

El perro del hortelano: de espacio escénico a espacio cinematográfico

Juan Carlos Garrot Zambrana
Université de Tours, France

Abstract In 1996, the movie *El perro del hortelano*, a film version of the homonymous comedy by Lope de Vega due to Pilar Miró, premiered in Spain. This essay aims to study how the rather vague and reduced space of the piece becomes a filmic space characterised by realism, as well as abundance. Attention is also paid to some omission of dialogue, very important to understand the character of Teodoro; they can be compensated by the silent image. Finally, the consequences of having shot the film in different parts of Portugal, easily recognisable to the Spanish spectator, are analysed.

Keywords El perro del hortelano. Lope de Vega. Pilar Miró. Theatrical space. Cinematic space. Naples. Spain. Portugal.

Sumario 1 El espacio teatral. – 2 El espacio en la comedia. – 3 El espacio en la película.

1 Cine y teatro

El cine ha recurrido al teatro en busca de argumentos desde que nace (Bazin [1951] 1975, 139¹), fenómeno observable por todas partes, incluida España (Alonso Velasco 2001, 375). Ahora bien, en el caso de la comedia nueva se ha observado el poco provecho que de ella se ha sacado si pensamos en lo in-

1 El trabajo de Bazin, a pesar del tiempo transcurrido desde que vio la luz por primera vez en 1951, me parece todavía válido por su penetración. Para una reflexión teórica más reciente pueden verse, por ejemplo, los estudios de Méndiz Noguero (1994) y Pulido (2002).

menso de su corpus (Carmona Lázaro 2018, 25).² No es el momento de discutir las razones de esa ausencia, sólo quiero insistir en que el público puede responder de manera muy positiva a veces, según sucedió con la versión que hizo Pilar Miró de *El perro del hortelano*, de Lope de Vega, estrenada en 1996, para lo cual encontró, cierto es, graves problemas de financiación que indican la escasísima disposición de los productores españoles a la hora de lanzarse a este tipo de empresas (Carmona Lázaro 2018, 235-6).³

Simplificando de manera algo drástica podríamos distinguir dos caminos a la hora de llevar una comedia al cine: poner de manifiesto que se está viendo teatro, incluso limitándose a filmar una versión teatral determinada de particular éxito, o, al contrario, partir del teatro para hacer una película, cuyo único vínculo con la obra en que se basa sea la palabra escrita como mero punto de partida.⁴ Por descontado, ninguno de estos enfoques nos ofrece un espectáculo teatral, ni tan siquiera cuando la cámara permaneciese fija y die- ra siempre un plano general, cosa que por otra parte rara vez sucede, pues se alternan los primeros planos, los planos parciales, con los planos generales, pero, insisto, ni aun así sería como estar en el teatro, pues nos faltarían los actores moviéndose por las tablas, al alcance de nuestra mano. No obstante, tampoco cabe negar que el pacto cinematográfico que el director establece con el público difiere en uno y otro caso, con independencia de lo poco o mucho que se haya transformado el texto, por la simple razón de que en teatro el escenario es un lugar que gracias al pacto teatral se transforma en un lugar en el mundo en el que hablan los personajes;⁵ en el cine, y más aún en aquellas películas que cuentan con decorados naturales, el espacio es real (Bazin [1951] 1975, 139 y 162), aunque la película no tenga por qué haberse rodado forzosamente allí donde la acción transcurre. Pongamos como ejemplo un episodio de la guerra de Vietnam. Al espectador le basta encontrarse ante un paisaje tropical y no se preocupa de saber si éste pertenece a Tailandia, Filipinas o al país en cuestión, según se ha comprobado en películas tan conocidas como *Apocalypse Now* de Coppola, rodada en Filipinas, o *Full*

2 Puede encontrarse una lista de las adaptaciones en Carmona Lázaro 2018, 40-2.

3 Cuando Miró murió prematuramente en 1997 tenía otros proyectos de adaptaciones (Wheeler 2012, 174), que no encontraron continuidad, de tal forma que se tardó mucho en hacer otra película basada en una comedia áurea, en este caso *La dama boba*, dirigida por Manuel Iborra y estrenada en 2006. La película constituyó un sonado fracaso, no por merecido menos triste, porque desde entonces nadie más se ha aventurado por esos caminos. Sobre el cine de Miró en general puede leerse Heitz 2001a.

4 Por supuesto, el problema del respeto del texto se plantea no ya en ambos casos sino en toda puesta en escena de los clásicos.

5 Además del artículo pionero de Petr Bogatyrev ([1938] 1971), el lector puede consultar las ya clásicas páginas de Anne Ubersfeld (1982, 139-85).

Metal Jacket de Kubrick, en donde este último director reprodujo en unos estudios londinenses una cruenta batalla que se supone se desarrollaba, claro está, en Indochina. Lo que el público nunca podría aceptar es que le dieran unas tomas del desierto de Almería. Cuando se produce un desfase de ese tipo, nos reímos y nos encontramos probablemente ante una parodia o ante 'meta-cine'. Ahora bien, el espectador tampoco debe reconocer los lugares del rodaje como pertenecientes a una geografía distinta a la que se supone que remiten: esto es, no debe darse cuenta de que está viendo la selva filipina ni los estudios londinenses.

2 El espacio teatral

Una de las grandes diferencias entre teatro y cine la constituye precisamente el distinto carácter que adquiere el espacio en uno y otro género. No se trata únicamente de las mayores posibilidades que ofrecen las películas en cuanto a la facultad de introducir más lugares, incluyendo espacios exteriores, sino del carácter intrínsecamente realista, concreto, del espacio fílmico (Pérez Sierra 1996, 112). En las líneas que siguen me voy a interesar por cómo procedió Pilar Miró en el por así decirlo 'trasvase espacial' en su versión de la comedia de Lope,⁶ con alguna referencia a cómo el decorado puede paliar ciertos recortes del diálogo.

La comedia nueva se caracteriza por no respetar las unidades de tiempo y lugar.⁷ Los muchos lances de la acción exigían lapsos de tiempo desahogados y diversidad de espacios dramáticos para lograr la verosimilitud. Así lo indica por ejemplo don Alejo, personaje de *Los cigarrales de Toledo*, cuando responde a un defensor del teatro regular que ha censurado las irregularidades de *El vergonzoso en palacio* que se acaba de presenciar. Es verdad que don Alejo se refiere ante todo al tiempo, pero vale la pena citarlo brevemente:⁸

Porque si aquellos [los antiguos] establecieron que una comedia no representase sino la acción que moralmente puede suceder en veinticuatro horas, ¿cuánto mayor inconveniente será que, en tan

⁶ La adaptación de Miró ha sido objeto de un buen número de trabajos. Para una bibliografía completa remito a Carmona Lázaro (2018) en donde faltan dos estudios importantes publicados en Francia: Heitz 2001a y 2001b.

⁷ Sobre este tema, como sobre tantos otros, la bibliografía es abundantísima. Véase, por dar una sola referencia, Rozas 1976, 85-97.

⁸ En general son la unidad de acción y la de tiempo las que centran la polémica y es difícil encontrar textos de la época sobre la unidad de lugar. A ella ha dedicado algunas páginas Rubiera (2005, 43-54), que cita un fragmento de Caramuel muy representativo de lo que digo (2005, 32).

breve tiempo, un galán discreto se enamora de una dama cuerda, la solicita, regale y festeje, y que sin pasar siquiera un día, la obligue y disponga de suerte sus amores que, comenzando a pretenderla por la mañana, se case con ella a la noche? (Tirso de Molina 1996, 225-6)

Estos mismos inconvenientes pueden aplicarse con igual razón al *Perro del hortelano* e incluso de ellos se desprende la casi imposibilidad de mantener la unidad de lugar: son muy diversos lances para que ocurran en una única sala de un palacio o de una casa.

En cuanto a los cambios del espacio, en el teatro áureo se logran por medios sencillos: unos personajes salen a escena, estamos en un lugar sin decorado, prácticamente inexistente, que era reconstituido por el espectador a partir sobre todo de signos verbales, de la ropa y de objetos o de algún mueble (cf. Díez Borque 1975).⁹ Los personajes se van y salen otros: podemos permanecer en el mismo sitio, o pasar a uno nuevo en cuyo caso en seguida el espectador se sitúa sin ningún inconveniente. A veces sucede que un personaje salga por una puerta y entre en escena por otra: se significa de esa manera un desplazamiento que puede conllevar un cambio de lugar o un regreso al punto de partida. Por último, existe la posibilidad de caminar por el escenario y dar a entender así un recorrido por unas calles,¹⁰ recurso que utiliza el Fénix desde el comienzo de su carrera (Garrot Zambrana 2014, 183-5). Todo lo anterior facilitaba su multiplicidad y en ocasiones cierta indeterminación, de tal manera que en determinados momentos no sabemos dónde están los personajes o, peor todavía, la situación obliga a localizarlos en un lugar en el que no deberían estar si nos atenemos a las acotaciones.¹¹ *El Perro del hortelano* suministra ejemplos de lo que acabo de decir.

⁹ Para todo lo referente a estas cuestiones y a la puesta en escena en el siglo XVII es de obligada consulta Ruano de la Haza 2000, con una abundante bibliografía allí recogida. Para la concepción del espacio véase también el estudio de Rubiera 2005.

¹⁰ Ruano de la Haza (2000, 132) habla de «espacio dinámico cambiante»; Rubiera (2005, 107), de «espacio itinerante».

¹¹ Claro está que, como esas didascalias no suelen aparecer en las ediciones, la dificultad no hace sino aumentar. Tomemos un ejemplo de una comedia conocidísima, *Don Gil de las calzas verdes* (Tirso de Molina 1990). Al principio de la Jornada III hay un caso evidente de esa indeterminación de que hablo. Se trata de los vv. 2316-2360, un diálogo entre Quintana y Juana, y la situación siguiente en donde aparece doña Clara que pide explicaciones a «don Gil el Verde». Los dos primeros deben estar en la calle; la segunda en casa de doña Inés. A la indeterminación espacial le ha dedicado unas páginas Ruano (2000, 129-35).

3 El espacio en la comedia

La obra transcurre en Nápoles y en general se considera que pertenece a un subgénero que Weber de Kurlat (1975) denominó comedia palatina y dentro de él a un grupo bien reconocible, el de las comedias de secretario (Hernández Valcárcel 1993). Sin embargo algunos estudiosos han llamado la atención sobre su carácter particular, que la acerca a las comedias de capa y espada (Dixon 1995; Antonucci 2016). Y una de las razones es precisamente la reducción de espacios (Oliva 1996, 24).

La mayor parte del diálogo transcurre en el palacio de Belflor, aludiéndose de forma directa a un solo espacio: la «cuadra» de Diana en la cual se encierra a Marcela en castigo por abrazarse con Teodoro (v. 1012).¹² Como mínimo debemos postular otro, aquel en el que se halla Diana cuando pronuncia la orden, algo así como un salón, espacio semipúblico para recibir visitas y por donde pueden deambular criados y señores. Un criterio de verosimilitud extrateatral, dependiente del lugar real en que normalmente deberían producirse determinadas situaciones, obligaría a ampliar el número de estancias. Pienso concretamente en la reconciliación de Teodoro y Marcela (vv. 1794-1994), espiada en parte por Diana y nuevo acicate de su interés por el secretario. En ese momento, Marcela no está encerrada, según lo prueban tanto su presencia en la iglesia al principio de la Jornada II como estas palabras que dirige a Dorotea poco después de volver del templo: «En la prisión que me dio | tan justa amistad hicimos» (vv. 1434-1435). Miró rueda la reconciliación en una sala con estrado que bien puede ser un aposento reservado a las damas de compañía.

Se debe añadir la sala del palacio de Ludovico en la cual se produce su encuentro con Tristán, disfrazado de mercader griego. A estos tres lugares se suman otros, exteriores, pues hay varias escenas que se desarrollan en la calle. Concretamente, en el atrio de una iglesia, cuando Diana sale de misa; a la puerta de la taberna a la que acuden los aristócratas celosos en busca de un bravo; en un circuito urbano indeterminado, que recorren Tristán y Teodoro hasta llegar a palacio y que permite al gracioso exponer sus planes (vv. 2506-2507 y 2559), así como otro sitio, no menos vago, en el cual se topan Tristán y los dos nobles vengativos y en donde ambos escuchan de labios de Celio la noticia de la ‘verdadera’ identidad de Teodoro (vv. 2922-2985).

Ahora bien, leyendo con atención percibimos ciertas incoherencias. Por ejemplo, al principio de la Jornada II estamos en el atrio de

¹² Pérez Sierra (1996, 111) señala la gran escasez de acotaciones de la pieza, de modo que nos debemos situar gracias al diálogo. Todas las citas remiten a la edición de Dixon: Vega 1981. Por su esmerada edición del texto merece la pena citar a Laskaris: Vega 2012.

una iglesia. Ricardo y Federico aguardan a que salga de ella la condesa, lo que sucede rápidamente:

Salen Otavio, Fabio, Teodoro, la condesa y detrás, Marcela, Anarda, con mantos: llegue el conde por un lado. (v. 1266+)

Tras el verso 1277, la acotación indica:

Todos se entren por la puerta acompañando a la condesa, y quede allí Teodoro.

Así pues, el secretario permanece en la entrada de la iglesia, se lamenta en un monólogo, y habla luego con Tristán. Aparecen a continuación Marcela y Dorotea, y el diálogo se va encadenando en el mismo sitio que, por pura lógica, ya no puede seguir siendo la calle, sino el interior del palacio de Diana, al que ha regresado el resto de los interlocutores. Según Vitse en este caso se observa: «la preeminencia [...] del personaje – es decir de la acción de lo dramático – sobre el contexto material de su realización – es decir lo escénico» (1995, 105).

De igual forma, en la Jornada III, cuando el gracioso y su señor caminan juntos desde el lugar en donde los aristócratas celosos han contratado a Tristán, tomándolo por un bravo, para que asesine a su señor, ambos llegan hasta la puerta de casa según nos indica una acotación interna: «A casa hemos llegado» (vv. 2559). Teodoro queda solo y de nuevo escuchamos un monólogo. Inmediatamente, sale Diana: resulta inverosímil que hablen fuera, pero Lope no se ha preocupado de introducir al secretario en una sala en donde pueda verlo su señora. En mi opinión, más que a descuidos o a acotaciones omitidas en los diferentes textos que sirven de base a las ediciones modernas, las razones de tal proceder deben buscarse en la superioridad del principio de tensión dramática, de encadenamiento dialógico, con respecto a la coherencia entre diálogo y situación espacial, la cual, según quedó señalado, dependía menos del decorado propiamente dicho que de la palabra y de algunos signos no verbales muy codificados.

¿Qué hubiera ganado Lope con hacer salir al secretario de escena para hacerlo regresar inmediatamente, consiguiendo así dar la impresión del desplazamiento, del cambio de lugar? Nada, porque el espectador se despreocupa del dónde, que no contempla,¹³ y se centra en el qué sucede, viéndose en cambio perjudicado por la inevitable pérdida de fluidez en el encadenamiento de la acción. Pero lo que era aceptable en un teatro del siglo XVII, o de nuestros días, se convierte en imposible cuando pasamos a una cinta en donde en pa-

13 Recuérdese que en el escenario no habría nada que remitiese de forma concreta a un espacio determinado en el caso que nos ocupa.

labras de Pérez Sierra (1996, 112) «hay que pasar de la indefinición a la máxima concreción», y más todavía cuando se ha rodado en decorados naturales, para, justamente, situar la acción en un lugar en el mundo.¹⁴ Concretamente: ¿cómo subsana Pilar Miró las dos irregularidades antecitadas?

4 El espacio en la película

En la primera, paso del templo al salón de Diana, se intercala tras el monólogo, que se pronuncia en la iglesia, una escena callejera con saltimbanquis,¹⁵ lo cual proporciona al secretario el tiempo necesario para regresar a palacio. Resulta curioso destacar que esos minutos son más precisos en teatro que en cine, pues el montaje permite que los personajes pasen sin transición de una secuencia a otra, como sucede en el segundo caso que veremos a continuación: por lo tanto desde un punto de vista cinematográfico, no hacía falta recurrir a esa escena muda.

En la segunda, sencillamente, se rompe la continuidad del diálogo, de tal manera que el cuadro de Lope, compuesto por dos situaciones, el diálogo de Tristán con los aristócratas y el paseo de amo y criado, se desglosa en dos bloques: a) una larga escena nocturna desarrollada en una taberna con ambiente medio hampesco en donde los rivales del secretario contratan a Tristán (71'); b) al día siguiente, el gracioso busca a Teodoro en una parte del jardín cuidada por monjes y expone su traza (75').

Con tal ruptura no sólo se logra resolver la incongruencia de lugar, sino también que el espectador actual, poco acostumbrado a la fertilidad del ingenio de los graciosos de la comedia, piense que Tristán ha meditado durante toda la noche antes de encontrar la audaz tramoya que resolverá el atolladero sentimental de los enamorados y salvará la vida a su amo.

Miró multiplica los espacios, como suele ocurrir en las adaptaciones porque precisamente, según Bazin ([1951] 1975, 140), uno de los argumentos para incitar al público a ver ese tipo de películas es la mayor riqueza visual que pueden ofrecer. Ahora bien la pluralidad de decorados no se limita a proporcionar el marco visual que probablemente Lope hubiera empleado de tener a su disposición la técnica escenográfica.

¹⁴ No podemos detenernos en estas consideraciones, pero es evidente que el teatro moderno, por la competencia del cine, busca concepciones escenográficas que rehúyen el realismo, y vuelve a la «escena vacía» de los teatros españoles o isabelinos. Cf. Brook 2001, 115 ss. para una reflexión profunda sobre este asunto a partir de las características del teatro shakespeariano.

¹⁵ Para facilitar su localización indicaremos el minutaje de cuando suceden las distintas escenas o de cuando se insertan las imágenes. La escena en cuestión en minuto 41.

fica necesaria, sino que transforma la concepción misma del lugar de la acción, ya que por mucho que la comedia nueva se liberara de la tiranía de las tres unidades, los espacios se reducen con respecto a los que serían necesarios en la realidad para que determinadas situaciones de comunicación se produzcan. Ya expuse cómo en la obra teatral se sugieren dos estancias del palacio de Diana, y cómo, aplicando criterios distintos a los del arte dramático, los propios de la narrativa o del cine, deberían añadirse otras muchas, para conseguir dar verosimilitud y naturalidad a los encuentros: en una novela una conversación secreta entre enamorados nunca puede desarrollarse en un sitio muy transitado, sino en un aposento discreto, y así sucesivamente. Pero junto a ello, la entrada y salida de los actores se produce de manera distinta en la película: el código teatral permite omitir los desplazamientos de los personajes, que aparecen en el escenario cuando deben intervenir en la acción; en la película sin cesar los vemos dirigirse en secuencias mudas de un sitio a otro por pasillos, escalinatas y jardines.¹⁶ Diana y Teodoro no confluyen por casualidad en una misma sala, sino que se ven por primera vez en medio de una multitud de lacayos que se afanan por galerías y escaleras de la mansión condal. Por todas estas razones, en su *Perro del hortelano*, Pilar Miró saca a pasear la cámara, podríamos decir, y el resultado es el siguiente:

Palacio de Diana

- Interior: Aposentos
 Alcoba
 Sala con estrado
 Sala
 Corredor
 Ventanal (visto desde el jardín)
 Balconada (visto desde el jardín)
 Cocina
 Escaleras
- Exterior: Parque con canal
 Escalinata de entrada
 Escalera exterior
 Jardín interior (con frailes)
 Jardín: galerías, fuentes

Iglesia y aledaños

Taberna

Palacio de Ludovico: sala con vistas a un patio ajardinado

16 Esas escenas mudas, imposibles en teatro, son típicamente cinematográficas porque «el cine permite un tipo de narración en donde el personaje está construido desde fuera, a través del encuadre, de los lenguajes paralelos, la música, la plástica... y el elemento dialogal es absolutamente secundario [...] En el cine el diálogo es un elemento de apoyo a otras cosas que son más sustanciales en el relato» (Cabal 2002, 174).

Ante tal variedad y riqueza de decorados, que van de la mano con un vestuario lujoso¹⁷ y con una figuración más que abundante, perceptible en algunas secuencias multitudinarias (fiestas, paseos), tanto como en la servidumbre numerosa de Diana, se podría reaccionar negativamente y pensar que todos esos medios no son sino adornos que poco añaden a la palabra. Se podría echar de menos una concepción del espacio más austera, más teatral, no ya en términos de corral de comedias, sino en los de un Peter Brook según lo expresa en *El espacio vacío*, y concluir que tal decisión abarataría los costos y daría un resultado no menos poderoso, compensando con imaginación los palacios de granito o dando a esta facultad toda su latitud al dejar el cuerpo de los actores con casi toda la responsabilidad de lo paraverbal; pero precisamente si tal decisión se hubiera tomado se hubiera reducido uno de los atractivos para el gran público y esa ambición puede superponerse a criterios puramente estéticos.¹⁸

De hecho ciertas secuencias parecen superfluas, para exclusivo regalo de los ojos, o que como mucho, ayudan a dar ambiente de gran casa aristocrática, tal esa recepción muda en la que Diana reúne a la buena sociedad napolitana (27'). Otras veces el guionista añade detalles de su cosecha inverosímiles, por ejemplo cuando Ludovico contempla desde su butaca a varias jóvenes desnudas que se exhiben bobaliconamente en el patio ajardinado de su casa (82'). Se supone que ese cuadro erótico debe aguzar el apagado deseo del anciano conde y ponerlo en condiciones de intentar tener un nuevo heredero, intento fallido dado el dolor que sufre el desconsolado padre y que quizá esté en la base del añadido en el guion.¹⁹

Reconozcamos, empero, que en general la sustitución del «tablado neutro y sin cerrar» tan caro a Brook (2001, 115; trad. del Autor) por un entorno minuciosamente constituido se justifica en el caso de Pilar Miró, pues sus soluciones apoyan el sentido del diálogo, lo aclaran o, a menudo, lo enriquecen. Heitz (2001b, 35) ha destacado la secuencia posterior a los bofetones. La cámara nos lleva a la cocina de palacio: el entorno y la forma en que Tristán come subrayan lo inadecuado del proceder de Diana.²⁰ Podríamos añadir, al principio, el

¹⁷ Prácticamente toda la crítica señala la variedad de los lugares. En cuanto al vestuario véanse las observaciones de Canning (2005, 84-5, 90) y el trabajo de Wheeler (2007).

¹⁸ Por supuesto, también existen otras posibilidades de transformación del espacio escénico mucho más audaces y no menos lejanas tanto de la austeridad propugnada por Brook como del realismo. Recuérdese *Prospero's Books*, de Peter Greenaway.

¹⁹ Wheeler (2007, 279) da una explicación que me parece inaceptable y caso de que fuera la intención de Miró y de su guionista, sería de lo más anacrónica: «a group of young women presumably hoping to become the Count's new bride».

²⁰ La escena se inicia en el minuto 68. Conviene destacar otro añadido de la película: cuando Diana llega allí en busca de Teodoro, come un bocado (75'), en clara alusión al refrán que da título a la obra. El 'perro' comerá otra vez, cuando la condesa le niega

interrogatorio de Marcela. La condesa conduce a su dama a una alcoba y las dos mujeres hablan en primer plano, con un lecho al fondo que muestra a las claras cuál será el motivo de su posterior competencia (6').²¹ Otro ejemplo significativo se encuentra en la versión del comienzo de la Jornada II: Lope deja a sus personajes a la puerta de una iglesia. Nadie negará que el diálogo gana al desarrollarse en el templo: las palabras apenas susurradas, las miradas de sospecha que se cruzan entre Ricardo y Federico, y las que ambos, junto con el secretario, dirigen a Diana, única deidad que allí se adora, cobran mucha más intensidad (35').

Los jardines, y concretamente una fuente y un canal por el que pueden navegar pequeñas embarcaciones, ofrecen posibilidades de utilizar el valor simbólico del agua que fluye sin cesar, aprovechadas por Miró a la perfección, para subrayar las fluctuaciones de los sentimientos de Diana y Teodoro, la inconstancia del corazón humano, aunque en modo alguno compensen la edulcoración evidente a que se somete el texto original (cf. Wheeler 2007, 276),²² la cual redundaría en la eliminación de ciertas parcelas de la actitud de Teodoro, personaje que ha sido juzgado con dureza (Wardropper 1989)²³ y que se piense lo que se piense de él parece caracterizado por la ambigüedad (Garrot Zambrana 2003, 342-3). Esa misma agua, por añadidura, permite paliar en cierta medida la amputación de un importantísimo monólogo de Teodoro. En efecto, en la comedia, el secretario, tras escuchar los peligrosos planes de Tristán que les pueden costar honra y vida (vv. 2556-2558), decide poner tierra por medio para evitar que sus rivales lo asesinen, claro está, pero también, y de manera muy particular para dejar de sufrir por un amor imposible:

TRISTÁN A casa hemos llegado. A Dios te queda
 que tú serás marido de Diana
 antes que den las doce de mañana.
TEODORO Bien al contrario pienso yo dar medio
 a tanto mal, pues el amor bien sabe

a Marcela el permiso para partir a España con Teodoro (81'), con lo cual se subraya el cambio de la otrora esquiva condesa.

21 Como afirma Malpartida Tirado (2004, 121): «Si en el texto, debido a su limitación espacial y a la consecuente imposibilidad de secuenciar la historia a su antojo, se confía a los diálogos la función de aludir a aquellas acciones que no se pueden mostrar, en el cine no es preciso que descansan en lo verbal».

22 Carmona Lázaro y Boadas (2016, 15-20) desarrollan la eliminación de la ambición de Teodoro efectuada por Miró y su guionista, Pérez Sierra. La escena del paseo en barca, en minuto 29. Primeros planos de fuente, o fuentes tras los personajes, pueden encontrarse en minutos 48, 49 y 76.

23 La crítica discute hasta qué punto la ambición se conjuga con el amor en el texto de Lope. Remito de nuevo a Carmona Lázaro y Boadas (2016) para un estado de la cuestión.

que no tiene enemigo que le acabe
 con más facilidad que tierra en medio.
 Tierra quiero poner, pues que remedio,
 con ausentarme, amor, rigor tan grave,
 pues no hay rayo tan fuerte que se alabe
 que entró en la tierra, de tu ardor remedio.
 Todos los que llegaron a este punto,
 poniendo tierra en medio te olvidaron;
 que en tierra al fin le resolvieron junto.
 Y la razón que de olvidar hallaron,
 es, que amor se confiesa por difunto,
 pues que con tierra en medio le enterraron.
 (vv. 2559-2575)

Acto seguido Teodoro informa a la dama de su intención de irse para protegerla, ya que si lo matan, estallará un escándalo que la deshonrará. Se debe insistir en el contraste entre lo que el espectador teatral (o el lector), sabe acerca de los verdaderos motivos del galán y la forma en que éste presenta a su amada la decisión de abandonarla; entre el enterrar su pasión gracias a la distancia (vv. 2562-2575) y la galante declaración en la que pretende, ya ante Diana, tener que recuperar su ser, entregado a su dueño, antes de poder partir:

TEODORO Vuelvo a saber si hoy podré
 partirme.
 [...]

 Señora, vuelvo por mí,
 que no estoy en otra parte,
 y como me he de llevar,
 vengo para que me des
 a mí mismo.²⁴ (vv. 2629-2638)

Sin embargo, un primer plano de la fuente, que pone broche a la precedente conversación con el gracioso (77'), permitirá al espectador contrastar la tierna o cortés declaración de amor vencedor de la distancia con el fluir inasible del agua y de las pasiones humanas que simboliza.

El propio palacio, cuyas torres cónicas rodeadas de nubes abren la proyección, presagia sin duda las amenazas que se cernirán sobre

24 Antonucci (2004, 268) piensa que Teodoro no quiere realmente irse a España y que la despedida es una táctica para forzar a Diana a una declaración explícita y para que lo retenga en Nápoles (269). Lo juzgo dudoso: Teodoro teme por su vida, que perdería a manos de sus rivales y también caso de que se descubriera la superchería de ser hijo de Ludovico. Teodoro quiere vivir y ser feliz: es un «egoísta sentimental» (Garrot Zambrana 2003, 343) que ha aprendido la lección de los bofetones que le propinó Diana cuando se encaró con ella.

los amantes, pudiendo adquirir también valor simbólico: la arquitectura remite plausiblemente al poder tiránico que interferirá en los amores de la pareja inicial – formada por Marcela y Teodoro – que se besa tras el plano del exterior del palacio,²⁵ o al peso de las convenciones sociales que tienen prisioneros a los nobles e impiden los matrimonios desiguales.

Estos ejemplos, junto con otros que cabría aducir, como la toma en la que Teodoro está junto a la fuente y Diana, lejos, dominándolo desde un balcón del palacio, lo mira, acentuándose así la distancia que media entre ambos (63'),²⁶ todos estos ejemplos, repito, abonan la decisión de la directora y dan a los lugares seleccionados un valor que rebasa lo meramente decorativo o espectacular, o la visita turística, de tal manera que los espacios significan y su significado refuerza el sentido del diálogo cuando no producen mayor verosimilitud o enderezan entuertos.

No obstante, si adoptamos otra perspectiva, la del lugar geográfico en donde se desarrolla la acción, lo que la cámara muestra a los ojos, contradice lo que nos indican los oídos. Recordemos que nos encontramos en Nápoles, según se repite sin cesar, y la música así lo corrobora en alguna ocasión, por ejemplo, la que acompaña a los meninos que danzan en el jardín (42'); ahora bien, desde el primer plano de la película, gran parte de los espectadores españoles habrán reconocido las torres cónicas del palacio de Sintra. Esa ambientación portuguesa se confirma hasta la saciedad con los bellos azulejos, inequívocamente lusitanos, que decoran paredes y fuentes y en los cuales se regodea la cámara, pues se ven incesantemente e incluso en el interior de la iglesia (37').²⁷

En tal caso, las tan mencionadas torres dejarían de ser signo del signo de un objeto, tal sucede con el vestuario, utilería y los elementos decorativos que aparecen en un escenario (Bogatyrev [1938] 1971, 518), para convertirse en representación del objeto en sí, objeto que remite a Portugal y con él todo el entorno, sin que para ello el espectador tenga que ser especialista en jardines y arquitectura renacentistas. De tal modo que se neutraliza en cierta medida el esfuer-

25 Canning (2005, 83) califica ese beso de concesión al público. Las torres de palacio aparecen insertadas de nuevo en el minuto 9 y en el minuto 51.

26 Sería fatigoso hacer un recuento exhaustivo. Para un análisis más completo de la película véase la reciente tesis de Carmona Lázaro (2018, 233-67). En este mismo volumen se encontrará además el ensayo de Marcella Trambaioli donde se analiza de forma exhaustiva el binomio alto-bajo y la forma en que Pilar Miró lo ha puesto de relieve en la película.

27 Para los datos concretos de las condiciones de rodaje véase Heitz (2001a, 104-5). En cuanto a la tensión Nápoles-España, es una cuestión que aquí resulta imposible de tratar cumplidamente. Pueden consultarse a este respecto lo dicho por Vitse (1990², 585 nota 7) y el artículo de Palomo (1988), que aunque dedicado, según se deduce del título, al teatro de Tirso, puede aplicarse a toda la llamada comedia palatina. Para un intento de justificación de la elección de Nápoles véase Garrot Zambrana 2011, 337-40.

zo por colocarnos ante unos personajes que luchan por ser felices en Nápoles. Con certeza muchas personas no habrán concedido valor a este detalle, y de hecho ningún crítico de los que se han citado en este estudio, a pesar de que todos señalan el lugar del rodaje, expresan la más mínima reacción de desconcierto.²⁸ Por lo tanto, la tentación de postular que más habría valido prescindir de los palacios portugueses, para centrarse en el diálogo, puede pasar por reacción de uno de esos cultos que en la tertulia del corral criticaba las infracciones a las poéticas renacentistas, por razones diferentes, desde luego, pero en el fondo no tan alejadas. Así pues, lo mejor sería adormecer la conciencia crítica y considerar que llevar Nápoles a Lisboa se quedaría en un justo desafío al criterio de verosimilitud con el que, por otra parte, el público de los corrales de comedia no era demasiado exigente. En cualquier caso conviene observar igualmente que ningún espectador identifica ni el palacio ni los azulejos con algún lugar que podría encontrarse en España, con lo cual se mantiene la tensión entre el aquí del público y el allí de los personajes: un aquí, donde se escribe la comedia y en donde se contempla, y en donde no pueden suceder cosas como las que suceden en un allí, por muy cercano que sea, aunque esta regla observada en la comedia nueva sea desconocida para la mayor parte de las personas que fueron a ver la película.

En definitiva, Pilar Miró y su equipo de producción, si no sacrifican lo justo por el gusto según se vanagloriaba de haberlo hecho el Fénix,²⁹ compensan con el fasto visual la osadía, inaudita en el contexto cinematográfico español, de haber adaptado una comedia del Siglo de Oro. Sólo nos queda agradecersele encarecidamente.³⁰

Bibliografía

- Alonso Veloso, María José (2001). «*El perro del hortelano*, de Pilar Miró: una adaptación no tan fiel de la comedia de Lope de Vega». *Signa: revista de la Asociación española de Semiótica*, 10, 375-93.
- Antonucci, Fausta (2004). «Teodoro y César Borgia: una clave para la interpretación de *El perro del hortelano*». Domínguez Matito, Francisco; Lobato, María Luisa (eds), *Memoria de la palabra = Actas del VI congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002), vol. 1. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 263-74. DOI <https://doi.org/10.31819/9783964565297-018>.

28 Véase por ejemplo Cortés Ibáñez 2000, 304.

29 Como se sabe, la oposición se repite varias veces en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Véase Rozas 1976, vv. 47-48, 209-210, 375-376.

30 El éxito de la película, éxito de público y de crítica, dio la razón a Pilar Miró. Sobre la recepción de la película en España (y también en Francia), véase Heitz 2001a, 112-13.

- Antonucci, Fausta (2016). «El perro del hortelano, una comedia de frontera». *Cuadernos pedagógicos de la compañía Nacional de Teatro Clásico*, 57, 18-28.
- Bazin, André [1951] (1975). «Théâtre et cinéma». *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf, 129-78.
- Bogatyrev, Petr [1938] (1971). «Les signes du théâtre». *Poétique*, 2, 517-30.
- Brook, Peter (2001). *L'espace vide*. Paris: Seuil. Trad. de: *The Empty Space*. New York: Avon, 1968.
- Cabal, Fermín (2002). «El diálogo en el cine, en el teatro y la televisión». Ramera Castillo, José (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor, 171-8.
- Canning, Eliane (2005). «'Not in My Shadow': Pilar Miró's adaptation of Lope de Vega's *The Dog in the Manger* (1986)». *Studies in European Cinema*, 2(2), 81-92. URL <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1386/se-cí.2.2.81/1> (2019-06-13).
- Carmona Lázaro, Alba (2018). *La comedia áurea en el lienzo de plata: análisis de la recepción de la comedia nueva a partir de sus recreaciones fílmicas* [tesis doctoral]. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. URL <https://www.tesisenred.net/handle/10803/523500> (2018-03-31).
- Carmona Lázaro, Alba; Boadas, Sònia (2016). «'O morir en la porfía o ser conde de Belflor': la ambición de Teodoro en Lope de Vega y Pilar Miró». *Ogigia*, 20, 5-23. DOI <https://doi.org/10.24197/ogigia.20.2016.5-23>.
- Cortés Ibáñez, Emilia (2000). «Un clásico en el cine: *El perro del hortelano*». Sevilla, Florencio; Alvar, Carlos (eds), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Madrid, 6-11 de julio de 1998). Madrid: Castalia, 303-8.
- Díez Borque, José M. (1975). «Aproximación semiológica a la 'escena' del teatro del Siglo de Oro». Díez Borque, José M.; García Lorenzo, Luciano (eds), *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta, 50-92.
- Dixon, Victor (1995). «*El vergonzoso en Palacio* y *El perro del hortelano*: ¿comedias gemelas?». Arellano, Ignacio; Oteiza, Blanca; Pinillos, Carmen; Zugasti, Miguel (eds), *Tirso de Molina, del Siglo de oro al siglo XX = Actas del coloquio internacional* (Pamplona, Universidad de Navarra, 15-17 de diciembre 1994), *Revista Estudios*, 51(189-190), 73-86.
- Garrot Zambrana, Juan Carlos (2003). «Gerineldo en los tablados». *Homenaje a Stefano Arata, Criticón*, 87-88-89, 333-45.
- Garrot Zambrana, Juan Carlos (2011). «España son mis brazos: Nápoles en *El perro del hortelano* y otras comedias lopescas». Civil, Pierre; Gargano, Antonio; Palumbo, Matteo; Sánchez García, Encarnación (eds), *Fra Italia e Spagna. Napoli crocevia di cultura durante il vicereame*. Napoli: Liguori editori, 325-41.
- Garrot Zambrana, Juan Carlos (2014). «El espacio en algunas comedias madrileñas de Lope de Vega». Sáez Raposo, Francisco (ed.), *La creación del espacio en el teatro español entre finales del siglo XVI y principios del XVII*. Vigo: Academia del Hispanismo, 173-202.
- Heitz, Françoise (2001a). *Pilar Miró: vingt ans de cinéma espagnol (1976-1996)*. Arras: Artois Presses Université.
- Heitz, Françoise (2001b). «Les années 90 de Pilar Miró». *La Licorne*, 58, 27-38.
- Hernández Valcárcel, Carmen (1993). «El tema de la dama enamorada de su secretario en el teatro de Lope de Vega». García Martínez, Manuel (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro = Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, vol. 1. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 481-94.

- Malpartida Tirado, Rafael (2004). «Lenguaje literario y lenguaje fílmico: *Yerma*, entre las tablas y el celuloide (Francisco García Lorca/Pilar Távora)». Vera Méndez, Juan Domingo; Sánchez Jordán, Alberto (eds), *Cine y literatura; el teatro en el cine*. Murcia: Universidad de Murcia, 120-7.
- Méndiz Noguero, Alfonso (1994). «Diferencias estéticas entre teatro y cine. Hacia una teoría de la adaptación dramática». Eguiluz, Federico (ed.), *Transvases culturales: literatura, cine, traducción*. Vitoria: Universidad del País Vasco, 331-40.
- Oliva, César (1996). «El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega». Pedraza Jiménez, Felipe; González Cañal, Rafael (eds), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina = Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico* (Almagro, Julio 1995). Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 13-36.
- Palomo, María Pilar (1988). «Señales de fijación espacial de la comedia de endro tirsista». *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 105-19.
- Pérez Sierra, Rafael (1996). «Versión cinematográfica de *El perro del hortelano*». Pedraza Jiménez, Felipe; González Cañal, Rafael (eds), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina = Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico* (Almagro, Julio 1995). Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 107-14.
- Pulido, Genara (2002). «Los fundamentos teóricos de la relación entre teatro y cine en España. De la adaptación a la transcodificación», en Vilches de Frutos, María F. (ed.), «Teatro y cine: la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos», núm. monogr., *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 27(1), 103-19.
- Rozas, Juan Manuel (1976). *Significado y doctrina del "Arte Nuevo" de Lope de Vega*. Madrid: SGEL.
- Ruano de la Haza, José M. (2000). *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- Rubiera, Javier (2005). *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*. Madrid: Arco.
- Tirso de Molina (1990). *Don Gil de las calzas verdes*. Ed. de Alonso Zamora Vicente. Madrid: Castalia.
- Tirso de Molina (1996). *Los cigarrales de Toledo*. Ed. de Luis Vázquez. Madrid: Castalia.
- Ubersfeld, Anne (1982). *Lire le théâtre*. Paris: éd. Sociales.
- Vega, Lope de (1981). *El perro del hortelano*. Ed. de Victor Dixon. Londres: Tamesis.
- Vega, Lope de (2012). «*El perro del hortelano*». Ed. de Paola Laskaris. Fernández, Laura; Pontón, Gonzalo (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, vol. 1. Ed. de PROLOPE. Madrid: Gredos, 53-262.
- Vitse, Marc (1990²). *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Vitse, Marc (1995). «El tercer monólogo de Teodoro en *El perro del hortelano* (II, vv. 1278-1325)». Castellón, Herclia; de la Granja, Agustín; Serrano, Antonio (eds), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas IX-X*. Almería: Diputación Provincial de Almería, 101-12.
- Wardropper, Bruce W. (1989). «Comic Illusion: Lope de Vega's *El perro del hortelano*». Sánchez Romeralo, Antonio (ed.), *Lope de Vega: el teatro*, vol. 2. Madrid: Taurus, 333-45. Or. ed.: *Kentucky Romance Quarterly*, XIV, 1967, 101-11.
- Weber de Kurlat, Frida (1975). «*El perro del hortelano* como comedia palatina». *NRFH*, 24(2), 339-63. DOI <http://dx.doi.org/10.24201/nrfh.v24i2.472>.

Wheeler, Duncan (2007). «'We are Living in a Material World and I Am a Material Girl': Diana, Countess of Belflor, Materialised on the Page, Stage and Screen». *Bulletin of Hispanic Studies*, 84(3), 267-86. DOI <https://doi.org/10.3828/bhs.84.3.2>.

Wheeler, Duncan (2012). *Golden Age Drama in contemporary Spain. The 'Comedia' on Page, Stage and Screen*. Cardiff: University of Wales Press. DOI <https://doi.org/10.1017/S0307883312001058>.