# *El perro del hortelano*: arquetipo de comedia

*Yong-Wook Yoon*
*Universidad Hamkuk de Seúl-Universidad Complutense*

## *Introducción*

El objetivo de este trabajo es, como dice el título, ver *El perro del hortelano* como arquetipo de comedia a través del estudio de su tema, comicidad, personajes, circunstancias dramáticas, etc.

Los que consideran la comedia estrictamente como forma dramática podrán encontrar su origen en la *Poética* de Aristóteles. Por otra parte, quienes analizan la comedia sin contar con esta referencia serán los que doten a este género del mérito independiente de la tragedia aristotélica con un punto de vista más moderno.

En este trabajo, después de estudiar brevemente dichas tendencias teóricas, empezaremos por averiguar qué aspectos de la comicidad tiene la pieza lopesca en el sentido puramente dramático basándose en la *Poética*, y después, veremos a qué puntos de esta obra deberemos prestar atención sobrepasando la visión aristotélica. Y con las cualidades que descubriremos de este modo, podremos intentar conceder a *El perro del hortelano* la categoría de comedia universal.

Para que una obra dramática sea comedia, la comicidad tendrá que penetrar a lo largo de toda la obra, y su tema principal deberá relacionarse coherentemente con ella. Es decir, no será exagerado señalar que la cualidad de una comedia puede depender de su comicidad. Por

---

1 A lo largo del trabajo, vamos a limitar la palabra *comedia* a lo contrario de la tragedia, es decir, al drama cómico, para evitar la confusión con la *Comedia* producida por la indiferenciación terminológica del siglo XVII.

lo tanto, los puntos de vista para el análisis de esta comicidad podrán ser la base teórica de la comedia.

*Base teórica de la comedia*

En primer lugar, analizaremos la comicidad de una comedia en el sentido del género puramente dramático. En este caso, es lógico que el aristotelismo de la *Poética* sea nuestro apoyo teórico, puesto que esta obra se convertirá en la base elemental de la mayor parte de las opiniones teóricas existentes sobre el drama.

Una de las posturas aristotélicas más representativas es la de Elder Olson, quien establece la estructura teórica básica de la comedia aplicando la famosa definición de la tragedia de Aristóteles[2]. Es decir, según la interpretación de Olson, la catarsis será la esencia imprescindible de la tragedia, y, para alcanzarla, la acción dramática tiene que producir temor o piedad; para ello, por supuesto, esa acción debe ser seria. Podemos resumir esta interpretación en una serie de tres etapas: primera, *acción seria* segunda, *produce temor/piedad* tercera, *catarsis*. Y el estudioso aplica enteramente este concepto a su explicación teórica de la comedia. Es decir, la relajación de la preocupación es su esencia indispensable, y, para obtenerla, la acción dramática debe crear la risa a través del absurdo de la preocupación; para ello, esa acción tiene que ser sin valor, es decir, acción ligera[3]. En una palabra, podemos descubrir una simetría perfecta entre la tragedia aristotélica y la comedia de Olson.

Por consiguiente, cuando aclaremos cómo los espectadores llegan a esta *relajación* viendo una comedia, podremos desvelar lo que quiere manifestar Olson teóricamente, puesto que el concepto principal de

2 Olson obedece casi ciegamente todo lo que ha explicado Aristóteles definiendo la tragedia en su *Poética*: «Llegamos a una definición de la comedia. La forjamos—es posible que alguien diga 'servilmente'—sobre la famosa definición de tragedia dada por Aristóteles». Aristóteles, *Teoría de la comedia*, traducido por Oliva y Espín, 1978, p. 49. De esta definición de una totalidad, nosotros derivamos las mismas seis partes que Aristóteles deriva de la definición de la tragedia, y lo hacemos exactamente sobre las mismas bases: principalmente, argumento, personaje, pensamiento, dicción, música y espectáculo. Puesto que se trata de comedia y no de tragedia, es evidente que estas seis partes tendrán una cualidad distinta: pero con ellas quiero dar a entender lo mismo que Aristóteles, *Teoría de la comedia...*, p. 68.

3 De este modo, su propia definición de la comedia será la siguiente: «Comedia es la imitación de una acción sin valor, completa y de cierta magnitud, hecha a través del lenguaje con agradables accesorios que difieren de una parte a otra, representada y no narrada, que causa una *catástasis* de la preocupación a través del absurdo». Aristóteles, *Teoría de la comedia...*, p. 67.

la tragedia aristotélica también se explica aclarando cómo pueden llegar a la *catarsis* viendo la tragedia.

La *relajación* en esta teoría, según lo que acabamos de observar, será el sentimiento debidamente acompañado por la risa. Necesitamos, pues, comprender el mecanismo de la risa que desarrolla Olson para la comedia. En otras palabras, hay que distinguir la risa que produce la *relajación* entre los diversos tipos de risa. Su causa será el absurdo desarrollado desde una preocupación que aparece al principio del drama. Es decir, los espectadores se sentirán relajados viendo que la preocupación del principio se convierte en un absurdo. Por lo tanto, el cómo se crea desde la preocupación tal situación absurda en la acción dramática se constituirá en la cuestión más importante para producir la *relajación*. En este punto, Olson desarrolla el concepto de lo *diferente*. Por ejemplo, vamos a imaginar que un personaje se agarra desesperadamente al borde de una zanja durante toda la noche por creer que se trata de un precipicio. Si compartimos la pena de este personaje, aunque sabemos que él se equivoca, este suceso pertenecerá a la tragedia. Por otra parte, si rechazamos su punto de vista y sus sentimientos, aunque sabemos que él está sufriendo seriamente, lo tomaremos como algo cómico y seguramente nos reiremos. En resumen, el efecto de lo *diferente* se produce a través de una oposición de puntos de vista sobre la posibilidad de un acto completo, o de puntos de vista sobre el valor de ese acto. Así, la comedia de Olson comienza a desarrollarse con el efecto de lo *diferente*, y concluye con la *relajación*.

Tenemos otros puntos de vista sobre la comedia. Así, el vitalismo de Northrop Frye y de Susanne K. Langer, y el acercamiento filosófico de James K. Feibleman, nos permitirán superar la categoría del aristotelismo complementando adecuadamente lo que le falta a esta visión. Y, por fin, con ellos, nos podemos acercar a los requisitos necesarios-suficientes para establecer el arquetipo de comedia en el sentido teórico.

En primer lugar, Frye y Langer aportan el valor vital. Por ejemplo, ellos equiparan la comedia con elementos como la primavera y la fiesta, elementos llenos de vitalidad. Sobre todo, Frye considera que en ella se puede presenciar la posibilidad de la traslación de una sociedad establecida a otra nueva a través de la exclusión de las actuales costumbres e instituciones absurdas[4]. Según su teoría, la comedia in-

---

4 Frye, 1971, p. 163, lo explica de la manera siguiente: «At the begining of the play the obstructing characters are in charge of the play's society, and the audience recognizes that they are usurpers. At the end of the play the device in the plot that brings hero and heroine together causes a new society to crystallize around the hero, and

corpora al protagonista a la sociedad. Por lo tanto, la comedia es social, y la tragedia es individual; la comedia es productiva y activa, y la tragedia es extintiva y pasiva. El protagonista de la tragedia no puede dejar de tener un límite en su vida, pero la sociedad de la comedia puede mantener la vitalidad constantemente mientras sus miembros se reproduzcan, aunque ellos mueran[5]. Para ello, la comedia busca el juicio social antes que el moral sobre algún vicio de los personajes, puesto que los grandes conflictos morales y los sacrificios no pueden ser el tema principal de la comedia, sino de la tragedia[6]. Concluyendo, gracias a estas observaciones vitalistas, podemos conseguir una visión ejemplar sobre el mundo que la comedia nos ofrece. Esta visión se podrá obtener a través de lo trascendental o lo ideal. En otras palabras, para que la comedia alcance su cima, debemos trasla-

---

the moment when this crystallization occurs is the point of resolution in the action, the comic discovery, anagnorisis or cognitio»; y p. 169: «The humor in comedy is usually someone with a good deal of social prestige and power, who is able to force much of the play' s society into line with his obsession. Thus the humor is intimately connected with the theme of the absurd or irrational law that the action of comedy moves toward breaking. [...] Thus the movement from *pitis* to *gnosis*, from a society controlled by habit, ritual bondage, arbitrary law and the older characters to a society controlled by youth and pragmatic freedom is fundamently, as the Greek words suggest, a movement from illusion to reality».

5 En este caso, debemos tener en cuenta las siguientes declaraciones de S. Langer: «El propósito instintivo más elemental es mantener la norma de la vitalidad en un universo no vivo. Un organismo tiende a guardar su equilibrio en medio del bombardeo de fuerzas ciegas que lo acosan, a recobrarlo cuando ha sido perturbado y a seguir una secuencia de acciones dictadas por la necesidad de mantener en constante renovación todas sus partes interdependientes, su estructura intacta» (Langer, 1967, p. 307); «Hay tales factores independientes simbólicos, o restos de ellos, en todas las artes, pero su valor para el arte reside en el grado en que el único símbolo, la obra de arte, puede 'tragarse' su significado. No es la derivación de personajes o situaciones, sino la del ritmo de 'vida sentida' que el poeta pone en ellos, lo que me parece tener importancia artística: el sentimiento cómico esencial, que es el aspecto consciente de la unidad del crecimiento y de la autoconservación orgánica. Así como la comedia presenta el ritmo vital de la autoconservación, la tragedia muestra el de la autoconsumación» (Langer, 1967, p. 327); «La comedia es esencialmente contingente, episódica y pagana; expresa el equilibrio continuo de aguda vitalidad que pertenece a la sociedad y lo ejemplifica brevemente en cada individuo; la tragedia es una realización y, por consiguiente, su forma es cerrada, terminante y pasional. [...] Su concepción requiere un sentido de individualidad que algunas religiones y algunas culturas—aun las altas culturas—no generan» (Langer, 1967, p. 312).

6 Podemos comprobarlo en las siguientes explicaciones de Frye y Langer: «Aristófanes, Menandro, Molière [...] no son moralistas, pero no por eso alardean o desprecian la moralidad; literalmente, los principios morales 'no les sirven'—es decir, no los usan» (Langer, 1967, pp. 322-23); «Comedy is different, and one feels that the social judgement against the absurd is closer to the comic norm than the moral judgement against the wicked» (Fryre, 1971, p. 168).

darnos desde el mundo de la experiencia hacia el ideal de inocencia y fantasía, donde se podrá establecer el orden evitándose la confusión. Por consiguiente, la *comedia de fantasía* puede ser una de las formas más maduras y avanzadas, según su teoría[7].

El concepto de la nueva sociedad de Frye se explica de otra manera en la filosofía de Feibleman. Este filósofo declara que existen dos clases de mundo: el mundo perfecto de posibilidad o esencia que refleja la comedia y el imperfecto de realidad o existencia que manifiesta el aspecto trágico. Y explica que el destino que impulsa la *realidad* hacia la *posibilidad* podrá implicar la fuerza revolucionaria que se encuentra en la comedia. En otras palabras, ésta persigue el orden ideal lógico mediante la derogación de los órdenes de la realidad que tienen límite[8], y esta manera de afirmación del orden lógico será indirecta, puesto que el autor destaca solamente la imperfección de la realidad sin ofrecer solución directa para ello[9]. Imaginar las condiciones concretas después de conseguir el orden lógico no será la tarea del autor, sino de los espectadores o lectores de la comedia. Esta manera es precisamente la que nos lleva a la revolución. Hay que eliminar la imperfección destacada para llegar a la perfección.

---

7 «With the fourth phase of comedy we begin to move out of the world of experience into the ideal world of innocence and romance» (Fryre, 1971, pp. 181-182); «In the fifth phase of comedy, some of the themes of which we have already anticipated, we move into a world that is still more romantic, less Utopian and more Arcadian, less festive and more pensive, where the comic ending is less a matter of the way the plot turns out than of the perspective of the audience. [...] The action seems to be not only a movement from a "winter tale" to spring, but from a lower world of confusion to an upper world of order» (Fryre, 1971, p. 184).

8 En este caso, tenemos que prestar atención a la siguiente declaración del filósofo: «A constant reminder of the existence of the logical order as the perfect goal of actuality, comedy continually insists upon the limitations of all experience, and points to the narrowness of the field of all actuality as that only which can be experiences. The business of comedy is to dramatize and thus make more vivid and immediate the fact that contradictions in actuality must prove insupportable. It thus admonishes against the easy acceptance of interim limitations and calls for the persistent advance toward the logical order and the final elimination of limitations» (Feibleman, 1939, p. 178).

9 Por fin, este filósofo inglés define la comedia como sigue: «Comedy, then, consists in the indirect affirmation of the ideal logical order by mans of the derogation of the limited orders of actuality» (Feibleman, 1939, pp. 178-79).

*Hacia el arquetipo de comedia*

Ahora bien, para interpretar *El perro del hortelano*[10] conforme a la teoría de Olson, lo que tenemos que descubrir ante todo será la preocupación implicada a lo largo de los acontecimientos dramáticos de la obra, puesto que, según lo que hemos estudiado, se convertirá en la comicidad que penetra todo el drama. La mayor preocupación en nuestro caso será el amor desigual entre la condesa Diana y su secretario Teodoro. Todos los sucesos de la obra ocurren en torno al mismo. Naturalmente, desde el punto de vista moderno, este amor desigual no podría traer como consecuencia la preocupación. Pero lo que nos importa es el criterio que predominaba en aquella época. Conforme a la rigidez de la estructura social y, sobre todo, a la jerarquía tan absoluta de aquel tiempo[11], el amor de estos dos desiguales puede ser la mayor preocupación. Marcela, la criada de la condesa y, a la vez, su rival en amor, demuestra simbólicamente la preocupación de este amor del modo siguiente:

MARCELA Que entre el honor y el amor
hay muchos montes de nieve.
(vv. 3004-3005)

Y, según Olson, si los espectadores comparten con los personajes el sufrimiento producido por esta discrepancia, esta obra dejará de ser comedia. Tenemos que encontrar algunos elementos dramáticos que les hagan sentirse *diferentes* de los protagonistas a pesar de que éstos sufren seriamente en el drama. Es decir, lo que debemos revelar serán los factores que impiden estratégicamente la posible *empatía* entre unos y otros. Se trata del efecto de lo *diferente*. En este caso, podemos encontrar la solución en dos tipos de *diferencia*: el eje espacial exótico y el rango social de los personajes. En otras palabras, la *diferencia* vertical o paradigmática y la horizontal o sintagmática. Concretamente hablando, todo el desarrollo de la obra tiene lugar no en España, sino

10 Para el análisis de esta obra utilizaremos las ediciones de Kossoff, *El perro del hortelano*, 1970; y Armiño, *El perro del hortelano*, 1997.

11 José Antonio Maravall nos explica la situación social de aquel período de la manera siguiente: «Había que mantener, con el mayor rigor posible, el sistema de estamentos, cuya ordenada estratificación garantizaba la defensa de la sociedad tradicionalmente organizada. Y, para ello, dándole eficacia actual, había que revitalizar la tabla de valores, con sus niveles de diferenciación, cuya vigencia, esto es, cuya aceptación por todos en el seno de la sociedad podría permitir la integración en ésta de los grupos masivos con que ahora había que contar. Para ello, lo primero era mantener, fortalecida, la propia ordenación estamental, cuya imagen era un valor fundamental en apoyo del sistema» (Maravall, 1990, pp. 77-78).

en la ciudad italiana de Nápoles. Este ambiente exótico facilitará que todas las situaciones dramáticas resulten extrañas para los espectadores trasladándolos de España a Italia. Sin el efecto de lo *diferente* de este ambiente extraño, los espectadores se podrían inquietar y preocupar por la posible unión entre una noble y su humilde secretario en la vida real. Pero, gracias a dicho efecto, esta preocupación se convierte en absurdo, y ellos no confundirán el asunto con un traslado de la vida, al que correspondería un juicio de valor distinto. Más bien, experimentarán la comicidad viendo los disparates, las situaciones injustas, el capricho de Diana, motivados por el amor de los dos desiguales. Ningún espectador considerará seria la situación de Teodoro con la confusión repetida de sus amores entre las dos mujeres, en la que Diana le engaña a él y a Marcela con su tiranía y sus celos caprichosos, puesto que, para los espectadores del siglo XVII, Nápoles sería un lugar demasiado lejano para que ellos se identifiquen con estos personajes en su sentido del gusto, costumbres, mentalidad, etc. Por lo tanto, ellos no compartirán emocionalmente los apuros de los protagonistas.

Si el eje espacial exótico ofrece la *diferencia* paradigmática, las condiciones de los personajes harán que los espectadores se sientan *diferentes* sintagmáticamente. Todos ellos se dividen muy claramente en dos clases: los nobles y sus criados. Concretamente hablando, el escenario principal es el palacio de la condesa de Belflor, y todos los que aparecen en la escena son los nobles que tienen alguna relación con ella y sus criados, necesariamente dependientes de ellos. Durante toda la obra no aparece ningún personaje ajeno. Por consiguiente, podemos decir que en ella se tratan exclusivamente los asuntos relativos a la vida de los nobles que tienen lugar en el palacio. Y será natural que a los espectadores les extrañen estos sucesos palaciegos, puesto que los nobles eran una minoría del auditorio de aquella época. Es decir, los espectadores, en su mayoría, creerán que el asunto que están viendo nunca ocurrirá en sus vidas cotidianas, puesto que pertenece a los de otro nivel jerárquico. En este caso, la preocupación causada por el amor desigual se convertirá en algo absurdo sintagmáticamente. Y, en la situación tan engañosa del conde Ludovico, podemos encontrar un ejemplo muy apropiado para entender la *diferencia* sintagmática. No será difícil suponer que los espectadores de aquel tiempo se rieran viendo a un hombre de tan alto rango social emocionado por el rescate falso de su hijo perdido y lamentando la muerte de su esposa en compañía de Diana. Si el viejo conde fuera un hombre con el que el público de aquel período pudiera identificarse, dudaríamos que los espectadores se pudieran reír. La pérdida de un niño y la muerte de su

madre es algo trágico si ocurre en la vida real. Lo que provoca la risa a los espectadores en esta situación, que en el fondo no es risible, es que se sienten *diferentes* de la fortuna de este noble engañado. En la sociedad de la época lopesca, sería normal que considerasen la torpeza mental y la conducta ridícula como propias de los de clase social baja. Siendo así, la torpeza del conde Ludovico, que posibilita el engaño de Tristán, produce naturalmente la disconformidad entre su conducta y su escala social, y, por consiguiente, los espectadores pueden reírse de él sin compartir su emoción.

Entonces, ¿qué consecuencias podemos sacar del resultado final de la pareja que forman estos dos desiguales? Para ello, será forzoso que superemos la teoría de la comedia de Olson, puesto que empieza con la *acción sin valor*, concepto meramente contrario a la *acción seria* de la tragedia aristotélica. Por lo tanto, las consecuencias del resultado final de esta aventura amorosa no dejarán de influir poco en la interpretación de Olson que no atribuye valor alguno al asunto amoroso de Diana y Teodoro[12].

En primer lugar, tenemos que considerar el hecho de que a través de esta comedia Lope intente explorar una posibilidad de la nueva sociedad donde predomina el orden más lógico, que es la meta final de la comedia de Frye o de Feibleman. La posible sociedad nueva que desea Lope nos la empieza a acercar planteando la cuestión del verdadero amor. El poeta nos demuestra qué es a lo largo del proceso del cambio de criterio en cuanto al amor de la condesa Diana. Al principio de la obra, el honor, que estimaba más que el gusto, era el símbolo que reflejaba el sistema jerárquico de la sociedad establecida. Podemos comprobarlo con el siguiente soliloquio:

DIANA *Sola*. Mil veces he advertido en la belleza,
gracia y entendimiento de Teodoro;
que a no ser desigual a mi decoro,
estimara su ingenio y gentileza,
mas yo tengo mi honor por más tesoro;
que los respetos de quien soy adoro
y aun el pensarlo tengo por bajeza.
(vv. 325-32)

12 Tenemos que considerar el hecho de que este teórico no hace caso del resultado de la comedia. Es decir, él no explica la diferencia que existe entre los dos posibles finales del protagonista: el fracaso o el éxito. No podemos contar con su teoría para analizar el resultado final de *El perro del hortelano*, puesto que la *relajación* de este teórico no tiene nada que ver con las consecuencias últimas.

Pero, a través de varios acontecimientos amorosos, finalmente ella llega a confesar a Teodoro su verdadero amor, aunque se ha enterado de que su nobleza, conseguida por Tristán, es falsa:

DIANA Pues he hallado a tu bajeza
el color que yo quería,
que el gusto no está en grandezas,
sino en ajustarse al alma
aquello que se desea.
Yo me he de casar contigo;
(vv. 3307-3312)

En el final de este drama, esta pareja consigue todo lo que quería: Teodoro ha subido a la nobleza, y Diana ha conseguido el casamiento con él. Y podemos decir que el matrimonio que se realizará por este éxito final simbolizaría la nueva sociedad que Lope quiere apoyar a través de la obra.

Más concretamente, podemos considerar a Teodoro, dotado del condado falso, como el espejo que refleja la faceta deformada de la sociedad existente, y la falsa anagnórisis urdida por Tristán para dotar a su amo de una posición social alta puede ser tomada como una parodia que se burla de la nobleza congénita de la sociedad establecida. Y Diana decide casarse con el tal Teodoro sin revelar su falsedad. Por consiguiente, individualmente ella acepta la bajeza social de Teodoro como es, y socialmente se burla del sistema social manteniendo el secreto para siempre. En este punto ella se convierte en uno de los personajes de Lope que tienen el papel de trastocar el orden social que establecía la época. Es decir, si le aplicamos lo que dice Frye, Diana se incorpora con Teodoro en el movimiento desde un tipo de sociedad hacia otro a través de la burla del absurdo de la estructura social. Este movimiento no significará la ruptura entre los dos tipos, sino el cambio de lo antiguo a lo nuevo o de lo absurdo a lo lógico. Quien se burla del orden social finalmente, aceptando la parodia de ese orden producida por la falsa anagnórisis, es precisamente Diana misma, que era el símbolo de la sociedad convencional. Para este movimiento ella no se sustituye por otro personaje, sino se enmienda. Por eso, al final de la obra, viendo cómo la sociedad avanza sin ruptura hacia otra, sentimos plenamente la *vitalidad* de las teorías de Frye y Langer[13].

---

13 Este movimiento se aclarará más con el caso de Ricardo y Federico, los pretendientes de Diana. Ellos son antagonistas: podemos considerar sus tentativas de asesinar a Teodoro como la voluntad de mantener la ordenación estamental de la sociedad del tiempo lopesco. Es decir, a través de estos dos nobles, Lope manifiesta simbólicamente la inclinación conservadora de la sociedad española de su época. Sin embargo, el he-

En este sentido, no tenemos que juzgar los aspectos defectuosos de los protagonistas desde el punto de vista convencional. Efectivamente, descubrimos a lo largo de esta comedia varios casos en que Diana y Teodoro se apartan de la moralidad. Por ejemplo, vemos la infidelidad en la intención de Teodoro de traicionar a Marcela por su ambición de subida en la escala social. Tristán compara a su amo con las mudables mujeres:

MARCELA ¡Ah Tristán, Tristán!
TRISTÁN ¿Qué quieres?
MARCELA ¿Qué es esto?
TRISTÁN Una mudancita;
que a las mujeres imita
Teodoro.
(vv. 1488-91)

Y la traición de Teodoro llega hasta la mentira desvergonzada: el galán, desesperado de Diana por su fingida decisión de que va a casarse con el marqués Ricardo, miente a Marcela para recuperar el amor de ésta:

TEODORO Quise probar
tu fuerza, y es tan poca
que no me ha dado lugar.
Ya dicen que se empleó
tu cuidado en un sujeto
que mi amor sostituyó.
(vv. 1820-25)

Diana también tiene bastante imperfección en el sentido moral. En primer lugar, pierde la concordancia entre sus dichos y hechos por los celos contra Marcela. Aunque al principio promete casarla con Teodoro, en seguida la encierra en su aposento con el pretexto de castigo para que no le vea. Además ella es la condesa de tiranía, ferocidad e ingratitud. Esto se pone de manifiesto, sobre todo, cuando intenta asesinar a Tristán, el autor de su felicidad, para guardar el secreto de Teodoro.

DIANA Y porque Tristán no pueda
decir aqueste secreto,
hoy haré que cuando duerma,
en ese pozo de casa

---

cho de que ellos quieren dotar a Marcela y Dorotea al final de la obra significaría su participación en la formación de la nueva sociedad, igual que Diana.

le sepulten.
(vv. 3313-17)

Por estos defectos morales de los protagonistas, J. W. Sage considera *El perro del hortelano* como «excursiones morales»[14]. Es decir, en esta obra no habría esa *justicia poética* que es frecuente en el teatro de los Siglos de Oro. Además, según la interpretación de Kossoff, Ludovico, la víctima del engaño, también disfruta de la felicidad de solucionar el problema de la sucesión, y esto va contra la práctica de la farsa, en la que normalmente la víctima merece castigo[15].

Pero tendremos que añadir otra opinión a las *excursiones morales* de Sage. Frye y Langer declaran que la comedia más bien asume el juicio social contra el absurdo, que el moral contra la maldad. Conforme a sus teorías, la cuestión de la moralidad o el conflicto moral no sería el tema principal de nuestra comedia. Habría que distinguir, pues, el juicio social del moral, puesto que los defectos morales de Diana y Teodoro tendrían poco que ver con lo que Lope quiere manifestar principalmente a través de este drama.

Pero todavía la imagen de la nueva sociedad no nos parece tan concreta, habida cuenta de que Lope no nos ha propuesto en esta comedia ninguna solución directa burlándose de las convenciones sociales. A tal propósito nos interesarán las opiniones sobre la pieza de dos nuevos estudiosos:

> En cambio me parece mucho más dudosa otra interpretación propuesta: que la obra celebra el triunfo del amor sobre las convenciones sociales [...]
> Yo no veo en la obra una protesta contra las estratificaciones sociales. Más bien, Lope juega con las posibilidades dramáticas creadas por esas estratificaciones [...]
> Pero si el tema de *El perro del hortelano* no es la victoria del amor verdadero sobre las vanas convenciones sociales, ¿de qué trata entonces? De nada que se pueda reducir a una simple moraleja o aforismo. La gracia deriva de la violación de la normalidad cotidiana[16].
> How seriously is Lope's satire to be taken? I think it is unwise to look for any consistent line of thought in his drama, and I do not wish to suggest that *El perro del hortelano*, any more than *Fuenteove-*

14 Sage, 1973, p. 265.

15 Ver David Kossoff, *El perro del hortelano...*, p. 26 de la introducción.

16 Royston O. Jones, 1964.

> *juna* or *Peribáñez*, constitutes a serious attack on the upper classes[17].

Estamos de acuerdo con estas interpretaciones, porque Diana quiere que el galán Teodoro mantenga el título noble a pesar de su falsedad; no habrá casamiento entre una condesa y su humilde criado, sino el de una pareja noble (porque nadie se enterará del secreto de Teodoro, y todo el mundo le considerará como un noble) y un gran engaño favorable a ellos. Como dice Jones, si se trata solamente de un juego de posibilidades dramáticas, ¿cómo se puede explicar la de la nueva sociedad que acabamos de ver? Donde tenemos que buscar la solución para ello será precisamente en la filosofía de Feibleman.

Según su teoría, el orden lógico que la comedia debe perseguir se afirma del *modo indirecto*. En este caso consistirá en recordarnos constantemente el absurdo y los límites que tiene la realidad, es decir, el mundo de la experiencia. Y este modo es lo que precisamente nos lleva a la revolución contra la realidad. Dicho concepto guarda cierta relación con el de Weber de Kurlat de una *inversión* que pondría énfasis en lo absurdo del régimen convencional:

> Las circunstancias son muy distintas en la comedia que ahora nos ocupa. El eje de su significación hay que buscarlo no en la ruptura de las leyes tácitas—tanto las que rigen la sociedad en que se sustenta como las convencionales del género en sí—o en la supresión ocasional de dichas leyes, sino en su inversión, que es una forma de acentuación o énfasis, y creo que ello es posible porque, como en el caso de *El villano en su rincón*, se trata de una comedia palatina, no española, y no podría plantearse o resolverse de la misma manera en una comedia de costumbres contemporáneas, burguesa o de capa y espada localizada con precisión espacial y temporal en el mundo que circundaba a Lope, en el que él y su auditorio tenían diaria participación[18].

Si la posibilidad es visible y tangible, nosotros podemos marchar hacia ella sin desviarnos. Pero, si no sabemos que existe, para descubrirla tendremos que quitar los obstáculos que nos la tapan. Feibleman dice que esta tendencia de la comedia se destaca cuando el deseo del cambio se extiende en la sociedad. Efectivamente, en la época en la que se representó y publicó *El perro del hortelano*, a pesar de la in-

---

17 Wilson, 1972, p. 280.

18 Weber de Kurlat, 1975, p. 349.

clinación conservadora de la sociedad, existía el deseo del público hacia el cambio[19].

En *El perro del hortelano* hemos presenciado el impedimento que obstaculiza el verdadero amor de los protagonistas. La desigualdad que causan las estratificaciones sociales y la sociedad convencional que la consiente tácitamente serán este impedimento. Si se eliminan los obstáculos, ¿qué habrá después? Pero descubrirlo no será la tarea del poeta, sino la de los espectadores que han visto el drama. Y puede ser esperanzadora. Quizá, soñando con la posibilidad del cambio de la sociedad, el poeta querrá que lo imaginen en la vida real, no en la obra; él podrá soñar con cualquier cosa en ella, porque la imaginación elimina las barreras. La fantasía domina el espacio que ha instalado para esta pieza. En este sentido, nos convencerá bastante la declaración de Frye de que la comedia que nos traslada desde el mundo de experiencia hacia el ideal de inocencia y fantasía corresponde a la forma de la etapa culminante.

## *Conclusión*

Hasta aquí hemos analizado *El perro del hortelano* desde los puntos de vista de varias teorías de la comedia. Aunque el valor de una obra puede variar dependiendo de la época a la que pertenece, si su vida perdura mucho, es que reúne los méritos absolutos que nunca variarán, y, por lo tanto, podemos aplicarlos a cualesquiera situaciones. Nuestra pieza se elaboró hace 400 años aproximadamente. A pesar del tiempo transcurrido, implica muchas cosas que todavía podemos percibir.

Si una buena comedia es aquella en que la comicidad que encuentran los espectadores y el mensaje que quiere dejarles el dramaturgo se unen logrando una armonía tan exquisita e ideal que produce un valor constante, podemos decir que los aspectos teóricos de la comicidad que hemos descubierto en esta obra, a través del efecto de lo *diferente*, y los mensajes, que podemos entender gracias a las observaciones vitalistas y revolucionarias, se apoyan armónicamente

---

19 Maravall lo afirma de la manera siguiente: «Sin embargo, en una situación histórica concreta como la que se dio a comienzos del siglo XVII en España, a consecuencia de la fuerza con que el afán innovador había irrumpido y había sido estimado en amplias capas de la población urbana, puede darse un resultado en apariencia paradójico. Puede presentarse el caso que, precisamente para obtener resultados eficaces de signo conservador sobre la mentalidad de la muchedumbre que se agita en las ciudades, haga falta contar con la atracción de lo nuevo» (Maravall, 1990, p. 269).

para marchar hacia una meta, que sería modernidad, en una palabra. Y, por fin, de acuerdo con esta declaración, es posible reclamar para ella la condición de comedia arquetípica.

*Bibliografía citada*

Aristóteles, *Teoría de la comedia*, trad. S. Oliva y M. Espín, Barcelona, Editorial Ariel, 1978.

Feibleman, J. K., *In Praise of Comedy. A Study in its Theory and Practice*, New York, The Macmillan Company, 1939.

Fryre, N., *Anatomy of Criticism*, Princeton-New Jersey, Princeton University Press, 1971.

Jones, R. O., «*El perro del hortelano* y la visión de Lope», *Filología*, 11, 1964, pp. 135-42.

Langer, S., *Sentimiento y forma*, traducido por M. Cárdenas y L. O. Hernández, Ciudad Universitaria, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1967.

Lope de Vega, *El perro del hortelano*, ed. A. D. Kossoff, Madrid, Castalia, 1970.

———, *El perro del hortelano*, ed. M. Armiño, Madrid, Cátedra, 1997.

Maravall, J. A., *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1990.

Sage. J. W., «The context of comedy: Lope de Vega's *El perro del hortelano and related plays*», en R. O. Jones, ed., *Studies in Spanish literature of the Golden Age presented to Edward M. Wilson*, London, Tamesis Books, 1973, pp. 259-66.

Weber de Kurlat, F., «*El perro del hortelano*, comedia palatina», *Nueva Revista del Filología Hispánica*, XXIV, 2, 1975, pp. 339-63.

Wilson, M., «Lope as satirist: two themes in *El perro del hortelano*» *Hispanic Review*, XL, 3, 1972, pp. 271-82.