

El perro del hortelano

Los triunfos de la comedia

por **Eduard Aznar Anglès***

Ficha técnica

El perro del hortelano
de Lope de Vega.
Edición de Antonio Carreño;
Madrid: Espasa Calpe, 1997
(9ª edición).

Versión cinematográfica

El perro del hortelano
Dir. Pilar Miró; Prod. Vivente
Veitez (España, 1995);
Guión: Pilar Miró y Rafael Pérez
Sierra según la obra de
Lope de Vega;
Int. Emma Suárez, Carmelo
Gómez, Fernando Conde,
Ana Duato.



R & B ASOCIADOS.

El inicio es trepidante. La cámara puede acentuar, acelerar el ritmo de la acción, y así lo hace. Se trata de una fuga entre voces y confusión. El espectador no sabe qué pasa y tardará todavía algo en saberlo. Una situación similar es la que acompaña la primera aparición en escena del protagonista en una *opera buffa*, una..., la grande, la genial, el *Don Giovanni* de Mozart y Da Ponte. En ambas el fugado es el varón y la perseguidora, una mujer.

Confusión y atropello acostumbran a ser indicio de la alteración de un orden,

y todo estado de desorden debe ser corregido, la armonía original debe ser restituida. En *Don Giovanni* el orden social, familiar, sexual ha sido quebrantado por el disoluto, y no podrá haber reparación hasta que el disoluto no sea castigado, *punito*.

Desear lo que no se posee

Pero a pesar de aquel inicio, en *El perro del hortelano* no parece que orden alguno haya sido violado. El espectador

llegará al conocimiento de que quien huye es Teodoro, secretario de Diana, la condesa de Belflor, (y con él su criado Tristán), perseguido al ser descubierto por la propia condesa actuando en la oscuridad de manera encubierta; luego se sabrá que la persecución interrumpía una cita amorosa de Teodoro con Marcela, criada de la casa. Ningún orden, pues, ha sido transgredido en la realidad aparente. Ninguno, si es que no consideramos el derecho del amo a imponer su jerarquía en todo, y concretamente a imponer su preeminencia en el desear.

Si el deseo del amo y su objeto no son respetados, el orden sí es transgredido. Y aun puede haber, y la habrá, una transgresión mayor, la de provocar la desaparición del deseo del amo. Si atendemos a estas consideraciones, el comportamiento de Diana, la señora, aparentemente ilógico e, incluso, histérico, adquiere otra luz, otro sentido.

En efecto, la reacción de Diana ha sido excesiva a todas luces, su interés en perseguir y descubrir al intruso no parece justificado una vez éste ha sido ya espantado y huye. Además, y como sospecha el propio Teodoro, con toda probabilidad ha sido reconocido por la condesa.

El deseo de Diana es ser amada («debo de amar, pues quiero ser amada», v. 561, se confiesa a sí misma). Sin embargo, ella no es amada, mientras que sí lo es su criada, Marcela. La preeminencia de la condesa no es respetada y Teodoro es causa y reo de esa transgresión. Ello justificaría la ira y la persecución nocturna; ello justificará la actuación despótica —aunque aceptada con naturalidad, como corresponde al marco social histórico— de Diana con Marcela.

Pero en realidad Diana, la condesa de Belflor, no es personaje a quien justamente falten pretendientes (el conde Federico, el marqués Ricardo). He aquí la sabiduría de Lope, su conocimiento del alma humana: Diana se reconoce amante por celos («Amar por ver amar (...) De los celos mi amor ha procedido» vv. 551 y 555). Diana ama lo que ve amar; sólo cuando los otros lo desean, el objeto deviene deseable. Y hay más, pues el mecanismo de la pasión, del deseo se funda en la condición de no poseer: aquello que se posee no puede ser deseado; sólo se desea lo que no se posee, por ejemplo, lo que otros poseen.

«El perro del hortelano ni come ni deja comer» se repite en situaciones diversas y en boca de diversos personajes a lo largo de la comedia (obsérvese que la formulación «ni deja comer al amo», que es la forma más conocida del dicho, no aparece, sabiamente), aplicada al asunto de esta comedia, la expresión popular alude a la terrible contradicción del deseo, brillantemente aprehendida por Lope de Vega. El perro del hortelano no permite comer a Marcela lo que



R & B ASOCIADOS.

quiere para sí mismo; pero, una vez el camino a su deseo se ha despejado, no come, pues el bocado deja de ser apetecible. Teodoro será tanto más interesante para Diana cuanto más alejado se mantenga; Teodoro deja de ser interesante en cuanto —oportunista trepador social— se le ofrezca.

Diana y Teodoro son extremos de ese conflicto insoluble, y éste es, a mi modo de ver, el mérito de la lectura cinematográfica de Pilar Miró, es decir, el que ponga de relieve esa contradicción.

La excelente actuación de los personajes y la inteligente dirección mironiana, subrayan la aparente gratuidad del capricho cambiante de Diana («monstruo de mudanzas» v. 1756); al hacerlo, por un lado descubren en la comedia los espacios tan clásicos y tan modernos de la ironía sobre los comportamientos sociales: el despotismo de Diana, que en su extremo fuerza el absurdo cómico de los cambios de Teodoro hacia Marcela, el cinismo de las maniobras lingüísticas del mismo Teodoro que procuran el estar y no estar, es decir, que dejan siempre, incluso en sus reconciliaciones con Mar-

cela y cuando le jura perseverancia, la puerta abierta a un abandono por Diana en el mismo instante que ello convenga —¡que Diana convenga!—: «Marcela (...) y si te olvidare, digo / que me dé el cielo en castigo / el verte en brazos de Fabio» (vv. 1963-1965); o sea, verte arregladita, colocada y no tras de mí. Por otro lado, —para nosotros el más interesante—, se pone de manifiesto la irracionalidad del deseo a través de la irracionalidad de los comportamientos que causa.

Amor y honor

El perro del hortelano es una comedia de enredo cuyos temas y conflictos principales han sido reputados las pasiones que se mezclan con amor —los celos, por ejemplo— y el contraste entre amor y norma social; conflicto, este último, que se suscita desde el momento en que Diana reconoce estar enamorada de su secretario, Teodoro.

Por lo que respecta al posible conflicto social conviene, no obstante y sobre todo,



R & B ASOCIADOS.

no olvidar cuál es el género en que se inscribe la obra: *El perro del hortelano* es una comedia y una comedia de enredo.

La unión entre Diana y Teodoro sólo se llevará a cabo cuando el último resultado fraudulenta, pero cómicamente ennoblecido. Hasta entonces la propia Diana se muestra incapaz de solucionar el dilema que ella misma se ha puesto entre amor y honor, entendido éste —la precisión es importante— como reputación social. No hay subversión moral ni social alguna en el planteamiento y solución del conflicto entre amor y barrera social. El teatro del barroco español, en su conjunto, es un teatro que no pone nunca en cuestión los cimientos ideológicos de la sociedad estamental de la época. Hay, eso sí, inversión, un poco de «mundo al revés».

La inversión es un motor cómico, viejo como el mundo, fuente de situaciones risibles por no corresponder a lo habitual o a lo ideológicamente autorizado,

como puedan ser aquellas a las que da lugar la mujer fuerte, dominadora —Diana— y el varón débil, pasivo, inconstante —Teodoro—; el noble estulto y ridículo —Ricardo, Federico— y el criado inteligente —Tristán, un verdadero pícaro— y otras.

Y junto a la inversión, el fingimiento y el travestismo, todos de raíz carnavalesca. La transgresión social y moral que puedan comportar es ya inherente al propio género, está en él mismo codificada, forma parte de la fiesta, poco más, incluso si el travestismo supone la usurpación, como es el caso del criado ennoblecido —Teodoro— por arte, industria y engaño del criado del criado Tristán. Y sin embargo... Sin embargo todo ello no deja de ser indicio de las aspiraciones de igualitarismo social, de felicidad que subyacen —tan sólo las sitúa en otro terreno, en otro mundo—, ni pierde su carga irónica respecto del honor y la convención social.

En efecto, el honor —ese honor que teme perder Diana si accede a las exigencias de su amor por el criado Teodoro—, se manifiesta en la obra a la vez como cortapisa insalvable, como ley necesaria para regular las relaciones sociales («... tu freno resiste / tantas cosas mal hechas», vv. 2627 y 2628, dice Diana) y, aunque pueda parecer contradictorio, como concepto perfectamente vacío.

En efecto, el honor es reputación, mirada de los otros, y, en cuanto a mirada, construcción para la apariencia. Así no importa lo más mínimo que Teodoro sea un falso noble; no le importa a nadie y mucho menos a Diana, que lo sabe, mientras de ello no se hable. Pero, por otro lado, al final de la obra, cuando se cumple por fin la unión de los amantes, Teodoro confiesa el engaño de su ennoblecimiento, y Diana le contesta: «el gusto no está en grandezas / sino en ajustarse al alma / aquello que se desea» (vv. 3309-3311); bellas palabras que sue-

nan, no obstante, contradictorias al considerar que son dichas después, y no antes, del ennoblecimiento de Teodoro. En escenas inmediatamente anteriores a dicho ennoblecimiento, el secretario estaba ya a punto de partir para España porque, por mucho que Teodoro se ajustase al alma de Diana, no era posible la unión entre servidor y señora («Soy quien sabes. ¿Qué he de hacer?», v. 3038).

Sin embargo, la lectura cinematográfica de Miró no hace hincapié en este aspecto, dijéramos, de crítica social; ironía, pero sobre todo juego, explotación de la situación cómica, sin comicismo gratuito.

Detengámonos un momento en la escena de la despedida que acabamos de referir. Es una escena llena de ternura —la ternura, la gracia de Lope—, conmovedora (vv. 3035-3038: «Diana, tú te partes, yo te adoro / Teodoro, por tus crueldades me voy / Diana, soy quien sabes. ¿Qué he de hacer?»).

Diana atribuye sus mudanzas a la fuerza de la norma social: «Soy quien sabes. ¿Qué he de hacer?», podemos leer este texto como un «soy noble y no puedo desear a quien no debo desear». Pero, tal vez ese «Soy quien sabes» evoque una sugestiva ambigüedad. Si atendemos por un momento a nuestro planteamiento anterior, ¿no podemos leer un «deseo y mi deseo es soberano y contradictorio, de ahí mis mudanzas»; un «soy» más psicológico que social, podríamos decir, y un «soy» más tipológico que personal?

El conflicto se resuelve en la anagnórisis o reconocimiento, el de Teodoro como hijo del conde Ludovico, recurso teatral donde los hubiere. Pero la anagnórisis no llega sorpresivamente, sino por vía de industria, la del gracioso, el pícaro criado Tristán. Tristán ha urdido dos fábulas en las que encarna sendos personajes —el necesario travestismo como efecto cómico—: el de un bravo matón a sueldo y el de un mercader griego. En el primer papel, salva la vida del amo engañando a sus enemigos (Ricardo y Federico); en el segundo, consigue el ennoblecimiento de su amo y que la comedia alcance su final previsible en la dicha de los personajes, según lo exige el género. Felicidad, incluso si la conformidad de alguno de ellos resulta algo forzada (Ricardo y Federico).

La ingenuidad de ese desenlace fácil



R & B ASOCIADOS.

(sin dilaciones ni obstáculos, prácticamente), conveniente, podría resultar excesivo para el espectador del siglo XX. La película se enfrenta a él, no obstante, de la mejor manera que se nos ocurre: un ritmo suficientemente acelerado resulta un guiño inteligente al espectador pues ayuda a presentar la inverosimilitud de la acción con un carácter lúdico, ingenuo, que advierte de su propio teatralismo, suavemente irónico. Al mismo tiempo, lo histriónico y estereotipado de ciertos papeles queda como tal, sin ningún tipo de recargamiento que arrastre al histrionismo o a la risa fácil. La comicidad de esta comedia de enredo queda en manos de su propia naturaleza: un juego de situaciones.

En *El perro del hortelano* el cine aporta al teatro las posibilidades de la expresión más íntima, del gesto contenido. La cámara apoya la comprensión de un verso rápido y conceptista, lleno de juegos de palabra difícilísimos para las conven-

ciones de un espectador del siglo XX. La naturalidad en la construcción de las escenas permite a su vez que el verso sea tal sin que percibamos su artificiosidad; todo ello junto a una dicción clarísima permite que el metro, finalmente, cumpla con uno de sus cometidos originales, dar el carácter de la escena.

Cabría añadir alguna nota acerca de los espacios, de los escenarios, con todas las posibilidades que el cine pone al servicio del teatro. Deberíamos mencionar lo mucho que de cine ha puesto Miró en esta comedia, perfectamente cinematográfica por cabalmente teatral. Quizá en otra ocasión. Nos interesa, nos ha interesado a lo largo de todo el artículo insistir en esa salvación cinematográfica de lo teatral, y creemos que es de ella de lo que, en definitiva, hemos estado hablando a lo largo de todo el texto. ■

*Eduard Aznar Anglès es profesor de Secundaria.