

EL PERRO DEL HORTELANO

de Lope de Vega

Versión

Álvaro Tato

Dirección

Helena Pimenta



1986-2016
30 AÑOS



EL **P**ERRO DEL **H**ORTELANO

de **Lope de Vega**

Versión

Álvaro Tato

Dirección

Helena Pimenta

Edición y textos **Mar Zubieta**

Octubre 2016

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte
Secretaría de Estado de Cultura. INAEM - CNTC

CUADERNOS PEDAGÓGICOS N.º 57

Primera edición octubre 2016

© De la versión Álvaro Tato

© De la presente edición

Compañía Nacional de Teatro Clásico

<http://teatroclasico.mcu.es>

<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Síguenos:

facebook

twitter

Diseño de cubierta

Pablo Nanclares

Fotos del montaje

MARCOSGPUNTO

Impresión

Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado

Avda. de Manoteras, 54 - 28050 Madrid

I.S.B.N. 978-84-9041-220-6

N.I.P.O. 035-16-077-7

Dep. Legal M-32935-2016

EL PERRO DEL HORTELANO

de **Lope de Vega**

Versión

Álvaro Tato

Dirección

Helena Pimenta

■ Realización de escenografía

May, Sfumato,

Mambo Decorados

Realización de vestuario

Sastrería Cornejo

Somotex Costura

Maribel Rh

Salvador García

PetraPorter

Utilería

Utilería-Atrezzo

Fondos CNTC

Ambientación de vestuario

Taller de María Calderón

Posticería

Lupe Montero

Fondos CNTC

Telones serigrafiados

Gerriets

Ayudantes de escenografía

Juan José González

Maite Onetti

Ayudante de vestuario

Beatriz Robledo

Ayudante de iluminación

David Hortelano

Ayudante de dirección

Javier Hernández-Simón

■ REPARTO POR ORDEN DE INTERVENCIÓN

Teodoro

Rafa Castejón

Tristán

Joaquín Notario

Diana

Marta Poveda

Fabio, Lirano

Álvaro de Juan

Otavio, Furio, Camilo

Óscar Zafra

Anarda

Nuria Gallardo / Paula Iwasaki

Dorotea

Alba Enriquez

Marcela

Natalia Huarte

Marqués Ricardo

Paco Rojas

Celio, Chapas

Egoitz Sánchez

Conde Federico

Pedro Almagro

Leonido, paje

Alfredo Noval

Amor, Antonello

Alberto Ferrero

Conde Ludovico

Fernando Conde

—

Música en off (piano)

Olesya Tutova

■ Asesor de verso

Vicente Fuentes

Coreografía

Nuria Castejón

Selección y adaptación musical

Ignacio García

Iluminación

Juan Gómez-Cornejo

Vestuario

Pedro Moreno

Rafa Garrigós

Escenografía

Ricardo Sánchez Cuerda

Directora
Helena Pimenta

Director adjunto
 Paco Pena

Gerente
 Marisa Moya

Director técnico
 Fernando Ayuste

Coordinación artística
 Cris Lozoya

Jefe de producción
 Jesús Pérez

Asesora técnica
 Fernanda Andura

Jefa de prensa
 M.ª Jesús Barroso

Jefa de publicaciones
 y actividades culturales
 Mar Zubieta

Jefa de sala y taquillas
 Graciela Andreu

Adjuntos a dirección técnica
 José Helguera
 Ricardo Virgós

Coordinador de medios
 Javier Díez Ena

Ayudante de publicaciones
 y actividades culturales
 Maribel Ortega

Secretario de dirección
 Juan Antonio Somoza

Administración
 Mercedes Domínguez
 Víctor M. Sastre
 Carlos López
 Ricardo Berrojalviz

Ayudantes de producción
 Esther Frías
 Belén Pezuela
 María Torrente

Oficina técnica
 José Luis Martín
 Susana Abad
 Víctor Navarro
 Pablo J. Villalba

Maquinaria
 Daniel Suárez
 Manuel Camín
 Juan Ramón Pérez
 Brígido Cerro
 Enrique Sánchez
 Francisco M. Pozón
 Ismael Martínez
 Francisco J. Mayorga
 José M.ª García
 Alberto Vicario
 Juan Fco. Guerrero
 Imanol Barrencua

Electricidad
 Manuel Luengas
 Santiago Antón
 Tomás Pérez
 Alfredo Bustamante
 Pablo Sesmero
 José M.ª Herrera
 Juan Carlos Pérez
 César García
 Jorge Juan Hernanz
 José Vidal Plaza
 Isabel Pérez

Audiovisuales
 Ángel M. Agudo
 José Ramón Pérez
 Alberto Cano
 Ignacio Santamaría
 Neftalí Rodríguez

Utería
 Pepe Romero
 Emilio Sánchez
 Arantza Fernández
 Pedro Acosta
 Luis Miguel Puerta
 Julio Martínez
 Paloma Moraleda

Sastrería
 Adela Velasco
 M.ª José Peña
 M.ª Dolores Arias
 Rosa M.ª Sánchez

Peluquería
 Carlos Somolinos
 Petra Domingo
 Antonio Román
 Ana M.ª Hernando

Maquillaje
 Carmen Martín
 Noelia Cortés

Apuntadora
 Blanca Paulino

Regiduría
 Rosa Postigo
 Dolores de la Torre
 Elena Sanz
 Javier Cabellos

Oficiales de sala
 Rosa M.ª Varanda
 Rufino Crespo

Taquillas
 Julia Vega
 Julián Cervera
 Carmen Cajigal

Grupos
 Marta Somolinos

Conserjes
 José Luis Ahijón
 Lucía Ortega

Mantenimiento
 José Manuel Martín
 Miguel Ángel Muñoz
 Comsa Service

Personal de sala
 Servicios Empresariales
 Asociados

Recepción
 Cobra servicios auxiliares

Limpieza
 Ingesan

Seguridad
 Sasegur

ÍNDICE

Cronología	6
• Entorno histórico y cultural	
• Vida y obra de Lope de Vega	
<i>El perro del hortelano, una comedia de frontera</i>	18
Fausta Antonucci, Università Roma Tre	
<i>El perro del hortelano, un montaje de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Año 2016</i>	30
• Síntesis argumental	32
• Los personajes	35
• Entrevista a la directora de escena	62
• Entrevista al autor de la versión	74
• Entrevista al escenógrafo	86
• Entrevista al figurinista	90
• El diseño de iluminación	98
• La música	102
Actividades en clase	104
Bibliografía	106

CRONOLOGÍA

VIDA Y OBRA DE LOPE DE VEGA

ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

1556

Felipe II hereda la corona española, y sus posesiones de Europa y América. Hereda también una deuda pública de 37 millones de ducados, por lo que declara al Estado en bancarrota por primera vez al no querer seguir asumiendo la inflación.

1558

Isabel I comienza en Inglaterra un reinado que dura hasta 1603.

1560

Carlos IX comienza en Francia un reinado que dura hasta 1574.

1561

La corte española se traslada a Madrid, declarada capital del Reino.

1562 Lope Félix de Vega y Carpio nace el 25 de noviembre, en Madrid. Su padre es el bordador Félix de Vega, y su madre Francisca Fernández Flores.

Comienza la construcción del Escorial. Se reanuda el Concilio de Trento.

1563

Fin del asedio turco de Orán.

1564

Nacen Shakespeare y Marlowe.

1565

Se crea la Cofradía de la Pasión con el fin de explotar comercialmente los teatros madrileños. Muere Lope de Rueda. Santa Teresa de Jesús escribe *El libro de mi vida*.

1566

Felipe II envía el ejército a los Países Bajos.

1567

Felipe II nombra secretario de Estado a Antonio Pérez, partidario del príncipe de Éboli y contrario al duque de Alba. Se funda la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad.

1568		La rebelión de Guillermo de Orange, en Flandes, comienza la Guerra de los 80 años. Sublevación de los moriscos en las Alpujarras.
1569		Nace Guillén de Castro.
1570		Expulsión de los moriscos de Granada.
1571		Tiene lugar la Batalla de Lepanto. Legazpi funda la ciudad de Manila.
1572	Estudia con Vicente Espinel sus primeras letras.	Publicación en Amberes de la <i>Biblia políglota</i> bajo la dirección de Arias Montano. Noche de San Bartolomé: matanza de 20.000 hugonotes en Francia. Revuelta generalizada de los Países Bajos.
1573		Nace el poeta Rodrigo Caro. Don Juan de Austria toma Túnez.
1574	Comienza los cursos del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús, en Madrid.	Sube al trono francés Enrique III, hermano de Carlos IX, y reina hasta 1589. Nace Antonio Mira de Amescua. Madrid construye un teatro en el corral de la Pacheca.
1575		Segunda bancarrota de la Hacienda española. Ruina del eje comercial Medina del Campo-Amberes.
1576	Empieza en Alcalá de Henares estudios que no llega a terminar, y entra al servicio de don Jerónimo Manrique, obispo de Ávila.	
1577		Nace Rubens. El Greco se instala en Toledo. Teresa de Jesús escribe <i>Las Moradas</i> .

- 1578 Muere Félix de Vega, su padre.
Ercilla escribe la 2ª parte de *La Araucana*. Muere don Juan de Austria. Nace el futuro Felipe III de España. Felipe II acepta la división de Flandes. Muere el rey don Sebastián de Portugal en la batalla de Alcazarquivir.
- 1579 Parece que en este año comienza sus relaciones con Elena Osorio. La primera comedia que conservamos de Lope, *Los hechos de Garcilaso*, está fechada entre 1579 y 1583.
Nace Luis Vélez de Guevara. Antonio Pérez es detenido; condenado a muerte, huye a Francia. Se nombra al cardenal Granvela secretario real. Madrid construye el corral de comedias de la Cruz.
- 1580
Nacen Quevedo y Ruiz de Alarcón. Se imprimen las *Obras de Garcilaso*, con anotaciones de Fernando de Herrera. Nace en Murcia Andrés de Claramonte, actor y autor.
- 1581
Las cortes de Tomar reconocen a Felipe II como rey de Portugal.
- 1582
Nace el conde de Villamediana. Muere Santa Teresa de Jesús. Coalición de Holanda, Inglaterra y Francia contra España. Se construye el corral de comedias del Príncipe, inaugurado en 1583.
- 1583 Se embarca en la expedición a las Azores, a las órdenes de don Álvaro de Bazán.
Se imprimen *La perfecta casada* y *De los nombres de Cristo* de Fray Luis de León y *Camino de perfección* de Santa Teresa de Jesús. Se impone el uso del calendario gregoriano.
- 1584
Finalizan los trabajos de construcción de Juan de Herrera en el Escorial. Se construye el corral de la Olivera, en Valencia.
- 1585
Guerra entre España y Francia. Durará hasta 1598. Cervantes publica *La Galatea*. Góngora comienza a parodiar los romances de Lope.

1587 Es ya un autor dramático conocido. Se le detiene y procesa por libelos contra Elena Osorio.

1588 Se le condena a ocho años de destierro de la corte y a dos del reino de Castilla. Antes de cumplir la sentencia, rapta a Isabel de Urbina y se casa por poderes con ella. Se traslada a Valencia. Lope afirma que se embarcó en la Armada Invencible, pero no lo sabemos con certeza.

1589 Muere su madre. Confirmación eclesiástica de su boda con Isabel de Urbina en Valencia, donde vive. Sus versos comienzan a difundirse a través de la *Flor de varios romances nuevos*.

1590 Una vez cumplido el destierro de Castilla, se instala en Toledo y entra al servicio de don Francisco Ribera Barroso, marqués de Malpica.

1591

1592 Se traslada a Alba de Tormes y entra al servicio del duque de Alba.

La Armada Invencible fracasa. Se publica *Las moradas* de Santa Teresa. El Greco acaba *El entierro del conde Orgaz*.

Enrique IV, hugonote, sube al trono de Francia y fue el primero de la dinastía de los Borbones. Ya era rey de Navarra desde 1572, año en que se casó con Margarita de Valois, hermana de Carlos IX y Enrique III de Francia. Se divorció de ella en 1599 y en 1600 se casó con María de Médicis. Reinó hasta 1610, año en que coronó a la reina María, que un día después pasó a ser regente de Francia en nombre del joven Luis XIII por el repentino asesinato del rey. Se publica en Huesca la *Flor de varios romances nuevos y canciones*, incluyendo poemas juveniles de Lope.

Mueren Fray Luis de León y San Juan de la Cruz.

- 1593
- 1595 Muere en Alba de Tormes su mujer, Isabel de Urbina. Jerónimo Velázquez, padre de Elena Osorio, le perdona, y nuestro autor consigue el indulto de su destierro de la corte, trasladándose a Madrid. Morley y Bruerton fechan entre 1595-1598 la escritura de *La serrana de la Vera*, publicada en 1617 en *El Fénix de España Lope de Vega Carpio...* séptima parte de sus comedias, Madrid, viuda de Alonso Martín.
- 1596 En Madrid conoce a Micaela Luján, *Camila Lucinda*. Se le procesa por amancebamiento con Antonia Trillo. Escribe *La malmaridada* en Madrid.
- 1597 Morley y Bruerton fechan entre 1597-1603 *Las dos bandoleras*, publicada en 1630 en *Doce comedias nuevas de Lope de Vega Carpio* y otros autores, en Barcelona por Gerónimo de Margarit.
- 1598 Se casa el 25 de abril con Juana Guardo. Publica *La Dragontea* y *La Arcadia*. El marqués de Sarria, futuro conde de Lemos, le nombra su secretario.
- 1599 Viaja a Valencia para asistir a las bodas de Felipe III con Margarita de Austria y de Isabel Clara Eugenia con el archiduque Alberto. Publica *El Isidro*. De este año son sus comedias *El alcaide de Madrid*, *El Argel fingido*, *El blasón de los Chaves* y *Las pobrezaas de Reinaldos*.
- Felipe II entra con sus tropas en París. Enrique IV se convierte al catolicismo, anulando las pretensiones de Felipe II al trono francés.
- Nace Descartes. Tercera bancarrota de la Hacienda española.
- Muere Juan de Herrera, arquitecto del Escorial. Corral de comedias de la Rambla, en Barcelona.
- Muere Felipe II; le sucede Felipe III. Fin de la guerra francoespañola. Paz de Vervins entre España y Francia para aislar a Holanda. Nace Zurbarán.
- Se edita el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán. Nace Velázquez. Gran epidemia de peste bubónica en España. El duque de Lerma se convierte en la persona de confianza de Felipe III.

- | | |
|--|--|
| <p>1600 Posiblemente en esta fecha ya tiene compuestas las comedias <i>Los Benavides</i>, <i>La contienda de García</i> y <i>El ingrato arrepentido</i>.</p> | <p>Pedro Calderón de la Barca nace en Madrid, el 17 de enero.</p> |
| <p>1601</p> | <p>Nacen Baltasar Gracián y Alonso Cano. La corte se traslada a Valladolid. Shakespeare escribe <i>Hamlet</i>.</p> |
| <p>1602 Vive en Toledo con su mujer Juana Guardo y su familia, y viaja a Sevilla, donde vive Micaela Luján.</p> | |
| <p>1603 Escribe <i>El cordobés valeroso</i>, <i>La corona merecida</i> y, posiblemente también en esa fecha, <i>La viuda valenciana</i> y <i>El arenal de Sevilla</i>.</p> | <p>Muere Isabel I de Inglaterra, y Jacobo I, heredero de los Tudor, comienza un reinado que dura hasta 1625.</p> |
| <p>1604 Viaja a Sevilla, imprimiendo allí la 1ª edición de <i>El peregrino en su patria</i>. En Zaragoza se publican <i>Las comedias del famoso poeta Lope de Vega</i>.</p> | <p>España firma la <i>Paz de Londres</i> con Jacobo I de Inglaterra. Segunda parte del <i>Guzmán de Alfarache</i> de Mateo Alemán. Devaluación de la moneda.</p> |
| <p>1605 Escribe <i>La noche toledana</i> y <i>El rústico del cielo</i>. Nace en Toledo Marcela, hija suya y de Micaela Luján. Está al servicio del duque de Sessa como secretario.</p> | <p>Primera parte de <i>Don Quijote de la Mancha</i>.</p> |
| <p>1606 En Toledo nace Carlos Félix, hijo suyo y de Juana Guardo.</p> | <p>La corte vuelve a Madrid. Nacen Rembrandt, Pierre Corneille y Rojas Zorrilla. Se estrena <i>Orfeo</i> de Monteverdi.</p> |
| <p>1607 Nace Lope Félix, hijo suyo y de Micaela Luján.</p> | <p>Nace Francisco de Rojas Zorrilla.</p> |
| <p>1608 Finaliza su relación con Micaela Luján. De este año son probablemente <i>Los melindres de Belisa</i>, <i>Lo fingido verdadero</i> y <i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i>.</p> | <p>Nace Milton. Se publican las primeras ordenanzas sobre teatro.</p> |

- 1609 Publica en Madrid sus *Rimas*, que incluyen una primera edición de *Arte nuevo de hacer comedias*. Ingresa en la Congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento.
- 1610-1614 Escritura de *La villana de Getafe* según Morley y Bruerton, dando por buena la referencia a la expulsión de los moriscos del v. 2034.
- 1610 Lope vive en Madrid en una casa que compra en la calle de Francos, hoy calle Cervantes, con Juana Guardo y su familia. Escribe *La hermosa Esther* y *La buena guarda* y probablemente, *El mejor mozo de España*. Alonso Pérez publica en Madrid la *Segunda parte* de sus comedias.
- 1611 De este año son *Barlaán y Josafat* y *El villano en su rincón*.
- 1612 Publica la *Tercera parte* de sus comedias en Barcelona, por Sebastián de Cormellas, aunque las investigaciones de Moll indican que, en realidad, el lugar y el impresor fueron Sevilla y Gabriel Ramos Bejarano. Ingresa en la Orden Tercera de San Francisco. Muere Micaela Luján. Muere Carlos Félix.
- Felipe III expulsa a los moriscos de España. Unas 275.000 personas, procedentes en su mayoría de Valencia, tienen que irse del país. *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega. Tregua de los Doce Años con los Países Bajos. Telescopio de Galileo. Kepler: *Astronomia Nova*.
- Comienza el reinado de Luis XIII de Francia bajo la regencia de su madre, María de Médicis. Luis tomará el poder en 1617 y reinará hasta 1643; estará asistido por el cardenal Richelieu desde 1622 hasta la muerte del prelado en 1642. Muere Juan de la Cueva. Tiene lugar el proceso más importante de la Inquisición: se quema a seis personas del valle de Zugarramundi en un Auto de Fe. Galileo publica *Siderius mundi*. Claramonte reside en Sevilla entre 1610 y 1620, ya con compañía propia, que en 1615 pasa a ser una de las doce que tienen privilegio del rey.
- Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias.
- Se cierran los teatros por la muerte de la reina Margarita.

- 1613-1614 La posible fecha de la escritura de *El perro del hortelano* que tiene más adeptos entre los investigadores. En cualquier caso, tuvo que escribirse antes de 1618, fecha de la segunda lista de *El peregrino en su patria*, donde está incluida.
- 1613 Escribe *La dama boba*. Muere Juana Guardo. Nuestro autor sufre una profunda crisis.
- 1614 Se ordena sacerdote en Toledo. Publica las *Rimas sacras* y Miguel de Siles publica en Madrid la *Cuarta parte* de sus comedias, incluyendo *Peribáñez y el comendador de Ocaña*.
- 1615 Posible escritura de *La cortesía de España*. Se publica la *Quinta parte* de sus comedias en Alcalá.
- 1616 Empieza su relación con una mujer casada, la joven Marta de Nevares, la *Amarilis* del Lope poeta y la *Marcia Leonarda* del Lope novelista. Se publica la *Sexta parte* en Madrid.
- 1617 Nace Antonia Clara, hija suya y de Marta de Nevares. Imprime la *Octava parte* de sus comedias y la *Séptima parte*, con *El villano en su rincón*. Lope interviene en la impresión de la *Novena parte* de sus comedias, hecha también en Madrid por la viuda de Alonso Martín. Incluye *La dama boba*.
- Muere Leonardo de Argensola. Posible fecha de la muerte de Mateo Alemán. *Novelas ejemplares* de Cervantes. Se difunden el *Polifemo* y las *Soledades* de Góngora.
- Muere El Greco. *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina. Quiebran los banqueros de la corona.
- Cervantes publica la segunda parte de *El Quijote* y sus *Ocho comedias y ocho entremeses*.
- Mueren Cervantes y Shakespeare. Se edita póstumamente *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

- 1618 Publica las *Partes X* y *XI* de sus comedias y la 2ª edición de *El peregrino en su patria*.
- 1619 Muere el marido de Marta de Nevares. Imprime *Fuente Ovejuna* y *La cortesía de España* en la *Dozena parte* de sus comedias, y el *Romancero espiritual*.
- 1620 Da a la imprenta las *Partes XIII* y *XIV* de sus comedias. En esta última figura *La villana de Getafe*. Organiza una *Justa poética* para celebrar la beatificación de San Isidro. Posiblemente escribe *El caballero de Olmedo*.
- 1621 Publica las *Partes XV*, *XVI* y *XVII* de sus comedias y *La Filomena*.
- 1622 Se imprimen *La juventud de San Isidro* y *La niñez de San Isidro*. Interviene en las fiestas por la canonización del santo.
- 1623 Marta de Nevares enferma de los ojos y queda ciega. Se publican las *Partes XVIII* y *XIX* de sus comedias. Su hija Marcela profesa como religiosa trinitaria.
- 1624 Se imprimen *La Circe* y *Novelas a Marcia Leonarda*.
- El duque de Lerma es reemplazado por su hijo, el duque de Uceda, en el favor de Felipe III. Comienza la Guerra de los Treinta Años. Nacen Murillo y Moreto. Se publican *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro y el *Marcos Obregón* de Vicente Espinel. Nace Agustín Moreto.
- Calderón participa en el certamen poético que se celebra en Madrid a raíz de la beatificación de San Isidro. Bacon publica el *Novum organum*. Claramonte representa *La infelice Dorotea*, que firma con su seudónimo habitual, Clarindo.
- Muere Felipe III y sube al trono Felipe IV. El archiduque Alberto de Austria muere y la soberanía de los Países Bajos vuelve al rey Felipe IV. Se cierran los corrales de comedias. Aumentan los impuestos y tributos. Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*.
- Calderón es premiado en el certamen poético con que se celebra la canonización de San Isidro. Privanza del conde-duque de Olivares. Nace Molière.
- Urbano VIII es elegido papa y condena el jansenismo. Velázquez es nombrado pintor de cámara.
- Richelieu es nombrado primer ministro francés.

- | | | |
|------|--|--|
| 1625 | En este año publica, probablemente, <i>La niñez del padre Rojas</i> . Parece que <i>La moza de cántaro</i> se escribe entre 1625 y 1626. Publica también la <i>Parte XX</i> pero el consejo de Castilla paraliza la autorización de nuevas impresiones de comedias. La suspensión durará hasta 1634 y motivará que editores de fuera de Castilla publiquen hasta ocho <i>Partes</i> más en una <i>Colección de diferentes autores</i> , que incluyen muchas de Lope. Las ediciones de Lope se reinician con la <i>Parte vigésimo primera</i> , continuando la numeración interrumpida en esa <i>Parte XX</i> . | Rendición de Breda. Carlos I, rey de Inglaterra. Los ingleses atacan Cádiz. |
| 1626 | Se imprimen los <i>Soliloquios amorosos de un alma a Dios</i> . | Se publica <i>El Buscón</i> de Francisco de Quevedo. Claramonte muere en Madrid en la calle del Niño, donde vivía su admirado Góngora. |
| 1627 | Se publica <i>La Circe</i> . | Se estrena <i>La cisma de Inglaterra</i> de Calderón. <i>Primera parte</i> de las comedias de Tirso de Molina. Muere Luis de Góngora. Se publica su obra y los <i>Sueños y discursos</i> de Quevedo. |
| 1628 | Marta de Nevaes pierde la razón. | Se publica <i>Movimientos del corazón</i> de William Harvey, médico y fisiólogo inglés. Motines en Santarem y Oporto. Captura de la flota española por los suecos en Matanzas (Cuba). Entre 1628-1629 Calderón escribe <i>El príncipe constante</i> y <i>El médico de su honra</i> . |
| 1629 | | Calderón escribe <i>Casa con dos puertas mala es de guardar</i> y <i>La dama duende</i> . |
| 1630 | Imprime <i>Laurel de Apolo</i> . | Motines en Vizcaya. Dieta de Ratisbona. Se inician las obras del palacio del Retiro. Paz con Inglaterra. <i>El burlador de Sevilla</i> de Tirso de Molina. Parece que, en la última parte de 1630, Calderón escribe <i>La vida es sueño</i> . |

- 1631 El 24 de junio se representa *La noche de San Juan*. Escribe *El castigo sin venganza*.
- 1632 Marta de Nevaes muere. Lope publica *La Dorotea*.
- 1633 Imprime la *Égloga Amarilis*. Iusepe Guinobart paga la impresión en Zaragoza, en casa de Diego Dormer, de una *Parte XXIV* de las comedias de Lope, con *¿De cuándo acá nos vino?*
- 1634 Su hijo Lope Félix se embarca en una expedición a Isla Margarita y muere. Imprime *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*.
- 1635 Su hija Antonia Clara se fuga con don Cristóbal Tenorio, un hombre casado. Estrena *Las bizarrías de Belisa*. Publica la *Égloga Filis*, la *Veintiuna parte verdadera* y la *Veintidós parte perfecta* de sus comedias, esta vez autorizadas y a cargo de su yerno, Luis de Usátegui. Muere el 27 de agosto. El duque de Sessa paga el entierro de nuestro autor. El Ayuntamiento de Madrid quiere organizar unas solemnes honras fúnebres en su honor, pero el Consejo de Castilla se opone y no llegan a celebrarse. Muchas obras de Lope se publicaron después de su muerte. *La Estrella de Sevilla* está incluida en el tomo IV de sus *Comedias sueltas*,
- Calderón escribe *La devoción de la cruz*. Mueren Leonardo de Argensola y Guillén de Castro.
- Galileo publica el *Diálogo sobre los dos mayores sistemas*. Nacen Spinoza y Locke.
- Se inaugura el Coliseo del Buen Retiro con *El nuevo palacio del Retiro*, de Calderón. Victoria española en Nördlingen contra los suecos. Quevedo publica *La cuna y la sepultura*. Velázquez pinta *La rendición de Bredá*. Se nombra a Calderón director de las representaciones de palacio. Guerra con Francia. Fundación de la Academia francesa.

- encabezado por *El amor enamorado y otras comedias*, editado, sin lugar ni año, posiblemente hacia 1640.
- 1638 Luis de Usátegui imprime la *Parte XXIII* de sus comedias, incluyendo *Contra el valor no hay desdicha* y *Porfiar hasta morir*.
- 1640 Usátegui imprime en Madrid la *Veinticuatro parte perfecta* de sus comedias; la mayoría de las piezas no son de Lope.
- 1641 Se imprime en Zaragoza una *Parte XXIV*, con *La hermosa fea*, *El caballero de Olmedo* y *El bastardo Mudarra* entre otras.
- 1643
- 1646 *La moza de cántaro* se publica por primera vez en Valencia a costa de Juan Sonsoni, mercader de libros, dentro de la *Parte 57 de Doce comedias nuevas de diferentes autores*. Es un volumen facticio cuya fecha y lugar de imprenta no parecen auténticos.
- 1647 La *Parte XXV* impresa en Zaragoza contiene *La esclava de su galán* y *El mayor imposible*, entre otros títulos. Usátegui imprime en Madrid la *Parte veinticinco perfecta y verdadera*.
- Tropas francesas invaden España y ponen sitio a Fuenterrabía, hasta que el almirante de Castilla levanta el asedio.
- Sube al trono de Francia Luis XIV, el Rey Sol, bajo la regencia de su madre, Ana de Austria; gobernó con la ayuda del cardenal Mazarino. Luis XIV tomará el poder en 1661, a la muerte del prelado.
- La Guerra de los Ochenta Años continuará hasta 1648, saldándose con la pérdida del poder imperial español y la bancarrota del Estado, y con la independencia de los Países Bajos, firmada en el tratado de Münster.

***El perro del hortelano,* una comedia de frontera**

Fausta Antonucci, Università Roma Tre

1. ¿En qué género teatral se inscribe *El perro del hortelano*? Mi lectura empieza con una pregunta que puede parecer baladí, determinada por preocupaciones de tipo formalista o clasificatorio, y que sin embargo creo que nos permitirá adentrarnos en las múltiples interpretaciones posibles de esta genial comedia de Lope de Vega. Para contestar a dicha pregunta tendré que manejar categorías cuyos nombres y contenidos han sido elaborados fundamentalmente por la crítica moderna; pero esto no quiere decir que el público de la época de Lope no estuviese en condiciones de reconocer que *El perro del hortelano* jugaba con los rasgos característicos de al menos dos tipos de comedia de entre los más afortunados de su tiempo, que hoy llamamos el género urbano y el género palatino. Aunque el público no suele tener conciencia cabal ni teórica de todos los matices del sistema de géneros que articula una producción artística (teatral, cinematográfica, novelística), sí tiene conocimientos empíricos suficientes como para orientar sus expectativas a base de algunos rasgos caracterizadores de la obra que está disfrutando; expectativas que pueden cumplirse o no, porque la obra especialmente original y novedosa las desatiende, al menos en parte, generando un superávit de significados –que es lo que sucede con *El perro del hortelano*–.

La intriga típica de la comedia palatina se desarrolla en un palacio noble, en una geografía lejana, más o menos exótica pero en todo caso no española, en un tiempo impreciso o remoto, y tiene como protagonistas a personajes que pertenecen a clases sociales muy dispares: un-a noble y un-a villano-a o hasta un-a salvaje, hasta que tal diferencia acaba anulándose gracias a un reconocimiento que devuelve al personaje socialmente inferior su verdadera identidad, propiciando el desenlace matrimonial. En *El perro del hortelano* se mantienen todos estos rasgos, menos la procedencia del personaje socialmente inferior, es decir Teodoro, que no es ni villano ni salvaje, sino un cortesano letrado, aunque, como dice de sí mismo, no tiene padre conocido: «que soy hijo de la tierra / y no he conocido padre / más que mi ingenio, mis letras / y mi pluma» (vv. 3287-3290). Además, mientras el héroe palatino típico se desvive por demostrar al mundo que es más de lo que parece, porque se siente noble en el alma (es el motivo tópico de la diferencia entre apariencia y esencia que se combina con el de la ‘fuerza de la sangre’), en *El perro del hortelano* Teodoro no tiene ninguna sospecha de ser más de lo que es (porque, de hecho, no es más de lo que es), ni aspira a ser más, hasta que recibe de Diana su disimulada declaración de amor.

A la vista de estas diferencias con la comedia palatina típica, algunos críticos han afirmado que *El perro del hortelano* se parece más bien a las comedias urbanas, o de capa y espada¹. De hecho, la intriga se desarrolla en una ciudad (Nápoles), en espacios domésticos y callejeros (estos, sobre todo en el tercer acto), y se construye a base de amor, celos, rivalidades, como suele suceder en las comedias urbanas. El gracioso, Tristán, remite al tipo cómico del *servus fallax* ('criado engañador') que deriva del modelo plautino y terenciano y es propio de la comedia urbana. Sin embargo, el poder que mantiene Diana sobre sus criados, y que ejerce especialmente con Marcela pero también con Teodoro, introduce en la intriga una variable impropia del género urbano y más afín al palatino, en donde los deseos amorosos del poderoso, con su corolario de injusticias y prepotencias, son un motivo muy corriente. No es que el tema de una relación amorosa entre desiguales no se trate en la comedia urbana (ahí están, para probarlo, al menos *La villana de Getafe* y *La moza de cántaro*, para limitarnos a las obras de Lope); es que la conexión de este tema con el del ejercicio del poder es más bien propia de la comedia palatina.

2. Uno de los temas centrales de la comedia palatina es la recuperación de una posición social elevada por un personaje que ha sido relegado a la escala más baja de la sociedad, no por su culpa sino por razones ajenas a su voluntad y que radican normalmente en la vivencia de sus padres. En *El perro del hortelano* también vemos un personaje que llega a subir socialmente de forma inesperada; pero, como ya he apuntado, se trata de un personaje que no conoce a sus padres, que siempre ha sido de humilde condición, y cuya genealogía noble (la que se le reconoce en el final) es el resultado de un engaño pergeñado por el gracioso. Este conjunto de condiciones nos autoriza a ver en la comedia un asomo de intención paródica, como si Lope, que tantas y tantas comedias palatinas canónicas había compuesto sobre todo en la primera fase de su dramaturgia, estuviera ahora guiñando el ojo a su público, mostrándole la verdad escondida detrás de una construcción de hojalata y oropel. Ningún acto heroico o hazaña debe emprender Teodoro para llegar a ser conde de Belflor, a diferencia de tantos protagonistas de comedias palatinas que saben domar fieras, ganar batallas, lucirse en guerras. Su *atrevimiento* (una de las palabras clave de la obra) se ejerce en la esfera privada de las relaciones amorosas. Sus armas no son las de la fuerza, sino las de la inteligencia: *entendimiento* e *ingenio* (otras dos palabras clave), imaginación, capacidad de aprovechar la ocasión, despreocupación y habilidades estratégicas.

¹ Por ejemplo Víctor Dixon, «*El vergonzoso en Palacio y El perro del hortelano: ¿comedias gemelas?*», in *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo XX. Actas del coloquio internacional (Pamplona, Universidad de Navarra, 15-17 de diciembre de 1994)*, eds. I. Arellano, B. Oteiza, M. C. Pinillos, M. Zugasti, Madrid, Revista Estudios, 1995, pp. 73-86. La adscripción de *El perro del hortelano* al género palatino se remonta al artículo de Frida Weber de Kurlat, «*El perro del hortelano, comedia palatina*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1975, XXIV, 2, pp. 339-363.

Los campos semánticos formados por estos conceptos recorren todo el texto de *El perro del hortelano*. La escena de apertura deja muy claro que Diana echa de menos a «un hombre» que se comporte como tal en su defensa, es decir, que no sea, como ella increpa duramente a su criado Fabio, un «lindo gallina» («¡Hermosas dueñas / sois los hombres de mi casa!», dice irónica incluyendo también a su mayordomo Octavio)². Pero el atrevimiento que exige de Teodoro, en la primera escena que comparte con él, es de otro tipo, y apunta directamente a la capacidad de superar las timideces y las reservas determinadas en el secretario por la diferencia social que los separa. El discurso de Diana procede por alusiones, por sustitutos simbólicos de su deseo: la amiga «que desconfía de sí» (v. 516), el papel que ella ha escrito supuestamente para esta amiga y que Teodoro debe «escribir mejor» (v. 521)... Teodoro responde adoptando el mismo vocabulario, las mismas sustituciones simbólicas: él también es «muy desconfiado» (v. 535), y no se atreve a competir con el papel escrito por Diana. La palabra que utiliza Teodoro en realidad es *igualarle* («Yo no me atrevo a igualarle», v. 595), un verbo que alude indirectamente a la desigualdad social entre él y Diana y del que ya se había servido antes de leer el soneto de la condesa («igualarle fuera en vano, / y fuera soberbia en mí», vv. 525-526). Por ello, es significativo que Teodoro repita dos veces, en esta breve secuencia que cierra la escena, el sintagma «No me atrevo», y que Diana insista en que tiene que hacerlo «por vida mía» (v. 597); y de veras le va en ello la vida, según está de enamorada y turbada.

Cuando, a partir del soneto monologal que cierra el primer acto, Teodoro ya se ha decidido a «seguir [su] suerte venturosa» (v. 1178), aceptando el reto que le supone, el verbo *atreverse* y el sustantivo *atrevimiento* marcarán las fases alternas de la *suerte* de Teodoro, sujeta a los vaivenes (las «intercadencias», las llama él, v. 2043) de la actitud de Diana. Al comienzo del segundo acto, convencido ya del amor de Diana, Teodoro pronuncia un largo monólogo en décimas que se abre con esta estrofa:

Nuevo pensamiento mío,
desvanecido en el viento,
que con ser mi pensamiento
de veros volar me río;
parad, detened el brío,
que os detengo y os provocho,
porque, si el intento es loco,
de los dos lo mismo escucho,
aunque, donde el premio es mucho,
el atrevimiento es poco.

(vv. 1278-1287)

² Vv. 59 y 52-53 respectivamente.

Como afirman los dos últimos versos, para corresponder a un premio tan alto como el de ser amado por Diana hay que ser atrevidos; aunque, de acuerdo con el imaginario moral de la época, el atrevimiento conlleva la idea de la locura, de la vanidad, y finalmente de la soberbia castigada, de la que son emblemas Ícaro y Faetonte, mencionados repetidas veces en el primer acto. Efectivamente, cuando Diana parece desdeírse de sus insinuaciones amorosas, diciendo que se casará con el marqués Ricardo, Teodoro también reniega de su atrevimiento, pidiendo para sí la pena de Ícaro:

[...] Oh sol, abrasadme
las alas con que subí,
pues vuestro rayo deshace
las mal atrevidas plumas
a la belleza de un ángel.

(vv. 1691-1695)

Pero en el tercer acto vuelve a reafirmarse en su voluntad de atrevimiento: «Solo y sin alma, el pensamiento sigo / que al sol me dice que la vista atreva» (vv. 2511-2512). ¿Por qué entonces, no bien termina esta escena en la que Tristán le pone al tanto de su intención de forjarle una genealogía noble, asegurándole que «tú serás marido de Diana / antes que den las doce de mañana» (vv. 2560-2561), Teodoro decide al contrario marcharse a España, y le pide luego permiso a Diana para ello, determinando por primera vez su llanto? Y sobre todo, ¿por qué –si hay que dar fe a las afirmaciones de Marcela– se pone de acuerdo con esta para que vaya a pedirle a Diana permiso para marcharse también, casada con él? Todo lo que había sucedido antes auguraba el resultado de esta petición: Diana se niega a casar a Marcela con Teodoro, obligándola a casarse con Fabio. Marcela –que desde el primer rechazo de Teodoro sabe descifrar perfectamente los motivos de su comportamiento y del de Diana– pronuncia entonces un bello soneto con el que se resigna a la victoria del poder sobre un amor (el suyo), «desdichado» por haber entrado en competencia con «el tirano poder»:

¿Qué intentan imposibles mis sentidos,
contra tanto poder determinados?
Que celos poderosos declarados
harán un desatino resistidos.

(vv. 2716-2719)

Si verdaderamente Teodoro ha engañado a Marcela una vez más, pidiéndole que se vaya a España con él, no creo que sea, como dicen algunos críticos, porque es un amante

inconstante, una veleta al viento del favor o desfavor de Diana³, sino porque está siguiendo una estrategia precisa, centrada en darle celos a Diana (¿no sabe él mejor que nadie que el amor de la condesa ha empezado con los celos?) para obligarla a declararse. Y de hecho, he aquí que, cuando finalmente Teodoro se le presenta ya vestido «de camino», Diana no tiene más remedio que decirle, por primera vez, «Teodoro, / tú te partes, yo te adoro» (vv. 3035-3036). A las lágrimas de ambos y las declaraciones de amor recíproco sigue inmediatamente la escena del (falso) reconocimiento, en la que el conde Ludovico viene a pedir a Diana que le restituya a su hijo Teodoro.

Culminan en este punto de la intriga dos estrategias, dos tipos de «ingenio», que convergen en el mismo resultado: permitir que Teodoro se case con Diana y llegue, de simple secretario que no ha conocido a sus padres, a ser conde de Belflor. Ambas estrategias se basan en el engaño: el de Tristán está clarísimo, y tanto él como Teodoro lo definen así («engaño», vv. 3257, 3280; «engañifo», v. 2896; «traza», vv. 2556, 3239); el de Teodoro nunca recibe este nombre sino en su momento culminante, poco antes de su despedida de Diana, cuando Marcela le echa en cara que sus disculpas son tan falsas «como tu engaño lo ha sido» (v. 2991). Ella –como sospechaba ya desde el segundo acto– no ha sido sino una pieza en el juego de Teodoro, dirigido a suscitar los celos de Diana y por eso mismo a provocar su amor. Por otra parte, en el amor como en la guerra todos los recursos son lícitos, como argumentó prolijamente Ovidio en su *Ars amatoria*. Y de Ovidio procede la lección que cierra el soneto final del primer acto, en el que Teodoro decide dejar a Marcela para corresponder a Diana: «Pero si ellas [las mujeres] nos dejan cuando quieren, / por cualquiera interés o nuevo gusto, / mueran también como los hombres mueren», que glosa el *fallite fallentes* («engañada a las engañadoras») de un pasaje del *Ars amatoria* en el que se afirma entre otras cosas que «es justo que los artífices de muerte mueran de sus mismas armas»⁴. Si ambos, Teodoro y Tristán, son capaces de engañar eficazmente, es porque ambos tienen *ingenio*, esa capacidad de la inteligencia (*entendimiento*) que investiga, según la definición del *Tesoro de la lengua castellana* (1611) de Covarrubias, «lo que por razón y discurso se puede alcanzar en todo género de ciencias, disciplinas, artes liberales o mecánicas»; aunque en nuestra comedia ni Teodoro ni Tristán alcanzan nada en ninguno de estos campos, sino en el de una mejora de estatus que les parece vitalmente mucho más importante. Del *entendimiento* e *ingenio* de Teodoro –cualidades que corren parejas con su *belleza* y *gracia*– da cuenta el primer soneto

³ Para la abundante bibliografía relativa, remito a la nota 5 de mi trabajo «Teodoro y César Borgia: una clave para la interpretación de *El perro del hortelano*», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002)*, eds. M. L. Lobato – F. Domínguez Matito, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2004, vol. I, pp. 263-273. http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_1_020.pdf

⁴ *Ars amatoria*, Liber I, vv. 644-657.

de Diana, cuando a solas dice «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» (vv. 325-328). Al ingenio de Tristán se refiere repetidamente el mismo en el tercer acto, cuando habla de su «lacayífero ingenio» que ha podido «alborotar a toda Nápoles» (vv. 3211-12), y exclama «¿Qué tesoro llega / al ingenio?» (vv. 2913-2914).

¿Quiere esto decir que Teodoro y Tristán se parecen? No y sí. Sí por todo lo que acabamos de decir; y por el papel parecido que desempeñan en cuanto «secretarios», es decir, en sentido literal, depositarios de secretos. Cuando Diana finge caer, casi al final del primer acto, para poderle dar la mano a Teodoro, le avisa «que agora eres secretario, / con que te he dicho que tengas / secreta aquesta caída, / si levantarte deseas» (vv. 1169-1172). Y cuando, hacia el final de la comedia, Diana perdona la vida a Tristán, le avisa: «pero has de tener secreta / esta invención [se refiere al engaño que ha ennoblecido a Teodoro], pues es tuya» (vv. 3331-3332). No por casualidad, buen profeta, Tristán se había jactado con sus amigotes, al comienzo del tercer acto, de que pronto sería «secretario... del secretario» (v. 2424).

En otras cosas, como es obvio, Tristán y Teodoro no se parecen. No se parecen en su forma de hablar del amor, de pensar en las mujeres. Tristán, como se conviene a un criado, expresa una visión cínica y grosera, o si se quiere realista, del amor, al subrayar lo imperfecto de la realidad física escondida detrás de vestidos y maquillaje femeninos (vv. 380-442; 459-502), o al apuntar sin reparos a la conclusión sexual del largo escarceo amoroso entre Diana y Teodoro (vv. 2300-2317; 2357-2359). Teodoro, como se conviene a un galán, expresa al contrario una visión idealista, sirviéndose de imágenes ya tópicas que proceden tanto de la poesía cancioneril como de la petrarquista. Buen ejemplo de ello son los requiebros que Marcela imprudentemente refiere a Diana en el primer cuadro de la comedia (vv. 264-272), o los que Teodoro mismo repite a Diana en los vv. 1057-1061; o su reacción a la visión que le propone Tristán de los defectos físicos femeninos («Yo no imagino que están / de esa suerte las mujeres, / sino todas cristalinas, / como un vidro transparentes», vv. 449-452); o, finalmente, su lenguaje de amante cortés, jugando con el oxímoron del dulce sufrimiento de amor, cuando va a despedirse de Diana en el tercer acto:

No quiero yo mejorar
de la enfermedad que tengo,
pues sólo a estar triste vengo
cuando imagino sanar.
¡Bien hayan males que son
tan dulces para sufrir,
que se ve un hombre morir,
y estima su perdición!

(vv. 2580-2587)

Hay que recordar, sin embargo, que toda esta imaginación no se corresponde necesariamente a una verdad sentimental, según insinúa el mismo Teodoro cuando repite a Diana los requiebros que había dicho a Marcela:

DIANA ¿Qué le has dicho, por mi vida?
 ¿Cómo, Teodoro, requiebran
 los hombres a las mujeres?

TEODORO Como quien ama y quien ruega,
 vistiendo de mil mentiras
 una verdad, y ésa apenas.

(vv. 1049-1054)

Tampoco se parecen Teodoro y Tristán en su actitud hacia el engaño que le otorga al primero un flamante título nobiliario. A diferencia del gracioso, que no cabe en sí de contento por su éxito, Teodoro se siente incómodo con esta mentira y decide revelar a Diana que él no es hijo de Ludovico. Las palabras que utiliza para explicar por qué se lo revela son significativas, porque reivindican una «nobleza natural» que se opone a la nobleza de la sangre: «mi nobleza natural / que te engañe no me deja; / porque soy naturalmente / hombre que verdad profesa» (vv. 3294-3297).

Finalmente, lo que caracteriza a Teodoro frente a Tristán, que en cuanto criado se caracteriza por su medrosa prudencia, es el atrevimiento. Como ya hemos visto, se trata de un atrevimiento que se ejerce en la esfera privada y no en los campos de batalla; pero supone, como todo atrevimiento, aceptar un riesgo que el gracioso en cambio no está dispuesto a correr. Por ello, en una escena del segundo acto que considero clave de la comedia⁵, Tristán trata de disuadir a su amo contándole la historia del duque (César Borgia) que había adoptado como lema *César o nada*, y que terminó siendo *César* (por su nombre, no por el éxito del mucho más afortunado homónimo Julio César al que apuntaba el lema) y *nada* (por haber muerto joven sin cumplir sus expectativas de gloria). Teodoro sin embargo no se deja asustar por la alusión, y replica «Pues tomo, Tristán, la empresa, / y haga después la Fortuna / lo que quisiere» (vv. 1428-1430). En mi opinión, este remite a la figura de César Borgia no se hace tanto para esgrimir un ejemplo de ambición castigada que debería servir de amonestación a Teodoro, como para evocar a una de las figuras que Maquiavelo citaba en el capítulo 2 de su *Príncipe* como modelo de quienes quisieran llegar al principado adquiriéndolo *ex novo*. Quienes aspiran a tal objetivo, según Maquiavelo,

⁵ Ver al respecto mi trabajo citado en la nota 3.

deben poseer tres cualidades fundamentales: aprovechar las ocasiones favorables; adaptarse rápidamente a los cambios de fortuna; ser capaces de acciones malas cuando sea necesario⁶. Y si examinamos el comportamiento de Teodoro, a la luz de lo que ya hemos dicho, veremos que combina en la justa medida estas tres cualidades: reconoce su ocasión y sabe aprovecharla⁷, se adapta a los vaivenes de Diana volviendo a Marcela para darle celos a la condesa, no tiene escrúpulos en servirse de Marcela como de una pieza en este juego; y finalmente, se ve premiado con el principado al que aspiraba, el condado de Belflor.

3. ¿Quiere esto decir que todo en *El perro del hortelano* es juego estratégico, ambición de poder y de medro social? No por cierto. El amor es una presencia importantísima, un móvil fundamental; en Teodoro convive con las aspiraciones que ya hemos analizado, en las protagonistas femeninas, Diana y Marcela, es un sentimiento totalizador. Marcela es en cierta medida un personaje tópico: el de la amante abandonada que sufre y se queja, pero que también se venga seduciendo a otro hombre, Fabio. Diana, en cambio, es un personaje mucho más novedoso y complejo. Su amor, como dice ella misma en el papel-soneto que enseña a Teodoro, empieza con los celos: «por pesarme que, siendo más hermosa, / no fuese en ser amada tan dichosa / que hubiese lo que envidia merecido» (vv. 556-558). Luego, cuando Teodoro le objeta que «esos celos, señora, / de algún principio nacieron, / y ése fue amor» (vv. 579-581), reconoce su sentimiento pero no puede declararlo abiertamente, en parte porque es mujer, pero sobre todo por la diferencia social que la separa de Teodoro. De ahí que toda su relación con él se base, a nivel verbal, en una trama de alusiones y sobreentendidos, y a nivel extraverbal, en una serie de manifestaciones físicas (temblores, colores de la cara) de las que dan cuenta las palabras de Teodoro⁸, ya que por muy hábil que sea la actriz que interprete a Diana, es muy improbable que logre hacer visibles estos matices al público. De ahí que uno de los campos semánticos clave de la comedia sea el que gira alrededor de las palabras *entendimiento-entender-entendido*: el entendimiento es una de las primeras cualidades que Diana aprecia en Teodoro, como ya he recordado, y no es nada casual que el último terceto de

⁶ La necesidad de adaptarse a los cambios de fortuna y de saber obrar el mal se afirma en el capítulo XVIII del *Príncipe* («Quomodo fides a principibus sit servanda»): «E però bisogna che egli [el príncipe] abbia uno animo disposto a volgersi secondo ch'e' venti della fortuna e le variazioni delle cose li comandano, e [...] non partirsi dal bene, potendo, ma sapere intrare nel male, necessitato» («debe [el príncipe] estar dispuesto a ir en la dirección que le señalan los vientos de la fortuna y lo variable de las situaciones, y [...] no alejarse del bien, pudiendo, pero saber acometer el mal, si le fuere necesario»).

⁷ «Tristán, cuantos han nacido / su ventura han de tener; / no saberla conocer / es el no haberla tenido. / O morir en la porfía, / o ser conde de Belflor» (vv. 1412-1417).

⁸ Véanse sobre todo los vv. 866-878, en los que Teodoro reflexiona en monólogo sobre el juego de los colores de la cara de Diana al hablar con él; y los vv. 1175-1178, también monologales, en los que Teodoro rememora el temblor que ha sentido en la mano de Diana al dársela para ayudarla a levantarse, tras la caída fingida de ella.

La oposición *gusto/justo* que se observa en esta última cita es el eje del dilema en el que se debate Diana. La tentación de ceder a su gusto es cada vez más fuerte, y a cada acto de hecho Diana baja un escalón en su acercamiento a Teodoro, aunque no llega nunca a ceder del todo, hasta el momento de la falsa anagnórisis de Ludovico. Detrás del dilema de Diana está, en parte, la tradicional visión misógina que considera a la mujer como ser irracional, incapaz de controlar la fuerza del propio deseo amoroso. En este sentido, es interesante comprobar que los ejemplos mitológicos de lujuria desenfrenada que aporta Anarda para animar a la condesa («Si Pasife quiso un toro, / Semíramis un caballo, / y otras los monstros que callo / por no infamar su decoro, / ¿qué ofensa te puede hacer / querer hombre, sea quien fuere?», vv. 1628-1633) son análogos a los que Sempronio aduce a Calisto en el primer acto de *La Celestina* para convencerle de que no le será tan difícil obtener el amor de Melibea⁹. Por otra parte, en la dramatización del dilema de Diana apunta asimismo una visión más moderna y más comprensiva de las exigencias sentimentales del individuo, y un cuestionamiento de las barreras estamentales al menos en lo que se refiere a las relaciones entre hombre y mujer. Cuando Diana, tras haber escuchado la revelación del engaño de Tristán, dice a Teodoro que no se será tan necia que deje de casarse con él, «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» (vv. 3307-3311), sus palabras pueden leerse como un alegato contra el honor y el estatus social, meras convenciones que quedan burladas con el final que se prepara. Se observará que lo *justo*, al formar el verbo *ajustarse*, ya no entra aquí en conflicto con el *gusto*, sino todo lo contrario.

4. Volvamos ahora brevemente, para concluir, al carácter genérico fronterizo de *El perro del hortelano*. Teodoro es, como hemos visto, un héroe palatino *sui generis*, que no llega de fuera de la Corte, sino de su mismo seno; más urbano, menos desinteresado y puro, más moderno, que otros congéneres suyos de la comedia palatina. Un personaje, en suma, más en la línea del príncipe de Maquiavelo que en la de los héroes de los libros de caballerías. En su desaprensiva estrategia amorosa Teodoro se parece muchísimo a tantos galanes de comedias urbanas de Lope: piénsese solamente en el Laurencio de *La dama boba*, que no tiene escrúpulos en dejar a la culta Nise por la más rica aunque boba Finea. De hecho, es la comedia urbana el territorio dedicado a dramatizar la amplísima gama de las estrategias

⁹ «Dixe que tú, que tienes mas coraçón que Nembrot ni Alexandre, desesperas de alcançar vna muger, muchas de las quales en grandes estados constituydas se sometieron a los pechos e resollos de viles azemileros e otras a brutos animales. ¿No has leydo de Pasife con el toro, de Minerua con el can?» (Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. Julio Cejador y Frauca, disponible en línea en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/la-celestina--1/html/fedc933a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_114.html#1_8_).

y estratagemas de la guerra de amor, de acuerdo con las enseñanzas de Ovidio. En estos escarceos amorosos –con matices que dependen de la cronología y del dramaturgo– el fin suele justificar los medios, para utilizar una expresión maquiavélica ásperamente censurada por los moralistas. La peculiaridad de *El perro del hortelano* en este contexto es que el fin de Teodoro no es solamente el amor de Diana, sino también el condado de Belflor; en este cruce entre el amor y el medro personal, entre lo urbano y lo palatino, lo heroico y lo cínico, reside la dimensión especial de la obra, su desconcertante modernidad. No hay que olvidar que *El perro del hortelano* no se inscribe en el ámbito del drama, macrogénero en el que las intenciones didácticas ocupan una parte importante al lado de las exigencias de diversión y espectacularidad. Se inscribe, al contrario, en el ámbito de la comedia¹⁰, donde Lope se permite unas exploraciones de gran modernidad y desenfado que nos hablan, todavía hoy, del deseo de plenitud sentimental de los individuos, más allá de trabas y normas sociales, y del condicionamiento que las relaciones de poder inevitablemente ejercen hasta en los sentimientos más íntimos.

¹⁰ Para esta diferencia entre el macrogénero del drama y el de la comedia, es imprescindible el ya clásico trabajo de Joan Oleza, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega» (1981), ahora en *Teatro y prácticas escénicas. II. La Comedia*, ed. J. L. Canet Vallés, London, Tamesis Books, 1986, pp. 251-308.





El perro del hortelano, un montaje
de la Compañía Nacional
de Teatro Clásico. Año 2016



Síntesis argumental



Estamos en Nápoles, en el palacio de Diana, condesa de Belflor. Es de noche y, ya en su aposento, la dama se sobresalta al oír ruidos, despertando a sus criados para averiguar quién puede ser el hombre que ha entrevisto huir en la oscuridad. Otavio y Fabio acuden a su llamada, intentando tranquilizarla, pero la prueba es evidente: un sombrero, caído en el suelo, testimonia que allí ha entrado un intruso. Acuden también sus damas Anarda, Dorotea y Marcela, y finalmente la condesa consigue saber que el hombre que acaba de salir es su secretario Teodoro, que está en amores con Marcela con el fin honesto de casarse con ella. Diana promete ayuda a Marcela, pero al mismo tiempo el episodio le revela con una luz nueva los méritos de Teodoro.

Efectivamente, los intrusos eran Teodoro y su criado Tristán: a la mañana siguiente, ambos planean que el secretario olvide a Marcela por miedo a las represalias de Diana, severa en todo lo que se refiere a su honor y muy consciente de sus responsabilidades como noble. Pero la acción toma un giro inesperado: aparece la condesa mandando a Teodoro que rehaga un soneto. Son unos versos excelentes que, en teoría, ha escrito ella para una amiga suya, intentando dar a entender a un hombre un amor que ha empezado por celos de ver que él amaba a otra dama. Mientras Teodoro se retira a escribir, Fabio anuncia la visita de uno de los pretendientes de Diana, el marqués Ricardo (acompañado de su criado Celio), que viene a manifestarle su amor y deseos de matrimonio. El marqués, discreto, se retira al ver aparecer a Teodoro, que trae entre las manos otro soneto, tan bueno como el primero. Con las razones que la condesa le da, el secretario entiende que ella se ha fijado en él y se preocupa, porque le parece una situación peligrosa dados los orígenes tan desiguales de los dos.

La situación se complica, porque Marcela le cuenta a Teodoro que Diana quiere casarlos y él cree que se engañó con respecto a los sentimientos de la condesa que, cuando aparece, tiene un comportamiento contradictorio: por un lado aprueba el casamiento, pero al mismo tiempo encierra a Marcela en su sala e interroga a Teodoro de tal modo por sus sentimientos hacia ella que lo confunde aún más. El secretario ve de nuevo surgir la posibilidad de mejorar de situación social junto a Diana y, aunque sabe que es injusto dejar a Marcela, decide hacerlo.

La condesa de Belflor ha salido a misa, y a la puerta de la iglesia esperan el conde Federico y su criado Leonido y el marqués Ricardo y su criado Celio: ambos nobles quieren tener la oportunidad de intercambiar unas palabras con la dama, a la que acompañan a casa. A solas, Teodoro reflexiona sobre su situación (atreverse a amar a la mujer a quien sirve), y aparece Tristán entregándole un papel de Marcela, que ya le llama su marido. Agobiado y decidido al mismo tiempo, Teodoro la ignora y rompe la carta sin leerla para sorpresa de Tristán, que le reconviene por ese rigor injusto y por querer subir tan alto para alcanzar a Diana. La propia Marcela, abrumada ante el desprecio de Teodoro, empieza a sospechar que puede estar interesado en Diana y decide vengarse de su antiguo amante, manifestándole amor a Fabio, que está enamorado de ella.

Anarda le pregunta a Diana sobre cuál de sus pretendientes va a elegir. La condesa no puede evitar confesarle que ama a otro hombre aunque, como es un amor que puede infamar su honor, quiere no quererlo. Así, llama a Teodoro a su presencia, mandándole

(para desdicha del secretario) que avise al marqués de que lo ha elegido por esposo. Teodoro pide a Fabio que comunique al marqués la buena nueva, mientras él comparte sus penas con Tristán y decide volverse a fijar en Marcela, aunque ella, como sabemos, tiene otros planes y lo rechaza. Tristán, siempre pendiente de su señor, intenta que se reconcilien y, finalmente, ambos reconocen que se aman, quedando de nuevo comprometidos sin saber que Diana y Anarda, escondidas, lo han escuchado todo. Una vez que Marcela se marcha, sale la condesa, que manda a Teodoro que escriba una nota dirigida a él mismo donde queda claro que lo ama y que está celosa por lo que ha oído. Sale Diana y vuelve a entrar Marcela. Teodoro le cuenta que la condesa quiere casarla con Fabio, y que por eso él no quiere volver a saber de ella, pero no la engaña: Marcela sabe ahora perfectamente que Teodoro la olvida cuando Diana lo reclama.

Mientras, el marqués Ricardo se presenta en casa de Diana para recibirla en matrimonio, pero ella (muerta de celos) jura que nunca ha sido su intención prometerse con él sino una equivocación de Teodoro, y lo despidе. Vuelve a verse con el secretario a solas y, mientras él le declara tímidamente su amor al fin, ella le quita toda esperanza, quejándose Teodoro de que es como el perro del hortelano, que ni come ni deja comer. Enojada, Diana lo abofetea, pero ahora el joven sabe con certeza que lo ama y que su furia viene de que le parece una deshonra quererlo, abrasándose de deseo y despreciándolo al mismo tiempo.

Federico y Ricardo se alían para contratar un matón que asesine a Teodoro, proponiéndoselo a Tristán, al que encuentran en la taberna entre otros brabucones. Tristán les saca 100 escudos a cuenta y se marcha a avisar a su señor, proponiéndole un remedio: convencerá al conde Ludovico, que perdió un hijo hace 20 años en un viaje a Malta, de que ese hijo se salvó y es Teodoro. Así, con un padre noble, el origen de Diana y de Teodoro se igualará y ambos podrán casarse. Mientras, Teodoro pide permiso a Diana para marcharse a España, y Marcela solicita a su señora que la case con Teodoro para que ambos puedan partir juntos. La condesa insiste en casarla con Fabio, y así sucederá.

La estratagema de Tristán tiene éxito: Ludovico desea tanto el hijo que perdió que se deja convencer fácilmente, y reconoce a Teodoro como su legítimo descendiente, acudiendo a reclamarlo a casa de la condesa de Belflor. Los criados felicitan al secretario, Teodoro se hace rápidamente cargo de su nueva situación y Diana le propone matrimonio, que él acepta, no sin confesarle que su nobleza es un engaño de Tristán. Los tres acuerdan mantener el secreto y Nápoles recibe la noticia con alegría, dando la enhorabuena a los nuevos esposos.

Los personajes





Diana, condesa de Belflor (Marta Poveda)

Diana es una mujer llena de facetas, controvertidas entre sí. Inteligente y estratega, pero también vital y llena de energía y capaz de enamorarse. Por un lado tiene riqueza y poder por su nacimiento, pero por otro nadie le concede auténtica importancia porque no está casada. Ella sabe que, cuando lo haga, perderá su autonomía para convertirse solo en esposa del conde de Belflor. ¿Cómo no sentirse presionada entre su juventud y su deseo y sus deberes como noble?





Teodoro, secretario de Diana (Rafa Castejón)

Teodoro es un hombre inteligente y cultivado pero sin posición social, porque no sabe quién fue su padre. Al servicio de Diana y enamorado de Marcela, una de las jóvenes de la cámara de la condesa, llama la atención de su señora, pero los orígenes de ambos, tan diferentes, los separan. Ve la oportunidad de ascensión social gracias al interés de Diana pero, lleno de contradicciones, a veces desprecia el amor de Marcela y otras se refugia en él, según los movimientos emocionales que experimenta su señora.

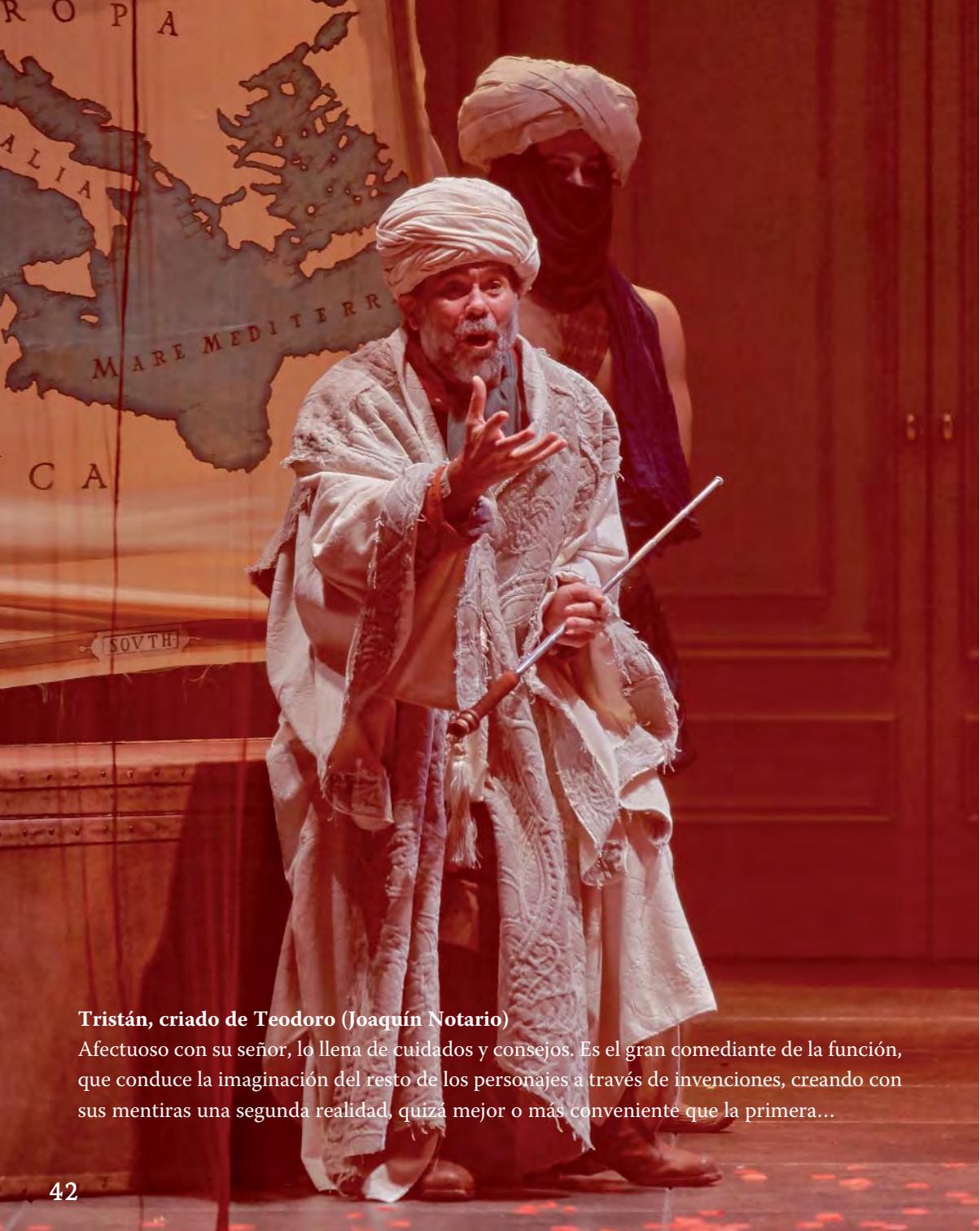




Marcela, dama de la cámara de Diana (Natalia Huarte)

Enamorada sinceramente de Teodoro, tiene muchos intereses que defender. Lo ve oscilar en su vinculación con ella, y enseguida sabe que debe atribuirlo al interés de la condesa por él. Es una mujer inocente pero también con gran capacidad de astucia y maquinación, siempre de una manera muy divertida y muy primaria. Se venga de Teodoro acercándose a Fabio, que está enamorado de ella, casándose finalmente con él.

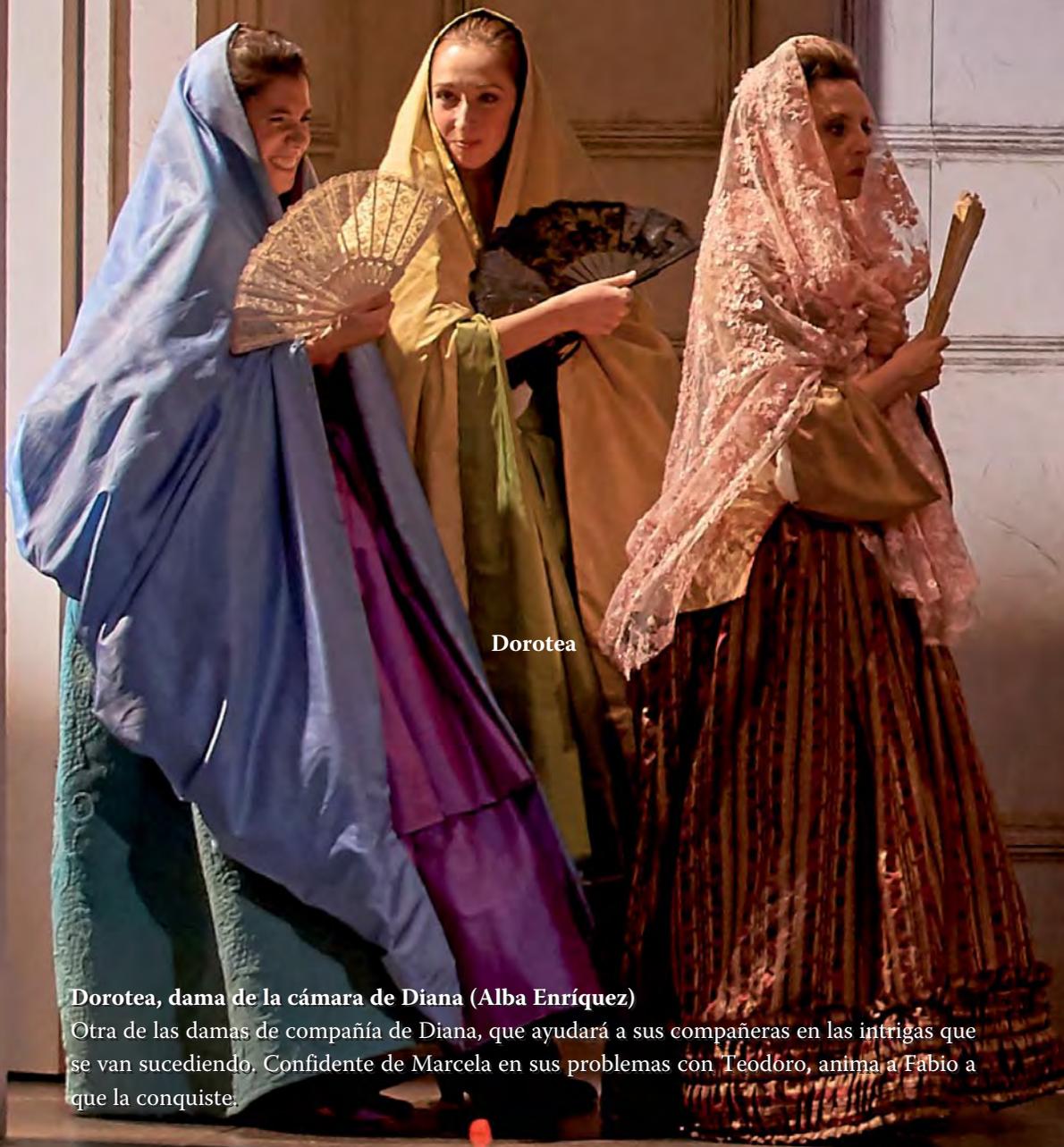




Tristán, criado de Teodoro (Joaquín Notario)

Afectuoso con su señor, lo llena de cuidados y consejos. Es el gran comediante de la función, que conduce la imaginación del resto de los personajes a través de invenciones, creando con sus mentiras una segunda realidad, quizá mejor o más conveniente que la primera...





Dorotea

Dorotea, dama de la cámara de Diana (Alba Enríquez)

Otra de las damas de compañía de Diana, que ayudará a sus compañeras en las intrigas que se van sucediendo. Confidente de Marcela en sus problemas con Teodoro, anima a Fabio a que la conquiste.





Anarda, dama de la cámara de Diana (Nuria Gallardo-Paula Iwasaki)

Rival de Marcela en el amor de Fabio, es la que revela a la condesa los amores de Marcela y Teodoro, y la confidente de su señora.





Otavio, mayordomo de Diana, y Furio, lacayo, y Camilo (Óscar Zafrá)

El mayordomo de la condesa y su hombre de confianza en el cuidado y organización de la casa, donde quizá empezó a servir de joven. De pensamiento tradicional, no es hombre de engaños, pero tampoco quiere complicaciones en la vida cotidiana, viendo la solución de su señora en el matrimonio.

Otavio



Camilo



Fabio, gentilhomme, y Lirano, lacayo (Álvaro de Juan)

Fabio es un segundo mayordomo de Diana, más joven que Otavio y siempre pendiente de los deseos de su señora y de las indicaciones de Teodoro, al que respeta por su cometido cerca de la condesa. Parece que estuvo sentimentalmente relacionado con Marcela, y Diana acabará casándolos.





El conde Ludovico (Fernando Conde)

Noble anciano, que perdió un hijo en un viaje por mar y desde entonces ha vivido apenado y encerrado en su casa. Al enterar la posibilidad de recuperarlo, no pide justificaciones ni razones: está feliz.





El conde Federico (Pedro Almagro)

Primo de Diana y también su pretendiente. Espera casarse con ella, y es el contrincante del marqués Ricardo. Un elegante de la época, siempre vestido a la última moda.

Y Leonido, su criado (Alfredo Noval)

Ayuda y está pendiente de su señor.



Leonido



Conde Federico





El marqués Ricardo (Paco Rojas)

Un noble militar y pretendiente de Diana, a la que dedica mil atenciones, esperando casarse con ella. Es el contrincante del conde Federico.

Y Celio, criado del marqués y Chapas (Egoitz Sánchez)

Pendiente del marqués, le ayuda en todo momento.





Amor y Antonello (Alberto Ferrero)

Amor, el dios de los ojos vendados, es el que hace moverse y crecer los sentimientos de los personajes en un momento, o bien deshace sus ilusiones fulminantemente...







Entrevista a Helena Pimenta,

directora de escena de *El perro del hortelano*

Mar Zubieta.- Buenos días, Helena. En esta ocasión pones en escena un Lope tan exquisito y lleno de contenido al mismo tiempo como *El perro del hortelano*. Dinos, ¿qué te ha impulsado a acercarte a esta obra?

Helena Pimenta.- Buenos días, Mar. Encantada de estar aquí contigo. Te cuento. Creo que *El perro del hortelano* es una de las comedias más brillantes, ingeniosas y hermosas que se haya escrito nunca, y siempre ha sido una obra que ha estado presente para mí, pero como la Compañía la había hecho hace cinco años hacía falta que pasara el tiempo suficiente para que volviera a ser necesaria. En realidad, para mí los grandes títulos y las visiones que se construyen sobre ellos son imprescindibles constantemente, pero en España eso todavía no es tan fácil. Hablando en Bogotá con Álvaro Tato, el autor de la versión, recuerdo que me dijo: «Ve a ver el Museo del Oro, porque ese labrado, esa minucia que aparece en esas figuras tan hermosas que hay allí me recuerda mucho a *El perro del hortelano*». En ese momento ya estábamos trabajando en el montaje, y la verdad es que tenía toda la razón.

Creo que *El perro* es una obra única que tiene unas peculiaridades que la hacen absolutamente distinta a todas las demás, un texto de un Lope muy maduro y muy conocedor del alma humana y del proceso amoroso: lo que significa la pasión, el amor con todos sus recovecos, con sus éxitos y sus fracasos, y además con una belleza y

unos juegos de palabras únicos. Por eso lo elegí, pero también pensé: «Madre mía, qué hermosura, pero qué difícil de hacer». Me di cuenta de que la trama en realidad no es una trama exterior, sino interior. Primero está la trama exterior contada e inventada por Tristán, manipulada como un gesto de imaginación, pero la verdadera trama es ese recorrido, cómo se hace carne el sentimiento amoroso a partir de las reflexiones mentales de los dos personajes principales y del obstáculo que ambos tienen que salvar. Me atrajo mucho la enorme belleza de la trama, esos personajes tan contrastados con miradas distintas sobre el amor, la gigantesca estructura, llena de ironía y de minuciosidad, y esos golpes de humor y de lirismo que tiene. Por todas estas razones, vi clarísimo que nos tocaba volver a representarla en este momento. Habíamos hecho cinco espectáculos seguidos de los grandes títulos: tragedias, comedias, autores menos reconocidos, y ahora tocaba un autor con el que hacía tiempo que no podía trabajar. Este es un Lope gigante, diría que o Shakespeare huele a Lope o Lope huele a Shakespeare, porque en esta obra me he encontrado temas que también aparecen en *Sueño de una noche de verano*, por ejemplo. Si diferenciamos la versificación y las estrofas, que son más armadas en el teatro español, estamos ante unas definiciones únicas de lo que significa el sentimiento amoroso, y de esa parte oscura y luminosa que conlleva la transgresión, que es en sí misma un prodigio de belleza.



En la obra hay contradicciones, llenas de una gran belleza, que nos llevaron a un trabajo muy poco obvio. Todo el equipo hacíamos un descifrado casi de espías de lo que el otro dice. Ha sido muy bonito, porque aunque se parta de unos universales, cada opción que se tome en la obra tendrá un descifrado y una consecuencia posterior. Juntos, vamos tomando medidas, sacando conclusiones y dando pasos. ¿Dónde está ahora Diana? ¿Dónde están Teodoro, Tristán o Marcela? Y palabra a palabra vamos trabajando. Cada obra tiene su naturaleza y te pide un tipo de acercamiento. Esta nos ha pedido una conciencia muy grande de su belleza y de su complejidad, de su falta de obviedad, de la subjetividad de los sentimientos que muestra y de la necesidad de exponerse, de reírse en la comedia de uno mismo.

También es especial este texto para mí porque es mi sexto año al frente de la Compañía y cuando la elegí fue también por un deseo de inocencia. Por un lado yo quería hablar de un mundo femenino, quería refrescar desde la sonrisa la ironía y la belleza del propio Lope, y lo que significaba para mí tener un puesto de mando como este del que estoy tan orgullosa, y también quería dialogar con Diana sobre esto. En este tiempo las cosas nos han ido bien, la gente nos ha mostrado cariño y respeto, hemos conseguido muchos logros, pero yo no quería acomodarme, quería buscar de nuevo la inocencia de querer, la inocencia de amar, de apasionarme, de

perderme, de ponerme en cuestión. Y esta obra no tiene truco, no te deja estar por encima de ella, hemos tenido que ser muy minuciosos, ir paso a paso con ella. Así que, sobre la razón de por qué me he acercado a esta obra, en conclusión es que buscaba renovar la inocencia.

2.- ¿Qué imagen has escogido en esta ocasión como referente del montaje? ¿Qué vía has elegido para tu dirección de escena y qué has querido transmitir con ella? ¿Tiene relación con el presente que vivimos?

Como te decía, hay algo en este Lope que me remite a Shakespeare. Yo, que estudio mucho a Shakespeare desde la admiración, he detectado aquí cosas en Lope que son igualmente increíbles en cuanto a la formulación de los temas y a la riqueza y la eficacia, porque es un autor que no tiene inconveniente en reírse de sí mismo, de su capacidad de conquista. Dicen que en las obras de Shakespeare no se ve mucho al autor detrás; yo sí lo percibo, aunque quizá me lo imagine. Bueno, pero no quiero desviarme mucho del tema. Para mí es reveladora esa capacidad de Lope de exponerse, porque a nadie se le oculta que él había ejercido de secretario, era un conquistador y gustaba a las mujeres. Hay partes de él en Teodoro, un personaje que puede llegar a ser muy antipático.

Me ha parecido fascinante ese amor obstaculizado por la clase social, y que además sea una mujer la que pertenezca a la

clase social alta. Creo que eso, como punto de partida, unido a todo ese lenguaje tan increíblemente elevado, profundo y ligero al mismo tiempo, me hacen enfrentarme a la obra desde una profunda admiración.

M.Z.: Efectivamente es como una de esas filigranas en oro que comentabas, de oro pero ligeras al mismo tiempo. Igualmente en la obra hay mucho aire, entran y salen cosas, se respira mucho. ¿Tuviste en esta ocasión, como acostumbra y que es, en cierto sentido, parte fundamental de tu poética, una imagen, esa especie de intuición o visión plástica que sueles tener muy al principio del trabajo con la obra?

H.P.: Sí, sí, tuve una visión plástica que apareció muy pronto, y eran dos líneas: una parte horizontal y otra parte vertical que la atravesaba. Es decir, una línea vertical muy recta que hablaba de una sociedad muy ordenada, y otra línea horizontal que formaba una cruz con la primera, que eran los sentimientos y las dudas, los pensamientos. También apareció enseguida la necesidad de un orden social muy estricto, muy convencional, que recordaba que, al fin y al cabo, estábamos en la Italia del XVII. Las dos grandes imágenes que tuve fueron por un lado esa idea muy clásica de un espacio que tuviera una forma muy rectilínea, semejante a una norma muy estricta pero con muchos huecos: ventanas, balcones, de donde íbamos a ir arrancando la naturaleza que está en juego. Y, por otro lado, un desplazamiento estético al siglo siguiente, al siglo XVIII, que nos parecía que exageraba la función, la decadencia de la aristocracia y la madurez de esa mujer. Esto nos parece que la hace más creíble para el espectador actual.

Otra idea importante para mí es que no creo que haya ninguna comedia que yo haya visto, ni inglesa ni francesa ni española, tan endiabladamente teatral, porque *El perro* es teatro en el teatro, en el teatro. En aquella época la vida como teatro era algo habitual, era una convención: la gente entendía así el Gran Teatro del Mundo. Es lógico, la mirada era desde fuera, para que nos entendamos un poco psicodrama: yo veo desde fuera las acciones humanas a través de héroes o de hombres semihéroes o dioses, y la ficción me ayuda a comprender. En este caso los personajes resuelven a través del teatro de la imaginación algo irresoluble, y esa es la primera gran historia que aparece en la ficción, es decir, cuando la realidad ya no puede ir más allá, cuando las reglas sociales dicen: «Este amor es imposible», tiene que intervenir Tristán e inventarse otra realidad donde ese amor sí es posible. Es curioso, porque al final a mí me ha recordado mucho a *La vida es sueño*, me ha sorprendido mucho cómo hay momentos en que el sonido mismo de las palabras te remitía a *La vida es sueño*. Claro, la realidad todavía no está madura para soportar ese amor es imposible y en el momento en que es real está produciendo un dolor insoportable, y empieza la renuncia de cada uno de los personajes para evitar dolor al otro.

Me he inspirado también en varios pintores y cuadros. Hay que tener en cuenta que estamos hablando del Mediterráneo y que Tristán, para alimentar su mentira, se disfraza de mercader griego. Todo lo pasional, todo lo que es Italia y el propio Nápoles se mezclan de una manera que he tenido muy presente. Y las calles de Nápoles, que

conozco también, e incluso Pompeya, me han inspirado. Hemos utilizado mucho la mitología en la función, ya que estamos hablando de una necesidad de volverse a explicar un mundo que acaba y que deriva en lo neoclásico, de explicarse el mundo a través de la mitología. Y curiosamente, suelen ser los criados los que remiten a ella, como si ellos pudieran elevarse hasta el mito de Ícaro.

Una de las bases principales de mi trabajo y mi enfoque de este *Perro del hortelano* es la posición de Diana, de la mujer. La actitud que tiene ella, un poco alocada al principio, asustadiza, deseosa de que venga alguien a librarla, sin saber si lo que ha vivido es un sueño o es realidad, hace que los demás no la tomen en serio. Y así, ¿cómo se va a tomar ella en serio a sí misma? Esa es una de las grandísimas preguntas de este trabajo. En definitiva Lope está poniendo a una mujer en un puesto de poder, el conde de Belflor, en una Nápoles de ficción; sin embargo las obligaciones que tiene la condesa pasan solamente porque se case, y todos los personajes se lo recuerdan. Si no hay un hombre que se case con ella y resuelva todo esto, no puede ser, y ella misma lo incorpora aunque verdaderamente esté soñando con otra cosa, con elegir su propio camino. Para colmo le han elegido ya marido y ella solo tiene ese camino, si no pasará por ser una histérica, algo que incluso han dicho muchos críticos. Así que me pareció una gran obligación plantearla desde otro ámbito. Yo creo que a esta obra le hizo mucho bien aquella película de Pilar Miró que puso en el imaginario popular los versos de Lope y una historia que no es nada fácil tampoco, pero que la gente ha vivido con

mucha alegría gracias a todo el erotismo que hay en ella, a toda la lucha por encontrar el espacio o la identidad de cada uno. Como dice Teodoro: «Pero, ¿qué pasa? ¿Es que no tengo derecho a ser yo? Ya soy otro».

3.- Por lo que respecta a la versión, ¿qué ediciones críticas has utilizado? ¿Cómo has enfocado la versión de la obra, a cargo de Álvaro Tato y en qué época has situado la puesta en escena? ¿Alguna peculiaridad del texto que te haya llamado la atención?

Con respecto al enfoque de la versión, las primeras analogías que nos hacía Álvaro Tato eran con el patio de un instituto, y yo pensaba: «¡Qué miedo!», porque en el patio de un instituto no se habla tan bien, pero él decía: «Sí, pero es que allí cada uno ocupa un rol: el macarra, el provocador, el pitagorín...» Y también es un ambiente donde hay esa lucha por aprender a amar, aprender a encontrarse a sí mismo. A mí me asustó y al final no fuimos por ahí, pero en esencia él tenía toda la razón. Y en el espacio hay una enorme limpieza que permite que la palabra de Lope fluya, porque en el momento en que los signos se complejizan, tanto en vestuario como en escenografía, impides que el texto salga luminoso, como debe ser. Yo creo que todos configuramos una estética desde todos los lenguajes, y vamos renunciando a adornos, y lo han hecho Pedro, Ricardo y también Nacho García en la música. Sabíamos que todos teníamos que servir la escena así para impulsar un contexto que permitiera que se debatieran esos conflictos, y al mismo tiempo que la palabra, la minucia y la sutileza con la que avanza la obra pudieran estar presentes. Y todos

teníamos que ser elementos aglutinantes, englobadores, elementos que definieran más pero nunca por encima de la palabra de Lope.

En cuanto a la época en que está situado el montaje, la obra se desarrolla en Nápoles, a donde creo que Lope traslada la acción por ese cierto exotismo y erotismo que hay en una ciudad que tiene puerto y un volcán enfrente, el Vesubio, lo cual no es ninguna tontería. En aquella época era una ciudad donde se juntaba muchísima gente, donde había dinero, riqueza y una fama de sensualidad, de bien vivir y de gran pasión... Todo muy cálido. Y todos los creativos del montaje decidimos muy pronto desplazar un poco la acción temporalmente, no dejarla absolutamente en el XVII, sino un siglo más adelante. Es como si nosotros a la sociedad actual le quisiéramos contar la historia con una mujer del siglo siguiente que ya tiene un pequeño camino avanzado, aunque aún pueda estar llena de contradicciones. Entonces apareció este mundo del XVIII, donde la forma y la sociedad aristocrática a las que se refiere la función ya tienen un cierto nivel de decadencia que se sirve de la forma y de la moda. La gran obsesión por aparentar era mayor que en el siglo anterior así como la decadencia que se manifestaba, y nos pareció significativo para el espectáculo.

¿Peculiaridades del texto? Pues una peculiaridad serían las estrofas, en las que Lope ya tiene mucha destreza. Están las redondillas, en el aspecto más ligero, pero el endecasílabo suelto es un pedazo de verso compartido que obliga a trabajar en un nivel elevado y a la vez muy ligero, precisamente por estar compartido. O las

octavas reales, que dicen los personajes farsescos. A este respecto, Tato me dijo: «Ya que estamos en la fiesta del soneto vamos a proponer dos sonetos más», así que hablamos del soneto de la ausencia y otro soneto, ese tan famoso que dice: «Esto es amor, quién lo probó lo sabe». Pero a medida que ha ido pasando el tiempo vimos que como inspiración eran importantísimos, pero que incluirlos en el texto era redundante porque, de hecho, el tema de la ausencia está en la famosa frase de Teodoro: «Yo me voy, señora mía, / yo me voy, el alma no», expresando que su «yo» se queda con el otro aunque tenga que hacer un esfuerzo. Son elementos antagónicos, antítesis que se potencian y dan los significantes de ese sentimiento tan complejo y tan intenso que se está viviendo, tanto en el *no* como en el *sí*. La lucha por amar a un ser, que también puede ser enamorarse de un proyecto, o de la vida o tener amistad. Es decir, cualquier sentimiento intenso donde las emociones están presentes, donde uno se pone en el lugar del otro y hay una comunión, atraviesa un recorrido muy doloroso y muy contradictorio. Y si además le añadimos el carácter que tiene la función, con ese aspecto humorístico tan envidiable, el cómo va encadenando una escena con otra, pues estamos ante un estilo, una forma de decir y de hacer la comedia absolutamente gigante. Esto también es muy duro a la hora de trabajar, porque tienes que lidiar con los contrastes y los actores tienen que ser auténticos atletas en lo que respecta a la dicción, en lo emocional y en lo físico. Y también deben ser comprensivos y abiertos desde el principio ya que no hay ninguna

gran certeza, es muy poético, y lo poético es muy subjetivo y muy emocional. Por eso, lo transgresivo es servirlo con la máxima claridad y humildad, no es romperlo en pedazos.

No quisimos dar una visión estética desde el punto de vista historicista e ilustrar el siglo XVIII, pero sí recordar elementos que se van acercando al siglo XXI, es decir, arranca en el XVII, pero tiene elementos de varias épocas. Hay una gran unidad, tanto en el vestuario como en la escenografía y en la música. Estamos en esa Italia formal, pero muy preocupada por la moda, lo que te da una belleza y te hace parodiar esas pelucas... Nuestra conclusión para este montaje es que no hay que ser un purista, no hay que elegir una época rígidamente, porque la experiencia actual ya ha bebido de todo lo anterior, por lo cual tenemos que utilizar aquello que nos permita que se construya una poética de la imagen, del espacio, del sonido, y que se traslade a ella lo dramático que está en Lope.

4.- En cuanto a la escenografía, ¿cuál ha sido la idea principal que ha presidido el trabajo de Ricardo Sánchez Cuerda? ¿Qué tipo de espacio has pretendido con el diseño y los materiales que ha empleado? ¿Hay exteriores, interiores...?

Ha sido un trabajo difícil, porque varias veces en la obra se habla de paisajes: por un lado está el paisaje interior y las casas, luego está el paisaje exterior y, después y en definitiva, un paisaje interior de los personajes, porque es una obra que casi transcurre en la mente de los dos personajes principales. Y no en vano se habla del mar constantemente, es el nacimiento como

seres humanos de todos estos personajes que tienen lugares asignados en esa otra sociedad. Se le da demasiada importancia al qué dirán, no al cómo ser auténtico, sino al qué dirán, que está presionando constantemente a los personajes, tanto a los de la clase más baja, como a los de más alta. Todo puede ser motivo de escándalo, y aquello puede convertirse en un patio de vecinas... Allí se sabe todo. La idea fue, precisamente que se viera la linealidad de esa ciudad, esa riqueza enorme y esas calles que son pasadizos llenos de puertas y ventanas. Una puerta cerrada es una puerta detrás de la cual, de todas formas, se puede oír, y a la vez es un laberinto. Abrir una puerta es abrirse a un mundo nuevo, que son todas las puertas que Diana debe abrir, y que no ha abierto. Todos tienen que abrirlas, pero resulta que hay otra puerta detrás, o sea que hay un gran laberinto, el laberinto del Minotauro que hay que recorrer para encontrar dónde está tu yo. Así que tenía que ser por un lado una escenografía grandiosa, una medida que se impusiera a la medida humana, y por otro lado laberíntica, tanto para facilitar la parte más filosófica, las grandes preguntas, como también la comedia, que es un laberinto del que se sale por una puerta inimaginable que había ahí. Por otro lado la escenografía tenía que dar lugar a un espacio de naturaleza gigantesco, que permitiera encontrar ese lugar en el que uno ha localizado su yo y ya está en su sitio. Puede ser adaptabilidad, puede ser triunfo de la imaginación, autodescubrimiento. Este recurso lo hemos trasladado a lo clásico y, desde luego, a la propia ciudad de Nápoles. En la obra están presentes

tanto el interior como el exterior: si fuera todo el rato exterior se llamaría urbana, si estuviera todo el rato dentro sería palatina. Sin embargo no hay grandes choques, digamos que el palacio de Diana es un dentro-fuera, hasta es un dentro-fuera en el alma porque es su jaula de oro, es su nido, es su cueva, pero a la vez lo atraviesa el aire. Este debate entre naturaleza y sociedad se ve mucho en la propia arquitectura de esas ciudades, que a veces son galerías enormes, arcadas. Es el dentro y el fuera, la vida expuesta a lo público y la vida interior. Y así hemos trabajado, de manera que el paso de un lugar a otro nunca sea traumático, sino que parezca que todo es un fluir.

5.- El vestuario es de Pedro Moreno. ¿Cuáles son sus líneas generales? ¿Es realista, atemporal, poético, histórico...?

Qué te voy a decir de Pedro, él es gigante y ya conocía muy bien la obra porque había hecho la película, cosa que a veces yo sentía que le estaba suponiendo un gran esfuerzo, porque las coordenadas de una película no tienen nada que ver con el teatro. Venía de una película con muchos exteriores, y el cine se puede inventar un montón de paisajes, cambiar de día... En Lope el juego espacio-temporal es brutal porque lo cierto es que el espacio-tiempo se va rompiendo dado que el sentimiento lo va marcando todo y nos quedamos en el aire, en un no lugar y en un no tiempo.

Yo le hablé a Pedro de ese sueño que nada más empezar tenía Diana. Era una noche de tormenta donde ella se había soñado libre y sobre todo liberada por un hombre que le iba a dar otra vida y otra aventura.

A Pedro le gustó mucho esta propuesta. Hemos estado muy cerca todo el tiempo, trabajando juntos: él rápidamente lo dibuja todo a gran velocidad, y te va seduciendo con su propuesta, y yo le hablé de la necesidad de ambientar la obra en el XVIII, que como te he contado ya habíamos pactado con Álvaro Tato y con el escenógrafo. En realidad fue con todos a la vez, todos vieron muy claro el código del XVIII.

Con respecto a los colores, hablamos de lo importante que era que eligiéramos cuatro momentos en la obra donde hubiera colores y vestimentas muy diferentes, y Pedro ha sido muy brillante y muy luminoso en sus propuestas, muy abierto, queriendo romper con lo que él ya sabía por su experiencia anterior con la película. En resumen, nos hemos seguido mutuamente muy bien y nos hemos complementado: es un vestuario de una belleza escandalosa, y a mí los colores me ha vuelto loca, los veía y no me los podía creer. Yo le hablaba de Pompeya y Pedro me iba enviando colores increíbles de todo el Mediterráneo, con una sabiduría de una sensualidad y de un rigor increíble. Huyendo del exceso del historicismo que nos hubiera podido llevar a limitaciones, creo que la atmósfera y el ambiente que se han creado han sido hermosísimos y definen a los personajes.

6.- Helena, ¿qué nos puedes contar por lo que respecta a la música y al espacio sonoro?

La música está sostenida sobre todo sobre la música del XVIII, pero atemporizándola. Soportada por el piano como único instrumento que ayuda, que acompaña a la

palabra, en un trabajo de descubrimiento de esa música más compleja que ya está en Schubert o incluso en Beethoven, que va a crear atmósferas distintas, pero sostenida solo y exclusivamente por un instrumento. La música se ha esencializado así con ayuda de una concertista especialísima, una pianista rusa, Olesya Tutova, que conoce muy bien el repertorio del XVIII y del XIX. Así hemos seguido la idea de no ajustarnos a un solo tiempo, consiguiendo que la música acompañe a las palabras dándoles grandeza pero sin competir con ellas. A veces son ráfagas, es decir, que la música tiene una presencia muy sutil, también con elementos cantados. Y luego, claro, la comedia te permite golferías como esos viajes que se hacen por el Mediterráneo, por Grecia, y que te dejan escuchar el sirtaki. Nos hemos ido incluso al *Libertango* de Piazzolla pero quitándole toda la parte canalla o melodramática y dejándolo en lo esencial, para que cuadre con esa idea extrañísima de los pretendientes que quieren matar a Teodoro, se van a buscar un matón, se van a meter en un lío, van a ir al puerto y a esos barrios bajos. La comedia se permite esas licencias, de la misma manera que Tristán se hace el malote, o los otros le ven como malote, aquellos pobres metidos en aquel barrio que no saben ni lo que ven. Todos tienen una mirada distorsionada de la realidad, o bien por el espacio, por el humo del Vesubio, por el calor de Nápoles o por la verborrea fabulosa de Lope. Y la música se permite varias licencias, lógicamente, pero por encima de todo está la palabra que sostiene todo eso,

que es una palabra poética de una elevación extraordinaria, y esa elevación es hermana de la ópera en cuanto a cómo decir esos versos y esos juegos de palabra. Creo que eso es muy del Clásico, al Clásico le corresponde desvelar aquello que está ahí y hacerlo con belleza.

7.- ¿Qué has pretendido de los actores y actrices del montaje? ¿Cómo caracterizarías a los personajes principales?

Para empezar a contestarte voy a ponerte un ejemplo con la relación entre Teodoro y Diana. La transgresión es que el propio personaje, Teodoro, aquí y ahora, está descubriendo e intentando descifrar las claves del lenguaje de Diana: quiere atreverse a dar un paso que tenga la protección suficiente para no meter la pata, pero que sirva también para que se abra un mundo ante él. Diana tiene derecho a proteger su honor y por tanto a su gran dilema entre el amor y el honor, y Teodoro tiene derecho a aspirar a una mejor clase social, pero claro, esto hace que toda esa línea de amor, que es la horizontal, sea atravesada por la línea vertical, que es la de las clases sociales, y que ese sea su significante. El espectador va viendo cómo se vence eso milímetro a milímetro, porque nadie lo puede conseguir de una vez. Se mantiene el nivel poético y el actor se explica a sí mismo (como actor y como personaje) lo que va deduciendo para avanzar, una deducción muy humilde y que no es un recitativo obvio ni fácil, sino que está lleno de dudas y de tensión. Es importante no estar por encima de los personajes, que

son fuertes y débiles a la vez, que son capaces de las cosas más perras y de las cosas más grandes. Ni Teodoro es solo la ambición ni Diana es solo manipulación, sino las circunstancias de las que estamos hablando, que les hacen comportarse de una manera más o menos simpática para el espectador. En definitiva, ellos van a luchar por algo tan legítimo como es el amor, entendido primero como deseo, pero después, sobre todo, como el unirse a otro ser y completarse.

Sobre la significación de Diana hay muchas teorías, pero demasiadas hablan de que es una histérica, casi una loca, que es muy autoritaria. Para mí, en cambio, la lectura más clara consiste en las dificultades de una mujer en cómo se hace cargo de un rol de poder cuando tiene en contra a todo el sistema patriarcal. Hasta los criados se burlan de ella.

M.Z.: ¿Podría ser que lo que hace esta obra tan honesta sea que los personajes buscan su sentimiento auténtico a través de la confusión, y de perderse, y de lo reñida que tienen su emoción con el exterior: su clase social, lo que se espera de ellos... Están muy batallados.

H.P.: Mucho, y es muy sorprendente. Sobre todo los protagonistas, pero los demás también tienen asimilado cuál es el rol que juegan en la sociedad, y esto les está marcando. Romper con ese rol es una necesidad del individuo frente a la sociedad y pasa por un desgarramiento enorme, que está lleno de lugares comunes: «Hay que ser así, hay que funcionar así». Y por eso la obra tiene unos contrastes enormes, porque ese desmontar el tinglado pasa por lo más cómico, por lo

más lírico o por lo más trágico. Lo que es cierto es que estos personajes asumen esa lucha y lo hacen desde la textualidad y a través de un proceso muy mental: es como si el proceso mental de Teodoro o Diana ocupara la primera instancia de este conflicto teatral, de lo dramático, pero no deja de ser un pensamiento.

El conflicto está desgranado, segundo a segundo: el dilema de Diana consigo misma y el dilema de Teodoro, que no se imagina en otro lugar. Por tanto el obstáculo que se convierte en significativo del amor entre ellos es la diferencia de clase social. Si te paras a mirarlo hoy en día te entra la risa pero, claro, te ríes más cuando la que socialmente está por encima es una mujer, algo que haría las delicias del público: esas mujeres tendrían que divertirse muchísimo imaginando cómo Diana iba a conseguir lo que quiere. Diana es el dilema, vive en el dilema, pero afortunadamente atisba o tiene un instinto hacia la libertad muy grande, pero se lo tiene que ganar. Lo quiere hacer pero no encuentra las palabras para ello, y a través de su lucha te das cuenta de lo que cuesta reconocer la propia identidad y el espejo que los demás son de ti. Si los demás te devuelven la imagen de que estás preparado para hacer lo que haces, preparada en este caso para vivir como vives, entonces lo aceptas, pero si te devuelven un asunto distorsionado, la tortura y la culpa te llenan, porque el dilema de Diana es brutal. A mí me ha impresionado y creo que todo el mundo que ama (que somos todos al final) puede reconocerse en esta obra, y reconoce la parte romántica no como algo perfecto, sino la imperfección y la grandeza del amor.

También está Tristán, que juega el papel de una especie de demiurgo, lo contrario a Diana, que se mantiene en el dilema incapaz de construir otra cosa. El motor de Tristán es el amor por Teodoro: para nosotros es muy padre. Hemos trabajado mucho esta idea, pero Tristán suma al ingenio una libertad que le da su experiencia de la vida y una ruina económica. Desde el principio él es el que da la réplica a Teodoro oponiéndole las verdades, colocándose cómicamente en distintos papeles para darle respuestas. Es como esas personas simpaticísimas, encantadoras, que quieren que el mundo sea mejor. Y seguramente él, que ya tiene una edad y tiene un poco prohijado a Teodoro, quiere protegerle como un padre porque no lo tiene.

Teodoro es un hombre ambicioso que tiene que construirse a sí mismo porque no ha conocido su origen, por lo cual es un hombre que va a buscar su identidad y que, de no producirse acontecimientos extraordinarios, estaría en definitiva condenado seguramente a ser un pícaro. Es decir, él es tramposo, no se quiere casar con esta y con la otra tampoco. Estamos acostumbrados a verlo en otra capa social donde el pícaro es un muerto de hambre, pero en esta otra capa social tampoco está asentado y no tiene derecho a casi nada. Con todo, es un intelectual, tiene mucha cabeza e ingenio y, en este caso, afortunadamente su cultura le da para definir el mundo de una manera más precisa y para poderse relacionar mejor con los demás. En definitiva, yo creo que Teodoro es el ingenio, como lo es desde un sitio más bruto Tristán, que es el ingenio y la imaginación.

En cuanto a los otros personajes, a los pretendientes de Diana, nosotros, sin dejar de hacerlos farsescos, hemos tratado de humanizarlos para que no se queden fuera de la acción. Claro que son aristócratas, pero son ridículos porque se apoyan en la apariencia, ya que se ha llegado a una sociedad tan decadente que creen que solo la apariencia y la declaración formal de los sentimientos les va a servir. Esto suena muy ridículo, pero los personajes lo portan con una gran claridad, y es exactamente lo que ella no acepta: una sociedad muy formal, muy decadente, que ya no siente, que está constantemente necesitada de apoyarse en sus privilegios, en sus reglas. Es el honor muy mal entendido. Yo creo que son dos personajes deliciosos que aprenden, que se van descolocando, y eso es lo que hemos tratado de trabajar. A medida que va pasando la función cada vez están más fuera de lugar, no entienden nada, todo les sobrepasa, y verles así es muy divertido... Ellos meten la pata y ya les da igual. Son excéntricos, pero no merecía la pena que fueran solo ridículos, que no fueran dignos de casarse con ella. Ellos tienen mucho que ofrecer, pero ella quiere otra cosa.

Y luego están los criados de la casa, que son una prolongación del mundo de Diana, pero que están muy acomodados en algo que no es cómodo. Y las chicas, que son más pícaras pero también están incómodas porque les falta señor, les falta dueño. Así que a veces se despendolan por eso mismo, porque Diana no tiene autoridad para que Teodoro no entre por la noche a ver a Marcela. Eso normalmente no habría ocurrido en una casa donde hubiera un hombre.

Verdaderamente, Lope conocía muy bien el alma femenina y la respetaba, en mi opinión, a pesar de que se habló de él como de un amante y un conquistador. También se conoce muy bien a sí mismo y sabe mucho de lo que los hombres pueden dar de sí. Y se expone, lo bueno de Lope es que arriesga. Por ejemplo, cuando Teodoro le dice a Marcela: «Aquí acaba de los dos el amor, no la amistad». Es maravilloso. Siempre se duda de qué es lo que quería decir el autor. Bajo mi punto de vista en su poética se ve lo que quiere decir, y con ello no quiero decir que sea una revolución. Él está reflexionando y en eso es revolucionario. La obra trata mucho sobre la identidad. El encontrar cuál es tu yo verdadero, a pesar de los roles que te han asignado. Y Tristán es capaz de asumir muchos «yoes», muchos papeles, como el actor. Como seres humanos, sería fantástico que todos pudiéramos ponernos en muchos lugares diversos, en el lugar del otro, para desdramatizar, para ser más libres. Porque tenemos trozos de todos: de hombres, de mujeres, de niños, de mayores, de rusos, afganos, españoles, franceses... Lo tenemos todo, contenemos el universo entero, y esta capacidad que tiene Tristán para colocarse en roles distintos, desde el médico al consejero, es una gran ayuda. Ese jugar a ser otro ayuda a los demás a descubrir su sitio. Luego está Marcela, que me encanta porque ella, en definitiva, es la dignidad. Ella es tramposa, como los demás, miente sobre el casamiento, sabe cuál es su condición, pero no quiere medrar, quiere

ser coherente consigo misma, y cree que no va a poder vivir sin Teodoro.

M.Z.: Quizá está sinceramente enamorada de Teodoro, ¿no?

H.P.: Absolutamente, está sinceramente enamorada, y cuando las cosas van dándose la vuelta tiene la capacidad para analizar lo que le ocurre a Teodoro y, así lo hemos elegido, ejercitar su opción por el otro, por Fabio. Esa es una opción voluntaria y generosa, y es una respuesta a la generosidad de Fabio: este aspecto lo hemos trabajado con mucho cuidado. Cuando él le dice: «Bueno, aunque yo sea un segundo plato, que sepas que no voy a perder la oportunidad, que yo te quiero». Y ella se siente culpable y a partir de ahí empieza a elaborar otra cosa... Marcela tiene una enorme dignidad, que hace que al final elija no lo más aparente, no el gran novio aventurero, sino el que a ella le conviene más, y lo elige con toda la convicción. Esto a mí me gusta mucho. Hay gente que la ve como víctima, pero yo creo que no lo es. Es interesante ver que *El perro del hortelano* es una obra que no juzga, que no sentencia. A Marcela la dejan seguir adelante y tener una vida digna, y a Teodoro y a Diana también. Es porque se acepta que amar es imperfecto, que mandar es imperfecto, que pertenecer a una clase social tiene sus imperfecciones. Yo lo estoy viviendo así... Y cuenta con el derecho enorme de una clase social más baja a mejorar, así como el derecho de una clase social más alta a vivir, porque hay cárcel para las dos partes. Me parece de una lucidez extraordinaria.

8.- Finalmente, Helena, ¿qué se le ofrece al espectador de hoy con esta función? ¿Qué le puede aportar a la gente joven en particular?

Cuando escucho algunos textos y veo cómo se me pone la carne de gallina los veo a ellos, a los espectadores jóvenes, y pienso que esto les va a llegar y lo van a entender, que los personajes también son ellos, que lo que les pasa a los personajes también les pasa a ellos. Que hay que sobreponerse, que Amor está ahí para todos, pero también está el dilema: el desprecio, cómo te tienes que corregir a ti mismo y cómo buscarte. Pienso en ellos, que son una parte muy importante de nuestro público, cuando estamos trabajando, para crear el código. Además este montaje se refiere a todas las edades. Hace mucho tiempo que los programas educativos les han acercado a los textos clásicos, y saben muy bien lo que está más allá, saben la naturaleza de la poesía y qué es el teatro. Nuestro público actual, el potencial, están incluso buscando otra cosa, no quieren una identificación, quieren descubrir una poética que está en el sonido, en la emoción,

en las imágenes, y esa ha sido la fortuna de mi momento con el Clásico, y todos los de dentro lo hemos entendido muy bien. Todos estamos trabajando a favor de esa idea, y eso nos lo pone difícil en cuanto a cómo construimos cada uno de los mensajes que damos, cómo configuramos los elencos y cómo configuramos el trabajo con los creativos. Es un estudio riguroso compartido con los filólogos, con todo el cariño, explicándoles además el alma que nosotros necesitamos poner en escena y siendo escuchados por ellos. Yo creo que en esta obra va a ser así también. Quizá en lo que nos han ganado los franceses, los ingleses o los alemanes ha sido en el tiempo y en la dedicación hacia sus grandes clásicos: una inversión y una dedicación que les ha permitido crecer y que el público crezca, y no solo crezca en ambición, sino en estética y en disfrute. Nosotros llevamos menos tiempo, pero también estamos a la altura del resto de Europa, no tenemos ninguna dificultad para entender muchas cosas, por lo cual las podemos contar. **M.Z.**

Entrevista a Álvaro Tato,

autor de la versión de *El perro del hortelano*

Mar Zubieta.- Buenos días, Álvaro, y bienvenido de nuevo. Gracias por charlar con nosotros acerca de tu versión de *El perro del hortelano* para el montaje de Helena Pimenta. Dinos, por favor, ¿cómo fueron en esta ocasión vuestras primeras aproximaciones a un texto tan especial de Lope?

Álvaro Tato.- Buenos días querida Mar. Primero de todo me gustaría contarte que en este caso, una vez más, ha sido Pimenta la que ha tenido la generosidad de contar conmigo otra vez. Yo me sigo considerando, y siempre lo haré, su discípulo, desde que me dio clase en la RESAD, y además su amigo. Pimenta me llamó para ocuparme de esta versión de *El perro del hortelano* y vi que, como siempre en su caso, ella piensa desde el primer momento a partir del texto, y por eso ya tiene un mundo y un montón de propuestas preparadas desde la primera reunión. Sobre todo, ella tiene una imagen central del montaje, que creo que es fascinante, que es una especie de reivindicación del personaje de Diana, del personaje central, como representante del conflicto de la mujer en el poder, para mí un conflicto tristemente actual. Así que con esto por delante, pues era coser y cantar crear la dramaturgia, porque tienes un conflicto caliente, que está pasando, que estamos viviendo, y que nos permitía construir todo el mapa de ese palacio napolitano a partir del personaje central. Así empezaron las reuniones y ha sido

una gozada el trabajo de intentar trazar las líneas en este laberinto.

2.- ¿Qué coordenadas te dio Helena? ¿Manejasteis alguna o algunas ediciones críticas concretas?

Nuestra manera de trazar el mapa de lo que estaba sucediendo, del laberinto de situaciones, fue considerar que esa noche en la que Diana descubre que hay un hombre enmascarado en la casa, es como si alguien pisara un hormiguero, y entonces todos los personajes y las apuestas que tienen trazadas con respecto a su posición social, a su lugar en el mundo, al sexo, al amor, al poder..., todos los planes que tienen trazados, los redoblaran. Se pisa el avispero por el amor que siente de pronto Diana, un amor que es casi deseo, que es casi ganas de liberarse y al mismo tiempo de no perder el poder que tiene, porque sabemos que cuando Diana se case va a dejar de ser la famosa Diana y se va a convertir en la condesa de Belflor, la consorte. Estuvimos intentando buscar a todos los personajes, al resto de las hormigas de este hormiguero, pensando: «¿Qué sucede con cada uno?». Creo que los personajes de esta obra, de una forma más acusada que en otras, son una demostración de que los personajes de Lope son tridimensionales, de que hay que superar el prejuicio de que los personajes son arquetipos, ese prejuicio tan extendido en la crítica de que el teatro clásico español está basado en arquetipos.



M.Z.: Más que prejuicio, creo que es un punto de partida en la investigación que, afortunadamente, hoy en día está superado, aunque seguramente todavía muchos lo piensen.

A.T.: Exacto, totalmente de acuerdo. Por ejemplo con Tristán, que para mí es uno de los graciosos más fascinantes de la literatura áurea, porque es un creador, un comediante y también es un Mortadelo entre comillas, porque se transforma: de pronto es un doctor fingido, de pronto es un magnate armenio... Él va creando la realidad de una manera muy *wilderiana*. Me encanta citar a Wilder porque me ha servido de gran inspiración. Cuando empezamos a trabajar intenté ver *El perro del hortelano* como si fuera un guion de Wilder en el que hay que ir con lupa, pinzas y guantes, y en cada elemento, en cada escena y cada secuencia preguntarme: «¿Qué está sucediendo?, ¿qué hilos se mueven?, ¿qué personajes se ven afectados por lo que está pasando cada vez?». Porque es como un juego de espejos muy delicado, un laberinto y un puzzle a la vez, y así fue como lo vimos. A partir del personaje de Diana fuimos abriendo las acciones que suceden, descubriendo, destapando cada personaje, cada línea, e intentando ser fieles a ese laberinto.

M.Z.: Claro. Y manejaisteis alguna, o algunas, ediciones críticas concretas, ¿verdad?

A.T.: En este caso, además, tenemos la suerte de que no hay un gran problema textual, ya lo sabes: las ediciones son muy parejas y lo

que se ha intentado ha sido fijar un texto matriz. Hay una edición príncipe, que es la que siguen todos y que está bastante depurada. Nosotros hemos seguido un poco las direcciones que dan, sobre todo Armiño en Cátedra y Rosoff, en Castalia; luego estuvimos trabajando la de Carreño, que está en Austral. Y quien nos ha arrojado mucha luz ha sido la de Antonucci y Arata. Su versión, además, es napolitana, lo cual es una coincidencia graciosa. Evidentemente yo no sé leer en italiano, pero fue muy fresco poder conocer todos los trabajos que hay, todo lo que han estudiado y como lo veía Antonucci, desde una mirada muy contemporánea, y creo que con la fortuna de ser una mirada externa a la tradición de la Filología española, una mirada muy culta y muy sabia, pero que ve con frescura a los personajes. Fue muy rica la comparación entre Cesar Borgia y Teodoro, en el sentido en que podríamos estar hablando de un maquiavelismo amoroso, y es fascinante porque luego lees *El príncipe* de Maquiavelo e intentas adaptar ese modelo a lo que está trazando, a lo que está tramando, a su manera de pensar, y ves que es muy interesante, se ven muchos paralelismos. Sobre todo porque Antonucci defiende el paralelismo, es decir, que de alguna forma Lope está leyendo a Maquiavelo, que está interesado en él, que está adaptando un modelo. El maquiavelismo ha tenido muy mala prensa y ha sido muy prejuiciado, pero en realidad ha sido un patrón de conducta y

de gestión política, para bien y para mal, que ha marcado la dinámica en el poder en los últimos tres o cuatro siglos.

3.- ¿Has encontrado en este texto alguna dificultad especial en torno a la métrica o la dramaturgia? ¿Son importantes los apartes y las acotaciones? ¿Cómo los has enfocado desde la versión?

El perro del hortelano tiene una capa intelectual enorme en la forma, porque el verso, en este caso, es todo lo contrario del anterior trabajo que hicimos. *El alcalde de Zalamea* estaba, como ya hablamos en su momento, casi todo basado en el romance, en el pueblo, en la tierra, y su verso era el octosílabo. En cambio aquí estamos hablando de todo lo contrario, es oro engastado, el soneto es como si fueran gemas engastadas por el oro de las redondillas, es decir, lo que estás viendo es un collar lleno de detalles, minuciosamente labrado. Pero nosotros queríamos trabajar con la idea de que toda esa belleza formal esconde algo muy primario, como has señalado tú, muy frágil, una verdad humana, que es la de todos: que nos equivocamos y que nadie conoce el amor, nadie conoce el deseo y todos estamos en ese laberinto.

M.Z.: Nadie está vacunado ni nadie lo sabe hacer bien, sino que aprendes un poco como puedes, ¿no?

A.T.: Sí, eso es. Y contestando más a tu pregunta sobre si me he encontrado con dificultades, te diré que ha sido un proceso complejo. He intentado hacer una versión que fuera todo lo fiel posible, pero que permitiera al espectador entenderlo todo, comprenderlo todo. Ha sido muy complejo

porque pocas obras son técnicamente tan bellas, de una factura tan bella, pero tan llena de complicaciones sintácticas, de *false friends*, de palabras que en su momento significaban tres cosas y ahora significan una, o viceversa, de giros sintácticos...

M.Z.: Y si no cambias la palabra, el espectador de hoy va a entender lo que significa hoy y no lo que significaba entonces.

A.T.: Exacto. Yo entiendo la postura de muchos versionistas que prefieren dejar el texto como estaba y sacrificar el sentido. Pero en mi postura, o en nuestra postura, lo que queremos es que el espectador entienda lo más posible, hasta donde se pueda, ya que hay zonas donde es imposible llegar. Como sabes, en el arte mayor los sonetos están muy trabajados, así que en los maravillosos sonetos de la obra ha habido muy poca capacidad de variación, porque métricamente es muy difícil cambiar palabras, pero en el texto sí que ha habido muchas decisiones, está lleno de pequeñas decisiones. Espero que sean pequeñas, espero no haber traicionado a Lope, pero sí permitir que cuando la palabra «ocasión» aparece y significa *motivo* dejar esa palabra, pero cuando significa *causa* o *razón*, lo cual ocurre muchas veces, cambiarla, procurando que al espectador le llegue la palabra *causa* o la palabra *razón*, no la palabra *ocasión*, porque cada vez que el espectador actual escucha *ocasión*, va a entender *ocasión* como *oportunidad*, que es lo que significa ahora.

M.Z.: Un magnífico ejemplo, querido Álvaro.

A.T.: Sí, justo te he lo puesto porque aparece docenas de veces en *El perro del*

hortelano, por eso he intentado que siempre que fuera posible se ajustara a lo que significa ahora, lo cual te obliga a tomar decisiones métricas, a hacer cambios. Mi criterio ha sido tener siempre a Lope al lado, leer otras obras de Lope, para que las soluciones técnicas que adopto hayan aparecido de forma muy similar en otras obras de Lope, y que así el espectador todo el tiempo escuche a Lope, eso es lo más importante. Creo que la labor de un versionista es como la de un cámara: en la medida en que no se te vea estarás haciendo un buen trabajo.

M.Z.: Y quizá en la medida en que se le vea tendría que firmarlo con su nombre.

A.T.: Claro, por supuesto, en ese caso sí. Cuando hacemos versiones con Ron Lalá, por ejemplo, la búsqueda es completamente diferente, porque estamos dialogando a las claras. Pero cuando hablamos de Lope, de *El perro del hortelano* y de una versión de la Compañía Nacional, creo que como versionista tengo una gran responsabilidad, que es conseguir que el texto llegue al espectador contemporáneo con la mayor claridad posible, pero con un respeto a Lope enorme. Intentar hacer una mezcla entre las dos cosas, ser un poco *maquiavélico*, en el buen sentido de la palabra, ser un poco Teodoro. Ceder a la comprensión contemporánea pero sin traicionar a Lope, sin perder de vista el bien mayor. El original tiene una belleza incomparable, pero en ocasiones es una belleza que el espectador no va a leer, para la que no tiene notas al pie. No le va a dedicar a cada página diez minutos; la va a ver en un escenario. Es un

espectáculo de teatro... Va a escucharla, a escuchar una comedia, como se decía en la época.

M.Z.: Y ¿has encontrado algo que te haya llamado la atención en cuanto a apartes y acotaciones?

A.T.: No mucho, la verdad. Las acotaciones son muy pocas y muy sucintas. Hemos mantenido prácticamente toda la estructura de entradas y de salidas porque está muy bien hecha, muy bien trabada y no es como en otras comedias que a lo mejor hay apartes que sobran. Por ejemplo cuando hay demasiada irrupción de lo histórico, o a veces de lo panegírico, a veces como versionista te conviene cortar. Yo creo que en este caso fluye todo tan divertido que los cortes han sido muy pocos y las acotaciones se mantienen. Hemos añadido apariciones de personajes.

M.Z.: ¿No habéis añadido personajes, sino apariciones de personajes?

A.T.: Sí, de criados, para que rodeen de poder, para investir de poder a los personajes, ya que queremos que estén presentes, que sus criados estén ahí siempre, creando esa sensación de poder. Y muy poco más. También hemos recortado bastante lo mitológico, las citas que hay, manteniendo, por supuesto, un mito que todo el mundo va a entender, que es el mito de Ícaro (espero que todo el mundo lo entienda) porque es una de las simbologías básicas que hay. Diana como la cazadora, la mujer célibe por decisión, por voluntad, y el mito de Ícaro. Hemos mantenido eso, pero lo demás lo hemos recortado bastante porque queda bastante lejos y, bueno...

4.- ¿Qué líneas generales dirías que tiene este trabajo tuyo? Hablaríamos de supresiones, cambios, dramaturgia, adiciones de otros textos, bien de Lope o de otros autores... ¿Por qué? ¿Cómo has colaborado con todo ello a la significación y al ritmo del espectáculo?

Como te decía en la pregunta anterior, en nuestra versión hemos querido que se pueda entender todo. Te pongo otro ejemplo que creo que es muy bonito. Hay muchos problemas técnicos con la sintaxis de Lope, y me dieron problemas los lenguajes especiales, por ejemplo con Tristán: este personaje es un verdadero desafío para un versionista. De pronto, por ejemplo, se pone a hablar como un médico de la época, y en ese momento haría muchísima gracia que hablara en latín macarrónico, pero ahora apenas conocemos esa realidad, así que intenté adaptar ese latín macarrónico para que resultara divertido ahora, para que se entendiera, y en ese momento hay mucha intervención. O por ejemplo, con respecto al lenguaje de germanías. Hay un momento muy divertido en que Tristán se hace pasar por un asesino feroz y se transforma, haciéndoles creer (como un comediante que es) a los dos nobles pretendientes de Diana que es un feroz asesino; entonces menciona a sus camaradas de armas. Y, claro, ahora mismo si dices la palabra «arfuz» (porque uno de sus colegas es *Arfuz*) nadie se va a reír. En su momento sería divertido porque es una derivación de *alfoz*, que significa «arrabal», «barrio bajo». Es como si estuvieras llamando a tu colega «barriobajero», pero ahora mismo, ¿quién va a entender ese juego de palabras? Decidí cambiarlo por «arrabal»

para intentar captar ese espíritu. Esto te lo cuento para ponerte un ejemplo del tipo de decisiones que he tomado, esas han sido las decisiones más arriesgadas, las pequeñas decisiones, muy frecuentes sobre todo en los lenguajes especiales, cuando los personajes fingen ser un armenio o un griego. Ahora mismo hay cosas que hacen gracia y se entienden y otras que, un poquito derivadas, también se pueden entender, y sí que van a producir el efecto que produjeron en su época. Sin embargo, cuando hablan los amantes y se expresan su amor con esas hermosas décimas o redondillas, evidentemente hay que limpiar un poquito, pero lo básico es dejarlo todo tal cual. Y esos han sido los dilemas que me he encontrado.

M.Z.: ¿Cuántos versos tiene la comedia originalmente?

A.T.: No recuerdo ahora mismo exactamente cuántos tiene la original, algo así como tres mil trescientos y pico. Y nosotros la hemos dejado en tres mil veinte, exactamente. Tiene nueve sonetos que son obras maestras de Lope y que corresponden a grandes monólogos, a momentos de reflexión de los personajes. Son como una fotografía del alma de cada personaje; además Lope, como se dice en muchas introducciones, está también haciendo, como poeta, un alarde de su arte, de su sabiduría y de su conocimiento del alma de los personajes y de la suya propia. Como dicen algunos críticos, Teodoro es un trasunto de Lope...

M.Z.: Estoy segura de que has colaborado con todo ello a la significación y al ritmo del espectáculo. ¿Cuál es tu punto de vista?

A.T.: Espero que sí porque, como te decía antes, Pimenta es muy dramaturga, y como

creadora está en un momento en el que para ella se confunde la palabra y la acción, como creo que debe ser. Así que, al trabajar con ella, convierte en decisiva tu participación porque te llama o te escribe para cada palabra o cada giro; estamos pendientes a un nivel de detalle extremo de todo lo que sucede, de cada palabra dicha. Desde luego que hemos querido imponer un ritmo muy determinado a la acción, hemos sido muy precisos con lo que entraba y lo que no, con lo que dice cada personaje y lo que quiere decir, y espero que esa participación el público la disfrute, porque está pensada para eso. Hay tres o cuatro escenas en *El perro del hortelano* que son de los momentos cumbre de la comedia de todos los tiempos. Me viene a la cabeza la reconciliación de Marcela y Teodoro. Tristán está entre los dos, intentando poner de acuerdo a dos personas que se quieren reconciliar, pero que a la vez no quieren y, además, están siendo escuchados por Diana y por Anarda. Es una escena de una comicidad extrema, casi chaplinesca en la que todo lo social, lo humano, lo amoroso y el poder están a la vez encima del escenario y, por añadido, con la ironía dramática de que el espectador está viendo cosas que los personajes no están viendo. Poder disfrutar y ajustar esos momentos sublimes es una gozada para cualquier versionista, es un privilegio.

5.- Por todo esto que nos estás contando, ¿dirías que las intervenciones que has hecho en el texto de Lope son actualizaciones, o crees que has llevado el significado en otra dirección? ¿Crees que

hay diferencia entre llamar a tu trabajo versión o adaptación?

Trabajar con obras como *El perro del hortelano* es un privilegio. Es como si a un restaurador le dan una materia prima exquisita, como si le dan la máscara de Tutankamon o le dicen: «Limpia la tiara del rey Sancho, limpia la Tizona». Quiero decir que es arte puro. Esta es una de las grandes obras de Lope y te vas dando cuenta a cada verso, y creo que mi labor con respecto a *El perro* espero que haya sido más bien una contemporización de la sintaxis, de la gramática, de ciertas palabras, de la semántica de ciertas palabras y poco más.

M.Z.: Pero tal vez no lo llamarías «actualización».

A.T.: Es probable que sea una cuestión de matiz. Yo creo que los clásicos lo son porque son contemporáneos, porque valen para cualquier época. Un ejemplo al que llevo dando muchas vueltas es a cómo actualizar la zarzuela. No tiene nada que ver con esto, pero el mundo de la zarzuela sí que requeriría una labor, quizá, de actualización en el sentido en que hay muchas cosas en ese arte dramático que te hacen pensar: «Sí, es maravilloso, maravillosamente ligero». La diferencia es que Lope no es ligero, es liviano, que no es lo mismo. Tiene la liviandad del pájaro, no la de la pluma, una liviandad que sería ligereza con control. Sabe a dónde va, sabe lo que te está contando y por eso es eterno, es decir, no importa que no entiendas algunos giros, lo importante es la dramaturgia que va debajo de esas palabras, por eso no pienso que haya que traerlo a lo actual, sino simplemente ayudar a la comprensión. Ha habido un montón de intervenciones en

el texto, pero esas intervenciones están hechas para que ayuden a hacer más fáciles bastantes palabras y expresiones que ya no se usan. Es básicamente eso y, por supuesto, recortes y movimientos para que la puesta en escena sea más ágil. Cosas que están periclitadas, que quedaron viejas, hay muchas, pero yo creo que Lope, el sabor que tiene a Siglo de Oro, es lo que hace que el espectador salga fascinado del teatro, se haya reído, llorado, emocionado, es puramente él, es su arte. En ese sentido no hace falta actualizar nada.

M.Z.: Y entonces, ¿qué nombre le pondrías a tu trabajo que lo definiera mejor?

A.T.: Yo creo que versionar es contemporizar o hacer contemporáneo... Ayudar a que el texto pase a lo contemporáneo, no sé cómo expresarlo mejor. Si tengo que definir mi papel, creo que sería versionar. Ya sé que otras veces se llama adaptar, y me parece que es un diálogo muy fructífero, que para cada uno puede significar una cosa y que son dos labores muy próximas. A veces me he sentido más adaptador, por ejemplo con Cervantes en *Cervantina*, en la temporada pasada. Creando la *Cervantina* y trabajando con Cervantes creo que la labor de adaptación fue mucho más grande. Por ejemplo, el patio de Monipodio era el patio de Monipodio de Cervantes, pero era también el patio de los sátrapas contemporáneos, de los políticos, de los ladrones, y estaba claramente adaptado, había texto original pero también había texto nuestro que estaba dialogando con él, y además claramente. Como decía Morente cuando hizo flamenco mezclado con rock duro:

«Yo no quiero fundir, yo quiero que sean dos trenes que se chocan», e hizo el mejor disco, en mi opinión, el *Omega*. En el caso de Lope, creo que lo que he hecho se parece mucho más a una versión. Muchas veces me siento como un ejecutante, como si me hubieran dado una partitura y yo fuera el intérprete, el concertino que va a ayudar a la directora de orquesta a que la pieza suene de una manera determinada, porque Karajan no va a sonar como Mozart cuando dirigía su propia orquesta, y nosotros tampoco vamos a sonar como Karajan porque han pasado cincuenta años, vamos a sonar de otra manera. Yo lo veo así: creo que es fundamental nuestra labor, pero que al final lo que tiene que sonar es Lope, el Lope de nuestra época, pero Lope.

M.Z.: **Escuchándote, lo que veo es que para ti el primer paso en tu labor, el más cercano al autor original, sería el versionar. Adaptar sería ir un paso más allá y que la identidad de quien lo hace, la capacidad de creación, fuera más evidente sin miedo a la invasión.**

A.T.: Eso es, sin miedo a la invasión, a la colisión, al diálogo.

M.Z.: **Y cuando la identidad de quien lo hace se superpone totalmente a la identidad del texto original eso ya sería una versión libre, por decirlo así, un texto nuevo o una sobreescritura.**

A.T.: Sí, perfecto, me encanta. Esa podría ser una buena conclusión. Y cada montaje te requiere estar en un lugar o en otro.

6.- ¿Cómo caracterizarías a los principales personajes? En cuanto a su diseño, ¿crees

que hay algunas de sus características que tu versión ha acentuado, suavizado o renovado?

Si te parece bien podemos empezar por uno de los personajes más importantes: Diana. Ha sido muy divertido ver las diferentes miradas de los editores sobre Diana, en cuya interpretación no se ponen de acuerdo. Para mí esto es un triunfo de Lope sobre la investigación. Diana es un personaje totalmente poliédrico, experimenta muchos bandazos en el amor, en el deseo, con respecto a la posición social que tiene. Los mismos editores tienen formas muy diferentes de interpretar a Diana. ¿Qué es Diana?, ¿una bruja?, ¿una mujer reprimida?, ¿una loca histérica? ¿O es, como nosotros preferimos verla, una mujer presionada? Antonucci se refiere mucho a su astucia, a su inteligencia y a su estrategia. Está todo el tiempo en movimiento, pero a veces también se le va de las manos.

Qué bonito que un personaje sea tan controvertido, como también lo es Teodoro. Hay quien lo ve como un Maquiavelo, y la verdad es que tiene mucho de Maquiavelo. Me encanta la aproximación a él que hace Antonucci. Por eso, en vez de ver a Teodoro como un personaje simple, puedes verlo desde la postura calculadora de un Maquiavelo que tiene sus contradicciones, que en un momento es capaz de despreciar el amor por Marcela porque puede medrar, pero en otro momento, en el tercer acto, le dice a Diana que se prefiera ir: «Yo prefiero irme por preservar mi vida, pero también por ser fiel a la naturaleza que tengo, yo no soy ningún noble».

Tiene una posición muy resbaladiza, muy calculadora...

M.Z.: ¿Crees que en cuanto a respetar su naturaleza puede referirse también a haber concedido su amor a una de las dos mujeres, y que eso puede ser lo que quiere hacer valer?

A.T.: Muy probablemente sí, pero en esa misma pregunta que nos estamos haciendo está el sabor del personaje. Creo que el espectador debería quedarse con la duda, porque para mí ese es el juego de Lope. Te preguntas: «¿Por qué se va?», o «¿por qué le dice que se va?», aunque al final no se vaya. Por supuesto, Teodoro ve la posibilidad improbable y empieza a fantasear con la idea de trepar. Por otro lado está Marcela, en quien detrás de su inocencia (muchas veces se la ha representado con una gran inocencia y dulzura), nosotros vimos (esto también me lo descubrió Pimenta) todos sus vericuetos y su capacidad de astucia, de maquinación, de venganza, todo de una manera muy activa, muy divertida, muy primaria. Ella tiene intereses que defender desde el primer momento; de hecho los persigue con las armas y las herramientas que tiene, y con una gran capacidad de manipulación y venganza. Es un personaje dulcísimo para una actriz, y fascinante para un dramaturgo y para una directora.

¿Es la sinceridad la última estrategia del maquiavelismo amoroso? Pues seguramente sí, y eso es muy divertido, muy contemporáneo, es fascinante. Es la ambigüedad de Teodoro la que aparece y de la que estamos hablando, pero también está la ambigüedad de Diana.

Pimenta habla de esta obra como una comedia del error en la que vemos resbalar a los personajes en una fina capa de hielo, todo el tiempo se resbalan y todo el tiempo están a punto de caerse; y de hecho se caen, se tropiezan, y a partir de los errores se van construyendo. Para ver unos personajes tan delicados, tan precisos y tan maravillosamente poliédricos, tenemos que irnos, insisto, a Wilder, al que siempre acabo volviendo. Por ejemplo en sus películas *Un, dos tres, Con faldas y a lo loco* o *El apartamento*. Con esos personajes que están al borde de la autodestrucción, el amor y el deseo: son personajes tan al límite y que se definen por sus errores.

M.Z.: Es muy bonito esto que dices. Efectivamente, a pesar de todo lo que se pone en juego en la función, siempre queda un resquicio para la fragilidad y eso es lo que hace a los personajes tan humanos y tan modernos.

A.T.: Sí, es exactamente eso. Y eso es lo que hace que la comedia sea deliciosa, que sea más vital y menos intelectual. Si tuviera que hablar de las fuerzas que mueven a cada personaje, podríamos decir que en Diana encontramos el poder contra el deseo, el poder contra el amor, la posición contra el cuerpo, el deber contra el querer o el desear. Es como si llevara una armadura, que es la institución que representa, y por dentro hubiera una persona. No se puede quitar la armadura, pero no puede dejar de sentir. Por eso todos los personajes la critican, la llaman *histérica*, la llaman *loca*. El propio Lope la nombra en su obra con esa palabra, con ese refrán despectivo

que le dedica Teodoro varias veces... Creo que el título de Lope es irónico, una de esas maravillosas ironías de Lope, pero durante muchos años los críticos, los estudiosos, han pensado que era un dictamen, una opinión que tampoco es la nuestra: no creemos que esté loca, sino que es una mujer fascinante.

Luego está Teodoro, que te diría que es un Maquiavelo sentimental, y también te diría que es el estratega dubitativo. Teodoro está todo el tiempo en una piscina de hielo fino, y haciendo un inciso, hay una cosa muy bonita que dice Bauman sobre los tiempos contemporáneos en su obra *Vida líquida*, pero que también podría servir para Teodoro. En él Bauman escribe que en el siglo XX los seres humanos contemporáneos somos como patinadores sobre hielo. Cuando el hielo está muy fino tienes que patinar muy rápido, porque cuanto más rápido vayas menos posibilidades hay de que se quiebre; pero cada vez vas más rápido, con lo cual cada vez es más peligroso. Esa sensación de velocidad y de estar a punto de hundirse creo que define muy bien a Teodoro.

M.Z.: Y ese cómico, ese Tristán, ¿cómo sería?

A.T.: A Tristán yo lo veo como el gran comediante, y que creo que ha sido uno de los hallazgos de este montaje. Es una especie de personaje metateatral, es un comediante que ayuda, pero que también funda una nueva realidad. En una tribu sería el *joker*, el que ve más allá, el que transforma la realidad desde la risa, desde la ironía, pero al final es el que propicia la ironía definitiva

que es la transformación y el «nadie es perfecto» del final de Willy Wilder, que me parece genial y muy parecido al final de esta obra. Es decir, todo el mundo sabe, yo creo que hasta el propio conde Ludovico sabe que es mentira, que Teodoro no es hijo de nobles, que no es su hijo, pero... «Nadie es perfecto». Algo de un cinismo sublime y que define muy bien la verdad de las mentiras, de la que habla Vargas Llosa. Muchas veces nos construimos sobre una mentira pactada. Y yo creo que Tristán es un creador de mentiras pactadas, por lo tanto es de todo menos un gracioso típico de comedia, es un personaje lleno de aristas. Por un lado es muy bruto, muy elemental, muy barriobajero, muy telúrico. Está muy relacionado con el sexo, con el vino, pero a la vez tiene un cariño muy infrecuente, un cariño real, por su amo, por su señor. Después tenemos a Marcela, también muy inclasificable. Un personaje que pareciera una inocente criada enamorada, pero que esconde, como hemos dicho, toda una estrategia, despliega todas sus armas y resulta fascinante también en su mezcla entre inocencia enamorada y vengativa crueldad, y está muy graciosa como amante despechada. También están ahí los pretendientes, que son divertidísimos secundarios. Son *walderianos* también, casi *woodyallenescos*, te diría, porque son geniales: su seguridad y su confianza en un estado de cosas que no existe es divertidísimo. Además tenemos a Fabio, también es muy divertido ver cómo está zarandeado por la realidad. Y las aristas de Anarda, que es un personaje que

aparece poco pero tiene también mucha miga. Su deseo por Fabio también es muy divertido, así como el intento de manipulación de su señora. Seguramente Anarda es la más cercana a Diana, la que duerme más cerca de ella y es más su confidente, y la que le hace la maleta a Teodoro cuando se va a ir. Y las otras criadas están un poco más separadas. Por otro lado están los hombres de la casa, está Fabio, que probablemente era un mozo de caballerizas que fue viniéndose a más porque es probablemente el único que puede levantar una espada en esa casa. Y también está Octavio, que es un... En nuestra versión no hemos querido hacerle un anciano, pero sí es el más experimentado, aunque también el más cínico. El no quiere meterse en ningún problema, es muy resbaladizo y también un personaje muy divertido, corto pero muy divertido. Y Ludovico es fantástico. Está muy conforme y viene de una gran tristeza, de un drama personal, por eso cuando encuentra la posibilidad de redimir su vida y de depositar su amor y su fortuna en un hijo lo ve clarísimo.

Te voy a contar una anécdota. Recuerdo una vez que estábamos de gira y nos encontramos con el mago Migue. Hicimos amistad con él, es un gran mago, y nos dijo que los magos y los actores somos lo mismo, que lo único que nos diferencia es la relación con el público. Los actores pactamos con el público que lo que está pasando es mentira, y los magos pactan que es verdad, pero todo es mentira. Él decía: «Todo lo que hacemos es mentira, pero nosotros pactamos que podría ser verdad, que podría

ser»... Y eso pasa con Ludovico, Tristán es como un mago para él, fabrica la realidad y le da una versión plausible de su hijo, a lo que él contesta: «Perfecto, pues me lo creo», juego. Y de cara a la gente, también, porque todo Nápoles acude a verlo. No hemos hablado de Nápoles, pero la ciudad tiene mucha presencia en la obra. Nápoles es un descubrimiento también, porque era, como nos contó Antonucci en la fantástica reunión que tuvo con nosotros, una ciudad volcánica, una ciudad caliente que en la época representaba la laxitud vital. Está muy lejos de la corte de España, aunque forma parte de la España de ese momento, claro. Pero es el lugar donde pueden suceder el sexo y el amor, donde el volcán está a punto de estallar. Proyecta una imagen que nos venía a la cabeza y que además va a estar presente en el montaje: la naturaleza. En el montaje de Pimenta la sombra y la naturaleza van a tener muchísima presencia. La naturaleza en este caso sería ese volcán, esas relaciones volcánicas, y a nosotros nos venía a la cabeza el bosque de los enamorados en *El sueño de una noche de verano*, como si viviesen todos un sueño mágico de idas, venidas, entradas, salidas, como un trampantojo, ¡una noche loca! Eso es Nápoles, «la noche loca», es el calor, son los bajos fondos, un lugar muy teatral.

7.- Álvaro, para terminar, ¿en qué forma piensas que este montaje va a interesar a los nuevos espectadores de la Compañía Nacional de Teatro Clásico?

Yo creo que los nuevos espectadores van a encontrar en esta la obra perfecta para engancharse para siempre al teatro, porque tiene una enorme capacidad de seducción que va a enamorarles y, sobre todo, este montaje tiene morbo, que es una palabra que me parece que tiene que figurar en la entrevista. Tienen morbo los personajes, se quieren amar con un erotismo basado en la distancia, es lo que no se ve, lo que puede ser... Todo el mundo se quiere amar, pero en vez de amarse se dan bofetadas, se insultan, se pelean, sobre todo se lanzan versos como armas arrojadas, se rechazan, se prometen la muerte, contratan asesinatos. Todo es una sublimación. El nuevo espectador yo creo que va a quedar seducido porque es una de esas obras de teatro clásico que a los tres minutos has olvidado que está escrita en el XVII, y has entendido con tu cuerpo lo que significa lo clásico, que es lo siempre contemporáneo porque te están hablando a tu cuerpo, a tu corazón, a tu cabeza. Hay pocas obras tan contemporáneas y tan disfrutables: todos son bienvenidos a la corte, al palacio napolitano y, por supuesto, a la función. **M.Z.**



Entrevista a Ricardo Sánchez Cuerda,

diseño de escenografía de *El perro del hortelano*

Mar Zubieta.- Buenos días, Ricardo, y bienvenido. Dinos, ¿conocías ya el texto de Lope? ¿Te ha resultado especialmente relevante por algún rasgo, por alguna característica? ¿Cómo ha sido la manera en que Helena Pimenta y tú empezasteis a trabajar juntos?

Ricardo Sánchez Cuerda.- Conocía el texto y conocía la película de Pilar Miró. El texto es brillante, divertidísimo. Realmente la complejidad de los personajes se aprecia cuando se estudia de una manera más detenida y pausada. *El perro del hortelano*, como muchos buenos textos, tiene una aparente sencillez que juega a favor de la comedia, y una complejidad que indaga en la diversidad humana, en la forma que tenemos de ver las cosas, de comportarnos y actuar en la sociedad y con las personas que nos rodean y nos quieren.

El trabajar con Helena es para mí una realidad conseguida después de varias tentativas frustradas lamentablemente. Hablamos varias veces para trabajar y finalmente, por problemas de fechas y tiempos fue imposible. Tenía unas enormes ganas de colaborar con ella y ver el proceso que acompaña a sus montajes: llevo años viendo sus creaciones y, desde luego, tiene un mundo propio enormemente complejo, hace un trabajo exhaustivo y desarrolla un trabajo vivo que se adivina en sus puestas en escena.

Helena sabe lo que quiere y permite que la acompañe en un proceso proponiendo,

investigando e intentando resolver la compleja carpintería de un montaje.

2.- ¿Qué espacios interiores o exteriores has querido mostrar, y cómo lo has hecho? ¿Hay noche, día...? Lo has hecho de manera naturalista, simbólica, poética?

El espacio escénico pretende involucrarse en un tipo de narración espacial no descriptiva, evitando colocar cada acción en un lugar diferente, y buscando la complicidad de la evolución de la historia que acompaña al espacio único para entender su propia transformación. Se ha intentado que los cambios sean sutiles, pequeñas variaciones que puedan indicar si se trata de un interior, un exterior, una sala pública de la casa o una privada. Es un juego de puertas públicas y de puertas secretas que hablan de la existencia de dos realidades sociales dentro de un mismo espacio: la realidad pública y social y la de los criados, la de los personajes que en esa sociedad no existen y no aportan. Este texto habla, entre otras cosas, de cómo se relacionan y como se involucran los unos en la vida de los otros.

Es un espacio cerrado, con puertas en las habitaciones que dan a otras habitaciones, a otros corredores que se conectan a su vez. Muy pocas referencias al exterior, sólo como elemento anhelado, hasta llegar al final. El espacio exterior, tratado como referencia metateatral de la vida, aparece en forma de telones que rodean la existencia



de ese espacio, hasta ese momento atrapado en sí mismo.

3.- ¿Qué referentes plásticos y literarios has tenido para tu trabajo? ¿Alguna imagen especialmente importante? ¿Crees que la vuestra es una propuesta escénica claramente historicista con respecto al siglo XVII o simplemente sugerente? Si ha habido una transposición en el tiempo, ¿con qué significado?

La propuesta de Helena se desarrolla en el siglo XVIII. El cambio es factible porque seguían vigentes los mismos valores sociales y de clase existentes en el siglo XVII. El cambiar la época permite crear un entorno amable, ágil, amplio. Escenografía y vestuario dependen de una manera directa de este tipo de decisiones, que dejan investigar en espacios diferentes a los convencionales para encontrar expresividad a favor de la narración.

Las referencias con las que se trabaja a lo largo de un proceso de creación son innumerables, como inspiración o como parte sustancial del significado de los elementos dentro de una época. Las referencias ayudan a construir el espacio desde el conocimiento de la realidad en la que el autor decidió colocar la pieza. En este caso, Lope desarrolla la acción en Nápoles, una ciudad alegre, caótica, culta y llena de personajes que ayudan a la narración. Por la historia desfilan seres humanos de todo tipo de nivel social, que reflejan cómo es la ciudad dónde viven: personajes de la propia casa, los nobles

que pretenden a Diana, los maleantes de los barrios bajos... Es indispensable conocer todo esto para valorar la expresividad de los elementos que el autor quiso contar.

4.- ¿Qué materiales has empleado en la escenografía? ¿Cómo son los suelos? ¿Y qué colores son los importantes?

El dispositivo escénico pretende ser una envolvente neutra y funcional, fundamentalmente servir a la acción.

Se ha realizado mediante una caja de estructura de aluminio panelada en tablero contrachapado y un acabado en enlucido con un ligero enfoscado interior. Todo el espacio y los elementos están tratados cuidadosamente en una gama de tonos muy parecidos, creando un efecto de armonía en el contenedor. Sólo, y en momentos puntuales muy claros, se rompe esta realidad con golpes de colores y materiales completamente diferentes: por ejemplo la caja de gasa roja que se descuelga del techo creando una sala cerrada e irreal, y la aparición de la naturaleza al final como gesto de ruptura con la realidad estructurada y ordenada de la vida cotidiana.

5.- ¿Habéis conversado el iluminador y tú a propósito de los materiales y colores, o la disposición de la luz? ¿Por qué?

He trabajado con Juan Gómez Cornejo muchas veces. Es un profesional brillante, la garantía de un trabajo impecable.

Desde el comienzo del proceso hay que tener muy claro que la escenografía

depende de la luz como la luz depende de la escenografía. En cierto modo pertenecen a la misma realidad expresiva de un espacio. Todo lo que se plantea en un proceso se comenta, discute y negocia con el iluminador para que el trabajo favorezca al espacio y a la narración. Es un proceso paralelo, conjunto.

6.- En cuanto a los objetos que puedes haber pensado para el montaje, ¿cuáles son? ¿Hay alguno especialmente relevante?

Los objetos hablan de los personajes frecuentemente y se relacionan con el espacio. Hay muchos elementos que son fundamentales para entender desde el comienzo qué significa un espacio, quién es el que está sentado en esa mesa o por qué la acción se organiza en torno a un elemento. En este montaje, por ejemplo, la mesa que tenemos en la escena primera explica qué espacio tenemos y quién es Diana dentro de esa casa, y la manera en que Teodoro actúa con ese mismo mueble explica cómo se relaciona él con el poder. Y claro, la forma en que se organiza el espacio en torno a ese objeto explica la importancia del mismo.

Al igual que esta mesa, cada objeto está tratado y pensado para ser expresivo de la

situación que narra y añadir información: pretendemos que cada objeto sea en sí mismo un elemento significante activo.

7.- ¿Por qué crees que este montaje puede interesar a la gente joven? ¿Se verán reflejados de alguna manera en los personajes y en sus conflictos?

En realidad espero que este montaje interese a la gente joven y a la gente que no sea tan joven.

Este texto, como tantos otros de nuestro teatro clásico habla de nosotros mismos. Textos de hace siglos que cuentan exactamente cómo somos ahora y hasta qué punto la realidad de una cultura determinada nos afecta de forma sustancial. No es que nos veamos reflejados, es que somos nosotros expuestos encima de un escenario los que estamos allí para explicarnos cómo es nuestra vida y nuestras emociones.

El montaje está lleno de elementos de enorme interés para cualquier espectador. Se ha trabajado intensamente en un espectáculo de una gran calidad y con un reparto brillante. Sólo la Compañía Nacional de Teatro Clásico puede ofrecer un espectáculo de teatro clásico con este nivel. Realmente me parece la oportunidad perfecta de conocer y disfrutar este texto.



Entrevista a Pedro Moreno,

figurinista de *El perro del hortelano*

Mar Zubieta.- Buenos días, Pedro, y bienvenido. Estás haciendo el diseño de vestuario de *El perro del hortelano*, de Lope de Vega. Cuéntanos, por favor, ¿cómo fueron los primeros contactos entre Helena y tú para este montaje? ¿Qué tipo de espectáculo quería ella, y qué coordenadas convinisteis? ¿Qué referentes plásticos y estéticos has tenido?

Pedro Moreno.- Supongo que Helena me dio el proyecto porque se fío de mí. Después de haber hecho la película de *El perro del hortelano*, con Pilar Miró, ella podría haber pensado, porque a veces hay gente que dice: «Esta persona hizo ya aquello tan bueno, y esto seguro que no va a salir igual». Pero no, ella confió en mí, y yo lo que quería era precisamente eso, no hacerlo igual, hacerlo diferente.

Sobre las coordenadas que me dio Helena para abordar la obra he de decir que realmente me sorprendieron un poco. La coordenada principal que me dio fue que había visto la película *La noche de Varennes*, y quería ambientar el montaje, en cierto sentido, en ese mundo. A mí eso me dio un susto enorme porque pensé: «Esta comedia ocurre en Nápoles, que es una colonia española en el Mediterráneo, en Italia, y están hablando todo el tiempo de España...». Pero enseñada vi que en este montaje la época es inventada, aunque pueda tener connotaciones prerrománticas o románticas, y que los dos teníamos claro que siempre se debe

ir a favor y en función de lo que pide el texto. Uno puede ir contra las épocas, pero contra el texto, jamás.

2.- ¿Alguna imagen ha sido especialmente importante para tu diseño de los figurines? Entonces, ¿has mantenido la cronología de Lope o ha habido alguna transposición en el tiempo?

Aquí hemos hecho una lectura totalmente diferente a la que hicimos en la película, porque, además, hay que contar con que los protagonistas están en el escenario prácticamente todo el tiempo. No tienen mucho tiempo para cambiarse. Hay que hacer cosas que sean muy rápidas y muy útiles. Al leerme la función de nuevo, me volvió a entusiasmar y a enganchar, porque es una función muy bonita y muy interesante.

Aunque el referente plástico y estético que apareció en un principio fue la película *La noche de Varennes*, pasamos por encima de la circunstancia histórica, porque yo creo que Helena no me pedía eso, sino una cuestión de estilística y de plástica. Me valió sobre todo como un punto de partida para realizar una búsqueda, y luego me he fijado más en cómo se sitúan este tipo de personajes en esa época de cambio, porque la última época del siglo XVIII, principios del siglo XIX, es una época de transición en la que vale todo, porque se sigue llevando lo anterior, pero hay una parte de la población, digamos los modernos, que son los que



están más a la vanguardia y quieren acabar con todo lo antiguo. En mi inspiración o referencias con respeto a los figurines hay un grupo de personas que he querido dejar muy atrás en el tiempo, por ejemplo el conde Ludovico, que es un personaje como de cuento, que viene de otra época, al que le han robado a su hijo querido, le han dejado sin heredero y está sobreviviendo en una especie de extraño limbo. Yo le he puesto una peluca como la de Luis XIV y unas batas y unas cosas totalmente absurdas. Intenté hacer un traje petrificado, un traje como de otra época... Es crucial tener en cuenta que ese personaje se vuelve a vestir en ese momento, porque desde que desapareció su hijo y él lo considera muerto no ha vuelto a presentarse en público. Ahora, cuando lo han encontrado, vuelve a hacerlo y se presenta como era hace cincuenta años, con la peluca de Luis XIV y los zapatos y todo el pasado de moda.

No, no mantengo la cronología de Lope en los trajes. Por ejemplo, en el caso de los criados, yo siempre que veo a los camareeros y sirvientes en la vida real vestidos de lujo me gustan, por ejemplo en las discotecas o en los restaurantes de lujo, que van vestidos como de almirantes, con gorras, galones, cordones y todos los complementos que llevan cuando hay cenas de gala en el palacio real. En la obra los criados van todos con unas levitas llenas de galones, botones y pelucas, de forma que a ellos

les he trasladado a una época un poco más antigua, pero a los protagonistas les he llevado mucho más adelante, sus trajes son mucho más cómodos, mucho más prácticos. Hay además una serie de elementos que me pidió Helena luego, porque ha metido una danza en la visita de Tristán y sus amigos a casa de Ludovico, y van disfrazados. Yo insisto mucho en que se note que lo están porque, aunque el conde no lo ve, el público sí lo tiene que ver. La escena se desarrolla cuando van a decirle que han encontrado a su hijo. Para esa escena he hecho una cosa un poco extraña, porque los griegos de esa época en realidad son turcos. Los griegos hasta finales del XIX no se liberan de Turquía, y el folclore y el vestuario griegos son en realidad turcos. Lo hemos llevado un poco hacia ese lado y un poquito hacia la Comedia del Arte, y además hay música, baile, danzas... Es una cosa muy curiosa.

3.- Pedro, ¿qué tejidos has empleado, y en qué colores has vestido a los personajes de este *Perro del hortelano*? ¿Qué sentido has querido dar a tu trabajo? ¿Hay diferente intención y tratamiento con respecto al vestuario femenino y masculino? ¿Muestran los personajes en su vestuario la clase social a la que pertenecen? ¿Cómo has trabajado con los actores?

Volviendo al inicio de la entrevista, yo siempre me he peleado contra todos los

dogmas y contra todas las imposiciones. Por ejemplo, no creo en las supersticiones y siempre intento saltármelas. Por ejemplo, en el *Perro del hortelano* de Miró había trajes amarillos, y muy fuertes, y no pasó nada. Bueno, sí que nos pasaron cosas..., pero no fue por el amarillo.

Aquí los colores son muy significativos. Diana empieza en una nube de tul, entre grises. Es curioso porque lleva cinco colores y al ponerlos juntos quedan entre gris y beis, muy bonitos; y luego lleva una especie de camisión que es como una túnica griega. Con Diana parto en un principio de algo que no sé sabe si es un sueño o no. Ella se levanta con una bata de tul que le he hecho que es como una nube, y sale, con su espada en la mano, como la Diana cazadora clásica. Luego, el traje que viste para recibir a sus pretendientes es como de ceremonia, en color verde agua, es un traje de estos como de «estoy, pero como si no estuviera. Estoy, pero no me apetece». Como estaba Audrey Hepburn en *Vacaciones en Roma* cuando recibe a la prensa, ese tipo de traje de protocolo, de representación: estupendos, pero no quieren decir nada, son neutros. Lo que ella quiere es mostrarse totalmente distante con ellos. En la siguiente escena, la de iglesia, ella está ya en su historia de duda y contraduda, afirmación y vuelta a dudar, y va en un color rojo intenso, que es un color que refleja ese volcán en erupción que va sintiendo. Eso vamos a acompañarlo todo el tiempo con flores, que se van poniendo en distintos sitios. Estuvimos hablando con la directora de que esta mujer, en un momento dado, quiere acercarse al nivel de clase de

Teodoro; es como una cesión que ella hace, pero muy *sui generis*, como pensando que va de campesina, Y claro, cuando esta gente van de campesinas es como si llevaran un traje de Balenciaga. Al final hemos hecho un traje muy bonito, de un color lavanda y todo salpicado de flores, con manojos de violetas en varios sitios. Ese es el final.

El resto de las chicas van todas con un traje único. Había montones de posibilidades y a los personajes les pasan cosas, pero el presupuesto no daba para dos trajes, así que tienen uno versátil, en que las faldas están forradas con dos tonos, con otra de otro color, para poderles dar la vuelta si queremos: por ejemplo, cuando van a la iglesia, en lugar de ponerles velo les pongo la falda por encima.

Es curioso porque hace poco estuve en Cerdeña y me traje un libro maravilloso que me regalaron allí que explica que en toda la zona de Cerdeña también existe la mantilla, pero sobre todo el manteo, que es lo que sirve de abrigo, de velo o de capa, de todo lo que quieren. Así que aquí, como las faldas están forradas, les pongo el velo y unas bajofaldas forradas con unas telas maravillosas guateadas que encontré, teñidas, y cuando se suben la otra falda tienen esa debajo.

Luego están los chicos, que son más unívocos, aparte de Teodoro que va vestido un poco diferente, al ser el más joven de los de la casa. Todos los demás van con un *tanier*, que es una especie de levita echada hacia atrás de la época de Luis XVI, que ha evolucionado hasta llegar a lo que ahora es el frac. Lo que lleva Teodoro es un uniforme

también, lógicamente. Cuando le pega el bofetón la condesa él se compra un traje nuevo, que no le gusta a él ni a nadie porque es un traje que... Quiere imitar a los ricos, y se equivoca. Así que vuelve otra vez al suyo, con el que se sentía mejor, y como ya ha visto que le ha funcionado con Diana, para qué necesita cambiar. Tristán, como forma parte del engaño, cobra su parte y con ella se compra una chaqueta maravillosa, nueva, refulgente, y una camisa y un sombrero, y se va a la taberna como un san Luis a epatar. Ese ya no se cambia por lo de antes ni loco. Y luego están los de la taberna, que los he vestido en plan *piratas del Caribe*. Es muy fuerte, están muy tremendos, auténticos delincuentes. Con respecto a la función y el reparto de papeles entre hombres y mujeres hay una cosa de la que me he dado cuenta. He visto un par de ensayos (es curioso cómo te cambia la perspectiva al ver los ensayos), y los protagonistas son los hombres. Hay catorce en la función pero, curiosamente, aunque aquí la condesa cambia de humor y cambia de finalidad y de posicionamiento, los que de verdad cambian son Teodoro, que asciende de clase, y el secretario de Teodoro, que al ser el que urde la trama también asciende de clase. Teodoro se casa con la condesa y Tristán con la criada de la condesa, perdón, con la dama de la condesa porque no son criadas, nos lo dice muy clarito Lope al poner: «de su cámara». Y la gente de cámara no friegan ni blanquean las paredes ni hacen nada de eso, incluso Marcela parece que tiene un lejano parentesco con la condesa.

Hay otros personajes, como por ejemplo los dos pretendientes, en los que he querido reflejar, en cierto sentido, dos opuestos. Uno es un militar, el marqués Ricardo que va a desfiles, etc., y el otro es el conde Federico, un pijo que está a la última de todo. Ninguno tiene un duro y ambos quieren conquistar a la condesa porque es rica, así que los dos van con sus mejores galas a ver que sacan del tema. Y los dos llevan dos criados que están completamente fuera de lugar y no tienen nada que ver con ellos, son como de cartón y también muy artificiales, con peluca y polvos en la cara.

Además está toda la gente de la casa de la condesa, por ejemplo Octavio, que es algo así como un mayordomo selecto, un hombre de confianza. Lo importante es que todos estos personajes pueden aparecer a la vez y mezclados en la misma escena, cada uno caracterizado de una determinada época que podríamos decir que son sucesivas en el tiempo.

Diana es Marta Poveda, que es una actriz estupenda y con la que me ha pasado una cosa parecida a la que me pasó con Emma Suárez. Son actrices tremendamente intuitivas, y cuando se ven con la ropa, de repente, yo creo que cambian de actitud, y eso es una cosa magnífica... Yo nunca les he dicho nada, pero ese cambio de actitud siempre funciona y siempre está bien. No ocurre con todo el mundo, la verdad: he trabajado con actrices que cuando se ponen este tipo de ropa tenemos unas peleas horribles porque con un traje, una cosa que es «así de grande» a tu alrededor no puedes poner los brazos caídos y hacia

abajo, porque te cargas la imagen. Cuando tienes una cosa como el volumen que tienen estas faldas hay que doblar los brazos y hacer el movimiento con el brazo doblado, pero nunca puedes ponerte como te pones con una falda tubo, es imposible. En fin, cosas de este tipo, como andar de una determinada forma, colocarte de una determinada forma y dar la vuelta a la cabeza de una determinada forma, en donde la intuición funciona magníficamente. A veces creo que los trajes no es una cuestión de que molesten, es que de alguna forma te imponen una especie de coreografía, te indican tu propio movimiento, hay cosas que no te dejan hacer y otras que te facilitan. Por ejemplo, ahora la gente que está acostumbrada a la ropa larga, lo primero que hacen es recogerla para no pisarla, pero en el XVII las damas no tocaban la ropa. Quiero decir, la falda está a tu altura, le pegas una patada a la falda, pones el pie en el escalón y subes, pegas otra patada a la falda y subes, sigues subiendo a patadas con la falda, y ya está. Pues sí, y funcionaba perfectamente.

4.- ¿Qué nos puedes decir de sombreros, peluquería y maquillaje, accesorios y zapatería?

Yo a los complementos les tengo mucho miedo, porque si están bien te pueden colocar en su sitio a un personaje, pero como no lo estén te destrozan tu propuesta de traje. Por eso hay que tener muchísimo cuidado con ellos, yo procuro siempre poner lo mínimo posible. Por ejemplo, casi nunca pongo pendientes o joyas, porque además, como decía Pilar: «Si no hay una cosa, nadie

la echa de menos, pero si hay una equivocada es lo primero que se ve». En el montaje hay únicamente lo que de alguna forma está en el texto: la cadena y poco más... Ni un collarcito, ni un pendiente ni una sortijita, nada. Sombreros sí hay y están bien, además los sombreros aquí hacen falta. En el texto hablan, por ejemplo, de que tiran el sombrero a la lámpara y se quema, o sea que ahí tiene que haber un sombrero obligatoriamente. El problema es poner plumas a los sombreros de esa época, que no solían llevar, pero bueno, es una licencia poética. Y pelucas también hay, como dijimos. Yo pretendo, si puedo, hacer que los trajes, aunque parezcan de época, puedan quedar bien en la gente con la cabeza y con la pinta que tienen ahora, porque eso los acerca mucho al público. Así que sí hay pelucas, pero las hay solo en los personajes o en los momentos donde las tiene que haber, o sea en escenas representativas. La condesa se pone una, por ejemplo, pero se la pone como si se pusiera un sombrero, cuando van a venir los pretendientes, y cuando se van se la quita. Es como una operación de personaje, como si pensara: «Me voy a poner de condesa y este es mi signo externo de eso...». El resto del tiempo va con su pelo, con un coiletero bonito y tal, y las chicas tampoco llevan prácticamente nada. Las chicas llevan un tocado de organza encima de su pelo natural. Muy simple todo. Con respecto a la zapatería, como no entraba en presupuesto, pues hemos hecho lo que hemos podido. Cuando empecé en esto me dijo Mari Carmen Prendes: «Que sepas que en esto hay que hacer de la necesidad

virtud», y yo me lo apunté. Pero es cierto que ahora se pueden hacer virguerías: he encontrado unos zapatos de esos que están completamente fuera del tiempo, con una hebilla que la he encargado en Sevilla, ciudad que da muchísimo juego en estos temas debido a las cofradías... Se le pone encima algún adornito, se le pone encima y ya está. Con respecto a bolsos y otros complementos no hay nada tampoco. Les he dicho solamente a los actores que si les hacía falta algo me lo dijeran. En la prueba, el pañuelo se les saca de aquí o de donde haga falta, pero a mí, como te he comentado antes, los complementos me dan mucho miedo. Todo lo que les pueda quitar expresividad o movilidad yo lo suprimo; escucho con atención a los actores y les suelo dar la razón. Yo jamás impongo una cosa que... Porque sé por experiencia que, cuando impones algo que a ellos no les funciona, termina por no salir porque ellos lo acaban haciendo inútil, innecesario.

5.- ¿Cómo has relacionado tu trabajo con la escenografía y con la luz? ¿Ha habido alguna circunstancia especialmente interesante a este respecto?

En la iluminación sabía más o menos lo que iban a hacer, he visto las maquetas y la verdad es que con Juan Gómez Cornejo, aparte de que creo que empezamos a trabajar casi en la misma época y nos conocemos de toda la vida, se trabaja magníficamente. Es un buenísimo iluminador, no hay otro como él. Es una persona que te escucha y que está siempre a favor de obra. Cada trabajo suyo que he visto me ha parecido extraordinario.

Así que por ese lado no ha habido ningún problema.

Yo he tratado de hacer que en todas las escenas en que están los dos pretendientes con Diana, acompañados los tres por los criados, salgan colores claros de forma que él pueda usarlos. Podría pensarse que es una escena bastante monótona de color, pero tiene que ser así. Ella va de verde clarito y uno de ellos va en un tono amarillo muy pálido y el otro en un color beis. Tiene que ser monótona de color porque son personajes que son de la misma clase, que se aprietan en una escena que es puro protocolo y que tiene que ser casi un uniforme, de algún modo. Esta clave me la dio Helena. Esta vez estoy trabajando de una forma un poco distinta, apoyándome mucho en un equipo estupendo de gente que tengo, Rafa Garrigós y Beatriz Robledo. Yo he hecho toda la primera parte creativa de hacer los dibujos, de elegir las cosas, de ver pruebas y tal. Y después toda esa segunda parte que yo intento evitar, las entregas, ensayos, la hacen ellos. Así que yo hasta el final no aparezco, porque es lo que a mí me crea problemas y me sube la tensión.

6.- Finalmente, Pedro, ¿cómo crees que este montaje va a ser recibido por el público en general y por la gente joven en particular?

Ojalá el montaje atraiga a la gente joven, yo espero que así sea. Te voy a contar una anécdota de *El perro* que hicimos en el cine. La película tardó mucho tiempo en salir, un año entero, porque tuvo muchos problemas y la presentó Pilar Miró en el

Festival de San Sebastián, con otra película que habíamos hecho después que se llamaba, *Tu nombre envenena mis sueños*. Había habido tantos problemas que Pilar estaba completamente desanimada, y encima la noche que se estrenó en un cine en San Sebastián nadie fue a verla porque había venido Robert de Niro y todo el mundo había ido a verle a él, lógicamente. Al día siguiente se puso en el frontón de Anoeta, y Pilar, en cuanto entramos, decía: «Verás que se va a ir todo el mundo, esto va a ser un desastre y después de lo de ayer...». Pero no se fue nadie, nos sentamos, empezó la película y de repente el público se empieza a reír. Ella se sorprendió, «¿por qué se ríen?», me dijo. Y yo le contesté: «¿Por qué no se van a reír, si has hecho una comedia?». Se quedó sorprendidísima y de repente se dio cuenta de que la gente joven se lo pasaba pipa. Y desde ese momento empezó a

saber lo que había hecho, porque no se había dado cuenta.

Además, si tú haces una cosa con tripas, a la gente le llega. Eso está claro. En cierto sentido no hay nada mejor que haya peleas en el patio de butacas y que haya controversia. Quiero decir, que la gente entienda, le llegue, unos estarán a favor y otros en contra. Es lo mejor que puede ocurrir. Yo estoy viendo las cosas ahora en los ensayos y según las voy viendo me van sorprendiendo, y pienso: «Uyyy, esto va bien, esto tiene buena pinta».

Pedro, pues esto ha sido todo. Te agradezco muchísimo tu colaboración y tu tiempo.

Gracias a ti. Lo he hecho encantado.

M.Z.



Diana



Teodoro



Tristán disfrazado



Marqués Ricardo

La luz en *El perro del hortelano*,

Juan Gómez-Cornejo, diseñador de iluminación

Siempre que Mar me pide reflexionar sobre mi trabajo con la luz para estos estupendos Cuadernos pedagógicos me pilla en el mismo punto del proceso, justo cuando hay que empezar a plasmar sobre el escenario todas las ideas y sensaciones que he ido recogiendo a lo largo de reuniones y ensayos. Esto hace que estos pensamientos sigan formando parte de la teoría, de «el mundo de lo imaginario» le llamo yo, y está por demostrar si algo de lo que aquí voy a contar se intuye realmente en lo que ustedes van a ver, o han visto en el escenario.

En este caso me enfrento, nos enfrentamos, a una deliciosa comedia, *El perro del hortelano*, que encierra más de lo que aparenta. No seré yo quien elucubre sobre los valores de esta comedia, ya que otros lo harán de forma más certera y brillante. Sí puedo hablar de los motivos y sensaciones que me han llevado a plantear la luz de la manera en que ustedes la están viendo o la verán.

El universo del amor. La ternura

A veces una frase puede encerrar toda la teoría y todo el planteamiento de un trabajo. En este caso llamó especialmente mi atención una de las sugerencias de la directora Helena Pimenta, en torno a la búsqueda de un clima de luz que nos permitiera entrar en ese «universo del amor» en donde se desarrolla *El perro del hortelano*. En el punto donde me encuentro esta será la premisa

fundamental y ojalá sea capaz, no solo de acercarme, sino de encontrar ese clima poético deseado y necesario para esta historia.

En el primer ensayo me vi sorprendido por algo en lo que no había reparado leyendo la obra. Los personajes, sobre todo Diana y Marcela, desprenden desde el principio una maravillosa ternura que hace que te sumerjas de inmediato en su contradictoria y compleja vida sentimental, llena de complicaciones y situaciones divertidísimas.

De repente me encontré con dos premisas de partida, más bien dos buenas intenciones para buscar la luz para estos personajes, tan divertidos y entrañables. Dos conceptos poco tangibles: yo mismo me meto en estos líos y no sé cómo voy a salir de ellos. Buscar un clima que «envuelva el amor» y que desprenda la ternura que la obra tiene será mi cometido, además de resolver de la mejor forma posible los diferentes espacios y transiciones que la comedia necesita.

El espacio y la luz

Nos encontramos con un espacio palaciego, elegante, de una tonalidad blanquecina rota, vívida, hermético en apariencia pero con puertas y aberturas que irán determinando diferentes espacios. Pensando en él, lo primero que se nos vino a la mente fue generar una cierta luz naturalista provocada por los huecos y aberturas del decorado en cada



situación. Este juego nos dará diferentes posibilidades que nos ayudarán a transformar este espacio en otros sugeridos con pequeños cambios y elementos, calle, jardín, palacio, etc.

Por otro lado, y con la misma importancia, buscaremos situaciones de luz y de espacio más conceptuales y poéticas, que nos sitúen especialmente en la parte emocional de los personajes, dentro de sus múltiples reflexiones y soliloquios.

Esperemos que esa tonalidad general del espacio se convierta en algo luminoso que nos ayude a que la historia sobrepase la cuarta pared con la poesía y fuerza que ya tiene sin el envoltorio que puede darle el espacio y la luz. Confiamos en ello. ¿verdad, Ricardo Sánchez Cuerda? Un placer coincidir de nuevo en esta aventura.

Aliados maravillosos

Es una situación que se repite, pero en este caso ha sido mucho más evidente para mí. Vi algunos ensayos con un vestuario de trabajo y piensas en cómo podrías iluminar determinada situación y qué tonalidad sería la adecuada para la escena, y te consumes en un mar de dudas... De repente vi el último ensayo con el vestuario definitivo de la función y llegó mi tranquilidad. Me dije: «Haga lo que haga esto va a quedar bien». No tengo palabras para dedicar a

Pedro Moreno, con el que he tenido la suerte de coincidir en múltiples ocasiones. Es atrevido, adecuado, justo y lo más importante: dice mucho de los personajes, y además están guapísimos. Gracias, Pedro.

Me voy por las ramas hablando de mis compañeros a los que quiero y admiro, pero quería situarme con estas apreciaciones sobre el vestuario, para decir que las tonalidades elegidas para la luz serán discretas, utilizando más bien correctores fríos y cálidos para no tratar de desvirtuar el color ni del vestuario ni de la escenografía. Reservaremos el color para ciertas penumbras y transiciones.

Sobre la música volveré a repetirme, afirmando que será un elemento imprescindible para todos los tránsitos de escenas y tránsitos de luz. Marcará el ritmo de las luces, nos conducirá a cambiar los climas y además nos guiará en el recogimiento de los personajes, convirtiéndose en un maravilloso aliado para la luz. Es estupendo volver a coincidir con Nacho García. Gracias, compañero, por facilitarme tanto el trabajo.

Sobre la luz, el «instalache» y algunos datos técnicos

No sé por qué me gusta la palabra «instalache» para definir la instalación de luminarias que conforman un montaje. Será por la expresión que veo en las

personas que, sin conocer el medio, suben a un escenario y ven una instalación de luz para una obra de teatro. Realmente es un «instalache», y cabe preguntarnos si son necesarios tantos aparatos y si realmente cada uno tiene su cometido y justificación en la obra. A mí me toca decir que sí y que cualquier aparato y situación es imprescindible para hacer la luz, y a continuación trataré de resumir brevemente el dispositivo montado en esta ocasión para *El perro del hortelano*.

El espacio es una habitación palaciega presidida por un gran lucernario en el techo y rodeada de puertas, con un pasillo central que nos lleva a más puertas y más lugares. La instalación de aparatos se podría resumir diciendo que donde hay un hueco, entra una luz.

Un bloque de luz central entra por el lucernario con diferentes tonos y temperaturas, y hay una instalación detrás de cada una de las puertas con el mismo criterio de tono y temperatura. Al ser una caja cerrada ha sido necesario sacar toda la luz frontal a la sala, y este ángulo puede provocar demasiadas sombras en las paredes. Para suavizar esto y dar una uniformidad a las paredes hemos montado una candileja de fluorescentes regulados que permite jugar con diferentes tonalidades pastel, ya

que la luz de candileja es estupenda para suavizar caras y dar vida al vestuario desde el suelo.

Además de aparatos halógenos de luz convencional, que es el grueso de la instalación, hemos utilizado para el lucernario del techo unos aparatos móviles leds de bajo consumo, que nos dan versatilidad en la posición y color, y provocan menos ruido que los aparatos de descarga convencionales. Y también hemos utilizado fluorescentes leds para iluminar telones y paredes, por la misma razón, la versatilidad de color en el mismo aparato.

Con todo, ya sabéis que esto no serviría de nada si no le dedicáramos además un tiempo a componer, a pintar el espacio con la luz con el mismo amor como se desprende de esta comedia, tratando de seguir la historia paso a paso, sin molestar, sin condicionar a los actores que son los principales protagonistas del teatro.

Espero que disfruten, que pasen un buen rato como lo hemos pasado nosotros, y descubran esta estupenda comedia que tantos secretos guarda sobre el amor y el comportamiento humano.

Juan Gómez-Cornejo



La música de *El perro del hortelano*,

Ignacio García, composición musical

El perro del hortelano de Lope de Vega es una espléndida e ingeniosa comedia, palatina y urbana a un tiempo, que se ha convertido merecidamente en una de las piezas indiscutibles del gran repertorio del Siglo de Oro. La envidia y los celos amorosos como motor de la acción de Diana, que se comporta como el perro del hortelano *que ni come ni comer deja* en su relación con Teodoro, son solamente una de las múltiples líneas dramáticas de este complejo enredo amoroso y matrimonial. Desde ese punto de partida, Lope retrata un amplio y variopinto friso de personajes y situaciones que se desarrollan desde los ambientes palatinos a los callejeros en un contexto napolitano y solar. El ritmo trepidante de la trama se complementa con las dudas verdaderas y los sufrimientos reales de los protagonistas, que pasan sus penurias de amor, de desamor y de celos, obligando a que en el desarrollo del ambiente sonoro exista esta convivencia entre lo cómico y lo dramático, lo rítmico y lo lírico.

Durante el largo periodo de estudio, análisis y toma de decisiones sobre la estética musical y sonora del espectáculo se fue perfilando poco a poco un universo a raíz de las conversaciones y los estímulos de Helena Pimenta, que como siempre definía con vigor un concepto escénico total al que debía servir el espacio sonoro. La ambientación de la trama en el tardío *settecento* visto desde hoy con una mirada valientemente contemporánea

nos obligaba a encontrar texturas y timbres que pudieran darnos toda esa amplitud cronológica, geográfica y situacional, dentro de una sonoridad homogénea en toda la obra. Por ese motivo, y tras muchas idas y venidas por las texturas sonoras españolas y napolitanas del Barroco tardío, desde diferentes ángulos, la naturaleza del texto y sobre todo del montaje reveló la necesidad de un mundo más contemporáneo en lo sonoro, más versátil y más inclinado a la verdad emocional de los personajes que al sentido estricto y musicológico del contexto sonoro de la narración.

El piano como instrumento total, capaz de abordar con propiedad todos esos repertorios, se convirtió en el elemento unificador y totalizador de la propuesta sonora, unido a elementos de la naturaleza (mar, tormentas, viento, pajaritos del jardín) que en ocasiones conviven o dialogan con él. En ese piano omnipresente que a veces suena integrado en la acción y a veces como un lejano recuerdo, se escuchan sobre todo piezas del gran repertorio romántico (Schubert, Beethoven, Mendelssohn) que describen los estados emocionales de los personajes, pero también guiños al pasado barroco (Bach) y licencias contemporáneas más concretas (Piazzola, Tosti). En el plano sentimental se escuchan las sonatas y fantasías de Schubert y Beethoven que acompañan a Diana y Marcela en sus confusiones amorosas, y en el plano cómico el *Libertango* de Piazzola en la nocturnidad criminal del tercer acto o



algunas *canzonettas* napolitanas (*Marechiare*, de Tosti), nostálgicas o festivas del Nápoles del final de la comedia.

Un año más hemos recorrido el incierto camino de búsqueda de una sonoridad para el texto de Lope y la visión de Helena Pimenta

sobre el mismo. La comedia y la nostalgia suenan en las teclas del piano de Olesya Tutova, que ha dado forma musical a cada emoción, a cada sentimiento, en un incomparable paisaje sonoro del espectáculo.

Ignacio García



Actividades en clase

Con el apoyo del Cuaderno pedagógico de *El perro del hortelano* y el texto de la versión, proponemos reflexionar y debatir en clase sobre el espectáculo que se va a ver o se ha visto, y también sobre Lope de Vega como dramaturgo. Podemos repasar igualmente el mundo literario y social del XVI y el XVII que Lope vivió y los aspectos literarios de esta obra suya.

- ◆ Estableceremos el género en que podría encuadrarse esta comedia, dando nuestras razones para ello. Sintetizaremos el argumento de cada jornada. Identificaremos el tema principal de la obra para descubrir si es único o bien hay también otros temas secundarios y en qué medida se relacionan con el primero. ¿Cómo se desarrolla argumentalmente la temática de la obra? ¿Y cómo se expone en su desenlace? Leeremos algún fragmento significativo de la versión de Álvaro Tato, por ejemplo el arranque y desarrollo de la Jornada I hasta el v. 764. Podemos ver las intenciones de cada uno de los personajes principales (Diana, Teodoro, Marcela y Tristán), haciendo especial hincapié en los sonetos que intercambian la condesa y su secretario.
- ◆ Sintetizar y justificar las características principales de los personajes, y escribir unas líneas acerca de cómo se relacionan entre ellos.
- ◆ ¿Qué podemos decir de la versificación y la métrica de este texto? Analizar las estrofas utilizadas por Lope de Vega en esta ocasión: su rima, su métrica y la influencia en el contenido y la manera de decir el texto, su relación con la construcción de los personajes y con el momento dramático. Comparar la versificación con la de alguna otra comedia de Lope. ¿Cómo afecta el tipo de verso al ritmo de la obra?
- ◆ Nos ayudará mucho para todo esto el leer la entrevista al autor de la versión, Álvaro Tato, y reflexionar y opinar sobre lo que nos cuenta de su trabajo. ¿Estamos de acuerdo en su visión de los personajes? ¿Podríamos distinguir, poniendo ejemplos, entre lo que es una versión, una adaptación y una reescritura o sobreescritura en un texto de nuestros clásicos del Siglo de Oro?
- ◆ Leeremos la entrevista de la directora de escena del montaje, Helena Pimenta, cuya

intención artística ha determinado las características de la puesta en escena. Contrastaremos su visión con la nuestra, reflexionando especialmente sobre el mundo que nos quiere transmitir. ¿Tiene una visión descriptiva o poética? ¿Cómo ha enfocado la escenografía, el vestuario, la iluminación y la música del montaje? ¿Cómo ve a la protagonista, Diana, condesa de Belflor? ¿Ve al Amor, tan presente en el argumento, como un personaje más? ¿Qué razones nos da para poner en escena este texto de Lope de Vega?

◆ La escenografía de Ricardo Sánchez Cuerda se basa en una serie de elementos: los paneles, las puertas, el lucernario, la naturaleza... ¿Cómo resumirías su propuesta escénica? ¿Qué nos llama la atención de la escenografía? Podemos saber más leyendo su entrevista.

◆ Tal como nos cuenta Pedro Moreno, él no ha hecho una recreación de época con sus diseños, pero sí los ha ambientado en una época que no es el siglo XVII. ¿Qué líneas pensamos que sigue su vestuario? Hay varios mundos en la obra: amos y criados, hombres y mujeres. ¿Con qué colores y tejidos trabaja Pedro cada mundo y cada personaje? ¿Cuál te parece que es el resultado? ¿Cómo nos sentiríamos nosotros vestidos como Diana o como Tristán, o como el conde Ludovico?

También Pedro Moreno nos habla en su entrevista de muchas cosas interesantes.

◆ La iluminación juega en cualquier función un papel muy importante, y así sucede en *El perro del hortelano*. Estudiar a través de las palabras de Juan Gómez-Cornejo (diseñador de la luz en este montaje) los elementos y técnicas que ha utilizado para describir las diferentes atmósferas y matices que ha necesitado la narrativa y la poética de la puesta en escena.

◆ Ignacio García ha pensado y llevado a cabo la «banda sonora» de la puesta en escena, la selección y adaptación musical de muy diferentes piezas. Nos lo cuenta también en el Cuaderno Pedagógico, mencionando especialmente a la pianista Olesya Tutova, que le ha ayudado a dar forma sonora a cada emoción y sentimiento que la música cuenta sobre el escenario.

◆ ¿Pensamos que *El perro del hortelano* es una obra que cuenta cosas con las que hoy día podemos vernos involucrados? ¿Conocemos casos o personas que podamos poner en contacto con lo que sucede en escena? Podemos realizar un pequeño taller teatral a partir de este montaje, creando una visión contemporánea del conflicto, haciéndolo en prosa y en un solo acto y un espacio actual.

Bibliografía

Ediciones escogidas de *El perro del hortelano*

- VEGA CARPIO, Félix Lope de, *El perro del hortelano*, en *Onzena parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, por la viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1618.
- , *Doze comedias de Lope de Vega Carpio,... Onzena Parte*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1618, vol. XIII.
- , *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, ed. J.E. Hartzenbusch, Madrid, BAE, 24, 1853.
- , *Obras de Lope de Vega, Nueva edición*, vol. IV, ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid, RAE, 1930.
- , *El perro del hortelano*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Austral, (1943) 2011.
- , *Teatro español del Siglo de Oro*, ed. Bruce Wardropper, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1970.
- , *El perro del hortelano-El castigo sin venganza*, ed. A. David Kossoff, Madrid, Castalia, 1970.
- , *El perro del hortelano*, ed. Víctor Dixon, Londres, Tamesis Texts Ltd., 1981.
- , *El perro del hortelano*, ed. Mauro Armiño, Madrid, Cátedra, 1997.
- , Lope de Vega, *El perro del hortelano / Il cane dell'ortolano*, introduzione, note e edizione del testo spagnolo di Fausta Antonucci e Stefano Arata, Napoli, Liguori, 2006.

———, *El perro del hortelano*, versión de Eduardo Vasco, Textos de Teatro Clásico 61, Madrid, INAEM-CNTC, 2014.

———, *El perro del hortelano*, versión de Álvaro Tato, Mar Zubieta ed., Textos de Teatro Clásico 78, Madrid, INAEM-CNTC, 2016.

Biografía general

ANTONUCCI, Fausta, ed., *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 2007.

COURDERC, Christophe, *Galanes y damas en la comedia nueva*, Madrid, Iberoamericana - Vervuert, 2006.

DÍAZ BORQUE, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1976.

DICCIONARIO BIOGRÁFICO DE ACTORES DEL TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL (DICAT), Kassel, Edition Reichenberger, Colección Teatro del Siglo de Oro, 2008 (edición digital).

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Esther, *Eros en escena, Erotismo en el teatro del Siglo de Oro*, Newark, Juan de la Cuesta, 2009.

GONZÁLEZ CRUZ, Luis F., «El soneto, esencia temática de *El perro del hortelano*, de Lope de Vega», en *Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, ed. Manuel Criado del Val, Madrid, EDI-6, 1981, pp. 541-545.

JONES, R. O., «*El perro del hortelano* y la visión de Lope», *Filología*, X (1964), pp. 135-143.

MORLEY, S. G. Y C. BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega...*, Madrid, Gredos, 1968, (*The chronology of Lope de Vega's Comedias*, London, Oxford University Press, 1940).

OLEZA, J., «La comedia, el juego de ficción y del amor», en *Edad de Oro*, IX, Departamento de Filología Española, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid y de la universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1990, pp. 16-32.

- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., *Lope de Vega*, Barcelona, Teide, 1990.
- , *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Laberinto, 2003.
- , *Lope de Vega, Pasiones, obra y forma del «monstruo de naturaleza»*, Madrid, Edad, 2009.
- PENAS IBAÑEZ, M^a Azucena, *El lenguaje dramático de Lope de Vega*, Cáceres, Servicio de publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1996.
- PÉREZ, Louis, «La fábula de Ícaro y *El perro del hortelano*», en *Estudios Literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, ed. Joseph M. Solá-Solé, Alessandro Crisafulli, Bruno Damiani Barcelona, ediciones Hispam, 1974, pp. 287-296.
- REINCHENBERGER, A. *Lope de Vega, el teatro*, Madrid, Taurus, 1989.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Eva, «El género palatino en Lope de Vega», en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, (2015), pp. 110-102.
- ROSO DÍAZ, J., *El engaño y la acción en el teatro de Lope*, Cáceres, Universidad, 2001.
- ROZAS, J. M., *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990.
- WEBER DE KURLAT, Frida, «*El perro del hortelano*, comedia palatina», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24, 1975, pp. 339-363.
- ZUGASTI, Miguel, «Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, (2015), pp. 65-102.



Compañía Nacional de Teatro Clásico

Directora Helena Pimenta

Teatro de la Comedia

Calle Príncipe, 14 - 28012 Madrid

Teléfono: 91 532 79 27

Teléfono de taquilla: 91 528 28 19

<http://teatroclasico.mcu.es>



1986-2016
30 AÑOS

P.V.P. 10 €



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

inaem

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA