

# La dialéctica alto vs bajo en *El perro del hortelano* Del decorado verbal de Lope de Vega a la transposición fílmica de Pilar Miró

Marcella Trambaioli

Università degli Studi del Piemonte Orientale «Amedeo Avogadro», Italia

**Abstract** Pilar Miró shows a great ability in translating into cinematographic terms the linguistic, social and metaphorical elaboration that Lope de Vega realises in his play *The Gardener's Dog* opposing high vs low. If the dramatist hardly alludes to specific places where the characters act, Miró adopts a number of effective solutions, both spatial and symbolic, some of them really original (such as the introduction of a dwarf who always accompanies the Countess being her monstrous double). Many sequences reflect perfectly in spatial terms the distance that separates Teodoro and Diana up until Tristán, with his tricks, finds the way they can consider themselves equal at the end of the play.

**Keywords** Lope de Vega. *El perro del hortelano*. Pilar Miró. Film version. Dialectic high vs low.

Bien sabido es que *El perro del hortelano* de Lope de Vega, comedia palatina con elementos urbanos,<sup>1</sup> es protagonizada por una dama que revela ser un monstruo según la acepción del término que le otorga la filosofía escolástica, en tanto que fusión de dos naturalezas contradictorias. En efecto, Diana, hermosísima dueña de un condado fantástico, termina portándose como

---

**1** Recordemos con Di Pastena (2003, 256): «no han faltado comentaristas que han puesto de relieve, para nuestra comedia, la inoculación en la fórmula palatina de gérmenes derivados del subgénero urbano».

el perro del popular dicho proverbial al que remite el rótulo de la pieza, debido a su amor por el secretario Teodoro, indigno de su linaje. Dicha tensión social e individual que constituye el pivote alrededor del cual se desarrolla toda la acción dramática se traduce en una dialéctica entre todo lo que es alto y lo que es bajo, de la cual el poeta se aprovecha sobre todo en clave metafórica. Así pues, si numerosos verbos (*subir, bajar, igualar, caer, volar, levantar, precipitar, desmerecer, humillar, menguar*), sustantivos (*altivez, bajeza, alas, altura, grandeza*), adjetivos (*bajo, alto, principal, humilde, altiva, igual, desigual, inferior*) e imágenes de los versos lopescos remiten a la diferencia estamental entre Diana y Teodoro, sin que el escueto decorado verbal ofrezca más que contadas indicaciones espaciales que la subrayen,<sup>2</sup> en la transposición fílmica que Pilar Miró<sup>3</sup> realizó de esta obra maestra del Fénix «la distancia entre lugar de la representación y lugar de la ficción» (Rubiera Fernández 2005, 28) se anula, ofreciendo al espectador unas soluciones espaciales intrigantes y estéticamente logradas.<sup>4</sup>

**2** Ver al respecto Escalonilla López 2002, 311: «En la obra teatral escasea la didascalia escénica, aunque sí se intuyen algunos movimientos espaciales a través de los signos lingüísticos de los personajes [...] En la pieza teatral no hallamos absolutamente ninguna acotación escénica espacial. La última pista que nos ha sido concedida es la de la sala interior en donde se hallan Marcela y Teodoro cuando llega la condesa y ordena que encierren a la criada en un aposento»; Armiño 2003, 29: «En eso que podemos llamar ‘espacio prácticamente desnudo’, la palabra que sale de la boca de los personajes es la que condiciona la pieza, la que la estratifica y la que porta los distintos contenidos, estableciendo planos, categorías sociales, momentos de gravedad o de farsa». En realidad, la casi ausencia de indicaciones espaciales es uno de los elementos que conforman el «enorme potencial cinematográfico implícito» de la pieza, según apunta Nieva de la Paz (2001, 258), y tal como había puesto de relieve en su momento Pérez Sierra (1996, 111), es decir el propio adaptador del texto lopesco al guión fílmico: «Es el diálogo el que induce al espectador a imaginar todo aquello que no aparecía en el tablado. En *El perro del hortelano* los versos de Lope van creando sobre la pobreza y desnudez del escenario de un corral de comedias dos ricos palacios napolitanos, una calle ante una iglesia y otra ante una taberna».

**3** La versión cinematográfica de la comedia lopescas realizada por Miró se debe a Rafael Pérez Sierra y se estrenó en 1996.

**4** En su tesis doctoral Carmona (2018, 249-65) defiende que Miró para la ambientación espacial y los detalles de muchas tomas y encuadres de su *Perro* se inspiró al pie de la letra en el telefilm ruso *Sobaka na sese* (1978), realizado por Yan Frid; entre otras cosas, sin tener en cuenta que todo producto artístico presenta muchos hipotextos, se empeña en afirmar: «De momento no hemos encontrado ninguna declaración, ni por parte de Miró ni de ningún miembro del equipo técnico o artístico de la película, relativa al hecho de que la directora hubiera visto el telefilm soviético y hubiera decidido imitar un buen número de los procedimientos de adaptación desarrollados quince años atrás por Frid. Lo más probable es que Miró, que habría tenido noticia de la existencia de esta cinta, tras haberla visto y haber decidido los detalles que de esta pretendía reproducir en su *Perro*, hubiera decidido ocultar a todos - y así evitar filtraciones - el hipotexto con el objetivo de que la crítica no la pudiera acusar de que la concepción fílmica de su película no fuera por completo una idea original suya» (Carmona 2018, 262-3). Sea como fuere, en mi opinión la capacidad de la directora española de armonizar el texto poético lopesco, la banda sonora, los ambientes y la actuación de los actores no

Pues, bien, el propósito de las páginas que siguen es el de analizar la aludida dialéctica alto-bajo partiendo del texto literario de *El perro del hortelano* para averiguar, ante todo, en qué medida la misma se proyecta en el espacio de la ficción teatral y, en segundo lugar, con qué estrategias la directora de cine la convierte en sugerentes imágenes fílmicas.

Empecemos por aclarar que las *dramatis personae* se mueven en un palacio nobiliario con sus diferentes lugares los cuales, con poquísimas excepciones, no se explicitan en los versos lopescos. De acuerdo con lo apuntado por Garrot Zambrana:

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). 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. (2007, 121<sup>5</sup>)

Verdad es que, siendo Diana la señora de su condado, sin deudos masculinos que obstaculicen su autodeterminación, no se limita a vivir en el estrado como deberían hacer las damas,<sup>6</sup> sino que entra y sale libremente de los diferentes espacios postulados. No es azaroso, pues, si en varias secuencias cinematográficas de la transposición de *Miró la Condesa* habla con Teodoro en un salón de recibimiento, sentada en el trono que remite a su estatus social y político, y se desplaza con los demás personajes por los espléndidos ambientes interiores y jardines de algunos palacios portugueses (Sintra, Queluz, Marquês de Fronteira), escogidos para rodar el film.

Desde el principio el movimiento que el secretario hace para acercarse a Diana es el de subir por escaleras reales y metafóricas que

---

deja de ser genial e inmejorable al punto de haber canonizado la posterior recepción de la comedia lopesca, dificultando la realización de las sucesivas puestas en escena.

**5** En el presente libro se puede consultar una versión revisada y ampliada de dicho ensayo de Garrot Zambrana.

**6** Acerca de la relación entre espacio y personajes femeninos, ver Arata 2002, 201-2: «el triunfo del espacio interior, que se va imponiendo a lo largo del siglo XVII, se traduce esencialmente en el triunfo de un espacio sobre los demás: el de la *casa de la dama*, que con el pasar de los años se transforma en el espacio por excelencia de la comedia urbana, en detrimento, por un lado, de los espacios exteriores (que sin embargo nunca llegan a desaparecer del todo) y, por otro, de los espacios interiores alternativos, algunos de los cuales serán desterrados por completo de la topografía cómica»; y Rubiera Fernández, «Algunas observaciones en torno a la mujer en el espacio de la casa» (2005, 156-65).

simbolizan la elevación social que el amor de la dama le consentiría, y, al revés, a lo largo de la acción la noble mujer tiene que bajar simbólica y materialmente para ponerse a su nivel. En la secuencia nocturna con que se abre el acto I, cuando la Condesa se percata de que alguien ha entrado en su aposento, Teodoro y Tristán tienen que huir precipitadamente bajando por una larga escalera,<sup>7</sup> elemento arquitectónico que se menciona en el verso 132, cuando Fabio da cuenta a la Condesa de haber encontrado allí un sombrero perteneciente a uno de los hombres que se habían esfumado esa misma noche. La dinámica secuencia cinematográfica de apertura amplifica con gran acierto esta circunstancia.

Al día siguiente, tras descubrir que el intruso era el secretario, acostumbrado a encontrarse a escondidas con su camarera Marcela, Diana mira al mancebo por primera vez con ojos amorosos y recita el primer soneto en que se sintetiza el obstáculo social que los separa: «[...] quisiera yo que por lo menos | Teodoro fuera más para igualarme | o yo para igualarle fuera menos» (113, vv. 336-338). Ahora bien, si el texto teatral no sugiere nada más al respecto, la película muestra en cambio a la Condesa en el mismo nivel espacial que el secretario. A continuación, cuando esta lo llama para pedirle que escriba la carta para su amiga supuestamente enamorada de un hombre inferior, Miró hace que Diana esté por encima de una escalera y que Teodoro la mire desde abajo; con todo, mientras hablan, la dama va bajando y acaba hallándose a la misma altura que él.<sup>8</sup>

Luego, tras recibir al marqués Ricardo, la protagonista lee el soneto compuesto por Teodoro, y se lo lleva, suscitando en el secretario la sospecha de ser amado por ella. El texto literario lopesco, para evocar la dialéctica alto-bajo que se va construyendo en el entramado poético, inserta en una réplica del hombre las míticas figuras de Faetonte e Ícaro, ambos despeñados, insinuando el peligro que correría el protagonista si se atreviera a ambicionar un amor imposible. La directora del metraje, de nuevo, muy oportunamente escoge hacer hincapié

<sup>7</sup> Ver a dicho propósito lo que observa Laskaris (2012, 57): «A pesar de su comienzo *in medias res*, con la desconcertante escena de la huida nocturna de Teodoro y Tristán, sorprendidos por la condesa, *El perro del hortelano* es fundamentalmente una comedia falta de acción, en la que todo dinamismo dramático se limita al nivel verbal y procede de estímulos interiores o impulsos electro-magnéticos, como los define Dixon». A lo largo del trabajo, citaré el texto por la edición de Laskaris (2012).

<sup>8</sup> Ver Alonso Veloso 2001, 386: «las secuencias de picado/contrapicado, aunque no exageradas, adquieren un claro valor metafórico. Miró opta por estos encuadres cuando desea subrayar las diferencias sociales, pero también el dominio ejercido por Diana sobre todos los que la rodean. En este sentido hay que mencionar la conversación entre la condesa y Teodoro (v. 150), en la que se aprovecha que los personajes están en unas escaleras para destacar la sumisión del secretario mediante una serie de picado/contrapicado»; por lo demás, disiento de la lectura de esta estudiosa, quien considera la versión de Miró «no tan fiel» con respecto a la comedia de Lope.

en el movimiento espacial de los dos personajes: Diana sigue sentada en el trono donde con anterioridad había escuchado los pesados galanteos de su noble pretendiente, y desde allí se dirige a Teodoro, que la mira con ademán respetuoso en una posición más baja. Notemos de todas formas, que, al contrario del Marqués que había halagado a Diana de rodillas, aun siendo criado, el mozo queda de pie. Comentando la carta poética que el secretario acaba de componer, la Condesa vuelve a bajar del trono para hallarse a su mismo nivel.

Adviértase que en esta secuencia fílmica, al lado de la Condesa no solo se encuentra un mayordomo, sino también un enano. Fuera de que la presencia de seres deformes era común en las cortes europeas, respondiendo al gusto estético por lo monstruoso y sorprendente del Barroco,<sup>9</sup> a mi modo de ver el papel de este diminuto figurante es el de simbolizar una suerte de *alter ego* de la aristócrata, representando su inconfesable deseo «de ser menos» de lo que es para poder amar a Teodoro. En íntima relación con este hecho, en la secuencia siguiente Miró hace cruzar festivamente a Marcela y al enano como si fueran rivales, con la camarera enseñándole la lengua a manera de escarnio. También, mientras el secretario vuelve a encontrar a Marcela, quien le revela que la Condesa ha dado el visto bueno para que se casen, el enano los acecha por una puerta, actitud que en breve será propia de la dama, envidiosa de su relación.

Cierto es que, de momento, el mozo se lleva el primer chasco, traduciéndolo en sus adentros con una imagen metafórica de la altivez de su ama:

De haber pensado me pesa  
que pudo tenerme amor,  
que nunca tan alto azor  
se humilla a tan baja presa. (141, vv. 947-950)

En realidad, según apunta Covarrubias, el azor es ave de volatería que «vuela por bajo» (Covarrubias Horozco 2006, 263), por lo que el símil resulta irónicamente muy apropiado para referirse al comportamiento de la Condesa que está deseando «ser menos».

A seguir, Diana, celosa, ordena que Marcela quede encerrada en sus aposentos para alejarla del secretario, y si el texto dramático, sin solución de continuidad y sin indicaciones espaciales, hace que la pareja protagonista se entreviste en una secuencia de recíproco

<sup>9</sup> La moda por lo bizarro y monstruoso se convierte, de hecho, en un capricho que comprende y explica tanto la presencia de enanos y seres deformes en las cortes como su inclusión en las manifestaciones artísticas de la época, pintura y teatro *in primis*. Al respecto, Herrero (1982, 9) nos recuerda que la espiritualidad que caracteriza la sociedad barroca «designa al monstruo una función: la de *monstrar* (*monstrum a monstrando, quod aliquid significando demonstret*) descubrir lo maravilloso, excepcional, deforme».

cortejo amoroso, la película muda el lugar de la representación y nos muestra a los dos jóvenes en una góndola, con una relación espacial invertida con respecto a las secuencias anteriores: Teodoro, remando de pie, domina desde lo alto a la Condesa, quien, sentada y abanicándose, disfruta de la intimidad que el lugar ameno les garantiza. En un momento dado, cuando aconseja a Diana que su presunta amiga goce a escondidas a su enamorado, él se halla agachado y en la misma línea espacial. Por más señas, al desembarcar, la Condesa finge caerse al subir por una escalera, para que Teodoro la socorra y le dé la mano, gesto simbólico del matrimonio secreto: «Caí. ¿Qué me miras? Llega, | dame la mano» (150, vv. 1144-1145). A fin de cuentas, el que dicha secuencia marque un punto irreversible en la relación sentimental entre ama y criado - no es por nada que con ella se cierre el acto inicial - lo apunta de forma oblicua la propia Diana: «[...] te he dicho que tengas | secreta aquesta caída | si levantarte deseas» (151, vv. 1170-1172). Como se echa de ver, en las palabras de la dama se subraya que hace falta que el hombre se eleve al tiempo que ella baje de su pedestal para que la relación amorosa se realice.<sup>10</sup>

Es preciso destacar que en la transposición filmica, justo antes de la secuencia de la góndola, el enano, vestido de rojo al igual que Diana, sin razón aparente, padece los violentos reproches del mayordomo, y, cuando la Condesa desembarca de la barquilla, él vuelve a estar presente aireándose con su abanico, mientras ella confiesa su amor al secretario con la técnica barroca del decir sin decir. De nuevo, no podemos hacer menos de vincular dicha figurilla a Diana, según la señalada lógica del contrapunto burlesco. En efecto, bajo esta luz podemos justificar el castigo que su doble padece, poniéndolo en relación con la caída simbólica de la aristócrata.

Al principio del acto II, Teodoro, a solas, después de que todo el mundo ha asistido a la misa, reflexiona asimilando indirectamente su pensamiento a los míticos héroes castigados por su osadía ya mencionados:

[...] sobre pajas humildes  
torres de diamantes hacéis.

<sup>10</sup> Apunta Torres (1996, 402) a propósito del fragmento teatral correspondiente: «Diana ha caído en todos los sentidos del término. En parte, se ha dejado caer. La imagen física en el escenario, firme y delicada a la vez, fija en la mente del espectador el proceso iniciado y anuncia el acto definitivo»; ver también Di Pastena 2003, 248: «El cuadro conformado en la escena por un Teodoro en posición física dominante tiene un doble valor simbólico, como subrayó F. Weber: resume plásticamente la subida del más humilde y predice el encumbramiento del final. No deja de ser significativo que ello se dé mediante la caída de la condesa y por lo tanto, de alguna manera, a través de un rebajamiento voluntario de su persona»; cabe añadir que Lope, por más señas, pone en boca de la Condesa el nombre de una serie de mujeres lascivas de la antigüedad (Faustinas, Me-salinas, Popeas, 149, vv. 1139-1140) que remiten irónicamente a su pasión desbocada.

[...]  
 cuando del alma os levanto,  
 y de la altura me espanto  
 donde el amor os subió,  
 que el estar tan bajo yo  
 os hace a vos subir tanto. (158, vv. 1296-1297, 1303-1307)

Desde luego, al secretario no se le escapa la distancia social que lo separa de Diana, y si el amor parecería hacer posible su atrevimiento, según las teorías neoplatónicas de la época el mismo puede surgir tan solo entre iguales. En la película, mientras se escucha el monólogo del protagonista, la directora elige subrayar la separación física de los dos personajes, que se miran desde lejos, cada cual aislado en la muchedumbre que sale de la función religiosa, aun estando en el mismo nivel espacial, que es el de la calle.<sup>11</sup>

Ahora bien, en el acabado juego metafórico y dramático entre lo alto y lo bajo que se construye en el texto lopesco, Marcela, que antaño era para Teodoro un «águila caudalosa» (161, v. 1362), es decir el pájaro que vuela más alto, llegando a ser símbolo del poder monárquico, ahora se ha convertido en una mariposa, tópico icono de la lírica petrarquista que representa al enamorado destinado a quemarse las alas. Así lo revela el propio secretario a su criado con una altivez digna ya de un aristócrata: «Pregúntale a mi ventura | si subida a tanta altura | esas mariposas precia» (161, vv. 1353-1355). De forma oblicua, el águila ha pasado a representar su ambición de elevarse socialmente, y el pragmático Tristán, con su sentido común, no puede sino censurar las ínfulas de su amo: «Pienso que te desvaneces | con lo que intentas subir» (163, vv. 1410-1411); así y todo, Teodoro ha tomado ya su atrevida determinación: «o morir en la porfía, | o ser conde de Belflor» (163, vv. 1416-1417). Por su parte, la despechada Marcela no acaba de entender las razones de la asombrosa actitud de su antiguo enamorado porque sabe perfectamente que chocan con la realidad estamental: «A no saber cuán altiva | es la Condesa, dijera | que Teodoro en algo espera» (168, vv. 1516-1518).

**11** Ver Escalonilla López 2002, 314: «Se observa a Teodoro frente a Diana, separados por una multitud que se interpone entre ambos. [...] Los movimientos de la cámara alternan primeros planos del actor y de la actriz, como recurso para acercar al espectador al mundo interior de los dos personajes, abriéndose camino de forma visual para entreverse a escondidas»; Fernández, Martínez-Carazo 2006, 323: «Los planos entrelazados de los dos protagonistas con tomas de desigual duración enfatizan la distancia social que existe entre ambos, expresada también por Teodoro en los versos finales de su monólogo»; Carmona (2018, 254), con su especial ahínco para poner en tela de juicio los aciertos filmicos de la directora madrileña, comenta al respecto: «Miró, siguiendo a Frid (fig. 17), recurrió a un plano corto y con poca profundidad de campo, a través del cual la cámara registra a Teodoro, en posición semi-sedente, en un escenario exterior ajardinado, mientras recita sus versos mirando a cámara, un recurso muy poco habitual en el lenguaje cinematográfico».

En la realización fílmica de estas primeras secuencias del II acto, el enano aparece fugazmente vestido de azul como Diana, que en la lírica de abolengo petrarquista es el color de los celos.<sup>12</sup> Como ya había pasado anteriormente, mientras los niños danzan en un intermedio musical, el mayordomo lo persigue con la voluntad de castigarlo.

Siguiendo con la trama, Diana confiesa a Anarda que está enamorada y lo hace con una imagen emblemática: «Pues esos hielos, Anarda, | dieron todos a los pies | de un hombre humilde» (173, vv. 1620-1622). Como se echa de ver, su condición de mujer esquivada, simbolizada por los hielos, se ha caído al suelo, es decir ha precipitado siguiendo un movimiento de arriba abajo. Por lo mismo, está avergonzada porque su amado «es hombre | que puede infamar mi honor» (173, vv. 1626-1627). Siendo *El perro del hortelano* una comedia cómica, donde la dimensión carnavalesca está destinada a imponerse, haciendo que lo imposible se convierta en realidad, la dueña, sacando ejemplos de la mitología antigua, la invita a perseverar en su deseo:

Si Pasife quiso un toro,  
Semíramis un caballo  
y otras los monstruos que callo  
por no infamar su decoro,  
¿qué ofensa te puede hacer  
querer hombre, sea quien fuere? (173, vv. 1628-1633)

Notemos cómo estas referencias a los seres monstruosos bien se pueden relacionar con el doble de la Condesa que en el metraje, según queda dicho, resulta irónicamente representado por el enano.

A estas alturas, Diana toma la determinación de portarse como quien es, según las rígidas normas estamentales del Siglo de Oro, y pretende olvidar el amor por el secretario; así pues, lo manda llamar para preguntarle con cuál de sus dos nobles pretendientes se tiene que casar. En la película, se vuelve a producir una sugerente relación espacial alto-bajo en que de buenas a primeras la Condesa se halla en una posición inferior, estando sentada en una fuente, mientras que Teodoro está de pie. Luego, se levanta para mirarlo frente a frente con una intención opuesta a la manifestada con anterioridad, es decir para reafirmar su intrínseca superioridad social. De esta manera, el film muestra a nivel espacial cómo Diana recupera rápidamente su posición en lo alto, donde su condición nobiliaria la sitúa sin más. No es azaroso si Miró la encuadra a continuación en una planta superior del palacio mientras se asoma a una ventana para observar desde arriba al secretario, el cual, reflexionando a solas, admite que no le queda más remedio que resignarse al papel de Ícaro despeñado:

<sup>12</sup> A propósito del simbolismo de los colores en la adaptación de Miró, ver Canning 2005.

[...] ¡Oh, sol, abrasadme  
 las alas con que subí,  
 pues vuestro rayo deshace  
 las mal atrevidas plumas  
 a la belleza del un ángel!  
 Cayó Diana en su error.  
 ¡Oh, qué mal hice en fiarme  
 de una palabra amorosa!  
 ¡Ay, cómo entre desiguales  
 mal se concierta el amor!  
 [...]  
 ¡No más! Despedíos de ser,  
 oh pensamiento arrogante,  
 conde de Belflor; volved  
 la proa al antigua margen.  
 Queramos nuestra Marcela,  
 para vos, Marcela baste.  
 Señoras busquen señores,  
 que amor se engendra de iguales,  
 y pues en aire nacistes,  
 quedad convertido en aire,  
 que donde méritos faltan  
 los que piensan subir, caen. (177-8, vv. 1691-1723)

Por consiguiente, el mozo vuelve a buscar a Marcela, la cual intenta mostrarse fría y enfadada, echándole en cara su imposible pretensión de ascensión social:

unos pensamientos de oro  
 te hicieron enloquecer.  
 [...]  
 ¿Vuelves a buscar tu igual,  
 o te burlas y entretienes? (183, vv. 1831-1832, 1841-1842)

Pero el amor puede más, y Marcela acaba por perdonar a Teodoro. No obstante, la Condesa está al acecho – como antes lo había estado el enano – y los ve juntos, con lo cual los celos vuelven a despertar haciéndole interrumpir las intimidades de los criados hecha una furia. En el texto lopesco la secuencia dramática prevé que los dos protagonistas permanezcan en el tablado sin solución de continuidad, habiéndose esfumado tanto Marcela como Tristán por miedo a la venganza de la señora. La película, en cambio, muda el marco espacial desplazando el enfoque cinematográfico en un pasillo del palacio, así como el vestido de la Condesa, que ya no es azul sino rojo, color simbólico de la encendida pasión que le está quemando las entrañas. Como siempre, el enano la acompaña llevando ropa del mismo color.

Ahora bien, la situación es embarazosa, porque Diana está a punto de confesar de nuevo a Teodoro su sentimiento dictándole una carta que, pese al estilo oblicuo, no admite ninguna ambigüedad, y lo hace delante de otros servidores. Dicho de otra manera, la tensión erótica y dramática va subiendo y dentro de poco alcanzará su primer clímax, descubriendo a todos el sentimiento de la dama. Por lo mismo, el lugar en que acontece esta entrevista con el secretario tiene que ser un espacio marginal del palacio. En cuanto a la relación espacial entre los dos protagonistas, si Diana está sentada en una silla - que ya no es el trono de antes - Teodoro escribe hincado de rodillas, pero ella, pendiente de su bienestar, ordena a Anarda que le ponga una almohada para que esté más cómodo y, de paso, para que se acorte la distancia entre su altivez y la humildad del secretario.<sup>13</sup> Semejante detalle ya se encuentra en el texto poético de Lope, y Miró no hace sino aprovecharse del mismo con gran eficacia. Además, la carta dictada es en prosa, tratando un asunto destinado a rebajar ya sin remedio el estatus de la dama, quien pronto será asimilada al perro del título de la comedia: «Cuando una mujer principal se ha declarado con un hombre humilde, eslo mucho el término de volver a hablar a otra; mas quien no estima su fortuna quédese para necio» (191). Pese a que los dos adjetivos aplicados a los protagonistas sirven para recordar la distancia social que los separa, el texto no hace sino encender nuevamente las esperanzas del secretario. Dicho sea de paso, en el film Diana acompaña con un gesto malicioso el contenido de su dictado, pero bien podemos imaginar que incluso cualquier actriz que encarnó al personaje de Diana en una de las representaciones de la época barroca pudo hacer algo parecido.

Que este amor socialmente prohibido vaya haciéndose público, poniendo en peligro la honra de la Condesa, lo admite la propia dama, hablando al oído de Anarda: «Pues yo sé que le murmuran | de mi casa hasta las piedras» (191, vv. 2032-2033). Con todo, es la secuencia siguiente la que lo pone de manifiesto una vez por todas. En efecto, Teodoro vuelve a despreciar a Marcela, al tiempo que el Marqués, avisado por Fabio, se presenta en palacio creyendo haber sido por fin escogido como marido. Este encuentro acontece, como debe ser, en el salón del trono, el mismo donde Diana, al marcharse el desechado pretendiente, queda reflexionando sobre su enredada situación sentimental. El soneto que cristaliza sus pensamientos vuelve a encarcerar la distancia social que la separa de su criado, pero lo hace en términos líricos, recurriendo al tópico de la barquilla y del amor co-

**13** En la interpretación de la función simbólica de este detalle discrepo del comentario de Fernández y Martínez-Carazo (2006, 324): «Su secretario, arrodillado con su bufete, se dispone a escribir lo que le dicta su señora. Esta, al verle de rodillas, manda que le pongan el cojín que tiene bajo sus pies y lo empuja con desdén hacia su secretario subrayando una vez más la distancia social que existe entre ambos».

mo mar tempestuoso, señal que el sentimiento ya no puede dar vuelta atrás: «Yo quiero a un hombre bien, mas se me acuerda | que yo soy mar y que es humilde barco, | y que es contra razón que el mar se pierda» (196, vv. 2128-2130). Como suele ocurrir en momentos semejantes, en esta secuencia cinematográfica Diana es acompañada por el enano vestido de rojo al igual que ella, y su desasosiego se visualiza mediante el detalle del pie descalzo con el cual la mujer se desplaza tropicando a la ventana a la espera de la llegada de Teodoro: es evidente que el pormenor simboliza su definitiva caída, con el inherente rebajamiento, siendo además la imagen del pie descalzo un malicioso detalle erótico del imaginario del Siglo de Oro.<sup>14</sup>

El secretario se presenta trepidante ante el objeto de su imposible deseo y le declara su amor, pero Diana vuelve a rechazarlo, luciendo su perversa altivez:

Enfrena cualquier deseo,  
que de una mujer, Teodoro,  
tan principal, y más siendo  
tus méritos tan humildes,  
basta un favor muy pequeño  
para que toda la vida  
vivas honrado y contento. (198, vv. 2169-2175)

En la película, sentada en el trono de su refinado salón, la dama hace hincapié en el hiato social que los separa con la usual contraposición de los adjetivos seleccionados por Lope de Vega (principal vs humilde), pero Teodoro ya no está dispuesto a soportar sus vaivenes y se rebela, reivindicando su derecho a amar y ser amado; a la vez, echando mano de la metáfora paremiológica que ocupa el rótulo de la pieza, por primera vez se refiere, enojado, al rebajamiento del estatus nobiliario de la Condesa.

Ahora bien, el bofetón que, acto seguido, Diana le da a Teodoro por los celos que le produce su relación con Marcela, de por sí, representa el primer clímax en que la tensión dramática alcanza su punto álgido, cerrando el acto intermedio de la comedia. Torres (1996) señala con tino que este fragmento resulta paralelo al de la caída de Diana durante el paseo romántico que los dos habían dado con anterioridad.<sup>15</sup> Notemos que en la acabada construcción de la dialéctica alto-bajo llevada a cabo por Miró, la Condesa se levanta de pie mirando desde

<sup>14</sup> A este respecto, ver Kossof (1971, 386): «el pie era de un poderoso atractivo erótico en aquella época».

<sup>15</sup> Torres (1996, 403): «al final del segundo acto es Teodoro el que reclama, el que se queja y, sin exigir, pide cuentas. En un reflejo especular a la caída pasajera de Diana, habla de su caída amorosa como enfermo. Sin embargo, sube, sube sin parar hacia el peligro, desafiándolo, y el estallido no se hace esperar con los bofetones de Diana».

lo alto al secretario antes de propinarle la bofetada; además, su asimilación metafórica al perro del hortelano halla su cumplido ámbito espacial en la cocina, adonde la dama baja para averiguar el daño que le ha provocado a su amado.<sup>16</sup> Además de que a la cocina no alude el texto literario del Fénix, no me constan ejemplos teatrales auriseculares en que una mujer noble se halle en semejante lugar destinado a los servidores, a menos que no haya algún caso vinculado a la figura de una dama disfrazada de criada para ocultar temporalmente su identidad. A este respecto hace falta destacar con Fernández y Martínez-Carazo (2006, 325) que «si la Diana de Lope únicamente pierde los estribos en la escena de la bofetada, la Diana de Miró, los pierde doblemente y duplica su capacidad transgresora», precisamente bajando a dicho lugar. Más en general, queda el hecho de que pegar a un criado es indigno de una Condesa, según comenta Tristán con tono socarrón:

Señor, que Juana o Lucía  
 cierren conmigo por celos,  
 y me rompan con las uñas  
 el cuello que ellas me dieron,  
 que me repelen y arañen  
 sobre averiguar por cierto  
 que les hice un peso falso,  
 vaya: es gente de pandero,  
 de media de cordellate  
 y de zapato fraileSCO.  
 Pero que tan gran señora  
 se pierda tanto el respeto  
 a sí misma, es vil acción. (203-4, vv. 2276-2288)<sup>17</sup>

**16** Al respecto, comenta Pérez Sierra (1996, 112): «nos salió al paso la estupenda cocina que conocemos todos los que hemos visitado esos palacios, y que sirvió muy bien en la escena, después del bofetón que da Diana a Teodoro, cuando va a pedirle el pañuelo con el que éste se enjuga la sangre de la nariz; es decir, cuando Teodoro, que se lo está cantando a Tristán, es más siervo que nunca, y Diana menos condesa que nunca».

**17** Ver al respecto Di Pastena 2003, 249: «Paralela a la que cerraba el primer acto, esta nueva ‘caída’ de la condesa es más devastadora, ya que ahora la falta de la protagonista no es voluntaria ni secreta, y se resuelve en una degradante pérdida de control en presencia de varios cortesanos. De hecho, cuando poco después se entera de ella, también la crítica Tristán, el más humilde de los criados que gravitan alrededor del palacio»: Garrot Zambrana 2007, 120: «al rebajarse a castigar así a un subordinado desmerece de su categoría social y confiesa su pasión».

En cuanto al valor simbólico del bofetón, advirtamos con Rouane Soupault (2010, 917) que el acto violento es el resultado de la frustrada «tensión por satisfacer el deseo amoroso». <sup>18</sup> Mila Torres muy oportunamente explica al respecto:

brota la sangre en el escenario de una manera poco habitual; brota una sangre extraña provocada por la mano de una mujer; sangre de hombre sobre un lienzo provocada por una dama. [...] Mano que Diana le había pedido ya a Teodoro en su caída, caída física, caída amorosa y simbólica del primer acto. Ahora es Diana la que le da la suya y en ese acto impone, exige, rompe y vierte el símbolo mismo de su deseo y de su diferencia, la sangre. (1996, 403) <sup>19</sup>

Según queda dicho, el bofetón hace que el sentimiento de la Condesa se descubra en vías definitivas, tal como afirma a regañadientes su primo Federico quien, sin quererlo, ha visto cómo Teodoro se aleja con el lienzo lleno de sangre: «Yo sospecho | que en estos disgustos hay | algunos gustos secretos» (201, vv. 2237-2239).

Al principio del acto III, el marqués Ricardo, percatándose de que Teodoro lleva un tenor de vida superior a su condición, gracias a los dos mil escudos que Diana le ha regalado a manera de compensación por la bofetada, expresa sus sospechas remitiendo de forma indirecta al símil de Ícaro, ya tantas veces traído a colación en el texto poético: «[...] ver caballos y pajes | en Teodoro, y tantas galas, | ¿qué son, sino nuevas alas?» (209, vv. 2392-2394).

Cierto es que la decisión de los dos frustrados pretendientes de contratar a un matón para liberarse del secretario implica una *variatio* en la dialéctica alto-bajo; en efecto, de esta manera los dos mancillan su estatus nobiliario, con un matiz distinto al de la Condesa, lo cual queda reflejado a nivel espacial en su visita a las tabernas hampescas de la ciudad de Nápoles. He aquí cómo el bofetón de Diana, publicando una vez por todas su indigno deseo por un criado, provoca una serie de acontecimientos que llevarán al final feliz de esta comedia fantástica: el encargo que Tristán, disfrazado de matasie-

<sup>18</sup> La autora aísla en el repertorio lopesco algunos recursos dramáticos que evidencian la necesidad de la dama de confesar su deseo, pasando por alto el caso emblemático de la bofetada.

<sup>19</sup> Ver también Carreño 1992, 89: «Vehementes son los celos de Diana al notar en Teodoro una segunda inclinación hacia Marcela. Desgarra su rostro con un terrible bofetón que compensa, y a cambio del pañuelo ensangrentado, con dos mil escudos. [...] Se confirma la imagen del perro referida a la condesa quien ‘después que muerde halaga’ (v. 2356), pasando del gozar al sádico hacer doler (una forma de placer) con inusitada frecuencia»; González 2003, 99: «la violencia y el amor se aúnan en una dimensión de extraña sensualidad intensificada cuando Diana se lleva el lienzo manchado de sangre, mudo testimonio de su pasión y del contacto violento con Teodoro, después de compensarlo generosamente»; Trambaioli, en prensa.

te, recibe de despachar al secretario hace que el gracioso consiga hallar la maliciosa solución del inextricable enredo amoroso. Así se lo explica a su amo:

¿Si fuese  
tan ingenioso que a tu misma casa  
un generoso padre te trajese  
con que fueses igual a la Condesa,  
no saldrías, señor, con esta empresa? (216, vv. 2544-2548)

En la película, en la siguiente entrevista entre Teodoro y la Condesa, donde el mozo la avisa de que se tiene que ausentar porque su vida está en peligro, la relación espacial entre los dos ya no es la de antes: en un primer momento, el secretario está de pie, mientras que Diana está sentada en una silla común; luego él se pone de rodillas, pero al final, cuando la mujer, aun desesperada, le da el visto bueno para marcharse, los dos se quedan mirándose de pie:

Vete, Teodoro, de aquí;  
no te pidas, aunque puedas,  
que yo sé que si te quedas,  
allá me llevas a mí. (221, vv. 2644-2647)

Cierto es que se ha cumplido la transformación de los amantes,<sup>20</sup> que corresponde a una fusión de sus almas, y la dialéctica alto-bajo ha perdido todo su sentido. En cualquier caso, en estas secuencias filmicas el enano sigue estando al lado de Diana, con un traje del mismo color morado. Algo más tarde, cuando Teodoro estaría a punto de marcharse, los dos vuelven a entrevistarse y, descuidados ya de los demás, se confiesan su recíproco amor sellándolo con un beso apasionado.

Aún en la transposición fílmica, en la secuencia donde Ludovico es convencido por el astuto Tristán de que su amo no es sino el hijo que había perdido veinte años atrás, Diana recibe al viejo Conde sin sentarse en el trono y de la misma forma recibe la noticia extraordinaria de que su secretario sería vástago del aristócrata napolitano, según se apresura a comentar Anarda: «Ay, señora ¿Teodoro es caballero | tan principal y de tan alto estado?» (241, vv. 3105-3106). En esta circunstancia Diana y el enano presentan ambos un vestuario anaranjado, pero cuando, por fin, la Condesa despide a todos los servidores para quedarse a solas con su enamorado, Marcela se lleva al diminuto criado, porque ya su presencia simbólica no hace falta. Por otra parte, a Teodoro aún le cuesta creer que lo que está viviendo es verdad y necesita poner las cosas en su sitio: «Con igualdad nos

**20** Ver a dicho propósito, Serés 1996.

tratemos | como suelen los señores, | pues todos lo somos ya» (244, vv. 3165-3167), al tiempo que expresa un temor el cual, en realidad, no hace sino remitir a un tópico del amor cortés, que la enamorada Diana se apresura a neutralizar:

TEODORO    Quisiérasme tu criado,  
                   porque es costumbre de amor  
                   querer que sea inferior  
                   lo amado.

DIANA                    Estás engañado,  
                   porque agora serás mío  
                   y esta noche he de casarme  
                   contigo. (245, vv. 3171-3177)

Y puesto que, de acuerdo con las teorías neoplatónicas, los amantes se parecen, también Diana manifiesta su antigua preocupación de que su futuro marido vuelva a galantear a Marcela, pero el galán, quien ha asumido su nuevo papel a la perfección, se burla de ella, afirmando malicioso: «No nos solemos bajar | los señores a querer | las criadas» (246, vv. 3194-3196).

En el texto lopesco, la última significativa referencia a la dialéctica alto-bajo la encontramos casi en el remate de los versos, cuando Teodoro confiesa a Diana la verdad, pidiéndole que le dé licencia para ir a España, y la Condesa, aceptando gustosa el engaño, declara con ecos del *Arte nuevo* la primacía del gusto sobre lo justo:

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. (251-2, vv. 3307-3311)

En conclusión, Pilar Miró muestra una extremada habilidad en sacar provecho cinematográfico del juego social y metafórico sobre lo alto y lo bajo alrededor del cual Lope de Vega construye el enredo de *El perro del hortelano*, proporcionando al público una serie de soluciones muy logradas y hasta sorprendentes, como la de introducir la figura del enano como doble deformado de la Condesa. Según queda expuesto, destacan asimismo los numerosos encuadres donde la relación espacial entre los dos protagonistas resulta ser el oportuno reflejo de su distancia estamental hasta cuando, gracias a la traza de Tristán, dama y criado pueden, por fin, considerarse iguales. Ciertamente es que la directora ha tenido a mano un guión inmejorable, como es la escritura poética y dramática del Fénix, que, aun con la escasez de alusiones espaciales, encierra *in potentia* las transposiciones filmicas recortadas. No tenemos que olvidar que, más allá de

las normas sociales coetáneas y de las convenciones teatrales, Lope comparte con Teodoro la condición social e intelectual pre-burguesa, siendo hijo de sus obras, y que experimenta en primera persona que el amor todo lo puede. Dicho de otra manera, el gran poeta madrileño vive en su propia piel las paradojas y barreras de la dialéctica alto-bajo tal como la concibe la sociedad en que le toca vivir, y esto que, a fin de cuentas, determina la modernidad de la pieza, es lo que Miró, a mi modo de ver, ha sabido captar y transponer de forma magistral con el medio cinematográfico.

## 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.
- Arata, Stefano (2002). «*Casa de muñecas*: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega». Antonucci, Fausta; Arata, Laura; Ojeda Calvo, M. del Valle (eds), *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*. Pisa: Edizioni ETS, 191-209.
- Armiño, Mauro (ed.) (2003). *Lope de Vega: El perro del hortelano*. Madrid: Cátedra.
- Canning, Elaine (2005). «Not in My Shadow: Pilar Miró's Adaptation of Lope de Vega's *The Dog in the Manger*». *Studies in European Cinema*, 2(2), 81-92.
- Carmona, Alba (2018). *La comedia áurea en el lienzo de plata: análisis de la recepción de la comedia nueva a partir de sus reescrituras fílmicas* [tesis doctoral]. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. URL [https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2018/hdl\\_10803\\_523500/alca1de1.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2018/hdl_10803_523500/alca1de1.pdf) (2019-06-16).
- Carreño, Antonio (1992). «La semántica del engaño: *El perro del hortelano* de Lope de Vega». Dutton, Brian; Roncero López, Victoriano (eds), *Busquemos otros montes y otros ríos: estudios de la literatura española del Siglo de Oro dedicados a Elias L. Rivers*. Madrid: Castalia, 75-97.
- Covarrubias Horozco, Sebastián (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafrá. Pamplona; Madrid; Frankfurt am Main: Universidad de Navarra; Iberoamericana; Vervuert.
- Di Pastena, Enrico (2003). «Identidad y alteridad social en los protagonistas de *El perro del hortelano*». *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 6, 245-58.
- Escalonilla López, Rosa Ana (2002). «La vigencia dramática de la comedia nueva en la película *El perro del hortelano*, de Pilar Miró». Romera Castillo, José (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros, 309-19.
- Fernández, Esther; Martínez-Carazo, Cristina (2006). «Mirar y desear: la construcción del personaje femenino en *El perro del hortelano* de Lope de Vega y de Pilar Miró». *Bulletin of the Spanish Studies*, LXXXIII(3), 315-28.
- Garrot Zambrana, Juan Carlos (2007). «*El perro del hortelano* entre Nápoles y Portugal: del corral de comedias a la pantalla». Castellani, Jean-Pierre; Zapata, Monica (éds), *Texte et image dans le Mondes Hispaniques et Hispano-Américains*. Tour: PUF, 117-29.
- González, Aurelio (2003). «La palabra y el gesto de amor en Lope». Pedraza Jiménez, Felipe B.; González Cañal, Rafael; Marcello, Elena (eds), *Amor y ero-*

- tismo en el teatro de Lope de Vega = *Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro* (Almagro, 9-11 de julio de 2002). Almagro: Festival de Almagro; Universidad de Castilla-La Mancha, 85-107.
- Herrero, Javier (1982). «Códigos, monstruos, icones en el teatro de Calderón». *Códigos, monstruo, icones en el teatro de Calderón*. Montpellier: Centre d'Études et Recherches sociocritiques, 1-13.
- Kossof, A. David (1971). «El pie desnudo: Cervantes y Lope». Kossof, A. David; Amor y Vázquez, José (eds), *Homenaje a W.L. Fichter*. Madrid: Castalia, 381-6.
- Laskaris, Paola (ed.) (2012). «Lope de Vega: *El perro del hortelano*». Fernández, Laura; Pontón, Gonzalo (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, vol. 1. Barcelona; Madrid: Prolope; Universitat Autònoma de Barcelona; Gredos, 53-262.
- Nieva de la Paz, Pilar (2001). «Pilar Miró ante el teatro clásico», *ALEC*, 26(1), 255-75.
- Pérez-Sierra, Rafael (1996). «Versión cinematográfica de *El perro del hortelano*». Pedraza Jiménez, Felipe B.; González Cañal, Rafael (eds), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina = Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico* (Almagro, julio de 1995). Almagro (Ciudad Real): Festival de Almagro; Universidad de Castilla-La Mancha, 107-14.
- Rouane Soupault, Isabelle (2010). «De cómo confesar el deseo o cuando las damas desdican de su nombre». Vega García-Luengos, Germán; Urzáiz Tortajada, Héctor (eds), *Cuatrocientos años del "Arte nuevo de hacer comedias" de Lope de Vega*. Valladolid; Olmedo: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid; Ayuntamiento de Olmedo, 917-27.
- Rubiera Fernández, Javier (2005). *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*. Madrid: ARCO/LIBROS.
- Serés, Guillermo (1996). *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Torres, Milagros (1996). «Paradojas de Diana». Arellano, Ignacio; Pinillos, M. del Carmen; Serralta, Frédérick; Vitse, Marc (eds), *Teatro*. Vol. 2 de *Studia Aurea = Actas del III Congreso de la AISO* (Toulouse, 1993). Pamplona; Toulouse: GRISO-LEMSO, 395-404.
- Trambaioli, Marcella (en prensa). «Dale un bofetón ella». Escudero, Juan Manuel (ed.), *Violencias de mujeres en el teatro del Siglo de Oro*. Pamplona; Madrid: Universidad de Navarra; Iberoamericana.

