

Lecturas escénicas del erotismo en *El perro del hortelano* de Lope de Vega. Los montajes de Magüi Mira (2002) y Eduardo Vasco (2011)



Purificació Mascarell

Universitat de València / purixinela@hotmail.com

Fecha de recepción: 13/08/2015. Fecha de aceptación: 15/09/2015.

Resumen

La tensión sexual presente en el texto de *El perro del hortelano* de Lope de Vega, entre la condesa de Belflor y su secretario ha tenido diferentes plasmaciones escénicas a lo largo de la historia de su representación e, inclusive, una paradigmática traslación cinematográfica en la célebre película de Pilar Miró (1996). En el siglo XXI, dos de los mejores montajes de este clásico rivalizan en su interpretación del erotismo subyacente en el texto. Por un lado, la veterana actriz y directora Magüi Mira, con la productora privada Pentación, apuesta por desatar a Lope y a sus personajes en una hilarante vorágine de locura pasional. Por otro lado, Eduardo Vasco, como despedida de su cargo de director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, escoge el título de Lope y lo recrea en una atmósfera de erotismo contenido y esteticista. El presente artículo pretende enfrentar estas dos lecturas de la obra lopesca para observar los diferentes matices eróticos que se desprenden del original del Fénix y posibilitan puestas en escena tan divergentes como válidas.

Palabras clave

El perro del hortelano
erotismo
Siglo de Oro
Lope de Vega
comedia
personaje femenino

Abstract

The sexual tension between the Countess of Belflor and her secretary in the text of *The Dog in the Manger*, by Lope de Vega, has had different performing translations throughout the history of representation, including a paradigmatic film translation in the famous work of Pilar Miró (1996). In the XXI century, two of the best productions of this classic compete in its interpretation of underlying eroticism in the text. On the one hand, the veteran actress Magüi Mira, with private producer Pentación, decides to unleash Lope and his characters in a hilarious whirlwind of passionate madness. On the other hand, Eduardo Vasco, as a last work in the direction of the Compañía Nacional de Teatro Clásico, chooses the title of Lope and recreates in an atmosphere of restrained and beautiful eroticism. This paper compares these two readings of the Lope's plays to observe the different erotic aspects of the original.

Key words

El perro del hortelano
eroticism
Golden Age
Lope de Vega
comedy
female character



Fotograma de la película *El perro del hortelano* (1996), dirigida por Pilar Miró

En la retina del espectador ha quedado grabada la imagen de la actriz Emma Suárez, caracterizada como la condesa de Belflor, lanzando miradas ardorosas a Carmelo Gómez, transmutado en el secretario Teodoro. *El perro del hortelano*, la adaptación del texto de Lope de Vega filmada por Pilar Miró en 1996, ha conseguido lo que ninguna otra película basada en una obra clásica española: convertirse en paradigma del buen cine español y seducir a un amplio auditorio. Naturalizando el verso en boca de los actores, envolviendo la acción de belleza plástica en cada fotograma, pero, sobre todo, defendiendo una interpretación actoral brillante, llena de matices y sensibilidad, Miró consiguió que esta obra impresa en 1618 interesara al público contemporáneo. La excelencia de *El perro del hortelano* en celuloide todavía no se ha visto superada con la adaptación fílmica de otro clásico. Hoy se considera una película de referencia dentro del cine español de las últimas décadas¹.

Y nadie se atreve a negar el impulso popularizador que supuso para la comedia barroca, a la que permitió una conquista de masas difícil de igualar mediante espectáculos teatrales, volúmenes especializados o campañas formativas:

Reviewers heaped praise not only on the work itself but also on its cultural significance as a film that presented a Golden Age play to a mainstream audience, thereby establishing a precedent for future adaptations. While there is an element of hyperbole in such appraisals, its critical and commercial success undeniably renders it a triumph. The film is unique in terms of *comedia* performance within Spain in that no other project has been capable of harnessing so much collective experience. (Wheeler, 2012:170)

De hecho, la popularidad de *El perro del hortelano*, título fundamental en el canon contemporáneo del teatro clásico español, bebe del éxito del trabajo de Miró. Hoy figura entre los títulos más célebres del repertorio lopesco, pero este privilegio no le ha correspondido hasta, precisamente, finales de los años 90, cuando Miró convirtió en *great hit* del Fénix la historia de los amores entre la condesa Diana y su sirviente Teodoro. Hasta entonces, y a lo largo de un siglo XX dominado por la fuerte presencia escénica de *El caballero de Olmedo* y *Fuente Ovejuna*, *El perro del hortelano* se había representado en muy pocas ocasiones². En 1962, tras la adaptación del texto firmada por los hermanos Machado en los años de la Segunda República y su olvido durante la primera etapa del franquismo, Cayetano Luca de Tena la elige para inaugurar las celebraciones del cuarto centenario del nacimiento del Fénix en el Teatro Español de Madrid. En la década de

1. Para más detalles sobre esta versión fílmica del clásico de Lope, consúltese el trabajo del adaptador del texto, Rafael Pérez Sierra (1996:107-114).

2. Muñoz Carabantes (1992), que recoge en su tesis doctoral las fichas de todos los montajes de textos clásicos presentados en España entre 1939 y 1989. *El caballero de Olmedo* se había representado en dieciocho ocasiones y *Fuente Ovejuna*, en diecisiete, durante el periodo central del siglo XX. *El perro del hortelano*, tan solo en cinco ocasiones.



Emma Suárez (Diana) y Carmelo Gómez (Teodoro) en *El perro del hortelano* (Miró, 1996).

los setenta, el director Manuel Canseco la escenifica en tres ocasiones con diferentes elencos. En 1989, José Luis Sáiz la dirige para los alumnos de la escuela de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Finalmente, antes de la *revolución* que supuso la película de Miró en España, el texto sube a las tablas con Francisco Portes y su compañía.

A partir del estreno en la gran pantalla, el número de montajes teatrales se dispara y, prácticamente, todas las temporadas del nuevo milenio incluyen la pieza. En los escenarios españoles, la han representado las compañías Teatro del Olivar (dir. María Ruiz, 1999), Caleido (dir. Juan Antonio Barceló, 2001), La Traverser (dir. Hervé Petit, 2002); No es Culpa Nuestra (dir. Emma Muñoz, 2004); 2Rc Producciones (dir. Rafael Rodríguez, 2005); Viento Sur Teatro (dir. Antonio Reina, 2005); Nacho Vilar Producciones (dir. Juan Pedro Campoy, 2005); Cachivaches (dir. José María López Ariza, 2005); Mirada Sur (dir. Gustavo Funes Mansilla, 2006); Radio Nacional de España (dir. Juan Carlos Maestre, 2009); 300 Pistolas Producciones (dir. Álvaro Morte, 2012); Pata Teatro (dir. Josemi Rodríguez, 2012), y Karpas-Teatro (dir. Manuel Carcedo, 2013).

Entre los montajes realizados desde el cambio de milenio, destacan los tres dirigidos por el prestigioso director inglés Laurence Boswell: en 2004, la Royal Shakespeare Company estrena *The Dog in the Manger* en el madrileño Teatro Español durante el Festival de Otoño; en 2007, el director lleva a escena el *El perro del hortelano* en una producción de Rakatá Capricante estrenada en el Festival Clásico de Alcalá, y en 2014, Boswell se une a Rafael Díez Labín, de la Compañía Rakatá-Fundación Siglo de Oro, para volver a dirigirla. Resulta interesante recuperar las razones por las que el director británico se siente atraído por esta pieza lopesca:

El ritmo, la fuerza emocional de la obra y el talento de Lope me impactaron. Simplemente, quería representarla. Su manera de hablar sobre el amor y el poder me pareció sincera [...]. Había una franqueza y un realismo en *El perro del hortelano* que no encontraba en, por ejemplo, *Romeo y Julieta* de Shakespeare. La obra de Lope era más directa y honesta: celebraba el romanticismo y el amor, pero de una manera realista.” (Thacker, 2014:265)

Con dichas puestas, se documenta un total de 16 montajes de este título desde el año 2000, a los cuales deben añadirse los dos espectáculos que centran este trabajo. Con este cómputo se pone de relieve un dato muy significativo: en los quince primeros



Carteles anunciadores de los montajes de *El perro del hortelano* de Magüi Mira (2002) y Eduardo Vasco (2011).

años del siglo XXI, *El perro del hortelano* se ha representado tantas veces como *El caballero de Olmedo* en los cuarenta años centrales del pasado siglo. Una constatación irrefutable de que el teatro clásico español está experimentando una recuperación sin precedentes en la historia española desde la época que lo vio nacer:

Se puede afirmar que, en estos momentos, cuando se han cumplido ya más de treinta años desde la muerte de Franco y treinta exactamente desde la aprobación de la Constitución española, el teatro del Siglo de Oro ha conseguido una presencia escénica que no tenía desde el siglo XVIII. [...] Todo el conjunto de estrenos, festivales y eventos de diversa índole que se vienen sucediendo desde hace treinta años han producido que Lope de Vega sea hoy en día un autor más conocido para las generaciones actuales que para todas las anteriores desde el siglo XVII. (Doménech, 2011:57-60)

En este sentido, dos potentes lecturas escénicas del siglo XXI han puesto de manifiesto la fuerza de la comedia barroca *El perro del hortelano*, catalogada dentro del subgénero de la comedia palatina (el equivalente cortesano de la comedia de enredo) y portadora de uno de sus principales rasgos: el amor entre personas de desigual condición social. Las dos adaptaciones teatrales que aquí se analizan llevan el sello de compañías y directores muy distintos y muestran una interpretación divergente del aura de erotismo presente en la obra. Ambas representan, sin embargo, dos modelos ejemplares de adaptación contemporánea del texto lopesco, y por eso han sido escogidas³.

En el año 2002, las productoras catalanas Focus y Vania Produccions se aliaron para presentar un montaje de *El perro del hortelano* a cargo de la veterana actriz Magüi Mira. Lanzándose a la aventura de la dirección y escogiendo para el papel protagonista a su propia hija (la actriz Clara Sanchis), Mira se adentró en la senda lopesca sin excesivos temores dada su experiencia previa en las tablas con los clásicos⁴. Esta producción privada de Focus-Vania con una profesional novel en sus funciones al frente, llamó la atención del público en su paso por el célebre Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro (Castilla-La Mancha), en 2002, gracias a la frescura, el descaro y el ritmo trepidante impuestos por la directora.

En 2011, el director madrileño Eduardo Vasco, tras siete años al frente de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), decide escoger *El perro del hortelano* para su despedida de la institución. Selecciona actores vinculados a la Compañía y cuenta con la colaboración de varios profesionales habituales durante su etapa: Carolina González para la escenografía, Miguel Ángel Camacho en la iluminación, Lorenzo Caprile a cargo del vestuario. El resultado es uno de sus mejores trabajos de Vasco al frente de la CNTC, basado en un estilo pulcro y elegante en el que destaca el figurinismo suntuoso y una

3. Remitimos a nuestra bibliografía para profundizar en otras adaptaciones contemporáneas de textos de Lope de Vega sobre las tablas españolas: el Lope de las comedias históricas (2012), el Lope trágico (2013b) y el Lope del drama rural de la honra (2014).

4. Como actriz, Mira había participado en dos montajes de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, fundada en 1986 en España para impulsar la puesta en escena de los clásicos: *Fiesta barroca* (1992) y *El anzuelo de Fenisa* (1997). En este último montaje, bajo la dirección de Pilar Miró y como cabeza del elenco, Mira dotó de una potente carga erótica a la cortesana Fenisa (Mascarell, 2013a). La extremidad expresiva de un sensualismo desatado se plasma también en el personaje de Diana interpretado por Clara Sanchis en el montaje de *El perro del hortelano* de Focus-Vania.



El perro del hortelano, dirigido por Magüi Mira (2002). Foto: Daniel Alonso.



El perro del hortelano dirigido por Eduardo Vasco (2011). Foto: Guillermo Casas Baraque.

dicción extremadamente cuidada del verso. A diferencia del montaje de Mira, este lleva el sello de una institución pública, cuenta con el presupuesto que ninguna compañía privada posee y es dirigido por un auténtico especialista en el montaje de textos clásicos.

Pero la principal diferencia entre ambos trabajos no se sustenta en causas económicas o en la dicotomía de arte público *vs* privado. Tampoco en las características de los ingredientes escénicos, pese a los notables contrastes en ambientación, escenografía, vestuario o música. Ambas propuestas se distinguen entre sí, sobre todo, por interpretar el erotismo que rezuma la obra lopesca desde parámetros distintos y por brindarlo al público en líneas contrapuestas a través de la expresividad elocutiva y gestual de los actores. Las traslaciones escénicas del texto de Lope por parte de Mira y de Vasco surgen, por tanto, de lecturas discrepantes del texto original; especialmente, de dos opciones muy distintas de captar y llevar a escena el espíritu del personaje femenino protagonista, Diana.

El argumento de *El perro del hortelano* puede sintetizarse en pocas líneas: una condesa del Nápoles español se enamora de su secretario cuando descubre la relación que



Diana observa con desdén a uno de sus ricos pretendientes en el montaje de Vasco (2011).
Foto: Guillermo Casas Baruque

este mantiene a escondidas con una de las criadas de la casa, Marcela. Desde ese instante, Diana vive pesando en la doble balanza del amor y el honor sus sentimientos más íntimos: si, por un lado, enloquece por Teodoro, por otro, su orgullo nobiliario le impide realizar cualquier concesión sentimental a un ser inferior en rango, según dictan las normas de la jerarquía estamental. Finalmente, Teodoro se hará pasar a ojos de la sociedad napolitana por el hijo perdido de un noble extranjero. Aunque Diana conoce sus verdaderos orígenes humildes y los acepta, le reconforta que su honra no esté en entredicho públicamente por casarse con un criado. Lope cuestiona, en definitiva, las posibilidades de movilidad social en la época barroca.

Pero, más allá de las peripecias para convertir en falso noble a Teodoro, el verdadero interés de la comedia reside en el conflicto interno de la protagonista, en esa lucha entre el deseo personal y el deber social que se plasma sobre las tablas como una partida de ajedrez en la que Teodoro es el jugador menos avezado. El hispanista Victor Dixon, editor experimentado de *El perro del hortelano*, apunta que, frente al desarrollo de la acción:

Nuestro interés no deja de centrarse, sin embargo, en los enamorados, y señaladamente en la dama principal, que se muestra, a la española, más dinámica que su galán. Pero la gran originalidad de Lope en este caso consiste en hacer de ella, al mismo tiempo, el personaje-obstáculo principal. [...] El conflicto dramático, por lo tanto, se interioriza en ella. (2013: 246)

En efecto, la necesaria superación de los prejuicios y miedos de la protagonista para alcanzar un desenlace feliz convierten a Diana en el foco central de atracción del público. La condesa de Belflor conduce la trama a su antojo y genera un flujo ambivalente de simpatía y repulsa entre ella y el espectador. Mira y Vasco imaginan el ambiente que envuelve a la noble de modo muy dispar: mientras la Diana de la directora vive en un mundo cómodo y rosado de estética contemporánea, donde los hombres visten con traje de chaqueta gris y las criadas con el uniforme tradicional, la condesa de Vasco se mueve en un universo de líneas cortesanas y regias de reminiscencias tardomedievales. La seriedad y dignidad que aporta la atmósfera historicista y palaciega se contraponen, así, a la cercanía y el pragmatismo que sugiere el mundo de niña pija de la Diana de Magüi Mira.

Sostiene Dixon (2013: 235-255) que la comedia *El perro del hortelano* exige una escasa espectacularidad y muy pocos accesorios de *atrezzo* (papeles, prendas, dineros, el lienzo bañado en sangre tras el bofetón de Diana a Teodoro). En consecuencia,



Mira actualiza el ambiente que rodea la relación amorosa entre Diana y Teodoro. Foto: Guillermo Casas Baroque

puede ofrecerse al público en un montaje “pobre”, minimalista, sencillo, o en una puesta en escena “rica” y vistosa. Precisamente, las opciones de Mira (minimalismo) y de Vasco (elegante suntuosidad) se corresponden a estos dos modelos propuestos por Dixon. Aunque el montaje de Vasco no reniega de cierta austeridad en una escenografía basada en bellos tapices, telones y cortinajes, y una plataforma con tres escalones por donde se desplazan los personajes. No obstante, la espectacularidad del vestuario se corresponde con el modelo “rico” de puesta en escena que describe Dixon.

Mira transporta al siglo XXI el conflicto de la obra porque lo considera de plena actualidad. En realidad, Mira somete el texto de Lope a una operación que en el diccionario Patrice Pavis recibe el nombre de “actualización” y cuyo objetivo es:

Adaptar al tiempo presente un texto antiguo, teniendo en cuenta las circunstancias contemporáneas, el gusto del nuevo público y las modificaciones de la fábula que impone la evolución de la sociedad. La actualización no introduce cambios en la fábula central, preserva la naturaleza de las relaciones entre los personajes. Sólo varían la fecha y el marco de la acción (Pavis, 1998:34).

En declaraciones a la prensa sobre *El perro del hortelano*, la directora asegura: “Fue una obra revolucionaria en la época de Lope, porque planteaba un matrimonio por feromonas cuando la mayoría de los casamientos de la aristocracia eran por conveniencia”. Y añadía como guiño a las, por entonces, polémica relación amorosa entre el entonces príncipe de Asturias, Felipe de Borbón, y la periodista Letizia Ortiz, hoy, ya, reyes de España: “Ahora no se ha avanzado nada porque se sigue debatiendo si la nobleza puede emparentar con un plebeyo” (*El País*). En esta misma línea y en otro medio de comunicación, podía leerse:

—Ha hecho una adaptación moderna de la obra al ambiente de nuestros días, ¿no me irá a decir que está ambientada en el Palacio de la Zarzuela?

—Podría ser el Palacio de la Zarzuela, el de Liria o la mansión de Nicole Kidman. Estoy contando la historia de una mujer que tiene poder social y económico y lo cuento con un lenguaje de hoy. (...) Lope hoy hubiera sido líder de audiencia y eso queremos nosotros, seducir al espectador. (Perales...)



La actitud sensual de Diana se combina con un vestuario provocativo en el montaje de Mira. Foto: Guillermo Casas Baruque.

Efectivamente, Mira emplea un “lenguaje de hoy”, es decir, un tono y una gestualidad que enlaza con las *sitcom*, teleseries de entretenimiento consumidas por un público tan numeroso como fiel al humorismo estandarizado y previsible de sus *gags* (Padilla y Requeijo, 2010). Plantea *El perro del hortelano* como una comedia de enredo en la que el furor sexual desata los instintos más primarios de los protagonistas convirtiéndolos en seres dominados por la pasión de la carne. La pulsión erótica reina entre las paredes de la mansión de Belflor, cuyo emblema es la enorme cama acolchada de color rosa que preside el escenario y sobre la que se retuerce Diana en busca de una postura cómoda tras abrirse el telón. La condesa aparece ataviada con un conjunto de ropa interior color malva y una túnica abierta de seda semitransparente. Es la imagen de la voluptuosidad antes, inclusive, de caer en las redes del amor. A lo largo de todo el montaje, lucirá diferentes modelos siempre en tonos rosados y con un estilismo sensual y provocativo. También conoceremos sus dos objetos fetiche, los que mejor la definen como una joven caprichosa y déspota: el mando a distancia con el que mueve a su antojo la cama y el osito de peluche con el que duerme.

En una entrevista realizada en Almagro, en 2002, cuya grabación audiovisual puede consultarse en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y aquí transcribimos, Mira declara sin ambages que *El perro del hortelano* “es una comedia de sexo, absolutamente sexual. Yo creo que Lope, en todo lo que escribe, está hablando de sexo permanentemente”. Asimismo, describe la preocupación de los nobles enamorados de plebeyos -sea hoy o hace cuatrocientos años- con una serie de preguntas retóricas: “¿Qué hacen? ¿Se pueden casar cuando el sexo se les pone caliente, erecto o mojado, depende si son hombre o mujer? ¿Se pueden casar con un ser humano normal de la calle? Ese es todo su problema” (Mira, 2003). El sexo ocupa, por tanto, el centro del universo de esta comedia en la lectura de Magüi Mira.

Eduardo Vasco, sin embargo, entiende la obra de Lope de manera diametralmente opuesta. Explica así las razones que le llevan a decantarse por este texto:

He elegido esta pieza porque contiene lo mejor de Lope: su mirada optimista sobre la vida, el inconformismo descarado ante la adversidad, la natural elegancia que embellece cada situación y la lírica, sobre todo, señalando con su huella sublime e imperecedera cómo el amor reina sobre todo. (Bravo, 2011)



Diana se atavía con discretas y elegantes ropas de cama en el montaje de Vasco. Foto: Guillermo Casas Baroque.

Lírica, elegancia, belleza, optimismo y, por encima de todo, el amor. Entre Diana y Teodoro no existiría tanto una tensión sexual desbordante como una atracción amorosa delicada y sutil. Y en esta línea se representa a Diana en escena. Las veleidades de la frívola Diana de Mira dejan paso, en este montaje de 2011, a las reflexiones, los temores, el sufrimiento y las contradicciones de una mujer que se enamora con toda el alma, pero mantiene fría su mente de condesa. Los matices más sobrios del personaje surgen en la interpretación de Eva Rufo, actriz formada en la cantera de la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico de la mano del mismo Eduardo Vasco que le otorga este especial papel protagonista. Y Rufo alcanza cotas de altura en su interpretación. El crítico Marcos Ordóñez (2011) queda deslumbrado ante la natural espontaneidad de una actriz que, según recoge el periodista del diario *El País*, “tiene una cualidad muy poco habitual: logra convertir a Diana en impredecible, sobre todo para sí misma, y es un regalo ver de qué modo y con qué sorpresa experimenta las sacudidas e intermitencias de la pasión”.

Baste con el análisis de tres momentos clave de la obra lopesca para detectar el perfil de Diana dibujado en cada montaje:

1. La caída fingida de Diana:

Diana	Caí. ¿Qué me miras? Llega, dame la mano.
Teodoro	El respeto me detuvo de ofrecella.
Diana	¡Qué graciosa grosería que con la capa la ofrezcas! (vv. 1145-1149)

En el Barroco había erotismo en tomar de la mano a una mujer. Diana desea entrar en contacto físico con su secretario y la treta perfecta para ello es fingir una caída que le permita apoyarse en la mano masculina para alzarse. Es entonces cuando Teodoro ofrece su diestra, pero resguardada para no tocar de manera directa la piel de su señora. Diana, en el montaje de Focus-Vania, se enfurece por ese gesto servil y replica con cólera a su criado; una vez en pie, con coquetería arrogante y total seguridad en sí misma, le confiesa a escasos centímetros de su boca y mientras acaricia la palma abierta de la mano del joven (recordemos que el interior de la mano es zona más erógena e íntima que el exterior) aquello de “con que te he dicho que tengas/ secreta aquesta caída /si levantarse deseas” (vv. 1171-1173).



La escena del lienzo en el montaje de Eduardo Vasco. Foto: Guillermo Casas Baroque

En el montaje de la CNTC, cuando Diana cae, trata de disimular su vergüenza por proceder de manera contraria a su posición social. Ante la mano de su amado cubierta por la capa, muestra un desconcertado disgusto y, finalmente, para solicitar la complicidad del silencio del secretario, se muestra tierna y deja reposar su mano sobre la del joven con recato, en un gesto más de amistad que de pasión. Hay algo de melindroso en su actitud que indica que, pese a sus intentos calculadores de señora, estamos ante una joven inexperta en materia amorosa y asediada de dudas y temores por el *qué dirán*.

2. El lienzo bañado en sangre:

Teodoro	Yo adoro a Marcela, y ella me adora, y es muy honesto este amor.
Diana	¡Pícaro, infame, haré yo que os maten luego!
Teodoro	¿Qué hace vueseñoría?
Diana	Daros, por sucio y grosero, estos bofetones. (vv. 2217-2223)

Tras la acusación directa de Teodoro a su señora de ser como “el perro del hortelano” y su decisión de regresar al amor firme de Marcela, la condesa se desborda. En el espectáculo dirigido por Vasco, Diana golpea llorando, entre lágrimas de dolor y rabia, el rostro de su amado. Luego, regresa mansa a su lado para disculparse, ofreciéndole dinero para hacerse más pañuelos de tela, dado que, tras el bofetón, el de Teodoro ha quedado ensangrentado. Además, Diana exige el pañuelo con los restos de la agresión. Teodoro, extrañado, se lo ofrece, y la condesa lo pliega y guarda pudorosamente en un doblez de su escote. En la puesta en escena dirigida por Mira, Diana sacude dos bofetones imaginarios (con onomatopeya incluida de la propia actriz) en las mejillas de su amado y muestra un enfado absolutamente pueril para, unos minutos después, regresar al lado de Teodoro con voz meliflua, solicitar el pañuelo con la sangre del joven y entrar en trance llevandoselo a la nariz para esnifarlo cual raya de cocaína. La seriedad del montaje de Vasco contrasta con la comicidad del de Mira en el tratamiento de estas escenas fundamentales en la trama lopesca.

3. La despedida de Teodoro antes de marchar a España:

Diana En fin, Teodoro, ¿te vas?
 Teodoro Sí, señora.
 Diana Espera... Vete...
 Oye...
 Teodoro ¿Qué mandas?
 Diana No, nada;
 vete.
 Teodoro Voyme.
 Diana Estoy turbada.
 ¿Hay tormento que inquiete
 como una pasión de amor? (vv. 2616-2621)

Al comienzo de la tercera jornada, la atracción entre la condesa de Belflor y su secretario se ha hecho tan evidente para los habitantes del palacio como para los pretendientes desdeñados de Diana que aspiran al matrimonio con la noble. Estos últimos, según ha sabido oportunamente el criado Tristán, traman el asesinato de Teodoro, su oponente. El peligro acecha y se hace necesario poner tierra de por medio. El secretario visita a la señora para anunciarle su viaje a España. La partida amorosa entre ambos está llegando a su fin y apenas quedan cartas por destapar: ninguno se atrevería ya a negar lo que siente por el otro. Pero todavía no saben cómo resolver el conflicto social que plantea su enamoramiento.

La indecisión de Diana en la despedida, con su expresión asincopada y antitética (“Espera... Vete... / Oye...”), resulta reveladora: ¿quién no se despide de su amor con un beso? Sin embargo, Diana es precavida y prefiere esperar al regreso de Teodoro antes de sellar su amor. En la interpretación de Clara Sanchis, esta indecisión se plasma en el sensual baile de un bolero que permite la unión de los cuerpos en la danza, hasta el punto que Teodoro se atreve a recorrer con su boca el cuello y el escote de su amada. Tras la salida de escena del secretario, Diana queda excitada y fuera de sí. Lejos de este erotismo se sitúa el de la escena de despedida interpretada por Eva Rufo. Diana se muestra nerviosa y apesadumbrada y tan solo admite unos segundos de sensualidad cuando Teodoro se sitúa tras ella a escasos centímetros de su oreja. Sin embargo, el dominio emocional de esta Diana es superior al de la primera y la distancia que la condesa marca con su enamorado hace imposible cualquier contacto cariñoso de despedida.

Llegados a este punto del análisis, puede concluirse que en la interpretación de Eva Rufo hay un desarrollo superior de la psicología y la sensibilidad de Diana -toda la que permite un personaje barroco, por supuesto-, en perjuicio de la comicidad y la sensualidad. La fórmula se hace evidente: a más penetración psicológica en el personaje, menos carcajadas entre el público; a más contención reflexiva, menos erotismo. En el caso de Clara Sanchis, la superficialidad psicológica que impone al personaje logra volverlo más irrisorio, socarrón y sexualmente activo.

Ciertamente, el personaje de la condesa de Belflor es jánico: fluctúa entre el respeto hacia su posición nobiliaria y su ardor sensual. Este difícil equilibrio provoca que, casi siempre, una parte de la balanza esté más cargada. En Rufo, prevalece la conciencia del pundonor del personaje y su vertiente sensual se relega a un segundo plano. En Sanchis, prevalece el lado voluptuoso del personaje, frente a la deriva dubitativa y protectora del honor. La riqueza del perfil psicológico de la condesa, que en su ejercicio de maquinación amorosa con Teodoro es capaz de percibir el hundimiento de sus principios de clase, plantea un reto a cualquier actriz que encarne este personaje.



Baile de Diana y Teodoro en el espectáculo dirigido por Mira.
Foto: Guillermo Casas Baruque.

Aquí se han intentado contraponer dos lecturas escénicas de *El perro del hortelano*, precisamente, para observar dos abordajes interpretativos del personaje de Diana muy distintos entre sí, aunque perfectamente defendibles y válidos en tanto surgen de exégesis opuestas del texto. Y ello para constatar hasta qué punto los matices eróticos que se desprenden del original del Fénix posibilitan puestas en escena, tan divergentes como atractivas, cuyas aportaciones enriquecen desde las tablas los análisis literarios y filológicos que se realizan desde el ámbito académico. En ese imprescindible diálogo entre la escena y la filología se sitúa esta contribución.

Bibliografía

- » Bravo, J. (2011, 17 de septiembre). “*El perro del hortelano*, canto del cisne de Eduardo Vasco”. En ABC [en línea]. Consultado el 13 de agosto de 2015 en <http://www.abc.es/20110916/cultura/abcm-perro-hortelano-canto-cisne-201109162019.html>
- » Dixon, V. (2013). *En busca del Fénix. Quince estudios sobre Lope de Vega y su teatro*. TC-12 / Iberoamericana / Vervuert: Madrid / Frankfurt am Main.
- » Doménech, F. (2011). “De la escena al manual. El canon moderno de Lope de Vega”. En H. Ehrlicher H. y Schreckenberg S. (eds.), *El Siglo de Oro en la España contemporánea*. (pp. 53-82). Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- » Mascarell, P. (2012). “Lope de Vega y la historia en los escenarios de los siglos XX y XXI”. *Anuario Lope de Vega*, 18, pp. 256-273.
- » Mascarell, P. (2013a). “La desvergüenza de los clásicos en escena. Los montajes de la CNTC”. En Pedraza F. et alii (eds.), *La desvergüenza en la comedia española. Actas de las XXXIV Jornadas de Teatro Clásico* (pp. 235-249). Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha.
- » Mascarell, P. (2013b). “*El caballero de Olmedo* en la Compañía Nacional de Teatro Clásico”. En Bègue A. y Herrán E. (eds.), *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional “Siglo de Oro”* (pp. 963-971). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- » Mascarell, P. (2014). “Violencia y lirismo en escena: el *Peribáñez* de José Luis Alonso de Santos (2002)”. *Ogigia. Revista electrónica de Estudios Hispánicos*, 15, pp. 17-30.
- » Mira, M. (2003). “Magüi Mira habla de *El perro del hortelano*”. Alicante: Biblioteca Miguel de Cervantes [en línea]. Consultado el 13 de agosto de 2015 en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczs2p7>
- » Muñoz Carabantes, M. (1992). *Puesta en escena y recepción del teatro clásico y medieval en España. (desde 1939 a nuestros días)*, tesis doctoral dirigida por Luciano García Lorenzo. Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid.
- » Ordóñez, M. (2011, 17 de diciembre) “Lope, precursor de Marivaux”. En *El País* [en línea]. Consultado el 13 de agosto de 2015 en http://elpais.com/diario/2011/12/17/babelia/1324084390_850215.html
- » Padilla, G. y Requeijo, P. (2010). “La sitcom o comedia de situación: orígenes, evolución y nuevas prácticas”. *Fonseca. Journal of Communication*, 1, pp. 187-218.
- » Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- » Pérez Sierra, R. (1996). “Versión cinematográfica de *El perro del hortelano*”. En Pedraza F. y González Cañal R. (eds.), *Lope de Vega, comedia urbana y comedia palatina: actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de Julio de 1995* (pp. 107-114). Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha.
- » Thacker, J. (2014). “El público inglés ya sitúa a Lope junto a Molière o Goldoni en el repertorio teatral europeo”. En Bastianes M., Fernández E. y Mascarell P. (eds.), *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro*

clásico español, pp. 264-268. Kassel: Reichenberger.

- » Vega, L. de (2002). *El perro del hortelano*. Alicante: Biblioteca Miguel de Cervantes [en línea]. Consultado el 13 de agosto de 2015 en http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/ALo798_ElPerroDelHortelano
- » Wheeler, D. (2012). *Golden Age Drama in Contemporary Spain*. University of Wales Press: Cardiff.