dice Teodoro. «Pon, Teodoro, para ti», le contesta ella (v. 2036). La duquesa de Amalfi, hastiada de la poquedad de su mayordomo, que no parece haber comprendido rectamente la respuesta que le ha dado sobre la elección del segundo esposo mediante la parábola del acompañante



La misma astucia realiza la condesa de Belflor, pero sin haberlo comunicado con Teodoro, que no comprende su pretensión, por lo que le da la mano cubierta: «¡Qué graciosa grosería / que con la capa la ofrezcas!» (vv. 1147-1148).

En *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* (vv. 3188-3191), cae Antonio justo antes de entrar en la habitación donde será vilmente decapitado por Fenicio, criado de Julio. Esta caída, por supuesto, es la del vuelo de Ícaro con que se equipara Antonio en el soliloquio que principia la obra. La función premonitoria de desastre se declara explícitamente en el texto:

ANTONIO	¡Jesús!	
URBINO		¡Qué extraña caída!
JULIO	¿Qué fue?	
OTAVIO		Cayó Antonio entrando.
JULIO	Será de mucho placer.	
ANTONIO	Algo me ha de suceder.	

Ambos tipos de caídas, la fingida femenina y la premonitoria masculina, son reutilizados por Lope en otras obras. Así, por caso, en *La dama boba* se repite en la de Nise el modelo de la de *El perseguido*, por cuanto Laurencio le sugiere que se deje caer, porque «mano y papel podré aquí / asir juntos, atrevido, / como finjas que te has caído» (vv. 607-609);<sup>21</sup> mientras que en *El acero de Madrid* se prefigura, en la de Belisa ante Lisardo, el prototipo de la de *El perro del hortelano*, con guante interpuesto entre mano y mano (vv. 51-65). En *Peribáñez* narra Bartolo la caída del comendador de un bayo (vv. 250-271), que simboliza su falta de dominio en el eros tanto como augura, al igual que la de Carlos, su funesto final.<sup>22</sup>

## FINAL

Victor Dixon, en su ensayo «La auténtica trascendencia del teatro de Lope de Vega» [2013b:313], afirma, al señalar y hacer suyas algunas de las características

21. Véase también *El ruiñeñor de Sevilla* (pp. 98a-98b), en donde Lucinda finge un desmayo y le da un billete a Riselo en que declara su amor a don Félix.

22. Véase igualmente *El médico de su honra*, la atribuida a Lope que reescribe Calderón, que comienza con la caída del Infante don Enrique (vv. 1-72), señal de su ímpetu amoroso y de «su juventud briosas» (v. 30).

esenciales de la comedia nueva destacadas por Francisco Ruiz Ramón, que la mayor aportación de la fórmula de las *arquitecturas fingidas* pergeñada por Lope «fue mostrar que la vida humana en su totalidad es capaz de escenificarse». Para ello, para mostrar la variedad de la naturaleza, la relatividad de la vida humana y su casuística, hubo de ejercitar puntualmente la intratextualidad, como esperamos haber sabido demostrar al socaire de estos tres poemas dramáticos en los que campea el disimulo, el secreto y el engaño como forma de abordar desde diversas perspectivas la esencia de las tensiones entre el amor y el honor.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta, «*El perro del hortelano y La moza de cántaro: un caso de auto-reescritura lopiana*», *Criticón*, LXXXVII-LXXXIX (2003), pp. 47-57.
- ARISTÓTELES, *Poética*, ed. trilingüe V. García Yebra, Gredos, Madrid, 1999.
- BANDELLO, Matteo, *Historias trágicas y exemplares, sacadas del Bandello Veronés. Nuevamente traducidas de las que en lengua francesa adornaron Pierres Boaistuau y Francisco de Belleforest*, trad. V. de Millis, Miguel Martínez, Valladolid, 1603<sup>3</sup>.
- BANDELLO, Matteo, *Tutte le opere*, ed. F. Flora, Mondadori, Milán, 1952<sup>3</sup>, 2 vols.
- CASE, Thomas E., *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Castalia, Valencia, 1975.
- DIXON, Victor, «Introducción», en Lope de Vega, *El perro del hortelano*, ed. V. Dixon, Tamesis, Londres, 1981, pp. 9-67.
- DIXON, Victor, «*El vergonzoso en Palacio y El perro del hortelano: ¿comedias gemelas?*», en *El ingenio cómico de Tirso de Molina*, eds. I. Arellano, B. Oteiza y M. Zugasti, Instituto de Estudios Tirsianos, Madrid-Pamplona, 1995, pp. 73-86.
- DIXON, Victor, «Dos maneras de montar hoy *El perro del hortelano*, de Lope de Vega», en *En busca del Fénix*, TC/12-Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2013a, pp. 235-253.
- DIXON, Victor, «La auténtica trascendencia del teatro de Lope de Vega», en *En busca del Fénix*, TC/12-Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2013b, pp. 311-321.
- DIXON, Víctor, e Isabel TORRES, «La madrastra enamorada: ¿Una tragedia de Séneca refundida por Lope de Vega?», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XIX (1994), pp. 39-60.
- EURÍPIDES, *Hipólito*, en *Tragedias I*, intr. C. García Gual, eds. A. Medina, J.Á. López Férez y J.L. Calvo, Gredos, Madrid, 2006, pp. 215-280.
- FERRER, Teresa, «Preceptiva y práctica teatral: *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, una tragedia palatina de Lope de Vega», *Rilce*, XXVII (2011a), pp. 55-76.
- FERRER, Teresa, «Bandello, Belleforest, Painter, Lope de Vega y Webster frente al suceso de la duquesa de Amalfi y su mayordomo», en *Actas del I Congreso Iberoasiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general*, eds. V. Maurya y

- M. Insúa, Publicaciones digitales del GRISO-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2011b, pp. 159-175.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, «Creación / recreación: Lope de Vega y las bofetadas a Elena Osorio», *Criticón*, LXV (1995), pp. 55-63.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. C. Fernández, Taurus, Madrid, 1989.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso*, Tusquets, Barcelona, 2005.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen, «El tema de la dama enamorada de su secretario en el teatro de Lope de Vega», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coord. M. García Martín, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1993, vol. I, pp. 481-494.
- KRISTEVA, Julia, «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, París, 1969, pp. 143-173.
- LIMAT-LETELIER, Nathalie, «Historique du concept d'intertextualité», en *L'intertextualité*, eds. N. Limat-Letelier y M. Miguet-Ollagnier, Les Belles Letres, París, 1998, pp. 17-64.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *La intertextualidad literaria*, Cátedra, Madrid, 2001.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, *La reescritura en Cervantes: el tema del amor*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2009.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, «“Escribía / después de haber los libros consultado”: a propósito de Lope de Vega y los *novellieri*, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio), parte I», *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura y cultura*, XVII (2011), pp. 85-106.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, *De amor y literatura: hacia Cervantes*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2012.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, «“Escribía / después de haber los libros consultado”: a propósito de Lope de Vega y los *novellieri*, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio), parte II», *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura y cultura*, XIX (2013), pp. 116-149.
- NAVARRO, Desiderio, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y en el desarrollo de un concepto*, selec. y trad. D. Navarro, Casa de las Américas-Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1997a.

- NAVARRO, Desiderio, «Intertextualité: treinta años después», en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y en el desarrollo de un concepto*, selec. y trad. D. Navarro, Casa de las Américas-Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1997b, pp. v-xiv.
- NAVARRO, Desiderio, *Intertextualität 1: La teoría de la intertextualidad en Alemania*, selec. y trad. D. Navarro, Criterios, La Habana, 2004.
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope», en *Teatro y prácticas escénicas, II: la Comedia*, ed. J. Oleza, Tamesis, Londres, 1986, pp. 251-309.
- OLEZA, Joan, «Del primer Lope al *Arte Nuevo*», en Lope de Vega, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. D. McGrady, Crítica, Barcelona, 1997a, pp. ix-lv.
- OLEZA, Joan, «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del *Arte nuevo*», *Edad de Oro*, XVI (1997b), pp. 235-254.
- OLEZA, Joan, «Las opciones dramáticas de la senectud de Lope», en *Proyección y significados del teatro clásico español*, eds. J.M. Díez Borque y J. Alcalá, SEACEX, Madrid, 2004, pp. 257-276.
- OLEZA, Joan, «Trazas, funciones, motivos y casos. Elementos para el análisis del teatro barroco español», en *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*, eds. A. Bleuca, I. Arellano y G. Serés, Iberoamericana, Madrid, 2009, pp. 321-349.
- OLEZA, Joan, «L'architettura dei generi nella *comedia nueva*. Diversità e trasformazione», en *L'architettura dei generi nella «comedia nueva» di Lope de Vega*, pról. M. Presotto, Panozzo, Rimini, 2012, pp. 33-78.
- OLEZA, Joan, «Los dramas históricos de hechos particulares, de Lope de Vega: una exigencia de sujetos», *Teatro de Palabras*, VII (2013a), pp. 105-140.
- OLEZA, Joan, «Variaciones del drama historial en Lope de Vega», *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura y cultura*, XIX (2013b), pp. 151-187.
- PFISTER, Manfred, «Prefacio» a *Intertextualität 1: La teoría de la intertextualidad en Alemania*, selec. y trad. D. Navarro, Criterios, La Habana, 2004a, pp. 9-14.
- PFISTER, Manfred, «Concepciones de la intertextualidad», en *Intertextualität 1: La teoría de la intertextualidad en Alemania*, selec. y trad. D. Navarro, Criterios, La Habana, 2004b, pp. 25-49.
- PINEDA, Victoria, «Introducción», en Lope de Vega, *El secretario de sí mismo*, ed. V. Pineda, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coords. V. Pineda y G. Pontón, Prolope / UAB / Milenio, Lérida, 2005, II, pp. 1163-1179.

- REY HAZAS, Antonio, «Algunas reflexiones sobre el honor como sustituto funcional del destino en la tragicomedia barroca española», en *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español*, coords. T. Ferrer y M.V. Diago, Universitat de València, Valencia, 1991, pp. 251-262.
- RIFFATERRE, Michael, «La trace de l'intertexte», *La Pensée*, CCXV (1980), pp. 4-18.
- RIFFATERRE, Michael, «Semiótica intertextual: el interpretante», en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y en el desarrollo de un concepto*, selec. y trad. D. Navarro, Casa de las Américas-Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1997, pp. 146-162.
- RIFFATERRE, Michael, «El intertexto desconocido», en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y en el desarrollo de un concepto*, sel. y trad. D. Navarro, Casa de las Américas-Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1997b, pp. 170-172.
- TESO: *Teatro Español del Siglo de Oro*, base de datos en CD-Rom, Chadwyck-Healey España, Madrid, 1998.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El acero de Madrid*, ed. S. Arata, Castalia, Madrid, 2000.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Amarilis. Égloga*, reproducción facsímil de Melquíades Prieto, ed. e intr. F.B. Pedraza, Fundación Caja Castilla-La Mancha / Universidad de Castilla-La Mancha / Griso, Madrid, 2010.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. E. Rodríguez, Castalia, Madrid, 2011.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Las bizarrías de Belisa*, ed. E. García Santo-Tomás, Cátedra, Madrid, 2004.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El caballero de Olmedo*, ed. F. Rico, Cátedra, Madrid, 1981, 1997<sup>16</sup>.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La dama boba*, ed. A. Zamora Vicente, Espasa, Madrid, 1946, 1999<sup>14</sup>.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Don Juan de Castro I*, en *Obras completas. Comedias XV*, eds. J. Gómez y P. Cuenca, Biblioteca Castro, Madrid, 1998, pp. 583-676.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los donaires de Matico*, pról. M.G. Profeti, ed. M. Presotto, Reichenberger, Kassel, 1994.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Lo fingido verdadero*, ed. M. Cattaneo, Bulzoni, Roma, 1992.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La hermosa fea*, en TESO.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El médico de su honra*, en Apéndice a Calderón de la Barca,

- El médico de su honra*, ed. A. Armendáriz, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2007, pp. 517-636.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, ed. T. Ferrer, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, vol. II, pp. 321-458.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La moza de cántaro*, en Lope de Vega y Cándido María Trigueros, *La moza de cántaro (dos comedias)*, ed. G. Torres, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2012, pp. 87-190.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. D. McGrady, Crítica, Barcelona, 1997.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El perro del hortelano*, ed. P. Laskaris, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, vol. I, pp. 53-262.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El perseguido*, eds. S. Iriso y M. Morrás, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, coords. P. Campana, L. Giuliani, M. Morrás y G. Pontón, Porlope / UAB / Milenio, Lérida, 1997, vol. I, pp. 272-458.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La prudente venganza*, en *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. M. Presotto, Castalia, Madrid, 2007, pp. 151-195.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El ruiseñor de Sevilla*, en *Obras de Lope de Vega XXXII. Comedias novelescas*, ed. M. Menéndez y Pelayo, Atlas, Madrid, 1972, pp. 71-134.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El secretario de sí mismo*, ed. V. Pineda, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coords. V. Pineda y G. Pontón, Prolope / UAB / Milenio, Lérida, 2005, vol. II, pp. 1161-1302.
- WEBER DE KURLAT, Frida, «*El perro del hortelano*, comedia palatina», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIV (1977), pp. 339-363.