

# Reflexiones sobre *El perro del hortelano* de Pilar Miró

María del Mar MAÑAS MARTÍNEZ

Universidad Complutense

## RESUMEN

El siguiente artículo presenta unas reflexiones prácticas acerca de la película *El perro del hortelano* que realizó Pilar Miró en 1995. La película constituyó un gran éxito de crítica y público a pesar de que la obra Lope de Vega (1618) en la que se basa está escrita en un lenguaje muy conceptual y en ella la única acción es psicológica. El artículo intenta desentrañar qué mecanismos cinematográficos le sirven a Pilar Miró para plasmar la intimidad y la comicidad, y cómo consigue ese acercamiento al público sin traicionar el texto.

## PALABRAS CLAVE

*El perro del hortelano*, Lope de Vega, Pilar Miró adaptaciones cinematográficas

## ABSTRACT

This essay offers some practical ideas about the 1995 Spanish movie *El perro del hortelano* directed by Pilar Miró. This film was extremely successful although it is based in a 1618 Lope de Vega comedy, a Seventeenth-Century drama characterized by its conceptual language and psychological depth. I explore the cinematographic strategies developed by Pilar Miró to express the representations of intimacy and humour in order to achieve public success without betraying the literary work that inspired her film.

## KEY WORDS

*El perro del hortelano*, Lope de Vega, Pilar Miró cinematographic adaptation

**SUMARIO** 1. Los mecanismos de la intimidad. 2. Los mecanismos de la comicidad.

La idea de este artículo es plantear unas reflexiones eminentemente prácticas sobre la adaptación cinematográfica que de *El perro de El hortelano* de Lope de Vega (1618) realizó Pilar Miró en 1995. Dichas reflexiones toman como punto de partida mis seminarios de «didáctica de la lengua, la literatura y el teatro» dentro del CAP organizado por el Instituto de Ciencias de la Educación de la UCM y mis clases de la asignatura genérica de licenciatura «Literatura española y cine».

En 1996 comencé a dar clases en enseñanza secundaria y aprovechando que estaba a punto de estrenarse la película sugerí la idea de que los alumnos leyeran la obra. Mis compañeros de seminario con mucha más experiencia y sabiduría me aconsejaron que no mandase esta obra; los alumnos no la querían leer porque no la entendían y como comprendí la razón, les hice caso. La comedia de Lope de Vega es una obra compleja en la que la única acción psicológica y afectiva sucede en el interior de los personajes y no hay ningunos lances externos. A ello se une un magistral dominio de un lenguaje muy conceptual heredero de la lírica cancioneril petrar-

quesca en el que la contraposición de términos contrarios se convierte en el recurso fundamental. Sin embargo cuando la película se estrenó poco después cosechó gran éxito de crítica y público, tanto especializado como no, y se ha convertido en un recurso didáctico habitual en clases de distintos niveles de enseñanza, y eso me hizo plantearme cómo la película salta las barreras de una obra conceptual aproximándola al público. En este artículo intento aproximarme a algunas de esas razones.

Creo que son conocidos los avatares de su producción. La película es de 1995 pero no se estrenó hasta 1996. El rodaje se interrumpió debido a que la productora inicial Cayo Largo Films no tenía dinero ni para pagar las fianzas de los palacios portugueses en los que se rodaba. Todo el equipo se comprometió a seguir y después de recorrer muchos despachos al fin se consiguió financiación de un consorcio de productores españoles: Enrique Cerezo (producciones cinematográficas), Cartel S.A. y Lolafilms S.A. con la participación de RTVE y Canal + España. Tampoco en la fase de postproducción y montaje estos nuevos productores confiaron en la película y fueron postergando su estreno de modo que prácticamente coincidió con el de la película que Pilar Miró había rodado posteriormente, *Tu nombre envenena mis sueños*, basada en la novela homónima de Joaquín Leguina, con el mismo equipo técnico y artístico. Valga de hecho esta aclaración para deshacer el equívoco muy extendido de que *El perro del hortelano* es la última película de Pilar Miró, es tan solo la que después se estrenó en salas comerciales. Ambas películas coincidieron en el festival de San Sebastián<sup>1</sup> del año 1996, *Tu nombre envenena mis sueños* a concurso en la sección oficial y *El perro del hortelano* fuera de competición, fue la elegida para la proyección multitudinaria en el velódromo de Anoeta que se reserva para películas de mucho tirón popular donde cosechó un gran éxito. Además asistieron a la proyección los directivos del festival de cine de Mar de Plata que la seleccionaron para dicho festival y allí ganó el «Ombú de Oro» a la mejor película. A raíz de ello cuenta Javier Aguirresarobe<sup>2</sup>, director de fotografía de la película, que la directora se sentía en deuda con la cinematografía argentina y tenía proyectos para coproducciones o rodajes en Argentina. La película ganó siete premios Goya<sup>3</sup> en la edición de 1997.

Pilar Miró manifestó en varias ocasiones que llevaba años acariciando la idea de realizar la adaptación de un clásico y lo que la decidió fue el éxito cosechado por películas como *Mucho ruido y pocas nueces* de Kenneth Branagh (1993) y *Cyrano de Bergerac* de Jean Paul Rappeneau (1990). El proyecto parecía descabellado no porque fuera un clásico sino porque

<sup>1</sup> Véase el capítulo «Pilar Miró (2) o el futuro será en versos amarillos» del libro de Diego Galán: *Jack Lemmon nunca cenó aquí* (Barcelona: Plaza y Janés, 2001), que es un relato informal de sus años como director del festival de cine de San Sebastián (pp. 228-233)

<sup>2</sup> Estas declaraciones proceden del programa «Versión española» emitido por TVE en 1999.

<sup>3</sup> Aquel año *El perro del hortelano* fue la película más premiada junto a *Tesis* del entonces debutante Alejandro Amenábar. Pilar Miró consiguió el Goya a «la mejor dirección», y en colaboración con Rafael Pérez Sierra «al mejor guión adaptado»; Emma Suárez se llevó el de la «mejor interpretación femenina»; el de la «mejor fotografía» fue para Javier Aguirresarobe; Félix Murcia consiguió el de la «mejor dirección artística», Paco Moreno el del vestuario y Juan Pedro Hernández, Esther Martín y Mercedes Paradela el de maquillaje y peluquería.

se respetara el verso y le ofrecieron realizar la adaptación en prosa, por supuesto ella se negó a semejante despropósito porque el texto de Lope era sagrado<sup>4</sup>. Leyó bastantes obras y eligió ésta, a pesar de no ser muy conocida, porque le parecía moderna la idea de que una condesa se enamorara de su secretario y que una mujer llevara las riendas y no apareciera como objeto o víctima del amor y que además se tratara de una mujer que ejerciera el poder en solitario. Partió de una versión de Rafael Pérez Sierra por aquel entonces director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Es una obra que hoy nos puede parecer poco convencional por no responder a los cánones del comportamiento en el siglo de oro pero en realidad no es así del todo. La condesa de Belflor no quiere romper las normas sociales y no puede vivir su amor hasta que no hay un engaño de por medio por el que su secretario Teodoro aparece como hijo del vizconde Ludovico, y además en numerosas ocasiones hace valer ese poder social. Teodoro se redime de ser un «tropa» social cuando al final su amor le lleva a confesar que en realidad él no es hijo del conde Ludovico. La sorpresa, y eso es lo transgresor, llega cuando la condesa manifiesta que no le importa la verdad porque una vez salvadas las apariencias su amor puede funcionar. Indudablemente nos podemos sentir más próximos a este texto que a uno que presentara el concepto del honor calderoniano.

Desgraciadamente la muerte de Pilar Miró, acaecida en octubre de 1997, nos ha privado de otras adaptaciones semejantes que ella pensaba realizar, en concreto una adaptación de *El castigo sin venganza*<sup>5</sup>, pero de nuevo habían surgido los problemas de financiación; si había sido difícil conseguirla para una comedia en verso, el hecho de que ahora se tratara de una tragedia la hacía inviable pues los productores no confiaban en el que el público respondiera a ello. Son obras de muy distinto talante pero inspiradas ambas en novelas de Bandello, y como señala A. David Kossof ambas son obras de «análisis psicológico es muy fino», y su «acción casi es interior por completo, —de ahí los largos soliloquios— en *El castigo... y El perro...*» (Ed. de A. David Kossof p. 27)

Advierto aquí que no me voy a centrar en el texto de Lope de Vega sobre el que hay suficiente y valiosa bibliografía, buena prueba de ello es para empezar la señalada en tres

4 Ello no supone que se respete al cien por cien, aunque sí se respeta bastante, y María José Alonso Veloso en el artículo señalado en la nota n.º 7 destaca como el texto conoce abundantes supresiones que aligeran el texto en partes no fundamentales y en menor medida alguna adición y cambio.

5 La alusión a ese proyecto figura en un artículo de Jesús Angulo: «El cine de Pilar Miró» incluido en un número monográfico dedicado a Pilar Miró de la revista cinematográfica *Nosferatu*, n.º 28 (septiembre de 1998), pp. 18-23. «En mayo de 1997 estrenó con notable éxito *El anzuelo de Fenisa*, otra de las comedias de Lope de Vega, en el madrileño teatro de la Comedia. Para entonces ya anunció que su próxima película podría ser una versión de *El castigo sin venganza* del propio Lope. La positiva acogida de *El perro del hortelano* le había puesto en el disparadero de entregarse a la misión de recuperar nuestro teatro clásico para la pantalla grande» (p. 32). El proyecto y los problemas de financiación me los comenté personalmente en el curso de verano de la UIMP en julio del año 1997 al que me refiero en este artículo. Eso nos hace pensar que probablemente manejaba la edición de A. David Kossof para Castalia en 1970 que reúne ambas obras. A pesar de que son obras de muy distinto talante, en el análisis de *El perro del hortelano* que realiza en su edición (ver nota siguiente) Antonio Carreño hace varias alusiones a *El castigo sin venganza*.

ediciones importantes que hay en el mercado<sup>6</sup> en la actualidad; ni tampoco pretendo dar una visión global de esta adaptación cinematográfica, para ello son más adecuados otros trabajos<sup>7</sup>.

Las acotaciones teatrales del siglo de oro son meramente funcionales y se limitan a señalar las entradas y salidas de los personajes y unas levísimas acciones; desde luego las acotaciones de Lope de Vega no tienen nada que ver con las de Valle Inclán por poner un ejemplo extremo. La libertad que de ello se deriva favorece las distintas versiones y obliga al director del montaje teatral y más aún al de la versión cinematográfica a tomar decisiones de puesta en escena. Estas decisiones no suelen afectar mucho a los diálogos ya que generalmente cuando se adapta teatro no es necesario inventar tantos diálogos como suele suceder con la adaptación de una obra narrativa, pues estos ya están dados por la propia obra. Con todo ello quiero decir que la lectura ofrecida por Pilar Miró de la obra de Lope *El perro del hortelano*, es una de las lecturas posibles, pero bastante adecuada desde mi punto de vista.

Mauro Armiño señala en su edición la escasez de acotaciones e incide en eso que podemos llamar «espacio prácticamente desnudo» donde «la palabra que sale de la boca de los personajes es la que condiciona la pieza, la que estratifica y la que porta los distintos contenidos, estableciendo planos, categorías sociales, momentos de gravedad o farsa» (ed. de Mauro Armiño, 1996, p. 29).

Pilar Miró en una conferencia pronunciada dentro de un curso de verano de la UIMP de Santander en el año 1997<sup>8</sup>, pocos meses antes de su muerte, aludía a que por esta falta de acotaciones de la obra clásica, lo primero que tuvo que hacer fue un desglose de escenarios y tiempos en los que se desarrollaría la obra. A continuación fue muy importante el tratamiento del verso. Los actores ensayaron durante casi dos meses bajo la supervisión de la excelente actriz y

<sup>6</sup> Ed. de A. David Kossof (Madrid: Castalia, 1970) (incluye también *El castigo sin venganza*); ed. de Antonio Carreño (Madrid: Espasa Calpe, 7.<sup>a</sup> edición, 1991), ed. de Mauro Armiño (Madrid: Cátedra, 1996).

<sup>7</sup> Véanse los trabajos de:  
—Antoine Jaime: «La traducción cinematográfica. 2.1 El perro el hortelano» en *Literatura y cine en España /1975-1995* (Madrid: Cátedra, 2000), pp. 210-231.

—María José Alonso Veloso: «*El perro del hortelano* de Pilar Miró: una adaptación no tan fiel de la comedia de Lope de Vega», en *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 10 (año 2001) Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 375-393 [www.cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa](http://www.cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa).

—María Isabel Díez Menguez: «Adaptación cinematográfica de *El perro del hortelano* por Pilar Miró» en José Romera Castillo (ed): *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX: Actas del XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y nuevas tecnologías de la UNED* (Madrid: Visor Libros, 2002), pp. 301-308.

—Rosa Ana Escalonilla López: «La vigencia dramática de la comedia nueva en la película *El perro del hortelano* de Pilar Miró, *ibidem* pp. 309-319.

<sup>8</sup> «El cine y las bellas artes. El cine y los grandes textos» curso de la UIMP dirigido por Manuel Gutiérrez Aragón y Enrique Torán. Celebrado en Santander del 28 de julio del 97 al 1 de agosto del 97. Su conferencia fue pronunciada el día 30 y en ella analizaba *El perro del hortelano* y las relaciones cine —ópera. Yo asistí a este curso en calidad de alumna becada. A partir de ahora, las referencias a las declaraciones de tal curso figurarán como UIMP entre paréntesis. Como las declaraciones proceden de mi grabación de la conferencia, por ello prefiero referirlas y no transcribirlas de modo literal en su conjunto.

profesora de arte dramático Alicia Hermida<sup>9</sup> porque se tenía que unificar el estilo del recitado ya que en el reparto confluían actores de diversas generaciones con distintas experiencias en el manejo del verso, desde Rafael Alonso hasta Carmelo Gómez que había trabajado en teatro clásico pero nunca en comedias de enredo, con actores que no tenían ninguna experiencia con el teatro clásico en verso y en este aspecto es de destacar el caso de la protagonista Emma Suárez cuya interpretación fue galardonada con un premio Goya. Pilar Miró contaba como el rodaje del verso necesita un ritmo especial y como antes del rodaje de cada plano había que poner en antecedente al actor repitiendo primero los planos anteriores que contuvieran el diálogo que venía antes para no romper su ritmo.

En un coloquio emitido dentro del programa de RTVE «Versión española»<sup>10</sup> con motivo de la proyección de la película en el año 1999, al que asistían la protagonista: Emma Suárez, el director de fotografía: Javier Aguirresarobe, y el hijo de la fallecida directora, Gonzalo Miró; la presentadora, la actriz y periodista, Cayetana Guillén les preguntaba hasta donde creían que llegaba la percepción del verso por parte del público. Aguirresarobe respondía que los espectadores se quedaban estupefactos pero que vencida esa dificultad inicial en los primeros diez minutos, comprendían con sorpresa y satisfacción que entendía la historia, como si alguien entendiera de repente otro idioma. Atribuía el éxito de la película al vencimiento de esa dificultad. En efecto la percepción general es que pasados los primeros minutos los espectadores olvidan que están asistiendo a un espectáculo en verso, pero por si hubiera algún problema en la percepción del mismo, la directora se vale de unos recursos que apoyan el texto y que lo explicitan.

### 1. Los mecanismos de la intimidad

El conflicto amor/honor es el motor de toda la obra, de toda la acción psicológica en esta historia de la condesa enamorada de su secretario, y he elegido la puesta en escena de tres monólogos en los que ese conflicto está en primer plano para mostrar como el texto conceptual toma cuerpo delante de los espectadores.

En la primera escena (usaré esa terminología convencional pero señalo que el texto dramático no presenta tal división) la condesa ve a un hombre salir de su casa y piensa que con ello su honor puede quedar comprometido hasta que se entera por medio de su doncella Anarda que ese hombre es Teodoro, su secretario y que el motivo de su visita es su criada Marcela. Acusa a Marcela de que ponen en entredicho su honor: «No es ofensa que en mi casa, /y dentro de mi aposento, /entre un hombre a hablar contigo?» (vv.249-251)<sup>11</sup> y ésta le responde: «Está

<sup>9</sup> Reivindico especialmente el trabajo de Alicia Hermida habida cuenta de que el caso de Emma Suárez no es el único trabajo interpretativo supervisado por ella que gana un premio Goya pues sucedió lo mismo con Pilar López de Ayala que realizó con ella los ensayos para su interpretación en *Juana la loca* de Vicente Aranda en la edición del año 2002.

<sup>10</sup> A partir de ahora señalaré las declaraciones de este programa como «Versión española» entre paréntesis.

<sup>11</sup> Hago las citas por la edición de David A. Kossof: *El perro del hortelano/El castigo sin venganza* (Madrid: Castalia, 1970).

Teodoro tan necio, /que donde quiere me dice/dos docenas de requiebros». La condesa insiste en que su doncella le cuente en qué consisten esos requiebros y ella le convence de no le pesan «porque de Teodoro entiendo que estos amores dirige/a fin tan justo y honesto/como el casarse conmigo» (vv.275-279).

En este «interrogatorio» están presentes las dos facetas de Teodoro: la de secretario y la de enamorado. Cuando ante las alabanzas de Marcela, la condesa responde: «Ya sé yo su entendimiento,/del oficio en que me sirve» (vv 292-293), Marcela alega: «Es diferente el sujeto/de una carta, en que le pruebas/a dos títulos tus deudos/o el verle hablar más de cerca/en estilo dulce y tierno/razones enamoradas » (vv. 294-299), respuesta que es aligerada en la película: «Ay que diferente es eso/a verle hablar más de cerca/en estilo dulce y tierno/razones enamoradas».

Evidentemente tras esta conversación, la condesa Diana repara en los atractivos de su secretario, siempre le ha tenido cerca y ha reparado en él, pero esa faceta de enamorado que de él le ha desvelado Marcela, aviva su deseo. Diana monologa mediante un soneto tras esta conversación. Las únicas acotaciones son : «Háganle tres reverencias y váyanse» (p. 89)<sup>12</sup>. Es decir el monólogo se produce en una continuidad temporal y de espacio con esta escena:

*Diana sola:*

Mil veces he advertido en la belleza,  
gracia y entendimiento de Teodoro;  
que a no ser desigual a mi decoro,  
estimara su ingenio y gentileza.  
Es el amor común naturaleza,  
mas yo tengo mi honor por más tesoro ;  
que los respetos de quien soy yo adoro  
y aun el pensarlo tengo por bajeza.  
La envidia bien sé yo que ha de quedarme,  
que si la suelen dar bienes ajenos ,  
bien tengo de que pueda lamentarme,  
porque quisiera yo que por lo menos  
Teodoro fuera más, para igualarme,  
o yo ,para igualarle, fuera menos (vv 325-339)

Este monólogo es fundamental porque en él queda ya planteado el conflicto entre el honor y amor, motor de la obra. Es la primera vez en la que se revelan los sentimientos de la condesa y la primera vez que vemos a Teodoro a través de sus ojos. Por lo tanto es muy importante la puesta en escena que se elija. También está presente en él la envidia ya que como expone Mauro

<sup>12</sup> En las acotaciones, sí señalaré el número de página.

Armiño en su edición la condesa sufre un proceso psicológico de «amar por ver amar»<sup>13</sup> y «haber nacido el amor de la envidia y los celos, dado que se sabe más hermosa que Marcela aunque se niegue a reconocerlo» (ed. de Mauro Armiño, 1996, p. 20)

Tras haber expuesto las prendas de Teodoro pero reparar en su baja clase social, parece ser que en el conflicto amor/honor, éste último sale victorioso en el último cuarteto, pero la envidia aparece en los tercetos y la hipotética solución del problema, la igualación de ambos, aparece como solución en el último terceto, de modo suficientemente claro en esa contraposición de «más/menos» como para que el espectador repare en ella, aun en el hipotético caso de que le hubiera costado trabajo seguir el razonamiento. Evidentemente podemos convenir en que es difícil plasmar algo tan puramente conceptual y la película por ello opta por una puesta en escena distinta.

La acción sucede deducimos que al menos a la mañana siguiente de la conversación, pues se abre con un plano del palacio de Diana de día. Sobre la voz en off de Diana que recita el soneto, la escena se planifica mientras Diana que pasea por sus jardines, ensimismada y sensual, se cruza con Teodoro y su criado Tristán. La mayor parte de los contraplanos de Teodoro y Tristán, que cuando reparan en su presencia la saludan haciendo una reverencia, permanecen en penumbra pues se acercan atravesando un arco. Mientras, ella vestida de naranja aparece luminosa jugueteando con una rosa que lleva en las manos. Aparece en un «travelling» de acercamiento a la cámara desde la perspectiva de Teodoro y Tristán a los que hemos visto caminando hacia ella y tras un juego de planos contraplanos, suspira abstraída, justo cuando se oye la palabra «envidia», sin dejar de oler la rosa y acercársela a los labios, al final da la espalda y se aleja.

Pilar Miró que reconocía, haber utilizado el texto de la manera que mejor le había convenido para contar la historia, explicaba este cambio de escenario en la conferencia citada en la UIMP. Al principio rodó esta escena mientras Diana recitaba el soneto en el mismo decorado y orden temporal en el que sucedía la conversación, pero cuando siguió pensando y vio la proyección, se dio cuenta de que no le funcionaba que después de esta especie de «bronca sibilina» (expresión literal de Pilar Miró) ella se quedara sola y pensara de modo tan rápido que Teodoro le gustaba. Diana necesitaba un tiempo de reflexión. Entonces rodó la escena con la voz en off mientras ella ve a su criado como si lo viera por primera vez, porque ha estado en su casa siempre pero cuando una persona le llama la atención sobre ese personaje ella repara en él de modo distinto. A esto contribuye el que utiliza imágenes que aclaren quien es el personaje de quien se está hablando y que es lo que ella piensa de ese personaje. Podemos convenir en que esto aproxima la escena conceptual al espectador y que el hecho de que además se produz-

<sup>13</sup> «Amar por ver amar» es el verso (551) con el que se inicia un soneto de Diana que le encarga una supuesta amiga enamorada como declaración, clave en la acción ya que es la primera insinuación que de su amor le hace la condesa a Teodoro, y que ella le pide que revise y que escriba de nuevo porque él lo hará mejor ya que como la condesa explica ella ignora cosas de amor. «Amar por ver amar» es además el subtítulo del guión de Pilar Miró sobre adaptación de Rafael Pérez Sierra depositado en la B. Nal con la signatura DL/701331. Este guión no se puede consultar ya que solamente existe el ejemplar del depósito legal, como indica su signatura.

ca a la luz del día aporta una nueva perspectiva a la escena. La música, obra del compositor José Nieto, del mismo modo que sucederá en los otros fragmentos comentados, unifica la escena, ajustándose a la longitud del soneto.

Si bien Diana aparece como el sujeto de la acción interna de la película que tiene a su objeto delante (Teodoro) y esto ayuda a los espectadores a comprender sus sentimientos, hay que destacar que sin embargo se convierte en objeto de atención de una instancia narrativa superior que ordena ese relato es, decir es el objeto de atención en la relación externa que se produce con los espectadores. Así tras ese «travelling» de acercamiento a Diana esperaríamos un contraplano de Teodoro y Tristán pero ese contraplano no es subjetivo desde sus ojos, sino que está filmado por un narrador externo que se coloca detrás de Diana de modo que vemos su espalda en primer término y a ellos dos al fondo, como si la cámara se resistiera a sacarla de su foco de atención.

Si he usado los términos de «relación interna» y «relación externa» en esta interpretación personal es porque Pilar Miró manifestaba en dicha conferencia que los apartes que en el teatro se daban en plano general, ella los concebía en planos más cortos y mirando hacia la cámara, estableciendo así una complicidad con el espectador: «una especie de doble lectura: la relación de los personajes entre sí y de una forma directa cuando los personajes hablan a cámara» (UIMP).

Sin duda, Diana es el centro de atención de la película y según exponía Javier Aguirresarobe, el director de fotografía de la película: «Cada actor tiene su luz. La imagen de la condesa preciosa e impactante y luego el resto. Fundamentalmente está ella frente a todos los demás». («Versión española»).

Es muy importante destacar que el cambio profundo en el rodaje de esta escena no muestra simplemente una cuestión de airear la escena (como se suele decir cuando se adapta una obra teatral y se sacan los escenarios al exterior para amenizarla) sino que es un requerimiento para incidir en la psicología de los personajes. De las palabras de Pilar Miró se puede deducir que a la sensualidad reflejada en la escena manifestada en ese coqueteo, intercambio de miradas y jugueteo con la rosa que lleva en la mano, se suma la faceta racional del personaje aportada por ese distanciamiento en el tiempo que permite la reflexión calmada. Podríamos intuir que antes de verbalizar estos pensamientos ha pasado toda la noche consultando con la almohada.

La escena de vocación «voyeurística —auditiva» de la condesa en la que interroga a Marcela antes de este soneto, tiene su paralelo en otra en la que interroga a Teodoro (vv. 1023-1172). «¿Cómo Teodoro, requiebran/los hombres a las mujeres?» (vv.1050-1051) para la que Pilar Miró diseña una escenografía muy vistosa pues se encuentran navegando en góndola y ella vestida de rojo luminoso juguetea también con un abanico; escena que acaba con la caída que finge para que Teodoro la ayude a levantarse dándole la mano: «Con que te he dicho que tengas/seceta aquesta caída/si levantarte deseas» (vv 1170-1172). Estas dos escenas de «interrogatorio voyeurístico» son paralelas y en ambos casos Diana se vale de su situación de privilegio social para entrar a saco en la intimidad de sus sirvientes y así satisfacer la suya. Los



celos y la envidia están presentes en esos dos «interrogatorios». En ambas ocasiones se muestra irónica con sus interlocutores. Así cuando Marcela le responde: «Está Teodoro tan necio,/que donde quiere me dice/dos docenas de requiebros»; ella contesta «¿Dos docenas? ¡Bueno a fe!/Bendiga el buen año el cielo,/pues se venden por docenas» (vv. 252-254), y cuando Teodoro enumera tras su petición todos los tópicos del requiebro concluyendo con «los corales y perlas/desa boca celestial» (vv. 1060-1061), ella le responde con la misma actitud que a Marcela; medio incrédula medio irónica: «¿Celestial?» (vv. 1062).

Si aquí hemos visto su condición de impenitente «voyeur auditiva», más tarde la ejerce de «voyeur» hablando con propiedad cuando junto con Anarda, escondida tras la antepuerta casi al final del acto II espía el espectáculo de pelea y reconciliación amorosa entre Teodoro y Marcela con la intercesión de Tristán, porque como confiesa: «Amor con celos despierta» (vv. 1895). Cuando Anarda le pregunta «¿Desto gustas? (v.1980), responde utilizando un tópico petrarquista «Quiero estorbarlos, que temo/que no reparen en nada,/y aunque me hielo, me quemo (vv. 1989-1982).

Nada más comenzar el acto II, tras la escena del «interrogatorio» a Teodoro (1023-1172) éste concibe esperanzas de que el amor que la condesa ha insinuado valiéndose de la figura de esa imaginaria amiga que quiere «darse a entender sin decir nada» (v.563) pueda llegar a buen puerto, oscilando en todo momento entre lo humilde de su condición y la magnitud de su aspiración. Entonces se produce el siguiente monólogo que imaginamos que en la obra teatral sucede en el palacio de la condesa.

*Todos se entren por la otra puerta acompañando a la condesa y quede allí Teodoro (p. 128)*

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<sup>14</sup>,  
aunque donde el premio es mucho,  
el atrevimiento es poco

Y si por disculpa dais  
que es infinito el que espero,  
averigüemos primero,  
pensamiento, en qué os fundáis.  
¿Vos a quien servís amáis?

<sup>14</sup> En la película este verso es sustituido por «lo mismo que tú yo escucho».

Diréis que ocasión tenéis ,  
si a vuestros ojos creéis  
pues, pensamientos decildes<sup>15</sup>  
que sobre pajas humildes  
torres de diamante hacéis

Si no me sucede bien,  
quiero culparos a vos,  
mas teniéndola los dos,  
no es justo que culpa os den;  
que podréis decir también  
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

La filmación de este monólogo que podemos considerar como la respuesta del de Diana antes comentado pues vuelve a manejar el tema del amor/honor y la desigualdad de la clase social, ahora desde el punto de vista de Teodoro, es otro ejemplo de acercamiento del texto al espectador. Nuevamente se introduce la voz en off, mientras que Teodoro está contemplando a Diana, de nuevo el sujeto tiene delante a su objeto, lo que no sucedía en la obra teatral. Además para ello se inventa una acción y un escenario pues esta escena se produce en una iglesia, donde los personajes principales están oyendo misa. Allí se encuentran Teodoro, Diana, sus pretendientes, Federico y Ricardo con sus respectivos criados y Marcela. Entre todos ellos se entrecruzan miradas furtivas y observaciones que dan mucho juego respetando el diálogo de Lope, pero al contextualizarse estos comentarios en una acción y escenario determinados, se crea una sensación de verosimilitud, los personajes están en ese escenario haciendo algo a la vez que manifestando sus sentimientos, pues en la obra realmente no sabemos qué hacen todos ellos en el palacio de Diana. Además la música unifica el momento de un modo especial, durante todo la escena hemos estado oyendo la música eclesiástica que podríamos calificar como intradiegetica, interna o justificada por la propia narración, pero desde el momento en el que Diana se detiene coincidiendo con un sostenido del órgano, la música cambia y es la música extradiegetica de José Nieto la que unificará todo el monólogo.

La planificación de la escena<sup>16</sup> está destinada a lograr la sensación de proximidad, intimidad y aislamiento, en un recinto lleno de gente. Los planos de Teodoro y contraplanos de Diana no se unen ahora mediante el montaje como en el caso anterior sino mediante el fun-

<sup>15</sup> Sustituido en la película por «decidles».

<sup>16</sup> Rosa Ana Escalonilla López en el artículo mencionado en la nota n.º 7 realiza un desglose plano por plano de la misma.

dido encadenado que superpone los planos de los dos personajes durante unos segundos. Además los planos de ambos son cada vez más próximos yendo desde el plano tres cuartos hasta el primerísimo primer plano, lo que produce la sensación de aproximación. Al comienzo de la escena ambos se buscan con la mirada entre toda la gente que se interpone entre ellos y ella que se hace la distraída mientras habla con una dama, se da la vuelta como respondiendo a la interpelación de Teodoro al decir: «Parad detened el brío» y sonríe, cada vez más luminosamente, en este plano y en su contraplano tras el de Teodoro que coincide con «¿Vos a quien servís amáis?», mientras Teodoro, en planos también más próximos oscila entre sostener y bajar la mirada, entre la seriedad y la sonrisa. Y esta aproximación se produce a pesar de las dificultades, no sólo se interpone la gente que tienen delante sino que Diana aparece vestida con una gigantesca pámela de la que prende un velo, podría decirse que parece una especie de mosquitero, que la aísla del exterior. Esto, de paso nos vale para destacar que el vestuario, especialmente del de Diana, es un ejercicio de estilización, pues es del todo improbable como vestuario verosímil. Lo mismo sucede con su peinado, ciertamente imposible, que parece una mezcla entre el de Marge Simpsons y el que luce Elsa Lanchester en *La novia de Frankenstein*.

Antonio Carreño que en el prólogo de su edición hace un análisis de la obra desde perspectivas mitocríticas y psicoanalíticas, habla de «la imagen mítica de Ícaro asociada con Teodoro y la del Sol con la condesa», «El mismo nombre (Diana) enriquece el campo semántico de la palabra «perro». «Asocia el mito lunar con el de la mujer virgen, pura, cazadora a la vez» (Edición de Antonio Carreño, 1991, p. 26) e insiste en el estudio en toda esta asociación. No tengo constancia de ello pero me inclino a pensar que en el proceso de documentación de la película se tuvieron en cuenta orientaciones de la crítica sobre esta obra porque en la película vemos a esa Diana-Solar y a esa Diana-Lunar. La imagen de Diana vestida de azul con ese enorme velo es fría y lunar; más lunar que nunca, extraordinariamente pálida, y con los labios pintados de un color oscuro aparece en una escena posterior en la que tiene aspecto casi vampírico, vestida de morado, probando el vino que le ofrece Marcela mientras se niega a su petición de que la permita acompañar a Teodoro en su partida hacia España. Pero en muchas otras ocasiones, la imagen de Diana vestida de colores cálidos, amarillo, naranja y rojo nos hablan de esa Diana solar, y es que además los personajes no llevan adornos ni joyas y una de las pocas que luce Diana, precisamente sobre el vestido rojo que viste en la escena del monólogo que pasaremos a comentar inmediatamente, es un broche con forma de sol.

Pilar Miró (UIMP) manifiesta que la protagonista luce todos los colores del arco iris para dar la imagen de la sensualidad de la comedia (podemos añadir que falta entre su vestuario el verde que es precisamente el color del lujoso traje que lleva Teodoro, que durante toda la obra ha vestido uno sobrio azul oscuro, desde que asume la identidad del hijo del conde Ludovico). Además son vestidos lisos según el diseñador de vestuario Pedro Moreno porque se buscaban formas puras y colores y se prescindía de adornos para contrastar con los fon-

dos de los decorados constituidos por los azulejos de los palacios portugueses en los que se rodó<sup>17</sup>.

Volviendo al monólogo que nos ocupaba, nos encontramos con que en su rodaje se elimina gran parte del texto. Se eliminan dos décimas, que seguían a las analizadas, que incluyo ahora.

Cuando algún hombre ofendido  
al que le ofende defiende,  
que dio la ocasión se entiende;  
del daño que os ha venido,  
sed en buenhora atrevido,  
que aunque los dos nos perdamos,  
esta disculpa llevamos :  
que vos os perdéis por mí,  
y que yo tras vos me fui,  
sin saber adónde vamos.

Id en buenhora , aunque os den  
mil muertes por atrevido;  
que no se llama perdido  
el que se pierde tan bien  
Como [a] otros dan parabién  
de lo que hallan, estoy tal  
que de perdición igual  
os le doy, porque es perderse  
tan bien que pueda tenerse  
envidia del mismo mal. (vv. 1306-1327)

Sin duda, el monólogo se elimina porque su complejidad conceptual produce una difícil comprensión del razonamiento, pero el monólogo se interrumpe en un momento clave. La tercera décima acababa con unos versos cruciales «que el estar tan bajo yo os hace a vos subir tanto», con lo que ya está explícita la idea de la clase social como lo estaba al final del soneto monólogo de Diana, y es necesario que el espectador se quede con esa idea. Se ha seleccionado la parte más accesible del texto. Cinematográficamente, además, hubiera sido difícil mantener la escena, ¿cuántos juegos de planos y contraplanos de miradas hubieran tenido que darse cuando la condesa gira la cabeza buscando la mirada de Teodoro?

Esta es una de las ocasiones en las que más texto se elimina.

«La eliminación de versos, muy importante desde un punto de vista cuantitativo, supone en términos generales privar al espectador de partes no fundamentales para la trama de la obra y para

<sup>17</sup> Estas declaraciones proceden del programa «Así se hizo... *El perro el hortelano* emitido por RTVE 1996.

el seguimiento de su acción especialmente cuando afectan a personajes no principales. De hecho, se observa que la película corta episodios una vez que ha aportado datos suficientes sobre los mismos y no se producen por tanto, lagunas significativas. Pero la supresión se hace habitual —de forma llamativa, aunque quizá lógica desde una perspectiva cinematográfica— cuando se trata de monólogos de personajes: Miró opta por recortar bastante las reflexiones de Teodoro y Diana (...)

Pero todo este proceso de selección y reducción repercute siempre sobre el mensaje, y en el caso de *El perro del hortelano*, provoca un adelgazamiento de la profundidad psicológica de los personajes y un mayor esquematismo en la delimitación de los mismos y sus caracteres. Se prima, pues, la acción sobre la reflexión, y a los amantes, sumergidos en un océano de dudas y de contradicciones, no les está permitido divagar tanto acerca de sus sentimientos. Asistimos al comportamiento de los personajes, pero en ocasiones, al espectador se le ocultan los pensamientos e impresiones que lo determinan»<sup>18</sup>.

En efecto, las supresiones se notan poco porque no afectan a partes fundamentales, y en este caso nos encontramos con uno de esos en los que se reduce un monólogo de uno de los protagonistas. No estoy totalmente de acuerdo, sin embargo, en que eso suponga adelgazamiento psicológico de los personajes; lo podría suponer si la puesta en escena y la imagen no intentara suplirla o al menos ofrecer otra información que pudiera parecer complementaria. En las versiones teatrales también se suprimen versos para aligerar el texto y en el teatro no tenemos la contrapartida de los gestos (salvo para los espectadores de las primeras filas) o de la planificación cinematográfica, que en esta película es auténticamente sutil, a la que hemos aludido y que ya hemos visto qué función tiene para reforzar el mensaje del texto. Sin duda, la planificación no es el único elemento sutil y la interpretación de Carmelo Gómez, que al acabar su parlamento sonríe con el gesto pero también hace una inflexión de sonrisa con la voz, en un buen ejemplo de ello.

Veamos ahora el último monólogo en el que la condesa despide a uno de sus pretendientes el marqués Ricardo al que había elegido por marido, pero tras descubrir que Teodoro se ha reconciliado con Marcela, lo piensa mejor y se le insinúa por enésima vez mediante una carta a la que luego aludiremos, al tratar los mecanismos de la comicidad.

Esta vez se respeta el formato original de la obra y no se recurre al off. Lo expresa en voz alta y en soledad, pero aquí más que nunca aparece esta doble lectura de personajes a la cámara de la que hablaba Pilar Miró porque Emma Suárez comienza mirando a cámara y luego se vuelve interpelando a su interlocutor figurado cuando comienza el monólogo que en realidad es una interpelación e interrogación retórica al amor, en la que abundan las personificaciones y las metáforas

No tiene en frente a Teodoro, sin embargo, está presente porque le ha mandado llamar y cuando acaba se asoma impaciente a la ventana pues Teodoro está con Fabio en el jardín.

<sup>18</sup> María José Alonso Veloso (ver nota n.º 7, pp. 379-380).

Incluyo los versos anteriores al soneto en el texto teatral

*Váyase el marqués*

Diana: ¿Pareceos bien a questo, majadero?

Fabio: ¿Por qué me culpa vueseñoría?

Diana: Llamad luego a Teodoro ¡Qué ligero

Este cansado pretensor venía

Cuando me matan celos de Teodoro

Fabio: perdí el caballo y mil escudos de oro (vv 2114-2119)

*Váyase Fabio y quede la condesa sola*

*Diana:*

Qué me quieres amor? ¿Ya no tenía

olvidado a Teodoro? ¿Qué me quieres?

Pero responderás que tú no eres,

sino tu sombra que detrás venía

¡Oh celos! ¿Qué no hará vuestra porfía?

Malos letrados sois con las mujeres.

pues jamás os pidieron pareceres

que pudiese el honor guardarse un día

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.

En gran peligro, amor el alma embarco,

mas si tanto el honor tira la cuerda,

por Dios, que temo que se rompa el arco. (vv 2119-2132)

De nuevo esta escena realiza una auténtica relectura de esa simple acotación. Desaparece el verso de Fabio: «Perdí el caballo y mil escudos de oro» porque interrumpe la unidad del texto y además no es relevante (ya nos habían dicho antes que ganaría un caballo escudo y los mil escudos y ya luego nos dice que «más sentí los mil escudos vv. 2119»). Unifica pues el parlamento de la condesa enlazando el soneto con «qué ligero este cansado pretensor venía» y a partir de ahí empieza a sonar aquí la música que unifica el fragmento.

El monólogo empieza en un plano medio corto: «qué ligero...», cuando comienza el soneto propiamente dicho se vuelve a un interlocutor imaginario en plano tres cuartos interpellándole «¿qué me quieres Amor...?» y la cámara sigue su movimiento cuando se sienta indolente en el trono y se recuesta en el respaldo, y el plano queda en plano tres cuartos; en un nuevo plano medio corto mientras avanza el busto pronuncia interpellando: «Malos letrados sois con las mujeres... y cuando dice «yo quiero a un hombre bien...» se vuelve a relajar y se apoya de nuevo en el respaldo. Alterna con un plano detalle cuando se quita el zapato y se masajea el pie

(«que es contra razón»); de su pie la cámara sube en una panorámica y se detiene en el primer un primer plano al decir «en gran peligro amor el alma embarco»; se levanta en un nuevo y al iniciar el movimiento se monta el siguiente plano en el que la vemos dirigirse en plano tres cuartos hacia la ventana. Hay cinco planos pero la panorámica o el montaje sobre el «raccord» de movimiento que hace coincidir un plano con el principio del movimiento y el otro con el final del mismo hace que el montaje sea suave y que no dé la sensación de que hay tantos planos. La alternancia de la escala de planos desde el tres cuartos al primer plano nos permite ver todos sus expresiones corporales y matices. Pone todo su énfasis en el último terceto y es particularmente intenso el juego de su mirada indicando que tiene mucho que perder, mostrando ese «gran peligro» mientras suspira cansada en un suspiro muy patente pues al subir la cámara desde su pie a su cara vemos primero el movimiento del escote. Sin duda es el fragmento en el que mejor se muestra la intimidad del personaje que en cierto modo está desnudando su alma, de ahí el gesto cotidiano de descalzarse, delante de la cámara. Vemos presentes su condición pública y su condición privada. Ella misma por la clase social que representa se convierte en su propia antagonista y siempre son ricas las obras en las que el personaje se convierte en antagonista de sí mismo. La majestuosidad de la sala del trono contrasta con su vulnerabilidad, con su condición de mujer enamorada en dificultades. En todo el monólogo la interpretación de Emma Suárez es prodigiosamente sutil y su voz y sus gestos alternan la indefensión con la autoridad.

La propia Pilar Miró confirmó que quería que el personaje se mostrara como si no fuera la tal condesa, como una mujer que está sola en la sala del trono y piensa en las cosas que le pasan, que se sienta de otra manera y hace cosas que no haría cuando está la gente delante (UIMP).

Pero lo curioso es que no está sola sino que la acompaña el enano bufón, no aparece en el texto teatral, que se sienta a sus pies y que parece quedar reducido a una más de sus pertenencias, y por ello Diana, ni siquiera, repara en él porque en efecto se comporta como si estuviera sola. Para colmo en esta escena y en alguna otra aparece vestido haciendo juego con los vestidos de la condesa, como si fuera un complemento más de su vestuario.

## 2. Los mecanismos de la comicidad

Con lo hasta aquí expuesto, podemos darnos cuenta de que en la película, todo lo que resulta efectivo si está en el diálogo es arte de Lope, pero si lo está en la imagen, es mérito de la puesta en escena de Pilar Miró. Y, esto es especialmente interesante cuando afrontamos el análisis de los recursos cómicos en la película.

Aparte de la comicidad física y kinésica de los propios personajes, se crean auténticos «gags» visuales, de minuciosa puesta en escena en los que no se deja nada al azar y estos son los más interesantes.

Como personaje ejemplo de esta comicidad gestual destaca Tristán, especialmente cuando se disfraza de mercader griego y le cuenta al conde Ludovico la patraña sobre su hijo

perdido (vv. 2755-2898) o cuando es zarandeado por el conde y el marqués en la última escena cuando descubren que les ha engañado; destacando que en ninguno de los dos casos se sigue ninguna indicación que apunte esas acciones. También es cómica la escena en la que Diana y Anarda espían escondidas tras la «antepuerta», en la película celosía (vv.1890-1994) asistiendo a la reconciliación de Teodoro y Marcela con Tristán como mediador. Esta escena es bastante dinámica en el aspecto de la gesticulación y el enredo y en ella los personajes actúan de modo exagerado: Marcela porque desea una reconciliación y finge mayor enfado del que realmente tiene, Teodoro porque consciente de ello finge que tiene que hacer un gran esfuerzo para conservar a Marcela, y Tristán prestando sus servicios a los dos de modo interesado.

Producida la reconciliación comienzan a hablar mal de la condesa, cuya presencia ignoran y tras calificarla Teodoro de «cuitada» y «bachillera», comienza Tristán:

Tristán: Cuando queráis decir mal  
de la condesa y su talle  
a mí me oid  
Diana: ¡Escuchalle  
podré desvergüenza igual?  
Tristán: Lo primero...  
Diana: Yo no aguardo  
a lo segundo que fuera  
necedad...  
Marcela: Voyme Teodoro  
*Váyase con una reverencia Marcela*  
Tristán: ¿La condesa?  
Teodoro: ¡La condesa!  
Diana: Teodoro  
Teodoro: Señora advierte...  
Tristán: El cielo a tronar comienza;  
No pienso aguardar los rayos  
*Vase Tristán (vv. 1984-1994)*

Ni siquiera, hay acotación de que la condesa salga de su escondite. Se suprime el verso de Diana: «¿Escuchalle podrá desvergüenza igual?», de modo que enlaza el verso de Tristán «Lo primero...» con su réplica: «Yo no espero a lo segundo...» mientras sale hecha una furia de su escondite. Aligera el ritmo y acentúa la sorpresa para Teodoro, Tristán y Marcela ante esta aparición. Cuando oímos a Tristán decir: «el cielo a tronar comienza...» sale maullando despavorido un gato que hay en la estancia, como si él también fuera consciente de lo que se viene encima. En efecto hemos visto en alguna ocasión antes a Marcela y a otra de las criadas, Dorotea, jugar con unos gatitos. Esta acción es un acierto de puesta en escena.



La siguiente escena con la acotación de «*Vase Tristán*» y el diálogo de Diana: «Anarda un bufete llega...» (vv.1995) debería presentar una continuidad con ésta y no es así, pues esta escena parece desarrollarse de noche y en la siguiente es de día aparte de que la condesa lleva otro vestido, rojo en este caso. Está preparada con un gran cuidado de puesta en escena y aquí es donde se produce un «gag» visual como antes comentábamos. Vemos a la condesa paseando muy irritada por una de las estancias mientras sus criados la siguen llevando una silla de manos, cuando parece que se detiene bruscamente, se la ponen para que se siente, entonces vuelve a andar y ellos tienen que perseguirla con la silla de nuevo. (El mismo «gag» se repite a comienzos del tercer acto antes de empezar la escena en la que Marcela le pide que le deje acompañar a Teodoro en su viaje a España, a lo que ella se niega. La escena parece paralela pues nuevamente el bufón y ella van vestidos del mismo color, morado, pero además aquí Marcela también forma parte de ese séquito con lo que cada vez que se para en seco y coincide con ella, la mira muy enfadada). Lo interesante es que el efecto cómico se produce inventando una situación que además sirve para caracterizar el status del personaje recordándonos los atributos de su poder. Es característica valorada en los guiones cinematográficos la economía narrativa por la que una acción nos informa de varias cosas a la vez.

Las únicas acotaciones del texto son: *Sale Anarda con un bufetillo pequeño y recado de escribir* (p. 159) y más tarde: «*Siéntese la condesa en un silla alta, ella diga y él vaya escribiendo*» (p. 160), Diana insiste a Anarda para que le ponga un cojín para apoyar las rodillas a Teodoro. (El poder está así marcado por el texto y Kossof en su edición incluye una nota sobre la costumbre de hacer servir a los criados de rodillas p. 159 ).

Diana: No estás bien  
 con la rodilla en la tierra;  
 ponle, Anarda , un almohada  
 Teodoro: Yo estoy bien  
 Diana: Pónsela necia  
 Teodoro: No me agrada este favor  
 sobre enojos y sospechas  
 que quien honra las rodillas  
 cortar quiera la cabeza  
 (vv 2018-2023)

Infaliblemente en todas las proyecciones la gente se ríe en ese momento con ese rasgo de la comicidad que proviene del texto de Lope, pero inmediatamente veremos un elemento de comicidad que viene de la puesta en escena. La condesa le dicta una carta a Teodoro (carta que se intercala en prosa entre los versos).

«Cuando una mujer principal se ha  
 declarado a un hombre humilde  
 eslo mucho el término de volver a\*»

hablar con otra<sup>19</sup>, mas quien no estima  
 su fortuna, quédese para necio  
 Teodorol ¿No dices más?, (p. 160)

Tras la frase de «¿Quédese para necio» hay un gesto de perplejidad en Teodoro y ella le hace otro gesto como diciéndole «¿te enteras?», moviendo la mano y haciendo una especie de horquilla con el pulgar y el índice a la altura de su cabeza. Este gesto es subrayado por unas campanitas, lo que provoca las risas en el espectador por esa reflexión metacinematográfica que subraya el gesto. Es otra muestra de esa relación de los personajes con lo que está al otro lado de la cámara.

En el coloquio de «Versión española» contaba Emma Suárez como ella improvisó el gesto en los ensayos sin darse cuenta y Pilar Miró le dijo que le encantaba que lo incorporara y además le dijo que lo acentuara, mientras ella se mostraba pudorosa porque le parecía que era algo muy coloquial y contemporáneo.

Algo semejante sucede cuando el conde Ludovico le dice que su hijo sirve en su casa y Diana le pregunta si es Octavio y él le responde que Teodoro, ella pone cara de sorpresa, abre los ojos como platos y pestañea exageradamente como si fuera una muñeca a la vez que se oye también unas campanitas que subrayan su pestañeo. No es quizá muy sutil, pero es cómico y la comicidad procede de que no esperaríamos ese registro digno de los dibujos animados en una obra del siglo de oro.

Otra prueba de estas reflexiones metaficcionales se producen cuando al comienzo del tercer acto, el conde y el marqués toman a Tristán por un matón y le proponen matar a Teodoro, le preguntan «...si seréis hombre/para matar a un hombre» (vv. 2450-2451) y eso está subrayado por un trueno, que vuelve a sonar cuando le dicen que sus compinches le aguardan; lo interesante es que ambos pretendientes se quedan sobresaltados al oírlo siendo conscientes del recurso metaficcional.

Desde mi punto de vista, en *El perro del hortelano* Pilar Miró aproxima al público un texto clásico sin banalizarlo ni traicionarlo, aun utilizándolo de la de la manera que más le conviene; un texto que si bien presentaba como aliciente la supuesta «modernidad» y universalidad de su tema, sin embargo, encontraba un obstáculo, cinematográfico que no literario, en su forma conceptual y en el predominio de la reflexión sobre la acción. Si algo demostró Pilar Miró a lo largo de su carrera es que nunca le asustaron los retos y en este caso sorteó hábilmente los obstáculos llegando a buen puerto. Sin duda, ella, al igual que Diana, la condesa de Belflor, también en gran peligro embarcó el alma al afrontar este arriesgado proyecto sin hacer caso de las voces agoreras que lo tildaban de descabellado.

<sup>19</sup> Sustituida esa frase en la película por «Es costumbre volver a hablar con otra».