

“O MORIR EN LA PORFÍA O SER CONDE DE BELFLOR”: LA AMBICIÓN DE TEORODO EN LOPE DE VEGA Y EN PILAR MIRÓ

“O morir en la porfía o ser conde de Belflor”: Teodoro's ambition in Lope de Vega
and Pilar Miró

ALBA CARMONA Y SÒNIA BOADAS
(Universidad Autónoma de Barcelona, España)

RESUMEN

Cada aproximación al texto de *El perro del hortelano* (1613) de Lope de Vega nos revela nuevos matices del protagonista masculino. La conocida figura de Teorodo, el secretario de la condesa Diana de Belflor, parece resistirse a cualquier taxonomía y se revela como un personaje con matices, dudas y contradicciones. La profundidad psicológica que le otorga el Fénix se vislumbra especialmente a través de su ambición y arribismo fluctuante, atributos que conforman su compleja personalidad. A partir del detallado análisis de los rasgos propios de la caracterización de Teorodo en la comedia lopesca y en la adaptación cinematográfica de Pilar Miró (1996), este artículo pretende poner de manifiesto de qué manera y con qué objetivos se remodeló sustancialmente la caracterización del secretario en la versión de la directora madrileña.

Palabras clave: Lope de Vega; *El perro del hortelano*; Pilar Miró; Teodoro; adaptación cinematográfica

ABSTRACT

Each approach to *El perro del hortelano* (1613), by Lope de Vega, reveals new nuances of the main male character. The well-known figure of Teodoro, the secretary of the countess

Diana de Belflor, resists any taxonomy and reveals itself as a subtle character, with doubts and contradictions. His psychological depth clearly shows through his ambition and careerism, features that form his complex personality. Through the detailed analysis of the main features that characterise Teodoro in this comedia and in the film adaptation by Pilar Miró (1996), this paper aims at unfolding how and why Pilar Miró reshaped the personality of Teodoro in her cinematographic version.

Keywords: Lope de Vega; *El perro del hortelano*; Pilar Miró; Teodoro; film adaptation

El Teodoro lopesco

Parece haber devenido un lugar común que en la comedia aurisecular la acción predomine sobre la psicología, y que los personajes de este macrogénero se caractericen por la robotización y la falta de profundidad¹. Así lo recogió Parker² y desde entonces, esta idea ha gozado de notable fortuna. No obstante, con el paso del tiempo han proliferado los trabajos dedicados al análisis de los personajes teatrales del Siglo de Oro. El estudio atento de determinados casos permite, sino refutar tales tópicos, al menos confirmar la existencia de importantes excepciones. En este sentido, el personaje de Teodoro de *El perro del hortelano* (1613) resulta paradigmático. Con cada aproximación al texto, esta comedia palatina nos revela nuevos matices del protagonista masculino; un secretario al servicio de la condesa Diana de Belflor que parece resistirse a cualquier taxonomía.

Hasta la fecha, la crítica ha venido a coincidir en que Diana, ya desde el principio de la comedia (vv. 325-338), ama a Teodoro de forma verdadera, aunque actúe impulsada por los celos. Sin embargo, no se ha alcanzado una opinión unánime en lo que se refiere a la naturaleza de los afectos del secretario. Algunos investigadores han querido ver una transformación de los sentimientos de Teodoro, que habría pasado de concebir la relación con Diana como un medio para lograr el ascenso social, a un segundo estado en el que consideraría el objeto amoroso como un fin en sí mismo³. Para otros, la ambición del

¹ El presente trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación FFI2010-35950, "Edición y estudio de 36 comedias de Lope de Vega", financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y se beneficia de una «Ayuda para contratos predoctorales para la formación de doctores» (BES-2013-064325) y de una ayuda Juan de la Cierva-Incorporación (IJCI-2014-19164), respectivamente.

² PARKER, A., *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age*, London, Hispanic & Luso-Brazilian Councils, 1957.

³ Véase WARDROPPER, B., "Comic Illusion: Lope de Vega's *El Perro del Hortelano*", en *Kentucky Romance Quarterly*, 14 (1967), p. 110; PÉREZ, L., "La fábula de Ícaro y *El perro del hortelano*", en SOLA-SOLÉ, J. M., CRISAFULLI, A. y DAMIANI, B. (eds.), *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, Barcelona, Hispam, 1974, p. 294; VEGA, L., *El Perro del Hortelano*,

secretario no tiene por qué estar reñida con el amor sincero⁴. Del examen realizado por Weber de Kurlat⁵ se desprende que al final de la primera jornada Teodoro abandona emocionalmente a Marcela; y de este modo, el amor de Diana, que va creciendo, es correspondido por el de su criado. Otros autores han concedido el papel de víctima a Teodoro, al que consideran un fiel siervo, un pusilánime⁶, “un muñeco sin personalidad en manos de la condesa”⁷. Un estudio exhaustivo del texto de Lope ayudará a valorar estas afirmaciones y a profundizar en el análisis del personaje.

La primera escena que comparten Diana y Teodoro es altamente significativa porque aparecen de manera harto explícita los temas que se desarrollarán a lo largo de la comedia: el amor y la soberbia. Cuando la Condesa pide al secretario que lea y corrija una carta de amor que ella ha escrito, Teodoro responde: “igualarte fuera en vano / y fuera soberbia en mí” (vv. 525-526); unos versos que, en relación con el conjunto de la obra, descubren la falsa modestia del secretario y definen su ambición latente, que Diana no tardará en despertar.

A pesar de que algunos críticos han afirmado que a Teodoro “no le parece inadecuada su situación social antes de descubrir el amor de Diana hacia él, ni se siente impulsado por una íntima ambición previa a ser más de lo que es”⁸, al igual que Dixon, nos

DIXON, V. (ed.), London, Tamesis, 1981, p. 47; TORRES, M., “Tristán o el poder alternativo”, en PROFETI, M. y REDONDO, A. (eds.) *Représentation, Écriture et Pouvoir en Espagne à l'Époque de Philippe III*, Firenze, Univ. Sorbonne, Univ. di Firenze, 1999, p. 163; GARROT ZAMBRANA, J. C., “Gerineldo en los tablados: amor y medro en Lope de Vega y Gaspar Aguilar”, en *Criticón* (Homenaje a Stefano Arata), 87-89 (2003), p. 340; MATA INDURÁIN, C., “Un refrán, tres personajes, nueve sonetos: *El perro del hortelano*, de Lope de Vega”, en RODRIGUES, L., PERES, V. y SÁNCHEZ-CASCADO, R. M^a. (eds.), *Congreso Internacional Lope de Vega. Elijase el Tema: comedia, literatura, historia, arte, emblemática*, Río de Janeiro, Instituto Cervantes de Río de Janeiro, Univ. Federal Fluminense, GRISO, 2010, p. 73.

⁴ ANTONUCCI, F., “Teodoro y César Borgia: una clave para la interpretación de *El perro del hortelano*”, en LOBATO, M. L y DOMÍNGUEZ, F. (eds.), *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, 2004, p. 267; VITSE, M., “El tercer monólogo de Teodoro en *El perro del hortelano* (II, vv. 1278-1325)”, en GRANJA, A., CASTELLÓN, H. y SERRANO, A. (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro: Actas de las Jornadas IX-X celebradas en Almería*, Almería, Instituto de estudios almerienses, 1995, p. 104.

⁵ WEBER DE KURLAT, F., “*El perro del hortelano* como comedia palatina”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24. 2 (1975), pp. 352-357.

⁶ CARREÑO, A., “La semántica del engaño: *El perro del hortelano* de Lope de Vega”, en DUTTON, B. y RONCERO LÓPEZ, V. (eds.), *Busquemos otros montes y otros ríos: estudios de literatura española del Siglo de Oro dedicados a Elias L. Rivers*, Madrid, Castalia, 1992, pp. 79 y 90; CARREÑO, A., “Lo que se calla Diana: *El perro del hortelano* de Lope de Vega”, en CAMPBELL, Y. (ed.), *El escritor y la escena: Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Ciudad Juárez, 18-21 de marzo de 1992)*, Ciudad Juárez, Univ. Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, p. 119.

⁷ FERNÁNDEZ, J., “Honor y libertad: *El perro del hortelano* de Lope de Vega”, *Bulletin of the Comediantes*, 50. 2 (1998), p. 310.

⁸ ANTONUCCI, F., *op. cit.*, p. 271.

inclinamos a pensar que ya desde la escena inicial, cuando Teodoro y Tristán salen corriendo de la casa de la Condesa, Lope presenta los ocultos anhelos del secretario⁹. Así lo ponen de manifiesto las prendas que viste, un sombrero con abundantes plumas y una capa bordada en oro; una elegancia que incluso confunde a Diana, que imagina que la silueta de Teodoro se corresponde, en realidad, con la de alguno de sus pretendientes de alta alcurnia¹⁰. Tampoco se nos escapa que Teodoro, antes de comenzar el idilio con la Condesa, podría haber empleado la relación que mantenía con Marcela como medio de ascenso social; y es que esta, aunque trabaja como sirviente, tiene cierto parentesco con Diana (vv. 316-318)¹¹. Las ansias de medro del protagonista, por tanto, no parecen ser resultado de las circunstancias, sino más bien un rasgo intrínseco y distintivo de su personalidad.

Las primeras escenas de la comedia también nos adelantan otras características del secretario que irán afianzándose según avance la acción. El empeño por verse a escondidas con Marcela, por ejemplo, ya revela un determinado gusto por el desafío¹², que guiará gran parte de su conducta. Además, esa misma porfía da muestras del talante desaprensivo que le va a distinguir: Teodoro no repara en las consecuencias de su atrevimiento, ya que no parece importarle que si Diana los descubre pueda prescindir de sus servicios, así como los de su amada y de Tristán (vv. 513-514).

Cuando Teodoro percibe cuáles son los verdaderos sentimientos de la Condesa, es decir, cuando reflexiona sobre la conversación que han mantenido y concluye que el corazón de Diana le pertenece (vv. 841-882), la ambición que hasta ese momento perseguía objetivos poco elevados (tan solo aspiraba a ser el marido de una criada “noble”), se proyecta a otro nivel. Entonces, se abre ante él un abanico de posibilidades

⁹ VEGA, L., 1981, *op. cit.*, p. 60.

¹⁰ Una lectura atenta del texto invita a preguntarnos cómo un amanuense puede permitirse una indumentaria tan costosa. En el siglo XVII, “el vestido era el carné de identidad, la carta de presentación del individuo, inserto en una sociedad cuyos estamentos mostraban la diferencia a través de estas insignias externas” (MANCEBO SALVADOR, Y., “Desnudos honorables en *Las famosas asturianas*”, en PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., GONZÁLEZ CAÑAL, R. y MARCELLO, E. E (eds.), *La desvergüenza en la comedia española: XXXIV Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 5,6, y 7 de julio de 2011*, Cuenca, Univ. Castilla-La Mancha, 2013, p. 72.)

¹¹ Véase COMBET, L., “Le Cas de Teodoro: quelques Aspects de la Modernité du *Perro del Hortelano*”, en *Cahiers d'Études Romanes*, 17 (1993), pp. 56-58. Otros investigadores consideran que Marcela forma parte de los vasallos y se contrapone a los personajes nobles, véase a este respecto: CARREÑO, A. 1992, *op. cit.*, p. 77.

¹² LY, N., “La Diction de l'Amour dans la Comedia *El perro del hortelano* de Lope de Vega”, en *Bulletin Hispanique*, 92. 1 (1990), p. 502.

inimaginables, que le podrían reportar un significativo ascenso social: “Mas teneos, pensamiento, / que os vais ya tras la grandeza, / aunque si digo belleza / bien sabéis vos que no miento / que es bellísima Dïana / y es discreción sin igual” (vv. 883-889). Detrás del juego de palabras “grandeza / belleza” se esconden las pretensiones del secretario, que se amplifican a medida que avanza el argumento de la comedia, como muestran, por ejemplo, los siguientes versos: “El pensamiento que vuela / a los mismos cercos de oro / del sol, tan baja la mira / que aun de que la ve se admira” (vv. 1363-1366). En ellos, Teodoro hace gala de su vanidad refiriéndose a las posibilidades de ascenso social que obtendría al casarse con la Condesa y al mismo tiempo desprecia el amor de Marcela. La que pocos versos antes consideraba como digna amante, en este momento apenas merece su mirada, ya que forma parte de un estamento del cual pretende desclasarse.

La ambición del secretario tiene su punto culminante en el segundo acto, cuando confiesa a Tristán que está dispuesto a “morir en la porfía / o ser conde de Belflor” (vv. 1412-1417). En estos versos, Teodoro sustituye el nombre de Diana por el título nobiliario al que aspira, con lo cual se pone de manifiesto que la voluntad de ascenso social está por encima de sus sentimientos, y que prioriza ser conde de Belflor. En este momento de la comedia, Lope hizo intervenir a Tristán para poner el contrapunto al discurso del protagonista, para recordar al secretario el caso de César Borgia y poner de relieve los peligros de la ambición desmesurada¹³. Este ejemplo histórico también puede interpretarse como un intento por parte de Lope de sugerir la posibilidad de un desenlace desfavorable para el secretario, como había sucedido en *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi*¹⁴.

Algunos versos más adelante, todavía en el segundo acto, Lope nos presenta una de las escenas clave de la comedia, aquella en la que Diana le pide consejo a Teodoro para elegir entre uno de sus pretendientes. La Condesa acaba decidiéndose por el Marqués y acto seguido abandona el escenario para dejar paso al soliloquio del secretario, en el cual manifiesta abiertamente su confusión y desolación al ver cortados de raíz sus anhelos de

¹³ LY, N., *op. cit.*, p. 502; ANTONUCCI, F., *op. cit.*, p. 266; CARREÑO, A., 1992, *op. cit.*, p. 77.

¹⁴ *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* (probablemente representada en Toledo en 1606) constituiría, junto con *El perseguido* (anterior a 1596), el referente primario de *El perro*; sobre estas cuestiones, véase SAN ROMÁN, F. de B., *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*, Madrid, Imprenta Góngora, 1935, pp. 126-127; MUÑOZ SÁNCHEZ, J. R. “Intertextualidad o reescritura en Lope de Vega: *El perseguido*, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* y *El perro del hortelano*”, *Anuario Lope de Vega: Texto, literatura, cultura*, 21 (2015), p. 59. El monólogo que abre la comedia de *El mayordomo* nos recuerda a las reflexiones de Teodoro, pues “está cuajado de referencias a la figura de Ícaro y de expresiones de temor por la caída que puede sufrir quien aspira a lo que le está vedado” (VEGA, L., *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, FERRER, T. (ed.), en *Comedias: Parte XI*, Barcelona, Gredos, 2012, p. 324.)

grandeza: “¿Estos eran los intentos / que tuve? ¡Oh sol, abrasadme / las alas con que subí” (vv. 1690-1692). La ambición de Teodoro y sus ansias de promoción social se precipitan al vacío, al igual que cayó Ícaro después de acercarse demasiado al sol. Este mito clásico aparece de forma explícita desde la primera escena de la comedia a través de la alusión a las plumas quemadas del sombrero de Tristán (vv. 125-132), lo que le permite a Lope fijar “un marco poético que va a estructurar la comedia”¹⁵. A lo largo de la obra son constantes las referencias “ornitológicas”¹⁶, al vuelo y al sol, un conjunto de elementos que remiten al mito de Ícaro y a las aspiraciones de Teodoro, llegando incluso a la equiparación manifiesta del secretario con el personaje mitológico¹⁷.

Llegados a este punto del argumento, Teodoro toma la determinación de renunciar a sus aspiraciones de nobleza, y recurriendo a una metáfora náutica, que alude al mar donde cayó Ícaro, decide recuperar el amor de Marcela: “No más; despedíos de ser, / ¡oh pensamiento arrogante!, / conde de Belflor; volved / la proa al antigua margen” (vv. 1712-1715)¹⁸. De esta manera Lope destaca la hipocresía del amor de Teodoro, que lo profesa a Marcela o a Diana en función de las necesidades de cada momento. De hecho, el mismo Tristán había puesto en relación el carácter mudable y versátil de Teodoro con el de las mujeres (vv. 1489-1490).

El secretario desiste definitivamente de su intento de promoción social, y así lo pone de manifiesto en el diálogo que posteriormente mantiene con su lacayo: “TRISTÁN: de aquel pensamiento altivo / con que a ser Conde aspirabas. / TEODORO: Si aspiré, Tristán, ya espiro” (vv. 1775-1776). Como hemos comentado, en estas circunstancias, Teodoro decide quedarse con el amor de Marcela, después de haberla desestimado ante la posible

¹⁵ HERRERO, J., “Lope de Vega y el Barroco: la degradación por el honor”, en *Sistema: Revista de ciencias sociales*, 6 (1974), p. 57. La inclusión de este mito justo al comienzo de la comedia no es casual; al respecto, compartimos lo apuntado por PÉREZ, L. *op. cit.*, pp. 290-291: “el fracaso sugerido en los versos sirve para despertar al público iletrado y para despertar más interés, más participación por parte de los mitólogos, a los que les interesa ahora saber, cómo se resolverá el problema del poeta”.

¹⁶ LY, N., *op. cit.*, p. 499

¹⁷ La correspondencia entre Teodoro-Ícaro/Faetonte y Diana-Sol ya aparece en los versos 819-826. Varios autores han anotado las alusiones a los mitos, más o menos evidentes, presentes en el texto. Véase HERRERO, J., *op. cit.*, pp. 56-58; VEGA, L., 1981, *op. cit.*, pp. 34-42; PÉREZ, L., *op. cit.* Destacamos, entre otros, los versos 1170-1772, 1564-1565, 1993-1994, 2392-2394 y 2899-2900.

¹⁸ Según Juan Pérez de Moya en su *Philosophía secreta*, recogía una variante del mito clásico según la cual Ícaro y Dédalo escaparon de su cautiverio por una ventanilla que salía a la mar, desde donde accedieron a dos navecillas pequeñas: “Ícaro por la poca experiencia de la navegación se anegó. Todo es historia verdadera. Las alas que dicen haber hecho fueron las velas que puso en las navecillas, a quien atribuyen la invención de ellas” (PÉREZ, L., *op. cit.*, pp. 288-289, n. 5). De acuerdo con esta interpretación, las metáforas marítimas de los versos 2128-2129 también estarían relacionadas con el mito de Ícaro.

correspondencia de Diana; y así le confiesa su vano “atrevimiento” y su (supuestamente verdadero) amor:

Pero mira que el amor
 es hijo de la nobleza.
 No muestres tanto rigor,
 que es la venganza bajeza
 indigna del vencedor.
 Venciste: yo vuelvo a ti,
 Marcela, que no salí
 con aquel mi pensamiento;
 perdona el atrevimiento
 si ha quedado amor en ti. [...]
 ¡Señora, señora! Advierte
 que no es volver a quererte
 dejar de haberte querido;
 disculpa el buscarte ha sido,
 si ha sido culpa ofenderte (vv. 1853-1857; 1883-1886).

Todo este falaz parlamento, que es un claro ejemplo de la habilidad de Teodoro para manipular los sentimientos de los personajes femeninos, ablanda el corazón de Marcela, quien le perdona y decide volver a confiar en él. Esta reconciliación entre el secretario y la criada desata los celos de la Condesa, que había escuchado toda la conversación escondida¹⁹. Entonces, el carácter inconstante y lunático de Diana provoca otro giro en el argumento, ya que acaba confesando su amor a Teodoro a través de una carta.

Ante esta nueva posibilidad, Teodoro recobra la ambición que había confinado, renuncia una vez más al amor de Marcela y profesa sus sentimientos a Diana: “Y, así, a decir me resuelvo / que te quiero y que es disculpa / que con respeto te quiero” (vv. 2155-2157), momento en el que la Condesa le vuelve a rechazar. En este punto se muestra, de nuevo, el carácter versátil y maleable del secretario, que en apenas 200 versos confiesa su amor incondicional a dos mujeres distintas. Sin embargo, el desprecio inesperado de la Condesa provoca estupefacción en Teodoro, quien no puede dar crédito a tal respuesta. Pese a lo imprevisto de la situación, el amanuense no tarda en recomponerse y prosigue su estrategia, ahora mediante una falsa confesión de mal de amor: “¿Para qué puede ser bueno / haberme dado esperanzas / que en tal estado me han puesto, / pues del peso de mis dichas / caí, como sabe, enfermo / casi un mes en una cama / luego que tratamos de esto?” (vv. 2180-2187).

El público no puede dejar de sorprenderse ante tal afirmación, porque no recuerda

¹⁹ ANTONUCCI, F., *op. cit.*, p. 267.

ninguna escena en la que la melancolía haya afectado sobremanera a Teodoro, ni aparecen más referencias a este episodio a lo largo de toda la comedia. Todo ello, por tanto, nos induce a pensar que se trata de una nueva astucia para ablandar el corazón mudable de Diana²⁰. Además, contraataca jugando deliberadamente con los celos de la Condesa: ahora declara su amor por Marcela y amenaza con volver con la criada (“Yo adoro a Marcela y ella / me adora, y es muy honesto / este amor”, vv. 2215-2217). Diana, enfurecida, solo puede terminar el diálogo con unos bofetones “por sucio y grosero” (vv. 2221-2222). En esta escena, se demuestra que Teodoro es un personaje calculador y astuto, capaz de controlar la situación y llevar al límite los celos de Diana para intentar conseguir su objetivo²¹. De hecho, a los pocos versos, y con una nueva metáfora del mito de Ícaro, el secretario manifiesta de nuevo sus delirios de grandeza y el anhelo de convertirse en conde de Belflor: “Solo y sin alma el pensamiento sigo / que al sol me dice que la vista atreva” (vv. 2511-2512).

De manera paralela al argumento principal, Tristán comunica a Teodoro que Ricardo y Federico, advirtiéndole la pasión que Diana siente por él, y como castigo por haber infringido el código del honor al haberse fijado en una dama como la Condesa, le han contratado para matarle. En este momento, el gracioso urde una estrategia para convertir a Teodoro en Conde y así salvar su vida y honra. Sin embargo, el secretario considera mejor renunciar a Diana y evitar la muerte alejándose de Belflor: “Bien al contrario pienso yo dar medio / a tanto mal, pues el amor bien sabe / que no tiene enemigo que le acabe / con más facilidad que tierra en medio” (vv. 2562-2565). En este soneto, Teodoro expresa libremente sus emociones en un monólogo que no va dirigido a ninguna dama, y por lo tanto, por primera y única vez a lo largo de la comedia, podríamos estar ante los verdaderos sentimientos del secretario. Tal y como afirma Laskaris²², Lope otorga cierta complejidad psicológica a sus personajes, que nada tienen que ver con “tipos humanos fijos y bidimensionales”; lo cual también se evidencia a través de los nueve sonetos que aparecen en la obra²³. Teodoro presenta ambigüedades y contradicciones, y evoluciona a lo largo de la comedia, lo que

²⁰ En el primer acto, Teodoro ya había manifestado el desasosiego que le provocaba el amor por Marcela. El carácter hiperbólico de sus lamentos incluso había suscitado la burla de Tristán: “TEODORO: Hoy espero / mi muerte. TRISTÁN: Siempre decís / esas cosas los amantes / cuando menos pena os dan” (vv. 365-368).

²¹ ANTONUCCI, F., *op. cit.*, pp. 267-268.

²² VEGA, L., *El perro del hortelano*, LASKARIS, P. (ed.), en *Comedias: Parte XI*, Barcelona, Gredos, 2012, p. 67.

²³ Recordemos que *El perro* es la comedia de Lope con mayor número de sonetos, nueve en total. La mayoría son sonetos líricos, en los que un personaje manifiesta sus sentimientos.

implica un rasgo de modernidad. Llegados a este punto, sería verosímil pensar que en Teodoro han surgido ciertos sentimientos afectivos hacia Diana, pero su amor sigue subordinado a las pretensiones de ascenso social.

En este momento es cuando se anuncia una posible solución al drama a través de una peripecia de Tristán. El ardid consiste en hacer creer al viejo conde Ludovico que Teodoro era el hijo que había perdido veinte años atrás, pero el secretario desconfía de los planes de Tristán y le advierte de que esta treta les puede costar “la honra y vida” (v. 2558). El secretario determina, entonces, poner “tierra en medio” (v. 2565), y pedir licencia a Diana para irse a España (v. 2597). Las causas que alega Teodoro a sus respectivas damas no hacen más que afianzar el calificativo que le otorgó Wardropper de “mujeriego”²⁴. Tanto es así que el secretario sigue adelante con el doble juego entre Diana y Marcela hasta muy avanzada la tercera jornada. Tal y como señaló Friedman, a Marcela le revela: “Tú eres causa de esta ausencia, / que en desigual competencia / no resulta bien jamás” (vv. 2987-2989), y unos versos más adelante confiesa a Diana: “Por tus crueldades me voy” (v. 3037)²⁵. No obstante, los verdaderos motivos que le empujan a la huida no parecen claros, pues los parlamentos que siguen solo destilan contradicción. Dixon afirma que la voluntad de partir debe ser interpretada como un medio para acabar con el amor hacia la Condesa, un antídoto que aparece recogido en los *Remedia amoris* de Ovidio²⁶. En este acto, Ly²⁷ y Fernández²⁸ vislumbran la nobleza del personaje, capaz de renunciar a Diana. Por el contrario, Antonucci²⁹ se muestra bastante crítica con las bondades de tal decisión, que califica de “refinada estrategia de ataque psicológico”. Según la hispanista italiana, Teodoro pediría permiso a Diana para alejarse de Nápoles con el único propósito de que la Condesa se lo negase, y así, a continuación, le declarase su verdadero amor. De hecho, refuerza este argumento con el permiso que Marcela pide a Diana para irse a España como esposa de Teodoro, una escena que no está libre de discusión³⁰. ¿Podría Teodoro, en su

²⁴ WARDROPPER, B., *op. cit.*, p.110.

²⁵ FRIEDMAN, E., “Sign Language: The Semiotics of Love in Lope’s *El Perro del Hortelano*”, en *Hispanic Review*, 68 (2000), p. 8.

²⁶ VEGA, L., 1981, *op. cit.*, p. 33.

²⁷ LY, N., *op. cit.* p. 541.

²⁸ FERNÁNDEZ, J., *op. cit.*, p. 313.

²⁹ ANTONUCCI, F., *op. cit.*, pp. 268-269.

³⁰ “Dicen que se parte hoy, / por peligros que recela, / Teodoro a España, y con él / puedes, casada, enviarme, / pues no verme es remediarme. [...] / DIANA: ¿Hasle hablado? MARCELA: Y él a mí, / pidiéndome lo que te digo” (vv. 2682-2692). ANTONUCCI, F., *op. cit.*, p. 269 sostiene que Teodoro le pide a Marcela que lo acompañe a España para así despertar los celos de Diana y conseguir que le declare su amor. Por su parte, Dixon (VEGA, L., 1981, *op. cit.*) se muestra escéptico con las palabras de Marcela: “[Marcela] insists that he

rebuscada estrategia de chantaje psicológico, haber pedido a Marcela que hablara con Diana para despertar nuevos celos en la Condesa? En este caso tendríamos que presuponer una escena elidida por Lope en la que Teodoro le pediría a Marcela que le acompañara a España, aunque el diálogo posterior que mantienen estos dos personajes no parece confirmar esta hipótesis³¹, por lo que algunos investigadores han apuntado que en realidad estamos ante una argucia de Marcela³².

Coincidimos con Garrot Zambrana³³ en la idea de que “Lope ha dejado voluntariamente bastante ambigüedad en todo lo que concierne a la separación”, pero nos inclinamos a pensar que el miedo a la muerte es la causa principal que mueve el intento de huida del secretario: “DIANA: ¿Ausentarte? Pues, ¿por qué? / TEODORO: Quiérenme matar. [...] / Con esta ocasión te pido / licencia para irme a España” (vv. 2592-2593). Marcela también aduce este argumento cuando habla con Diana: “Dicen que se parte hoy, / por peligros que recela, / Teodoro a España” (vv. 2682-2684). Incluso cuando Ludovico llega al condado de Belflor y anuncia que es su padre, Teodoro insiste en la idea de irse a España porque teme su muerte a manos de los pretendientes de Diana: “Señor, yo estaba de partida a España / y así me importa. LUDOVICO: ¿Cómo a España? Bueno, / España son mis brazos” (vv. 3121-3123). Una vez establecido el parentesco entre el conde Ludovico y el secretario, y por lo tanto, cuando Teodoro ya ha conseguido –a través de la estrategia de Tristán– el ascenso social que tanto había deseado (vv. 3181-3184: “Iré a ver / el mayorazgo que hoy fundo / y este padre que me hallé / sin saber cómo o por dónde”) reaparece su miedo a la muerte y vuelve a solicitar permiso para abandonar el condado (vv. 3267-3271). Así se manifiesta que su principal prioridad es salvar su vida y alejarse de Italia. Ahora bien, la explicación que ofrece a Diana no contiene las razones verdaderas que motivan su partida: no le transmite que sus pretendientes planean asesinarle, sino que es su “nobleza natural” la que le impide seguir encubriendo su falsa ascendencia social: “mi nobleza natural / que te engañe no me deja, / porque soy naturalmente / hombre que verdad

has asked her to accompany him to Spain (2682-2697). But this may well be a lie; the scene of recriminations between them (in which he denies loving Diana and pretends to be jealous of Fabio) suggests no such understanding (2986-3019)”.

³¹ “MARCELA: En fin, Teodoro, ¿te vas? / TEODORO: Tú eres causa de esta ausencia, / que en desigual competencia / no resulta bien jamás. / MARCELA: Disculpas tan falsas das / como tu engaño lo ha sido, / porque haberme aborrecido / y haber amado a Diana / lleva tu esperanza vana / solo a procurar su olvido” (vv. 2986-2995).

³² También podría tratarse de un error en la transmisión textual de la obra o incluso, quizá, de un error de Lope.

³³ GARROT ZAMBRANA, J. C., *op. cit.*, p. 342.

profesa” vv. 3294-3279). ¿Por qué tiene que irse a España para no engañar a Diana? ¿No le podría decir la verdad sin necesidad de pedirle licencia para marcharse?

En realidad la confesión de Teodoro es, en parte, un nuevo engaño, ya que no le expresa a Diana los verdaderos motivos por los que quiere abandonar Belflor, unos motivos que tanto Tristán como el público conocen³⁴. No se trata, por tanto, de una confesión que revele la nobleza de sentimientos del protagonista, como muchos investigadores han defendido³⁵, sino de una declaración que le permite asegurarse la complicidad de Diana³⁶, quien, ciegamente enamorada del secretario, no pone reparos ante la confidencia, ni tampoco duda en participar en la confabulación para conseguir concertar el matrimonio.

El carácter de Teodoro acaba de perfilarse al final de la comedia, cuando, estando en igualdad de condiciones con Diana pronuncia ciertos versos que no dejan indiferentes y muestran su arrogancia: “Está ya el juego trocado / y soy yo el señor ahora” (vv. 3189-3190); “No nos solemos bajar / los señores a querer / las criadas” (vv. 3194-3196), una aseveración que viene a demostrar la asimilación automática por parte de Teodoro de los valores estamentales de la época³⁷.

Teodoro en la gran pantalla

En un análisis de la versión cinematográfica de *El perro del hortelano*, Alonso Veloso³⁸ detectó que, con el objetivo de acercar el film al público, los adaptadores de la

³⁴ GARROT ZAMBRANA, J. C., *op. cit.*, p. 343.

³⁵ Véase WARDROPPER, B., *op. cit.*, p. 107; ROTHBERG, I. P., “The Nature of the Solution in *El perro del hortelano*”, en *Bulletin of the Comediantes*, 29. 2 (1977), pp. 86-96; VEGA, L., 1981, *op. cit.*, p. 46-47; CARREÑO, A., 1992, *op. cit.*, p. 95; FERNÁNDEZ, J., “Honor y libertad: *El perro del hortelano* de Lope de Vega”, en *Bulletin of the Comediantes*, 50. 2 (1998), p. 313; MATA INDURAIN, C., *op. cit.*, pp. 64-84; VEGA, L., 2012, *op. cit.*, p. 66.

³⁶ Otros críticos muestran reservas ante el “ennoblecimiento” del secretario. Wilson sostiene que “Teodoro will at the end dress himself in the silk of a spurious nobility, but will not really have changed his lowly nature”. Véase WILSON, M., “Lope as Satirist: Two Themes in *El Perro del Hortelano*”, en *Hispanic Review*, 40. 3 (1972), p. 278; FRIEDMAN, E., *op. cit.*, p. 13, además de considerar que los motivos de la confesión de Teodoro no son claros, añade que “[t]he very fickleness of Teodoro and Diana makes them resistant, paradoxically, to change”. Para ANTONUCCI, F., *op. cit.*, p. 269, la declaración de Teodoro simplemente materializa una segunda fase de la estrategia que ha seguido, en la cual, “a un paso del ennoblecimiento, [...] demuestra su capacidad de adoptar algunos valores fundamentales de la ética nobiliaria, como el desinterés y la lealtad”.

³⁷ FRIEDMAN, E., *op. cit.*, p. 13.

³⁸ Aparte de VELOSO, M. J., “*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*, 10 (2001), pp. 376-393, varios autores han estudiado desde distintas perspectivas la versión fílmica de este texto de Lope. Véase: CANNING, E., “Not I, My Shadow: Pilar Miró’s Adaptation of Lope de Vega’s *The Dog in the Manger* (1996)”, en *Studies in European Cinema*, 2. 2 (2006), pp. 81-92; CORTÉS IBÁÑEZ, E., “Un clásico en el cine: *El perro del hortelano*”, en SEVILLA, F. y ALVAR, C. (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de*

comedia áurea, Pilar Miró y Rafael Pérez Sierra, habían realizado varias modificaciones sobre el texto teatral, entre las cuales destacaban las supresiones. Respecto a tales eliminaciones, la investigadora sostenía que en general no privaban al espectador de las partes fundamentales de la trama y la obra, pero sí consideraba trascendentes los cortes que se habían realizado de forma habitual sobre los monólogos de los personajes: “todo 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”.

A pesar de lo acertado de la observación, Alonso Veloso se limitaba a atribuir las supresiones a cuestiones de orden técnico, sin llegar a ahondar en la posibilidad de que determinadas mutilaciones provocaran cambios sustanciales en la caracterización de los personajes de la comedia, y eso es precisamente lo que ocurre con la figura de Teodoro. Un cotejo entre el texto de Lope y el de la versión cinematográfica, nos descubre rápidamente que son varias las ocasiones en las que los adaptadores optan por eliminar determinados versos, muchos de ellos relacionados explícita o implícitamente con la ambición del secretario³⁹.

Hispanistas, Madrid, Castalia, 2000, pp. 303-308; FERNÁNDEZ, E. y MARTÍNEZ-CARAZO, C., “Mirar y desear: la construcción del personaje femenino en *El perro del hortelano* de Lope de Vega y de Pilar Miró”, en *Bulletin of Spanish Studies*, 83.3 (2006), pp. 315-328; JAÉN PORTILLO, I., “Cine, emoción y comedia: cuestiones cognitivas en torno a la adaptación de *El perro del hortelano*”, en ZECCHI, B. (ed.), *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*, Madrid, Univ. Complutense, 2012, pp. 65-84; MAÑAS, M. del M., “Reflexiones sobre *El perro del hortelano* de Pilar Miró”, en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 21 (2003), pp. 139-156; PÉREZ SIERRA, R., “Versión cinematográfica de *El perro del hortelano*”, en PEDRAZA, F. B y CAÑAL, R. (eds.), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1995*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, 1996, pp. 107–114; PUJALS, G. y ROMEA, C., “Una película, una lectura de texto. Análisis de la recepción de *El perro del hortelano*”, en PUJALS, G. y ROMEA, M. C. (eds.), *Cine y literatura. Relación y posibilidades didácticas*, Barcelona, Ice-Horsori/ Universitat de Barcelona, 2001, pp. 115-154; WHEELER, D., “We Are Living in a Material World and I am a Material Girl!: Diana, Countess of Belflor, Materialised on the Page, Stage and Screen”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, 84.3 (2007), pp. 267-286.

³⁹ Las modificaciones efectuadas en la reescritura fílmica no se circunscriben al terreno de los diálogos. El análisis narratológico de la película evidencia que en ella coinciden, con respecto al texto teatral, el tipo de voz narrativa, el modo, el orden, la duración y la frecuencia. No obstante, por ejemplo, el estudio de los escenarios y localizaciones de la cinta muestra que en esta se obvió la imperante unidad de espacio de la comedia, cuya acción tan solo “transcurre en una sala del Palacio de la Condesa, lugar que alterna con la calle y, puntualmente, con una sala de otro personaje” (OLIVA, C. “El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega”, en F. B. PEDRAZA y GONZÁLEZ CAÑAL, R. (eds.), *op. cit.*, p. 24). En la película, por el contrario, comprobamos que la acción se desarrolla en espacios muy variados, como una taberna, una iglesia, un canal navegable o la residencia del conde Ludovico. Mediante esta operación, la autora “aireó” el texto de Lope y tendió un puente al espectador contemporáneo, al que probablemente hubiera disgustado que la acción transcurriera solo en el claustrofóbico palacio sugerido por Lope. Para un análisis exhaustivo de los procedimientos de adaptación efectuados en esta cinta, véase: CARMONA, A., *Lope, Miró y El perro del hortelano: análisis de la adaptación cinematográfica*, Trabajo final de Máster, Departamento de Filología española, Universidad Autónoma de Barcelona, 2013, pp. 32-35.

En el primer parlamento, donde Teodoro manifiesta abiertamente su ambición de ascenso social, y quizá uno de los más reveladores por lo que se refiere a la descripción psicológica del personaje (vv. 883-888), es eliminado de la versión cinematográfica. Lo mismo ocurre algunos versos más adelante, durante una conversación entre Teodoro y Tristán. El secretario expresa de nuevo sus deseos de grandeza y confiesa que hará todo lo posible para convertirse en conde de Belflor, a lo que prosigue un *exemplum* histórico en forma de advertencia de Tristán. Miró simplificó este pasaje eliminando la cita de César Borgia –quizá poco comprensible para el público actual– y modificando ligera pero sustancialmente la confesión de Teodoro:

<p>TEODORO⁴⁰: Tristán, cuantos han nacido su ventura han de tener; no saberla conocer es el no haberla tenido: o morir en la porfía o ser conde de Belflor. TRISTÁN: César llamaron, señor a aquel duque que traía escrito por gran blasón “César o nada” y en fin tuvo tan contrario el fin que al fin de su pretensión escribió una pluma airada “Cesar o nada dijiste y todo, César lo fuiste pues fuiste César y nada”. TEODORO: Pues tomo, Tristán, la empresa y haga después la fortuna lo que quisiere. (vv. 1412-1417)</p>	<p>TEODORO: Tristán, cuantos han nacido, su ventura han de tener; y no saberla conocer es el no haberla tenido: <i>ser Conde será mi empresa,</i> y haga después la fortuna lo que quisiese.</p>
---	--

Comparando ambos fragmentos, comprobamos que en la película, el verso en el que Teodoro asevera “ser Conde será mi empresa” ofrece distintas lecturas. Por un lado, tales palabras pueden hacer referencia al deseo de Teodoro de casarse por amor con la Condesa; un enlace que supondría, sin que el protagonista necesariamente lo pretendiera, la automática adquisición del título nobiliario. Pero, por otra parte, el mismo verso puede

Para una aproximación a la teoría y al análisis de la adaptación cinematográfica, recomendamos CARTMELL, D. (ed.), *A Companion to Literature, Film and Adaptation*, Oxford, Blackwell, 2012 y SÁNCHEZ NORIEGA, J. L., *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000.

⁴⁰ En la columna de la izquierda transcribimos los versos de la comedia de Lope, donde tachamos los versos que se suprimieron en la versión cinematográfica; en la derecha transcribimos el texto de la película y señalamos en cursiva el texto que se añadió.

denotar también la voluntad de ascenso social de Teodoro, que pretende el título de Belflor sin tener en cuenta cuestiones de orden sentimental. No obstante, si tenemos en cuenta que es la historia de César Borgia, que los adaptadores suprimen, la que confiere el matiz ambicioso al conjunto de la escena, nos inclinamos a considerar que en el texto fílmico se ha querido potenciar la primera interpretación.

Hacia la mitad del acto segundo encontramos de nuevo elisiones del texto de Lope, esta vez en un parlamento de Teodoro y a propósito de ciertos términos que hacen referencia al mito de Ícaro. Veámoslo más detenidamente:

TEODORO: ¿Hay desdicha semejante?
 ¿Hay resolución tan breve?
 ¿Hay mudanza tan notable?
~~¿Estos eran los intentos
 que tuve? ¡Oh sol, abrasadme
 las alas con que subí,
 pues vuestro rayo deshace
 las mal atrevidas plumas
 a la belleza de un ángel!~~
 Cayó Dïana en su error.
 ¡Oh, qué mal hice en fiarme
 de una palabra amorosa,
 ¡Ay, cómo entre desiguales
 mal se concierta el amor!
~~Pero ¿es mucho que me engañen
 aquellos ojos a mí
 si pudieran ser bastantes
 a hacer engaños a Ulises?~~
 De nadie puedo quejarme
 sino de mí; pero, en fin,
 ¿qué pierdo cuando me falte?
 Haré cuenta que he tenido
 algún accidente grave
 y que mientras me duró
 imaginé disparates.
 No más; despedíos de ser,
 ¡oh pensamiento arrogante!,
 eonde de Belflor. Volved
 la proa al antigua margen;
 queramos nuestra Marcela;
 para vós 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 (vv. 1686-1723).

En este fragmento destacamos la eliminación casi sistemática del vocabulario

relacionado con el relato de Ícaro (sol, alas, subir, plumas, aire...), así como la referencia al mito de Ulises y los versos donde vuelve a aparecer de manera explícita la ambición del secretario, expresada de nuevo en términos de ascensión social con el sintagma “conde de Belflor”. Las modificaciones que sufre este fragmento pretenden suavizar algunos aspectos del carácter de Teodoro, principalmente su ambición y su egoísmo.

Este pasaje guarda estrecha relación con otro que también aparece censurado en la versión de Miró. Apenas cien versos más adelante, Lope puso en boca de Tristán una nueva mención a las aspiraciones que había tenido el secretario: “de aquel pensamiento altivo / con que a ser conde aspirabas (vv. 1775-1776)”, a las que Teodoro sentencia “Si aspiré, Tristán, ya espiro”. Como vemos, estos versos vuelven a incidir en las expectativas de promoción de Teodoro, por lo que no parece casual que los adaptadores decidieran eliminarlos.

De la misma manera que se suprimen las referencias explícitas al arribismo de Teodoro, también desaparece una mención tangencial a este hecho pronunciada por Tristán, cuando hablando con los lacayos Furio, Antonelo y Lirano, afirma que “si no muda los bolos la fortuna: / secretario he de ser del secretario” (vv. 2423-2424), insinuando que cuando Teodoro consiga ser Conde, él también obtendrá una compensación y se convertirá en su secretario. De esta afirmación se desprende una posible confabulación entre ambos personajes para conseguir medrar juntos, y quizá así se entiende mejor la ayuda que Tristán ofrece al amanuense. Sin embargo, en la adaptación cinematográfica se mantienen aquellas referencias a la aspiración social del secretario verbalizadas por otros personajes, como por ejemplo, Marcela: “Yo te conozco, Teodoro: / unos pensamientos de oro / te hicieron enloquecer” (vv. 1830-1832), unas palabras que, al proceder de la enojada criada, podrían carecer de objetividad y estar basadas en el despecho y el rencor. Lo que prioriza la película es eliminar aquellos fragmentos en los que el secretario mismo o Tristán apuntan a sus anhelos de grandeza. Por otra parte, Miró decidió conservar otros fragmentos de los que se desprende cierta arrogancia y altivez de Teodoro (vv. 3189-3190 y 3194-3196), cuando gracias a la artimaña de Tristán es aceptado como hijo de Ludovico. Es muy posible que Miró los mantuviera para remarcar que en ese momento Teodoro ya había pasado a formar parte de la clase nobiliaria y que, por lo tanto, estaba en igualdad de condiciones con Diana.

Otro de los pasajes interesantes en la adaptación cinematográfica lo encontramos al

final de la comedia, justo en el momento de la comentada “confesión” de Teodoro:

<p>TEODORO: Tristán, a quien hoy pudiera hacer el engaño estatuas, la industria versos y Creta rendir laberintos, viendo mi amor, mi eterna tristeza, sabiendo que Ludovico perdió un hijo, esta quimera ha levantado conmigo, que soy hijo de la tierra y no he conocido padre más que mi ingenio, mis letras y mi pluma. El Conde cree que lo soy, y aunque pudiera ser tu marido y tener tanta dicha y tal grandeza, mi nobleza natural que te engañe no me deja porque soy naturalmente hombre que verdad profesa. Con esto para ir a España vuelvo a pedirte licencia, que no quiero yo engañar tu amor, tu sangre y tus prendas. (vv. 3279-3301)</p>	<p>TEODORO: Tristán, <i>por matar tristezas</i> sabiendo que Ludovico perdió un hijo, esta quimera ha levantado conmigo, que soy hijo de la tierra y no he conocido padre más que mi ingenio, mis letras y mi pluma. El Conde cree que lo soy, y aunque pudiera ser tu marido y tener tanta dicha y tal grandeza, <i>el amor a la verdad</i> que te engañe no me deja.</p>
--	--

En esta ocasión, Miró vuelve a enmendar sutilmente el texto del Fénix de los Ingenios para conseguir una determinada confesión del secretario. En el texto de Lope, Teodoro alude a “su amor y eterna tristeza” como el motor que impulsó el artificio de Tristán, cuando el público es muy consciente, como hemos comentado con anterioridad, que lo que persiguen tanto el secretario como su lacayo es el beneficio económico y social. Miró, consciente de la falsedad de estas palabras, decidió matizarlas añadiendo el sintagma “por matar tristezas”, que otorga ambigüedad al pasaje, y que incluso se podría referir al desconsuelo del conde Ludovico por la pérdida de su hijo.

Como hemos podido ver, a partir de la supresión de varios parlamentos de Teodoro, y también de otros personajes, Miró y Pérez Sierra consiguieron perfilar un protagonista bastante alejado del propuesto en la comedia lopesca. Esta transformación de Teodoro no nos parece arbitraria, y consideramos que puede ser explicada a partir de razones de orden comercial, pero también de postura ideológica de la propia directora, especialmente en lo que concierne a la representación de un modelo alternativo de masculinidad y de relación sentimental.

A la hora de elegir esta obra clásica, debemos tener en cuenta que no es casualidad que los adaptadores se decantaran por una “comedia romántica”, hablando en términos cinematográficos. Y es que, según anota Wheeler, la comedia es, en lo que concierne a la recaudación en taquilla, el género nacional por excelencia, capaz de apelar tanto a mujeres como hombres⁴¹. Por otra parte, Pilar Miró también sentía inclinación por dirigir un film de estas características; como ella misma confesó: “me gustan las historias de amor en el cine y el teatro, porque ahí me las creo, tienen su principio y su fin, y en la vida real cambian, nunca sabes cómo terminan”⁴².

Sin embargo, *El perro del hortelano* es una comedia ciertamente “oscura”, tal y como apuntan varios investigadores y según hemos podido demostrar en nuestro análisis del drama⁴³. Por ello, con el objetivo de hacer desaparecer los aspectos menos simpáticos del texto, que podrían haber alejado la película de las convenciones genéricas –y entre los que incluimos y subrayamos la desmesurada ambición de Teodoro–, se eliminaron o se modificaron, tal y como hemos detallado, el sentido de los parlamentos en los que el arribismo del secretario se revela con excesiva nitidez⁴⁴.

No podemos dejar de valorar el peso que ejerció la propia postura ideológica de la directora en el proceso de modificación textual reseguído. Tal y como expresó Zecchi, a pesar de haberse desvinculado voluntariamente de cualquier movimiento feminista, Pilar Miró fue, junto a Cecilia Bartolomé y Josefina Molina, una de las precursoras del feminismo en el cine español⁴⁵. Y en este sentido, *El perro del hortelano*, aunque se basa en un texto del siglo XVII cargado de elementos misóginos, no significa una excepción en su filmografía. Cabe subrayar que en la versión cinematográfica el desafío al sistema patriarcal se efectúa

⁴¹ WHEELER, D., *Golden Age Drama in Contemporary Spain. The Comedia on Page, Stage and Screen*, Cardiff, Univ. of Wales Press, 2012, p. 177.

⁴² TORRES, R., “Pilar Miró: Lope se adelanta a su Tiempo en los personajes femeninos”, en *El País*. Marzo 1997. <http://elpais.com/diario/1997/05/03/cultura/862610407_850215.html> (28 de Abril de 2015).

⁴³ Véase WILSON, E. M. y MOIR, D., *The Golden Age: Drama (1492-1700)*, London/ New York, Benn/ Barnes & Noble Inc, 1971, p. 52; McGRADY, D., “Fuentes, fecha y sentido de *El perro del hortelano*”, en *Anuario Lope de Vega*, 5 (1999), p. 162; WHEELER, D., 2012, *op. cit.*, p. 171. Además, McGRADY, D., *op. cit.*, p. 162 comenta que: “A primera vista, puede parecer una bella fábula tradicional aquello de que un mísero criado se convierta en un gran señor de un día a otro, por el mero descubrimiento de su progenitor [...], pero la realidad social en que se basa tal fábula es pura podredumbre, con la explotación y opresión de los muchos por los pocos”.

⁴⁴ Coincidimos con WHEELER, D., 2007, *op. cit.*, p. 276 y 2012, *op. cit.*, pp. 171-172, en que Miró se valió, para eludir “the darker edges” de la comedia, de otros mecanismos como la puesta en escena, el vestuario o la música.

⁴⁵ ZECCHI, B., *La pantalla sexuada*, Valencia, Cátedra, 2014, p. 128.

reforzando el papel actante de la protagonista, interpretado por Emma Suárez⁴⁶, pero también a través de la adaptación y modificación de la personalidad de Teodoro. De este modo, si en la comedia el protagonista se definía como un ser frío y desaprensivo, en el film se manifiesta como un personaje vulnerable, gobernado por sentimientos sinceros y capaz, además, de mostrar sus emociones. Esta cuestión, que puede parecer irrelevante, es fundamental si tenemos en cuenta que, en los discursos románticos tradicionales, el hombre queda “relegado a un papel de distanciamiento e inoperancia emocional”⁴⁷. Con esta nueva representación del amanuense, Miró se desmarca del modelo de masculinidad hegemónico presentado de forma sistemática en la historia del cine; una operación que ya llevó a cabo, por ejemplo, en *Werther* (1986), que ha sido considerada como la película más personal de su filmografía. Pero además, mediante esta transformación, consigue ofrecernos un nuevo escenario amoroso entre la Condesa y el criado. Así, en la película, se pone de relieve que los dos personajes sufren por amor, y no solo lo hace Diana, como ocurre en la mayor parte de la comedia y se hace patente que ambos personajes están emocionalmente involucrados en la relación sentimental en un grado muy similar.

Poco después del estreno de *El perro*, en un crítica cinematográfica, Monterde consideraba la cinta de Miró como “una adaptación inadecuada”⁴⁸. El profesor resaltaba la

⁴⁶ Pilar Miró consiguió conferir un gran protagonismo y profundidad psicológica a Diana sobre todo a partir del lenguaje visual. Véase FERNÁNDEZ, E. y MARTÍNEZ-CARAZO, C., *op. cit.*; JAÉN PORTILLO, I., *op. cit.* Destacamos al respecto la presencia de numerosos primeros y primerísimos planos de la actriz; los sinuosos movimientos de cámara que la siguen; así como el cromatismo de sus ropajes y accesorios, cuyo colorido hace que resalte respecto al resto de personajes y del “fondo gris-azulado del conjunto del filme” (CORTÉS IBÁÑEZ, E., *op. cit.*, p. 307).

⁴⁷ MEDINA BRAVO, P. et al., “Els models d’amor en la ficció televisiva seriada: estudi de cas: *Porca Misèria*”, en *Quaderns del CAC*, 29 (2007), p. 84.

⁴⁸ MONTERDE, J. E., “*El perro del hortelano*: una adaptación inadecuada”, en *Dirigido*, 252 (1996), p. 9. Según el testimonio de Miró, antes del estreno de la producción también fueron varias las voces que trataron de disuadirla de este proyecto, dudosas de que una película de tales características encajara con los gustos de la audiencia, véase WHEELER, D., *op. cit.*, 2012, p. 168. Se podría decir que la misma voluntad que inspiró en 1982 la promulgación del Real Decreto de Protección al Cine Español –la mal llamada “Ley Miró”– explicaría la iniciativa de dirigir esta cinta, la cual, de acuerdo con los planes de la directora, debía representar la primera de sus futuras reescrituras fílmicas del patrimonio teatral áureo. Recordemos que mediante este decreto se perseguía, entre otros objetivos, “crear un cine a la altura europea y prestigiarlo como instrumento cultural por medio de su vinculación a la literatura” (MARTÍNEZ-CARAZO, C., “Cine, literatura y política”, en ZECCHI, B. (ed.), 2012, *op. cit.*, pp. 150-151). Tras la promulgación del decreto, la recurrencia del cine a la literatura aumentó significativamente (sobre todo a los textos canónicos contemporáneos), dando lugar a adaptaciones como *Las bicicletas son para el verano* (J. Chávarri, 1983), *Los santos inocentes* (M. Camus, 1984), *Tiempo de silencio* (V. Aranda, 1986) o *El bosque animado* (J. L. Cuerda, 1987), véase: PÉREZ BOWIE, J. A., *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, p. 86.

falta de actualidad de “buena parte de las 1800 piezas escritas por Lope”⁴⁹, especialmente en comparación con la obra de Shakespeare, de una vigencia indiscutible. No obstante, las palabras del académico pronto se vieron contradichas por el éxito en taquilla: la transposición devino la novena película más vista en España en 1996, y la sexta en 1997⁵⁰. El análisis comparativo del personaje de Teodoro nos ha permitido evidenciar algunas de las estrategias que la directora puso en funcionamiento para acomodar la obra al horizonte de expectativas del público español de finales del siglo XX. Como hemos visto, a la hora de tender un puente entre estos dos momentos culturales, Miró no perdió de vista los gustos de la audiencia, a la que ofreció una comedia romántica sin aristas; pero no por ello renunció a presentar a un protagonista ciertamente distinto del de Lope, alejado de lo convencionalmente preescrito para su género, algo poco común en la historia del cine, pero frecuente en su filmografía. Logró, en resumen, hacer oír su voz pese a los condicionantes económicos, y quizá fue, mientras leía la obra del Fénix, cuando halló la clave que le permitiría alcanzar ese difícil equilibrio: “con arte se vence todo” (v. 380).

Fecha de recepción: 19 de enero de 2016.

Fecha de aceptación: 17 de junio de 2016.

⁴⁹ Curiosa afirmación teniendo en cuenta que sólo se han conservado unas 400 comedias atribuibles a Lope. Según los estudios de MORLEY, S. G. y BRUERTON, C., *Chronology of Lope de Vega's Comedies: With a Discussion of Doubtful Attributions, the Whole Based on a Study of His Strophic Versification*, Nueva York, The Modern Language Association of America, 1940, son 316 las comedias de autoría fiable, 73 que califican de dudosas y 87 que suelen ser atribuidas erróneamente a Lope.

⁵⁰ CANNING, E., *op. cit.*, p. 81.