

Edelmira Martínez Fuertes, pròleg a *El Perro del hortelano* de Lope de Vega. Madrid: Diario El País, 2005.

Las constantes críticas de los moralistas de finales del siglo XVI y principios del XVII consiguieron en numerosas ocasiones cerrar los teatros y prohibir las representaciones. A pesar de ello, el teatro se convirtió en el espectáculo nacional por excelencia y fue el de los corrales de comedias (patios cerrados por casas en tres de sus lados) el que más éxito obtuvo. Estaba dirigido a un público mayoritario, especialmente popular, y tenía su máximo representante en Lope de Vega, el «monstruo de naturaleza», capaz de alzarse «con la monarquía cómica» del teatro, en palabras de Cervantes. El padre de la comedia nueva consiguió armonizar los elementos teatrales ya existentes y conferirles un valor dramático del gusto de la mayoría, convirtiéndose, con su intensa producción dramática, en la voz teatral del pueblo.

Fue Lope el autor del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), obra teórica de obligada referencia para los dramaturgos posteriores, en la que proponía innovaciones teatrales como la mezcla de elementos trágicos y cómicos, el abandono de las tres unidades aristotélicas de lugar, tiempo y acción, la división de la obra en tres actos (presentación, nudo y desenlace) para mantener la intriga hasta el final, el respeto a la ley del decoro, el uso de la polimetría o la aparición recurrente de personajes como el galán, la dama, el padre (u otra autoridad masculina que vele por el honor), el villano o el gracioso —clásico contrapunto del galán—, entre otros. Y pese a tantas innovaciones y reglas, será el propio Lope quien se permita no siempre seguirlas al pie de la letra, de lo que es perfecto ejemplo *El perro del hortelano*. [...]

No es frecuente en el Barroco encontrar personalidades dramáticas con profundidad psicológica, antes bien, responden a arquetipos generales que encarnan los ideales y formas de vida de la época, son personajes de acción. Sin embargo, en nuestra comedia el dramaturgo trasciende los esquemas elementales y da predominio al mundo interior de los personajes sobre las escasas acciones, lo que justifica el abundante número de monólogos que permiten configurar un retrato psicológico de mucho mayor calado que en las obras al uso. La figura principal, sin lugar a dudas, es

la bellísima Diana, mujer de «sangre ilustre y clara», de fuerte temperamento, que contrasta con el prototipo de dama imperante en la comedia, tradicionalmente sometida a una autoridad masculina. La condesa de Belflor parece tener un control absoluto de su propia vida y de todos los que la sirven, es la dueña única de su casa y la que lleva las riendas en las relaciones amorosas. Esquiva con los hombres que la pretenden, pero ansiosa por cazar al que no le hace caso, Diana parece emular a la diosa del mismo nombre, a quien su padre, Júpiter, dio permiso para no casarse nunca. Si bien en un principio, parece dominarla la preocupación por su honra: «Es el amor común naturaleza, mas yo tengo mi honor por más tesoro», pronto afloran los constantes cambios de parecer («...en amor no es ansí, / que no ofende un desigual / amando»), que sorprenden hasta al propio Teodoro, para quien la dama es «tornasol mudable», «veleta» o «monstro de mudanzas»; y finalmente Diana opta por el triunfo del amor, una vez a salvo las apariencias.

Frente al galán tradicional, de noble linaje, valiente, honrado, siempre dispuesto a luchar por la justicia y a defender el honor de su dama, Teodoro presenta ciertos rasgos que lo hacen diferente: corteja a dos mujeres de manera poco caballerosa, pues, dependiendo de cómo soplen los vientos, se inclina por Marcela, su igual, o por Diana, su señora. Y aunque su relación con la primera parece encaminarse a un fin honesto, enseguida la ambición le hace olvidar su promesa de matrimonio, demostrando que no es hombre de palabra: «Las palabras poco cuestan». Su repentino interés por Diana surge, inicialmente, más motivado por intereses sociales que estrictamente sentimentales, pero es consciente de la gran batalla que tiene que librar: «que nunca tan alto azor / se humilla a tan baja presa». Más preocupado de su propio bien que del ajeno, finalmente adopta una resolución: «O morir en la porfía, / o ser conde de Belflor», entrando así en un juego de avances y retrocesos, paralelo al que sigue su señora, con un solo temor, acabar como Ícaro, por haber volado tan alto. Pese a todo, en algunas ocasiones la conciencia de Teodoro parece querer aflorar: reconociendo su egoísmo para con Marcela, lo justifica amparándose en el comportamiento atribuido por él a las mujeres: «Mas dejar a Marcela es caso injusto / ...Pero si ellas nos dejan cuando quieren / por cualquiera interés o nuevo gusto, / mueran también como los hombres mueren»; al final triunfa su honestidad, se impone su amor sincero y declara a Diana: «mi nobleza natural / que te engañe no me deja, / porque soy naturalmente /

hombre que verdad profesa / ...que no quiero yo engañar / tu amor, tu sangre y tus prendas». La ambición de Teodoro podría recordar las aspiraciones nobilianas del propio Lope, con el que también coincide, curiosamente, en su oficio de secretario. [...]

Si en los dos primeros actos, el protagonismo absoluto es de Diana y de Teodoro, en el tercero, cuando no parece haber solución, es Tristán quien inventa toda la farsa con la que se desencadena la resolución final de la obra, que se convierte, a partir de ese momento, en una comedia de enredo. Como corresponde a su papel, el amor al dinero y a la buena vida lo llevan a aguzar su ingenio para enriquecerse y asegurarse un mejor puesto de trabajo, al pasar de estar al servicio de un secretario a servir a un eventual conde de Belflor. El autor nos plantea la duda de si estamos ante una mera ilusión teatral o ante una ironía crítica de los problemas sociales de la época. [...]

Esta comedia podría ser considerada un *Ars amandi* con muestras de diferentes actitudes amorosas: el amor fiel de Marcela, el amor cambiante, caprichoso, pero apasionado de Diana, el amor interesado de Teodoro o el amor natural que finalmente supera todas las dificultades y triunfa. Sin embargo, el asunto dramático no es tanto el amor como las normas y convenciones que lo condicionan: las leyes del honor, uno de los temas más recurrentes del teatro barroco y uno de los preferidos por el autor. Él mismo lo declara en el *Arte nuevo de hacer comedias*: «Los casos de la honra son mejores, porque mueven con fuerza a toda gente [...]» (vv. 327-328). No se cuestiona en esta obra el honor íntimo, sino el honor social, el que se preocupa por la opinión que los demás pueden tener si alguien incumple las normas sociales. Desde la primera escena, el tema de la honra ya está presente en boca de Diana, quien se debate entre el deber impuesto por el código de honor imperante y su voluntad individual. Y aquí radica la diferencia con otras comedias: mientras lo habitual es que triunfe el yo social, aquí triunfa el yo individual. [...] Si en otras obras, el Fénix de los Ingenios utilizaba el teatro para transmitir una serie de valores sociales establecidos, aquí se permite hacer todo lo contrario: los personajes transgreden las normas y no sólo no son castigados por ello, sino que salen airoso y con final aparentemente feliz.