

Bulletin of Spanish Studies

Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America

ISSN: (Print) (Online) Journal homepage: <https://www.tandfonline.com/loi/cbhs20>

¿Escribía Lope de Vega con falsilla? Aproximación a *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* y *El perro del hortelano* desde el Análisis de Redes Sociales

Alba Carmona

To cite this article: Alba Carmona (2021) ¿Escribía Lope de Vega con falsilla? Aproximación a *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* y *El perro del hortelano* desde el Análisis de Redes Sociales, *Bulletin of Spanish Studies*, 98:6, 839-856, DOI: [10.1080/14753820.2021.1962118](https://doi.org/10.1080/14753820.2021.1962118)

To link to this article: <https://doi.org/10.1080/14753820.2021.1962118>



© 2021 The Author(s). Published by Informa UK Limited, trading as Taylor & Francis Group



Published online: 13 Oct 2021.



Submit your article to this journal [↗](#)



Article views: 357



View related articles [↗](#)



View Crossmark data [↗](#)

¿Escribía Lope de Vega con falsilla? Aproximación a *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* y *El perro del hortelano* desde el Análisis de Redes Sociales

ALBA CARMONA

Universitetet i Bergen

1 Introducción

El Análisis de Redes Sociales,¹ ampliamente aplicado en distintos ámbitos del saber, ha experimentado recientemente un auge destacable en diversas investigaciones y grupos de trabajo dedicados a las Humanidades Digitales.² ‘WeChangEd’ (Universiteit Gent) o ‘MapModern’ (Universitat Oberta de Catalunya), proyectos financiados por el European Research Council, han puesto el foco en la exploración de las redes intelectuales que promovieron la circulación de obras y saberes a escala transnacional

1 En adelante ‘ARS’. Para una aproximación a la materia, recomendamos Stephen P. Borgatti, Martin G. Everett & Jeffrey C. Johnson, *Analyzing Social Networks* (Los Angeles/London: SAGE Publications, 2013).

2 Más allá de las Humanidades Digitales, se ha hablado de una ‘explosión’ en la investigación de redes, iniciada a principios del presente siglo. Según se ha observado, ‘[n]etwork research is “hot” today, with the number of articles in the *Web of Science* on the topic of “social networks” nearly tripling in the past decade’ (Stephen P. Borgatti, Ajay Mehra, Daniel J. Brass & Giuseppe Labianca, ‘Network Analysis in the Social Sciences’, *Science*, CCCXIII [2009], 892–95 [p. 892]).

en distintos contextos históricos y geográficos.³ Asimismo, el ARS está resultado particularmente productivo en iniciativas que exploran correspondencias privadas. ‘Mapping the Republic of Letters’ (Stanford University) o ‘Cultures of Knowledge’ (University of Oxford) son ejemplos de ello, entre cuyos objetivos figura la reconstrucción de las redes tejidas por Galileo, Condorcet y otras luminarias de la Edad Moderna.⁴

En lo que se refiere al ámbito del Hispanismo, y en concreto al Siglo de Oro, también se han presentado excelentes investigaciones. David M. Brown, Adriana Soto-Corominas y Juan Luis Suárez han recurrido a la teoría de redes para analizar las condiciones sociales y políticas que influyeron en el mercado editorial ibérico a partir de los agentes mencionados en lugares como los textos preliminares de los libros.⁵ Por su parte, Elena Martínez-Carro y Alejandra Ulloa-Lorenzo han estudiado las relaciones establecidas entre dramaturgos áureos a la hora de componer comedias colaboradas, consiguiendo de este modo sacar a la luz autores que en su momento ocuparon un lugar central en la red de producción literaria pero que han quedado eclipsados por otros nombres en la historia de la literatura.⁶

En los últimos tiempos, el ARS también ha devenido popular entre ciertos investigadores procedentes de las ciencias puras y de la computación, quienes han querido poner de relieve las posibilidades que ofrece a la hora de descifrar las redes sociales imbricadas en los universos ficcionales.⁷ Fruto de este interés hoy por hoy encontramos distintos portales en Internet que presentan visualizaciones de las redes de las obras teatrales de

3 El proyecto ‘WeChangEd’, completado en 2021, analizó el impacto que tuvieron las mujeres editoras en los debates públicos y los procesos de cambio sociocultural europeos entre el siglo XVIII y las primeras décadas del XX. Por su parte, entre los principales propósitos de ‘MapModern’ está la recuperación de la historia de los mediadores iberoamericanos en las redes modernistas interculturales y multilingües entre 1898 y 1959. Para saber más sobre estos proyectos, consúltense: ‘About the Project’, *Agents of Change*, 2021, <<https://www.wechanged.ugent.be>>; y ‘Social Networks of the Past. Mapping Hispanic and Lusophone Literary Modernity, 1898–1959’, *Globals*, diciembre de 2018, <<https://globals.research.uoc.edu/ercproject/#>> (ambos accedidos 24 de julio de 2021).

4 Puede consultarse más información a propósito de estos proyectos en: ‘About the Project’, *Mapping the Republic of Letters*, <<http://republicofletters.stanford.edu>>; y ‘About’, *Networking the Republic of Letters, 1550–1750*, <http://www.culturesofknowledge.org/?page_id=2> (ambos accedidos 24 de julio de 2021).

5 David M. Brown, Adriana Soto-Corominas & Juan Luis Suárez, ‘The Preliminaries Project: Geography, Networks, and Publication in the Spanish Golden Age’, *Digital Scholarship in the Humanities*, 32:4 (2017), 709–32.

6 Elena Martínez-Carro & Alejandra Ulla-Lorenzo, ‘Redes de colaboración entre dramaturgos en el teatro español del Siglo de Oro: nuevas perspectivas digitales’, *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, 35:3 (2019), 896–917.

7 Véase Claire Ruegg & James Jaehoon Lee, ‘Epic Social Networks and Eve’s Centrality in Milton’s *Paradise Lost*’, *Digital Scholarship in the Humanities*, 35:1 (2020), 146–59 (pp. 146–47).

Shakespeare.⁸ Más allá del caso del de Stratford, también podemos apuntar el trabajo de Amadeo Cappelli, Michelle Coscia, Fosca Giannotti y Dino Pedreschi, quienes han estudiado el *Inferno* de Dante con esta misma metodología.⁹ Pero las investigaciones no se han circunscrito ni mucho menos a los autores clásicos: en el artículo liderado por Mauricio A. Ribeiro, por ejemplo, se han centrado en las interacciones de los personajes de *The Hobbit*, *The Lord of the Rings* y *The Silmarillion*; y Andrew Beveridge y Jie Shan, han hecho lo propio con los de *Game of Thrones*.¹⁰

Tirando de este último hilo, y tomando como referencia la comparación efectuada por Claire Ruegg y James Jaehoon Lee de *Paradise Lost* de Milton y *La Ilíada* de Homero,¹¹ en este artículo realizamos un cotejo de las redes sociales de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* y *El perro del hortelano*: dos dramas palatinos de Lope de Vega que hemos decidido comparar debido a su más que notable semejanza.¹² Al respecto, nuestro principal objetivo es demostrar que, además de ser muy parecidos en su temática y ambientación, también lo son desde el punto de vista de las redes sociales que en ellos subyacen. Con este trabajo, asimismo, pretendemos establecer una metodología de análisis que pueda ser útil

8 Puede consultarse: Cameron Raymond, 'Classifying Shakespeare with Networks', *Cameron Raymond*, 18 de junio de 2020, <<https://cameronraymond.me/blog/shakespeare-netsld/>>; Paul Mutton, 'Social Networks Based on the Plays by Shakespeare', *Shakespeare Social Networks*, 11 de marzo de 2004, <<http://www.jibble.org/shakespeare/>>; Mowafak Allaham, 'Network Analysis of Shakespeare Plays', *Kaggle*, 2015, <<https://www.kaggle.com/mallaham/network-analysis-of-shakespeare-plays>>; y Andrew Matteson, 'Social Networks of Shakespearean Plays—part 2', *Andrewmatteson.com*, 30 de agosto de 2012, s. p., <<http://andrewmatteson.com/blog/2012/08/30/social-networks-of-shakespearean-plays-part-2/>> (todos accedidos 23 de noviembre de 2020).

9 Amadeo Cappelli, Michelle Coscia, Fosca Giannotti & Dino Pedreschi, 'The Social Network of Dante's *Inferno*', *Leonardo*, 44:3 (2011), 246–47.

10 Mauricio A. Ribeiro, Roberto Vosgerau, Maria Larrissa Pereira & Sandro E. de Souza Pinto, 'The Complex Social Network of *The Lord of Rings*', *Revista Brasileira de Ensino de Física*, 38:1 (2016), 1304[1]–1304[7]; Andrew Beveridge & Jie Shan, 'Network of Thrones', *Math Horizons*, 23:4 (2016), 18–22.

11 Véase Ruegg & Lee, 'Epic Social Networks'.

12 La crítica académica ha venido advertido la similitud entre los dramas desde hace décadas. Sobre este asunto, véanse: Frida Weber de Kurlat, 'El perro del hortelano como comedia palatina', *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24:2 (1975), 339–63; María del Carmen Hernández Valcárcel, '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*, ed. Manuel García Martín, 2 vols (Salamanca: Univ. de Salamanca, 1993), I, 481–94; Teresa Ferrer Valls, 'Preceptiva y práctica teatral: *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, una tragedia palatina de Lope de Vega', *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 27:1 (2011), 55–76; y Juan Ramón Muñoz Sánchez, '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*, 21 (2015), 46–78.

para otros investigadores interesados en las redes sociales no solo de las obras dramáticas de Lope, sino del conjunto de la comedia nueva.

Antes de adentrarnos en la presentación de la metodología de análisis, las visualizaciones de los grafos y los resultados obtenidos a partir del cálculo de las métricas, vayamos por delante algunos datos que permitirán comprender la profunda interrelación de los títulos. *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* (¿1604–1606?) y *El perro del hortelano* (¿1613?), compuestos en la etapa de madurez del Fénix, pertenecieron al repertorio teatral del autor de comedias Alonso de Riquelme, y aparecieron publicados en la *Parte XI*, a mediados de mayo de 1618.¹³ En ambos textos, asistimos al amor desigual entre una noble italiana y un miembro de su servicio, aunque con desenlaces muy distintos. En relación con los rasgos que comparten, Teresa Ferrer Valls ha sintetizado la siguiente información a propósito de su fuente bandelliana, temática, ambientación y sentido:

[...] las dos tienen su fuente de inspiración en Bandello. Ambas cuentan con protagonistas de rango elevado, ambas tienen una ambientación napolitana, aunque, como es habitual en las obras palatinas, sin demasiada insistencia en el contexto histórico, ambas tienen un mismo conflicto principal, el de la dama de la alta nobleza que se enamora de un inferior (un mayordomo en un caso, un secretario en el otro), lo que desencadena un conflicto de desigualdad social, que se cierra con un trágico desenlace en el caso de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* y con un feliz, irónico y conveniente apaño matrimonial en *El perro del hortelano*.¹⁴

A partir de lo expuesto, diríamos que nuestros dramas funcionan, en palabras de Joan Oleza, como ‘tesis y antítesis, como caso y contracasos’ de un mismo conflicto dramático; una dualidad de tratamiento que, como observa el siglodorista, es muy habitual en Lope, y que vendría determinada por el marco genérico al que pertenecen dentro del universo palatino: *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, a la tragedia; *El perro del hortelano*, a la comedia.¹⁵

2 Metodología

Para llevar a cabo el cotejo de las redes sociales de los dramas, hemos procedido a la contabilización de las interacciones lingüísticas directas

13 Véase Laura Fernández & Gonzalo Pontón, ‘La *Oncena Parte*: historia editorial’, en Lope de Vega, *Comedias. Parte XI*, coord. Laura Fernández & Gonzalo Pontón, 2 tomos (Barcelona: Gredos/Prolope, 2012), I, 1–37 (pp. 1 & 16, n. 5).

14 Ferrer Valls, ‘Preceptiva y práctica teatral’, 61.

15 Joan Oleza, ‘El Lope de los últimos años y la materia palatina’, en *Estaba el jardín en flor: homenaje a Stefano Arata*, *Criticón*, 87–89 (2003), 603–20 (p. 606).

entre los personajes en cada una de las jornadas y en el conjunto de la comedia.¹⁶ Al respecto, es importante notar que cuando en las piezas un emisor emite un mensaje y este va dirigido a más de un receptor, la interacción ha sido registrada en función del número de receptores a los que iba dirigida. Una vez terminado el vaciado, hemos exportado los datos a Gephi,¹⁷ un *software* de código abierto que en la representación de la red ha asignado un nodo (o ‘vértice’) a todos los caracteres del elenco, y un enlace (o ‘arista’) a cada una de las interacciones entre los personajes, recíprocas o unidireccionales. En nuestras visualizaciones, los enlaces son dirigidos, y por tanto reflejan con flechas en qué sentido viajan los mensajes. Su grosor, por otra parte, informa del número de interacciones entre los personajes. Mediante Gephi, además, hemos procedido al cálculo de las métricas que nos han permitido comparar cuantitativamente las redes y detectar las comunidades presentes en ellas.

Todo este conjunto de operaciones nos ha facilitado una radiografía de las interacciones sociales en *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* y *El perro del hortelano*. Una vez hemos obtenido la visualización de sus redes, para decirlo con Franco Moretti, hemos dejado de trabajar propiamente con las comedias para hacerlo con sus modelos. Es cierto que en el proceso hemos reducido los textos a objetos simples, a caracteres e intercambios verbales, simples nodos y enlaces; pero los modelos, hablando desde una perspectiva analítica, pueden funcionar mejor que los originales, pues solo ellos nos revelan las estructuras ocultas que los convierten en objetos complejos.¹⁸

3 Visualizaciones y resultados: las redes sociales de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* y *El perro del hortelano* frente a frente

Un primer contraste visual de las redes de interacciones en las comedias nos permite observar dos grafos bastante parecidos, de aspecto centralizado, que reflejan un universo social relativamente pequeño (Figuras 1 & 2). En ambos casos se aprecian dos parejas de personajes dominantes, con unos nodos de mayor tamaño que el resto: la duquesa Camila y Antonio en *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, y el secretario Teodoro y Diana de Belflor en *El perro del hortelano*, quienes a su vez poseen fuertes vínculos—

16 Hemos realizado este vaciado a partir de las ediciones de las comedias publicadas por Prolope: Lope de Vega, *El perro del hortelano*, ed. Paola Laskaris, y Lope de Vega, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, ed. Teresa Ferrer Valls, ambas incluidas en *Comedias. Parte XI*, coord. Fernández & Pontón, I, 53–259 & II, 321–458 respectivamente. Todas las citas en el texto corresponden a estas ediciones.

17 La versión utilizada ha sido la 0.9.2. Para saber más sobre este paquete y las posibilidades que admite en cuanto a la exploración y visualización de redes, consúltese Devengana Khokhar, *Gephi Cookbook* (Birmingham: Packt Publishing, 2015).

18 Franco Moretti, ‘Network Theory, Plot Analysis’, *New Left Review*, 68 (2011), 80–102 (p. 84).

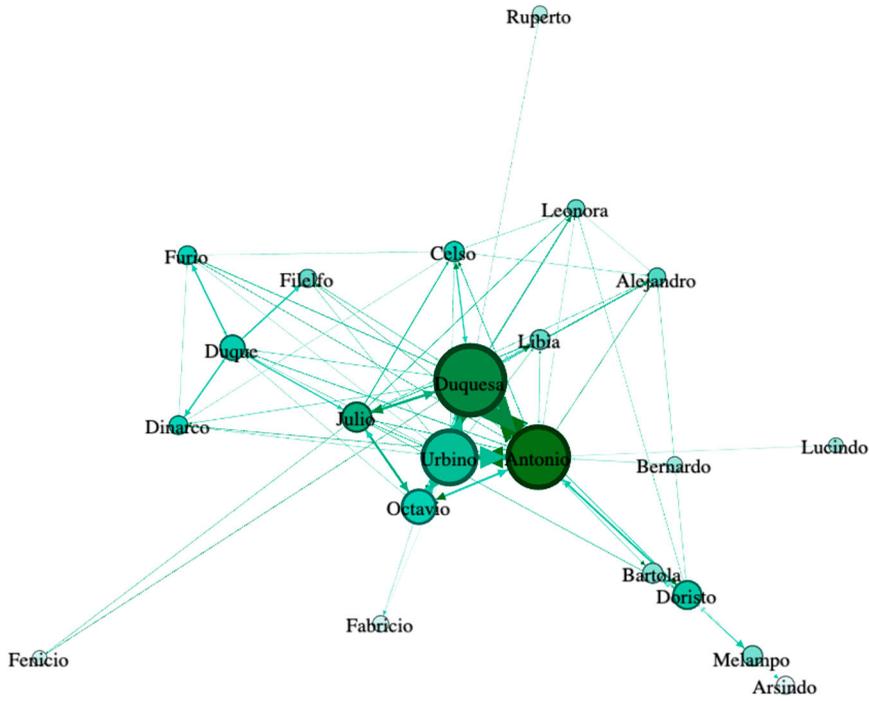


Figura 1
Análisis del grado con pesos y de centralidad de cercanía de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*.

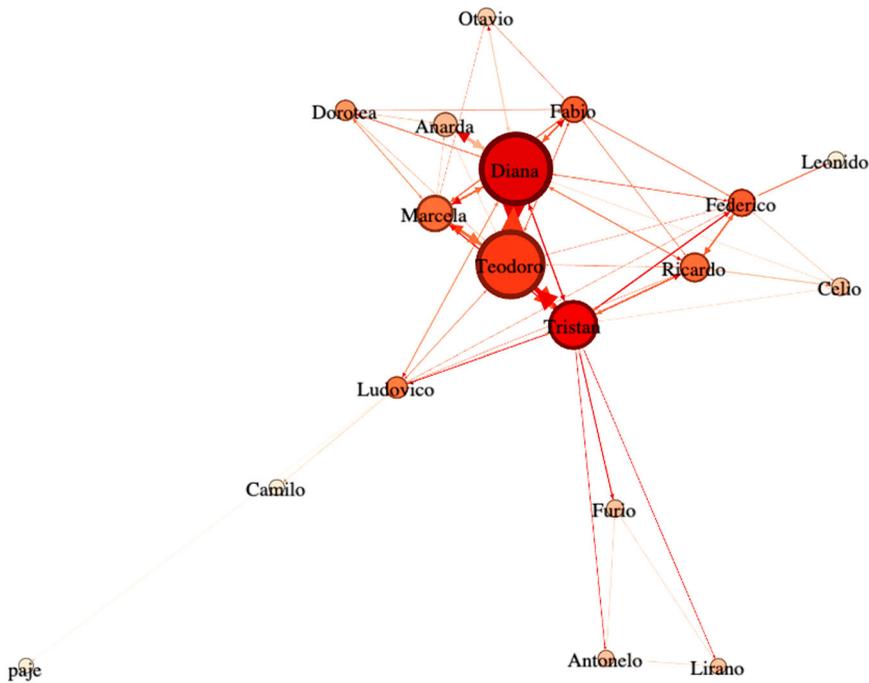


Figura 2
Análisis del grado con pesos y de centralidad de cercanía de *El perro del hortelano*.

representados con aristas gruesas—con otros pocos caracteres. Por otro lado, también detectamos una serie de personajes periféricos y por tanto poco integrados socialmente, con tan solo tres conexiones en el grafo (Furio, Antonelo ...), a veces un par (Fenicio, Fabricio ...) o incluso solamente una (Ruperto, el paje ...).

Con las cifras en la mano, estas primeras impresiones se confirman. Así las cosas, aunque *El perro del hortelano* cuenta una estructura social ligeramente más compacta—tiene 18 nodos y 87 aristas frente a los 22 y 118 de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*—, el diámetro de la redes es idéntico, de cuatro. Esto significa que la distancia más larga es de cuatro vértices entre los dos nodos del grafo más alejados entre sí.¹⁹ También es interesante destacar en relación con ello que el Fénix, según fue avanzando en la composición de sus comedias, fue incrementando el número de personajes, quienes a su vez interactúan con una mayor diversidad de caracteres (Tabla 1). Mediante este procedimiento, consiguió acelerar progresivamente el ritmo de las tramas, apuntaladas en unas redes cada vez más extensas y tupidas.

Tabla 1
Nodos y aristas presentes en las jornadas de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*
y *El perro del hortelano*.

		Acto 1	Acto 2	Acto 3
<i>El mayordomo de la duquesa de Amalfi</i>	Nodos	10	13	17
	Aristas	28	41	87
<i>El perro del hortelano</i>	Nodos	10	11	17
	Aristas	28	37	65

Pero la aceleración aquí observada—natural, por otra parte, en el desarrollo de cualquier acción literaria—se habría producido de un modo más premeditado del que cabría suponer. De hecho, el dramaturgo, en lo que se refiere al número de personajes presentes en cada acto, efectuó estas adiciones siguiendo una progresión casi calcada entre las comedias. Así, en el primer acto de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, se detectan 10 nodos, en el segundo, 13, y en el tercero, 17; en *El perro del hortelano*, hay 10 nodos en el primero, 11 en el segundo, y 17 en el último.

Otro tanto ocurre con la densidad de los grafos. Sepamos que cuando la densidad de un grafo es cercana a 0, se considera disperso, mientras que si es cercano a 1 se caracteriza como denso. Esto es así porque en un grafo completo, con una densidad de 1, cada par de nodos está conectado

19 El propio paquete Gephi ofrece definiciones de los conceptos de la teoría de redes que aquí utilizaremos. Puede encontrarse información más detallada al respecto en Borgatti, Everett & Johnson, *Analyzing Social Networks*.

mediante un enlace directo. La densidad de una red, por tanto, nos informa de cómo de cerca está un grafo de ser completo. Dicho esto, si tenemos en cuenta que *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* tiene una densidad de 0.225, y *El perro del hortelano* de 0.284, podemos afirmar que son prácticamente idénticos en su grado de dispersión.

Tales semejanzas podrían resultar poco relevantes si las presentamos de forma aislada, pero si consideramos, por poner un ejemplo, el análisis comparativo realizado por Martin Grandjean de la densidad de las redes sociales en las once tragedias de Shakespeare, notamos que la semejanza estructural es altamente significativa en las piezas lopescas. Así las cosas, el investigador iluminó diferencias estructurales notables en el corpus del inglés, siendo *Othello* la pieza con una mayor densidad, de un 0.55, mientras que la de *Antony and Cleopatra* tendría la más baja, de un 0.17. Entre ambas, se encontrarían *Hamlet*, con una densidad de grafo de 0.39, y *Timon of Athens*, de 0.25.²⁰

Otra forma de analizar las diferencias y semejanzas entre las estructuras de distintos grafos consiste en comparar el radio y la opacidad (color más o menos claro) de sus nodos (Figuras 1 & 2). La primera medida es el resultado del cálculo del grado con pesos de los vértices, a saber: de la suma del número de enlaces que tienen los nodos ponderando el peso de cada uno de sus enlaces. En otras palabras, el radio de cada nodo nos informa de lo bien (o mal) conectado que está en la red. Visto desde esta perspectiva, los resultados de las métricas desvelan que los personajes de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* poseen un grado con pesos menor que los de *El perro del hortelano*. Esta cuestión nos viene a decir que los personajes de la comedia palatina interactúan con mayor frecuencia entre ellos. Sin embargo, los vértices de mayor radio coinciden en ambos textos. En primer lugar encontramos a la protagonista noble, la duquesa Camila, con un grado con pesos de 442, y Diana, con uno de 524; en segundo, al galán perteneciente a un estamento inferior, Antonio, de 377, y Teodoro, de 485; por último, a otro miembro del servicio, Urbino, de 320, y el lacayo Tristán, de 307.

Que los nodos de Camila y Diana cuenten con el radio más amplio en sus redes merece sin duda ser comentado, pues nos advierte que, del conjunto del elenco, estos dos caracteres femeninos son los que tienen una mayor involucración social. Con todo, si prestamos atención a las métricas relativas a su grado de entrada (el número de conexiones incidentes en el nodo; es decir, las veces que otros personajes se dirigen a ellas) y las de salida (las adyacentes; cuando ellas hablan a terceros), notamos que en

20 Martin Grandjean, 'Network Visualization: Mapping Shakespeare's Tragedies', *MartinGrandjean*, 23 de diciembre de 2015, <<http://www.martingrandjean.ch/network-visualization-shakespeare/>> (último acceso 23 de noviembre de 2020).

ambos casos es superior el de salida, sobre todo en *El perro del hortelano*. En el caso de Camila, el grado de salida es 229, y el de entrada de 213; mientras que el nodo de Diana cuenta con 274 enlaces salientes y 250 entrantes.

Estos resultados están en efecto relacionados con el rol de protagonista que ambas comparten, pero también con su condición de nobles, que les permite dirigirse a sus subordinados e impartir órdenes sin necesidad de que haya réplica. Los datos en este sentido reflejarían un mayor autoritarismo en la de Belflor que en su homóloga amalfitana, cuestión que se desprende de la propia lectura de las obras y que queda ratificada ahora a través del análisis cuantitativo. Recordemos a propósito que la joven Diana no duda en abofetear a su enamorado (*El perro del hortelano*, vv. 2218–22), que impone el matrimonio entre su criada de cámara Marcela y el sirviente Fabio (*El perro del hortelano*, vv. 2704–15), y que incluso amenaza con matar a Tristán y sepultar su cuerpo en un pozo si desvela que Teodoro en realidad no es hijo del conde Ludovico (*El perro del hortelano*, vv. 3312–17). Si nos fijamos ahora en los protagonistas masculinos—ambos plebeyos—comprobaremos que ocurre justo lo contrario: escuchan (u obedecen) más y hablan menos, pese a desempeñar también papeles principales. El nodo de Antonio cuenta con 191 conexiones incidentes y 186 adyacentes; y el de Teodoro, con 255 incidentes y 230 adyacentes.

A partir de lo descrito podemos intuir que en estos dos títulos Lope habría concebido el nivel de interacción de sus personajes protagonistas en función de su rango estamental. Pero todavía habría tenido en cuenta, como mínimo, otro factor: el subgénero dramático de las obras. Se ha apuntado al respecto que en Lope la presencia y agencia femenina hallan un universo más hospitalario en las comedias que en las tragedias, de las que la crítica ha puesto de relieve su carácter ‘male-centric and male-driven’. Es más, parece que sería en las comedias urbanas y palatinas donde se localizaría un mayor número de protagonistas femeninas.²¹ Lo expuesto guardaría relación con lo que veíamos anteriormente, cuando notábamos que Diana interactúa con el resto de personajes en mayor grado que Camila, de hecho casi un 20% más. Asimismo queda respaldado por los datos recogidos en la base de datos de Artelope, donde se nos indica que Camila, con 177 intervenciones, pronuncia 655 versos, frente a los 825 de Diana, distribuidos a lo largo de 258 intervenciones.²²

21 Véase David J. Amelang, ‘Playing Gender: Toward a Quantitative Comparison of Female Roles in Lope de Vega and Shakespeare’, *Bulletin of the Comediantes*, LXXI:1–2 (2019), 119–34 (pp. 122 & 124).

22 Artelope, ‘*El mayordomo de la duquesa de Amalfi*’, <http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/estadisticas/AL0739_ElMayordomoDeLaDuquesaDeAmalfi.html>, y Artelope, ‘*El perro del hortelano*’, <http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0798_ElPerroDelHortelano.php> (ambos accedidos 23 de noviembre de 2020).

Por lo que respecta la opacidad de los nodos, indiquemos que esta característica refleja la centralidad de cercanía de los personajes en la red: a mayor opacidad, mayor proximidad con el resto de vértices, y por consiguiente mayor centralidad en la red. Así las cosas, de las tres parejas antes mencionadas arriba—Camila/Diana, Antonio/Teodoro, Urbino/Tristán—, la primera y la última comparten una centralidad de cercanía muy similar. Camila posee un 0.78 de centralidad de cercanía, y Diana, un 0.71. Y por lo que respecta a los criados Urbino y Tristán, el primero tiene una del 0.64, y el segundo, de 0.68. También el resultado de estas métricas es casi equivalente para Libia, camarera de Camila, de 0.51, y Marcela, criada de cámara de la condesa de Belflor, de 0.55. Por último, notemos que aquellos personajes más periféricos, con una centralidad de cercanía menor, por debajo de 0.5, son en ambas obras miembros de estamentos sociales inferiores, procedentes del universo de la servidumbre y/o rural: en *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, Bartola, Bernardo, Lucindo, Ruperto, Fenicio, Fabricio y Arsindo; y en *El perro del hortelano*, Dorotea, Anarda, Otavio, Antonelo, Furio, Lirano, Leonido, Camilo y un paje. Gracias a todos los datos que hemos manejado, parece bastante probable que nuestro autor, mientras escribía *El perro del hortelano*, no hubiera quitado los ojos de la tragedia palatina.

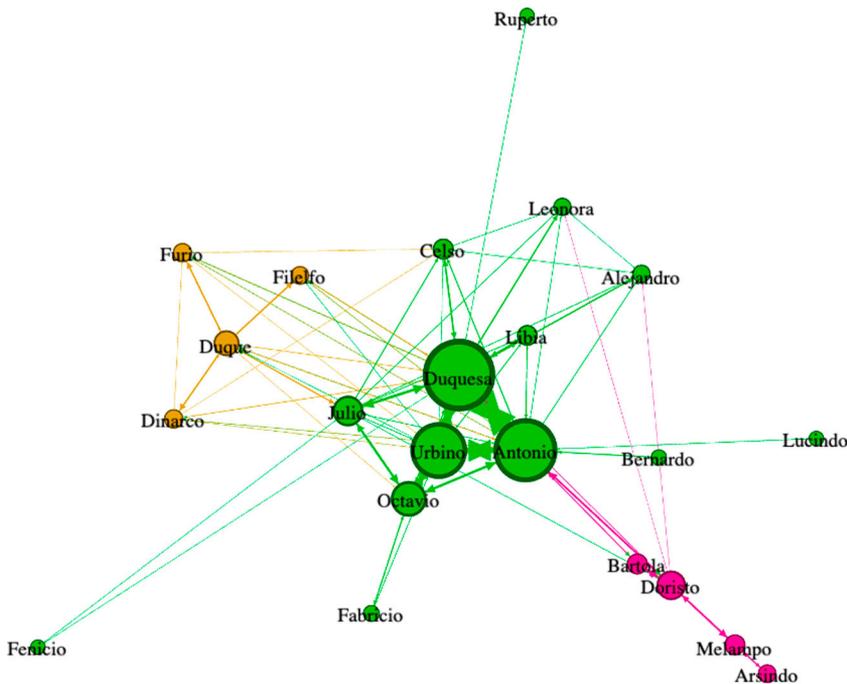


Figura 3

Análisis del coeficiente medio de clustering de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*.

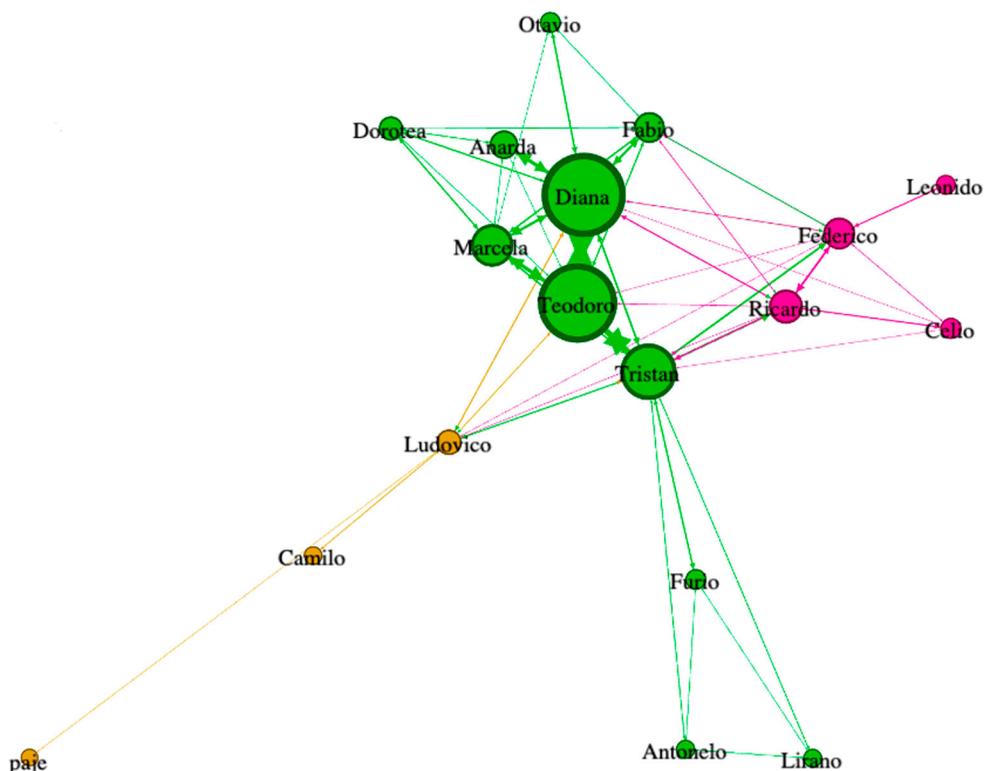


Figura 4
Análisis del coeficiente medio de clustering de *El perro del hortelano*.

Si procedemos ahora al análisis del coeficiente medio de ‘clustering’ de los grafos—el grado en el que los nodos en un gráfico tienden a agruparse con sus nodos vecinos—, apreciaremos de nuevo la homología estructural. El cálculo de esta métrica nos permite identificar aquellas comunidades que existen en el interior de una red: así las cosas, de los resultados se desprende que los personajes se organizan en tres grupos tanto en la primera pieza como en la segunda. De hecho, el coeficiente medio de clustering es prácticamente idéntico: de 0.638 para *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* y de 0.613 en *El perro del hortelano* (Figuras 3 & 4).

En el grafo de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* identificamos una primera comunidad, coloreada en ocre, compuesta por el Duque y los criados Furio, Filelfo y Dinarco (Figura 3). Con anterioridad estos últimos tres personajes habían formado parte del séquito de la Duquesa, pero cuando esta renuncia a su título y bienes la abandonan para servir a su primogénito (*El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, vv. 2487–521). Un segundo grupo, el magenta, está formado por villanos y labradores, que están unidos por Doristo a Alejandro y Leonora, hijos secretos de Camila y

Antonio, quienes en su más tierna infancia residieron en este entorno rural para que nadie descubriera la relación oculta de la noble y su mayordomo. En el último clúster, en verde, se unen las figuras más próximas a la órbita de la duquesa de Amalfi. Es el más numeroso, y en él hallamos, además de Antonio, a miembros de la alta nobleza y también de la servidumbre.

En *El perro del hortelano*, nuestro autor agrupó los caracteres, como decíamos, de un modo harto similar (Figura 4). Por un lado, detectamos en ocre la comunidad tejida en torno al conde Ludovico y sus criados. Por otro, en magenta, la de Ricardo y Federico, pretendientes nobles de la protagonista, y las personas a su servicio. En último lugar, está en verde la comunidad de Diana, que, al igual que ocurre en el grupo donde se ubica Camila, es la que incorpora más personajes, en este caso todos criados y lacayos, incluido su enamorado Teodoro.

Observamos sin embargo diferencias sustanciales entre los títulos si prestamos atención a la centralidad armónica, que indica cómo de conectado está un nodo en relación con los otros vértices del grafo. Así, notamos que en *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* quien tiene una centralidad armónica más elevada es el mayordomo (0.9) (Figura 5), mientras que en *El perro del hortelano* es la noble protagonista (0.8) (Figura 6).

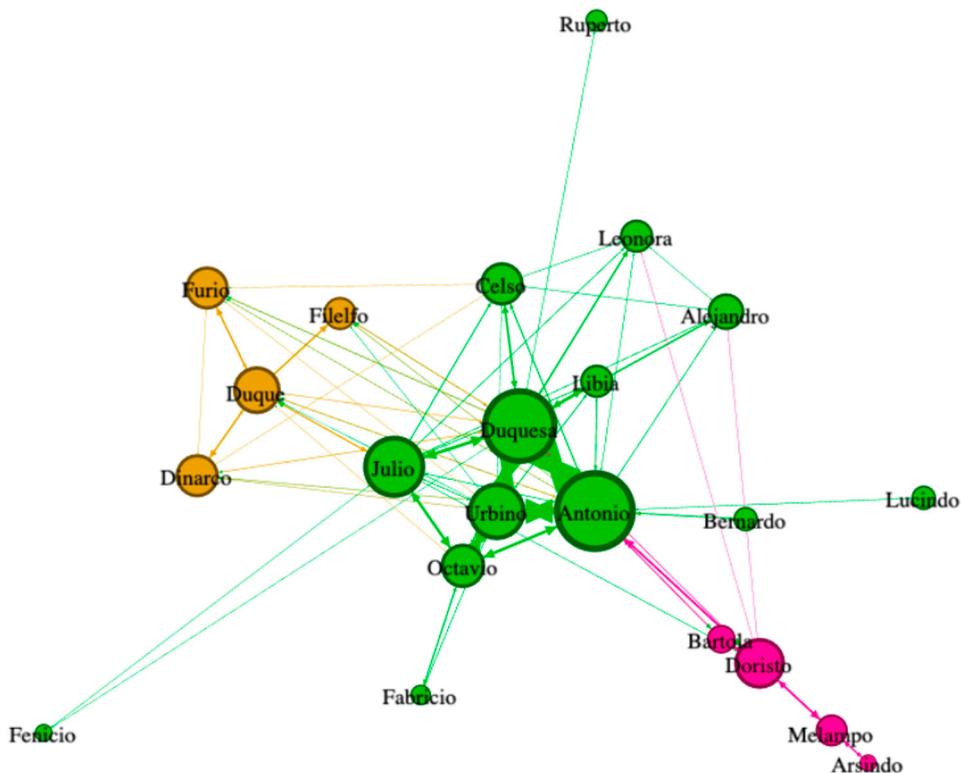


Figura 5

Análisis de la centralidad armónica de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*.

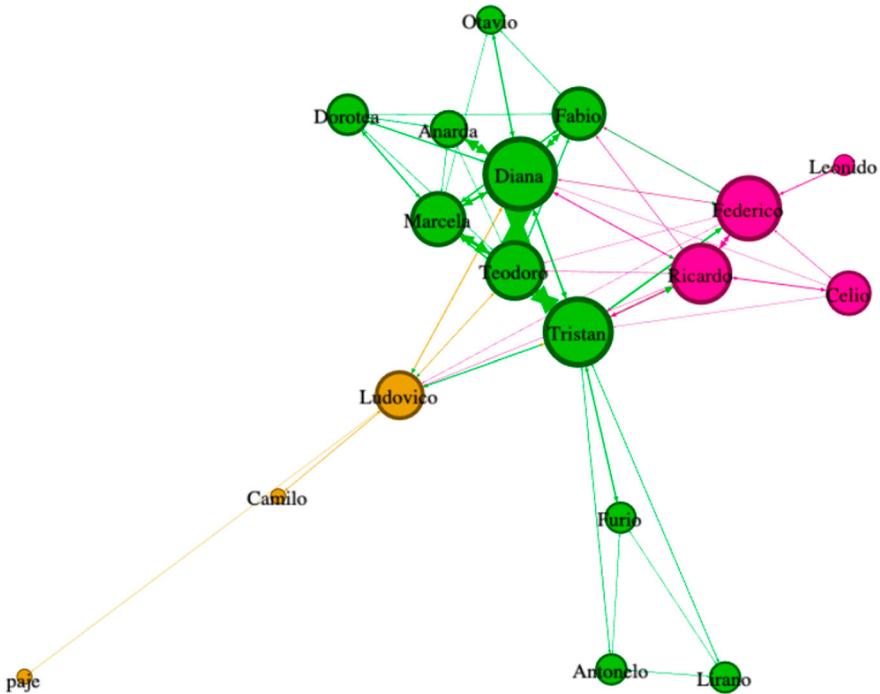


Figura 6
Análisis de la centralidad armónica de *El perro del hortelano*.

Lo expuesto en este último punto quizá no resulte llamativo: parece natural que esta posición en la red sea intercambiable entre los personajes principales del galán y la dama. Este dato, de hecho, concuerda con lo advertido arriba sobre el mayor protagonismo de las figuras femeninas en el subgénero de la comedia palatina. Lo que resulta más insólito es que al calcular la intermediación, que informa sobre la frecuencia con la que un personaje actúa como puente entre dos nodos, sea el gracioso Tristán (Figura 8) de *El perro del hortelano* quien se cuele en el primer puesto, circunstancia que no se da en la tragedia palatina, donde lo ocupa Antonio (Figura 7).

El hecho de que Tristán cuente con la intermediación más elevada señala a nuestro entender dos cuestiones. La primera tiene que ver con que es él quien conecta distintas comunidades de personajes. Recordemos a propósito que el lacayo es el primero que se pone en contacto con el conde Ludovico, al que hace creer que Teodoro, secretario actual de la Casa de Belflor, es en realidad el hijo que le raptaron los turcos hace veinte años (*El perro del hortelano*, vv. 2755–921). Mediante este embuste, consigue que el viejo noble acuda al palacio de Diana, quien hace ver que se cree la disparatada historia para así poder concertar su boda con Teodoro (*El perro del hortelano*, vv.

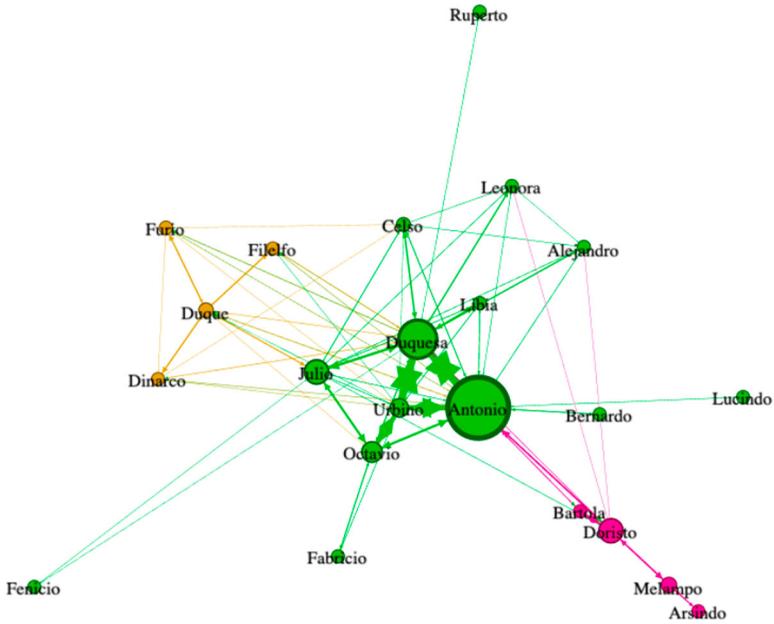


Figura 7
Análisis de la intermedialidad de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*.

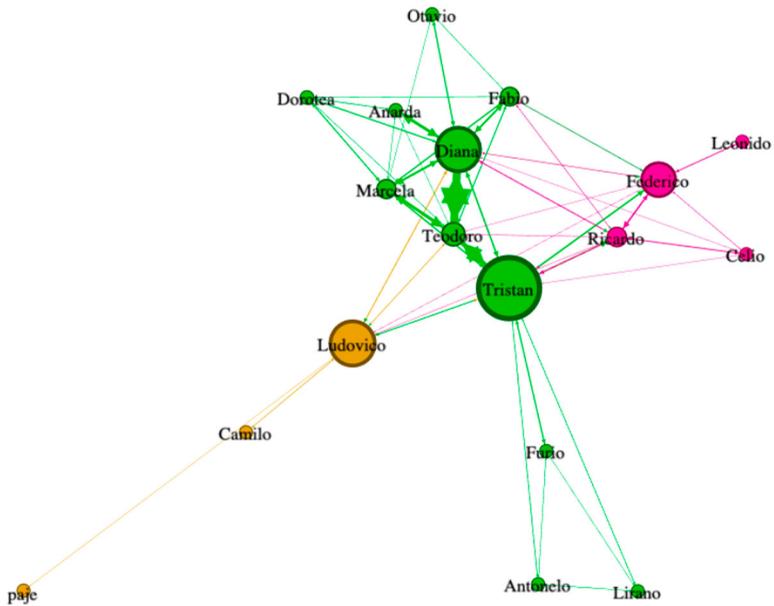


Figura 8
Análisis de la intermedialidad de *El perro del hortelano*.

3074–200). Visto desde la perspectiva del grafo, el nodo de Tristán es el responsable de unir las comunidades coloreadas en verde y ocre; de no existir este personaje, ambas subredes no se habrían llegado a conectar.

En segundo lugar, el resultado obtenido de esta métrica apunta la función que cumple Tristán de llave de paso a la hora de abrir o cerrar el flujo de información que circula a través de los distintos caminos que configuran la red. Es bien sabido que la información es poder, de modo que esta ubicación en el grafo le concede una gran influencia sobre los sucesos que se desarrollan y sobre el resto de los personajes del elenco. Recordemos a propósito que, ya al principio de la comedia, la joven Condesa acude al gracioso para averiguar con quién se cita Teodoro por las noches; una información que el lacayo bloquea, ofreciendo tan solo evasivas (*El perro del hortelano*, vv. 601–85). Tristán es asimismo portador de una carta que Marcela dirige al secretario, pero que este rasga (*El perro del hortelano*, vv. 1328–73). Y es a través de él que Teodoro tiene noticia de que los pretendientes Ricardo y Federico planean su asesinato (*El perro del hortelano*, vv. 2517–61), razón por la cual resuelve huir a Espala (*El perro del hortelano*, vv. 2562–75). Por último, el galán descubre también gracias a él que Ludovico se ha creído la patraña relativa a su noble parentesco, por lo que sigue adelante con la farsa y consigue casarse con Diana.

Pero los números revelan de forma diáfana que Tristán no disfruta de tan privilegiada posición desde el inicio de la obra, sino que se va aproximando a ella según avanza la comedia, y que solo la alcanza en la última jornada. Su grado de intermediación en el primer acto es de 0; en el segundo, de 0.67; y en el tercero, de 82.87. Milagros Torres ya advirtió esta tendencia:

[...] el gracioso en las dos primeras jornadas tiene intervenciones de calidad pero éstas no son muy numerosas [...]. En la tercera jornada, su presencia en escena aumenta considerablemente y pasa a la acción de verdad.²³

Cuando parece que el argumento ha llegado a un punto muerto, con un galán pensando en hacer las maletas para salvar la vida, y con una doncella incapaz deshacerse de las ataduras que le impiden confesar abiertamente su amor, Lope asigna al lacayo el papel de *deus ex machina*, que deshace el entuerto y reactiva la trama que desemboca en final feliz.

23 Milagros Torres, 'Tristán o el poder alternativo: el papel dominante del gracioso en *El perro del hortelano*', en *Répresentation, écriture et pouvoir en Espagne à l'époque de Philippe III. Colloque International (Florence, 14–15 septembre 1998)*, ed. Maria Grazia Profeti & Agustín Redondo (Firenze: Univ. di Firenze/Alinea & Paris: Publications de la Sorbonne, 1999), 153–69 (p. 166).

4 Conclusiones

Hace ya un tiempo, Felipe B. Pedraza describía de forma muy hermosa el sistema que seguía Lope para producir comedias en serie. Decía entonces el siglodorista que nuestro poeta:

[...] actuaba como un alfarero. Sabía perfectamente cómo torneare el barro, cómo ejecutar asas, pitorros, adornos varios, y cómo ensamblarlos a gusto del consumidor. Sus comedias se construyen a base de fórmulas dramáticas, es decir, secuencias, motivos y estructuras que se repiten en varias obras.²⁴

Asimismo, en un artículo dedicado a la relación entre *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* y *El perro del hortelano*, Juan Ramón Muñoz Sánchez desarrollaba esta misma idea a propósito de la intratextualidad tan habitual en Lope, advirtiendo que el autor madrileño:

[...] 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.²⁵

Hasta ahora sabíamos que el Fénix escribió *El perro del hortelano* tomando como hipotexto *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, pero ignorábamos hasta qué punto influyó la primera obra en la génesis de la segunda. Los resultados obtenidos a través del análisis cuantitativo nos permiten demostrar que en la composición de la comedia de 1613 Lope siguió muy de cerca la estructura a partir de la cual se relacionaban sus personajes en *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, reproduciendo la subyacente red de interacciones de un modo acusado, en algunos aspectos casi milimétricamente. Tejió en ambos casos universos dramáticos relativamente pequeños, de un diámetro idéntico, y poco densos, en los que sobresalen por su número de conexiones las parejas de enamorados, ellas, nobles, ellos, plebeyos. Ubicó así en el centro de las redes a los enamorados, y dejó la periferia para las figuras de menor rango estamental: aldeanos, labradores,

24 Felipe B. Pedraza, 'En el taller de Lope: secuencias y motivos tópicos en *Las paces de los reyes*', en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería, 1996*, ed. José Berbel, Heraclia Castellón, Antonio Orejudo & Antonio Serrano (Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1996), 203-22 (p. 205).

25 Muñoz Sánchez, 'Intratextualidad o reescritura en Lope de Vega', 49.

criados y lacayos. Según avanzó en la composición de las jornadas, fue añadiendo más caracteres, quienes a su vez incrementaban la frecuencia de interacción con terceros, destacándose en este sentido por su sociabilidad las dos protagonistas femeninas. Asimismo agrupó en cada comedia a los personajes en tres comunidades, siendo las más amplias aquellas que se articulaban en torno a los protagonistas. Con todo, Lope supo ajustar la falsilla a las necesidades dramáticas de *El perro del hortelano*, teniendo presente el subgénero dramático en el que se inscribía, y otorgando, en consecuencia, a sus nuevos personajes una posición más o menos preponderante en la red.

Con estos resultados se abren otros interrogantes. ¿La homología de las redes se da tan solo en estos dos títulos? ¿Con qué frecuencia el poeta compuso siguiendo tan de cerca comedias anteriores? ¿Imitó redes solo en sus obras dramáticas o también en otros géneros literarios? ¿Qué procedimiento siguió para reproducir estructuras tan similares, le bastaba la memoria o las describía con esmero en algún lugar? ¿Acaso este fenómeno es perceptible en otros dramaturgos áureos? ¿Las características de las redes pueden ayudar en la filiación de textos? La resolución de estas preguntas se irá produciendo según se amplíe el número de textos analizados mediante el ARS, cuestión que pone de manifiesto la gran utilidad de esta metodología también para el estudio del teatro del Siglo de Oro.

Digamos para concluir que el que Lope se reescribiera no parece que haya perjudicado en absoluto su recepción, ni en vida ni tampoco de forma póstuma. Lo cierto es que el éxito teatral le acompañó desde joven, antes de alcanzar la trentena, momento en el que sus comedias ya devinieron un 'bien comercialmente apreciado, que se disputaban las compañías teatrales'.²⁶ Cuando se le ha criticado, por otra parte, la falta de originalidad no ha sido motivo de reproche, sino más bien su manera de componer improvisada, con prisas y descuidada.²⁷

En el presente artículo hemos demostrado que Lope nada tuvo que ver con ese autor desorganizado que tantas veces se ha dicho que fue. En su día a día es verdad que le tocó componer rápido para satisfacer la demanda de las

26 Felipe B. Pedraza, *Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad y otros estudios cervantinos* (Barcelona: Octaedro, 2006), 19.

27 Enrique García Santo-Tomás, *La creación del Fénix: recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega* (Madrid: Gredos, 2000), 309. Estos descalificativos no solo han recaído sobre su producción teatral, sino que, como observa Ignacio Arellano, desde el mismo siglo XVII se han venido adjudicando al legado dramático barroco, enturbiando su recepción (Ignacio Arellano, 'Algunos problemas y prejuicios en la recepción del teatro clásico español', en *Congreso Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, coord. José María Díez Borque & José Alcalá-Zamora [Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004], 53–78 [pp. 68–69]).

compañías teatrales, pero eso no significa que lo hiciera de cualquier manera. Con los títulos aquí examinados diríamos que su método de trabajo se asemejó al de un relojero experimentado. El diseño exhaustivo, el cálculo y el conocimiento profundo de los mecanismos internos de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, del que ya había comprobado su buen funcionamiento, fueron sus mejores herramientas para armar *El perro del hortelano*.*

* Cláusula de divulgación: la autora ha declarado que no existe ningún posible conflicto de intereses.