



UN CLÁSICO EN EL CINE: *EL PERRO DEL HORTELANO*

Emilia Cortés Ibáñez
U. N. E. D. (ALBACETE)

A mi marido.

Desde que Lope de Vega escribió *El perro del hortelano*,¹ en 1613 –se estrenó en 1618–, hasta la aparición de la versión cinematográfica,² en 1995, han transcurrido casi cuatro siglos –385 años– y la obra conserva la agilidad y rapidez que Lope le imprimió, debido en gran medida a su diálogo movido y natural que, en la versión fílmica, se ve reforzado por el hacer dinámico de los actores. La buena dirección de Pilar Miró nos ofrece una bella recreación de la obra de Lope, actitud estética que se logra porque el espectador tiene conciencia de que «está frente a una imagen, un reflejo, un espectáculo»,³ está delante de la pantalla, libre para «una total participación». Estamos ante un hecho *artístico* que Miró ha realizado para «dar forma a una necesidad de *expresión*».⁴

Quizás, lo que más llame la atención a primera vista sea la *banda de diálogo*, con gran respeto al verso de Lope, y la buena dicción de los actores, puntos ambos que permanecen a lo largo de toda la película. La belleza del enclave geográfico, el Nápoles que Miró recrea en Portugal, del vestuario... de la puesta en escena en su conjunto deben ser considerados porque tienen gran peso en la totalidad del filme; la directora se ha apoyado en estos puntos con el objetivo de crear una película atractiva o que, cuando menos, gozase de buena acogida entre el público actual y, así, demostrar que el teatro clásico mantiene la vigencia que disfrutaba cuando fue creado.⁵ En todo momento Miró sigue el orden de la obra

¹ Trabajamos con la ed. de A. David Kossoff, *El perro del hortelano. El castigo sin venganza*, Madrid: Castalia, 1993.

² España, 1995, Dirección: Pilar Miró. Intérpretes: Emma Suárez, Carmelo Gómez, Ana Duato, Fernando Conde, Miguel Rellán, Ángel de Andrés, Juan Gea y Maite Blasco. Vestuario, Pedro Moreno; decorados, Félix Murcia; música, José Nieto. Cerezo Producciones Cinematográficas, S. A. Duración: 109 minutos aproximadamente. Premios: siete Goyas y Premio a la mejor dirección.

³ Marcel Martin, *El lenguaje del cine*, Barcelona: Gedisa, 1996 (4), pág. 35.

⁴ Simón Feldman, *La realización cinematográfica. Análisis y práctica*, Barcelona: Gedisa, pág. 64.

⁵ Además de este objetivo, Miró confiesa otro: «Quería hacer comedia y quitarme de encima el drama que me acompaña» (J. M., «*El perro del hortelano*. Ni sí ni no», *Fotogramas* 1.825, nov. 1995, pág. 120).

establecido por el dramaturgo, no se da cambio alguno en el mismo, el suyo es un montaje *lineal*.

En teatro el espacio es un «marco», siempre el mismo, preparado para recibir el drama,⁶ mientras que en el cine se reproduce el espacio material real,⁷ punto que vemos claramente en el tratamiento que se da a los interiores y exteriores de la película, que recrean el ambiente palatino de la obra de Lope con un decorado *realista*. En el filme, la obra dramática queda enriquecida por medio de bellos escenarios portugueses, tanto exteriores –jardines, fuentes, terrazas, balconadas...– como interiores –iglesia, aposentos, salones, cocina con los bacalaos colgados del techo, etc.–, que no son otros sino los Palacios Nacionales de Sintra, Queluz y Marqués de Fronteira, además de la iglesia de Setubal.

El teatro y el cine tienen naturaleza y técnicas distintas, lo que implica diferencias entre ambos, ya marcadas por Béla Bálažs;⁸ comenzamos con las escenas añadidas, propias del lenguaje fílmico: panorámica del palacio de Belflor y escenas amorosas entre Marcela y Teodoro, con la finalidad de situarnos en el espacio y la acción respectivamente, todo ello al comienzo, mientras aparece la ficha técnica de la película; panorama de la iglesia, bailes de niños, juego de petanca, la salida de la iglesia, baile en la taberna, la cocina⁹ del palacio, escenas todas ellas costumbristas; paseo en barca de Diana y Teodoro, paseos por el jardín, conversaciones de los personajes en las galerías, panorámicas de las fuentes y jardines, con una finalidad estética. Otras veces, los parlamentos de Lope se ven reforzados con escenas de amor entre Diana y Teodoro, después de conocer que es hijo de Ludovico –antes y después de los vv. 3159-3198–. Las escenas añadidas no son pocas, extremo explicable por el hecho de que las indicaciones de Lope para la puesta en escena no son abundantes; ofrece un espacio desnudo en donde la carga de intenciones reside en el texto, texto que condiciona la obra.

Escenas añadidas son también los primeros planos de los personajes: Anarda, Marcela, Teodoro..., a los que se llega mediante *travelling* hacia adelante, por ejemplo el que nos lleva a Diana, sentada en el sillón del salón. Son *travellings objetivos*, en los que la cámara adopta el punto de vista del espectador y sirven para mostrar, a través de la expresividad de ojos y rostros, la tensión mental, las sensaciones y sentimientos que empujan a los personajes: ambición

⁶ M. Mitry, *Estética y psicología del cine. I Las estructuras*, Madrid: Siglo XXI (4ª), págs. 264-65.

⁷ Marcel Martin, *op. cit.*, págs. 70, 221-22.

⁸ Indica las siguientes: distancia *determinada* e invariable del espectador / distancia variable; visión totalizadora del espacio de la acción / división de la escena en *planos separados*; ausencia de cambios de perspectiva / *encuadre variable* –ángulo y perspectiva–; además de la función de orden y organización que tiene el montaje cinematográfico (Béla Bálažs, *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Barcelona: Gustavo Gili, 1978, págs. 26-27).

⁹ Que también podemos entender como un homenaje a Portugal, en el que incluimos la copa de Oporto que bebe Diana.

en Teodoro, envidia, celos y ferocidad en Diana, mentira en ambos, furia en Marcela..., sin olvidar el estado de desconcierto en el que la volubilidad de Diana sumerge al ambicioso Teodoro, así como el estado en el que Marcela se ve inmersa a causa de lo cambiante de la actitud de su enamorado. No obstante en los primeros planos nunca se llega a la *profundidad de campo* con la intención de conseguir efectos espectaculares.¹⁰

Los planos generales que aparecen son para mostrar panorámicas exteriores, normalmente jardines, o un conjunto de personajes –el baile final– pero no para añadir significado a las figuras de los protagonistas y minimizar o maximizarlas. Se dan algunas escenas de *contrapicado*: Teodoro y Tristán, desde lo alto de la escalinata del jardín, se van aproximando a la cámara que, obviamente, se encuentra por debajo del nivel normal de la mirada y que, al ir acercándose los personajes, realiza *travelling* hacia atrás. En este mismo escenario, la técnica del *picado*, con la figura de Diana, se alterna con la del *contrapicado*: Teodoro; con lo que la figura de la condesa se ve acompañada de un aire de superioridad, de triunfo, a la vez que se muestra una cierta tendencia a magnificarla, destacándola en un fondo azulado; el *contrapicado* de Teodoro, subiendo hacia Diana, con *travelling* hacia adelante, marca doblemente la condición del secretario: como caballero, su actitud hacia la dama, y como criado de su señora, sin añadir el componente amoroso que aún no se muestra con fuerza. Esta alternancia de técnicas, con los mismos personajes, se repetirá posteriormente cuando Diana simula caerse en la escalinata, al borde del río.

A lo largo del filme es frecuente el *travelling* hacia atrás, la cámara retrocede mientras los personajes caminan hacia ella de frente; estamos ante *travellings* de *acompañamiento de un personaje que avanza*¹¹ y permite ver su rostro, reflejo de sus pensamientos. Encontramos que, en el conjunto de la película, el movimiento de la cámara tiene una *función rítmica*;¹² el marco en el que permanece nunca es rígido, sino fluido y rápido, incluso los personajes parecen arrastrados por este movimiento. Con todo ello Miró consigue que el filme tenga un ritmo propio, rápido, tan próximo al marcado por Lope.

A lo largo de la película predomina la *voz in*,¹³ por medio de la cual escuchamos las alusiones «al perro del hortelano» en boca de Teodoro (vv. 2194, 2297-98, 2355), de Dorotea (v. 3071) y de Anarda (v. 3156), así como la situación de los protagonistas en boca de Marcela:

Cuando te quiere me dejas,
cuando te deja me quieres (vv. 2069-70),

¹⁰ Marcel Martin, *op. cit.*, pág. 42.

¹¹ *Ibid.*, pág. 55.

¹² *Ibid.*, pág. 53.

¹³ Vid. Ramón Carmona, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid: Cátedra, 1991, págs. 107-109; y Marcel Martin, *op. cit.*, págs. 195-201.

y de Teodoro:

Si cuando ve que me enfrió
se abrasa de vivo fuego,
y cuando ve que me abraso
se hiela de puro hielo? (vv. 2188-90).

Los pensamientos de Tristán y Diana nos llegan con *voz in*; los de Teodoro con la misma *voz y*, otras veces, con *voz off*, como cuando escuchamos el monólogo interior del protagonista, mientras se ofrecen primeros planos de Diana y de Teodoro, a la salida de la iglesia. Con estas *panorámicas dramáticas*,¹⁴ alternadas entre los protagonistas, se muestra la relación entre ellos: Teodoro, personaje amenazado, desarmado frente a la amenazante Diana, que está en situación de superioridad táctica; por lo que estos movimientos de la cámara tienen un fuerte valor dramático, avance del «tira y afloja» entre los protagonistas, marcado siempre por Diana. Estamos ante un *enlace de orden psicológico*, fundamentado por la tensión mental del personaje, es un *campo-contracampo mental*.¹⁵ En el segundo Acto, un monólogo interior de Teodoro –sus interrogaciones retóricas– aparece mitad con *voz in* (vv. 1686-1695), mitad con *voz off* (vv. 1696-1723). En algunos monólogos de Diana también se alternan ambas; escuchamos la *voz off* mientras sostiene una rosa al lado del rostro, en un bello primer plano, cuando está en la galería. No pasemos por alto la dimensión psicológica que la *voz off* aporta al filme.

Los movidos diálogos de Lope, de parlamentos bien ligados, se ven complementados por el buen hacer de los actores, con el resultado de una perfecta naturalidad en la conversación; a ello también ayuda alguno de los cambios realizados por Miró –que en general se mantiene fiel al texto– como la alteración de pronombres pospuestos.¹⁶ En ocasiones observamos la omisión de algunos versos de ciertos parlamentos,¹⁷ que en ningún momento impide o altera la comprensión y desarrollo de la obra. Hay algunos cambios de palabras: «caballos» por «frisonas» (v. 2476); de preposiciones: «con» por «de» (v. 3120, etc.); y de frases: «todo ha acabado» en lugar de «¡Qué necio enfado!» (v. 1487). Además de algún parlamento añadido –Ludovico, Diana, Tristán– al final de la película.

En alguna ocasión parte del diálogo es sustituido por escenas de amor: en vez de escuchar lo que hablan Anarda y Dorotea,¹⁸ en torno a la actitud de Diana y Teodoro, vemos el arrobamiento y los besos apasionados de la pareja, es-

¹⁴ Marcel Martin, *op. cit.*, págs. 58-59.

¹⁵ *Ibid.*, pág. 98.

¹⁶ Vv. 1265, 1369, 1996, 2145, etc.

¹⁷ Vv. 1222-1246, 1456-1459, 1465-1471, 1489-1507, 1552-1555, 1561-1579, etc.

¹⁸ «Anarda. Perdidos los dos están. / Dorotea. ¡Qué mal se encubre el amor! / Anarda Quedarse fuera mejor. / Manos y prendas se dan. / Dorotea. Diana ha venido a ser / el perro del hortelano. / Anarda. Tarde le toma la mano. / Dorotea. O coma o deje comer» (vv. 3066-73).

cena e interpretación muy bien llevadas que son punto climático en la gradación de los sentimientos de los enamorados, sentimientos refrenados a lo largo de la película. El parlamento final del protagonista (vv. 3378-83), con el que se cierra la obra dramática, dirigido al público, es sustituido por un baile en los jardines, en el que queda reflejado *el final feliz*, la alegría, el alborozo de los personajes. Por delante de los ojos de la cámara fija desfilan los personajes durante el baile, acompañados de máscaras, mientras que el transcurrir temporal es mostrado por la claridad de la llegada del alba. La sustitución de planos se produce mediante *fundidos encadenados*, que vienen a reforzar, con su significación el transcurso temporal ya indicado, además de suavizar los *saltos* de planos¹⁹ al referirse todos a un mismo sujeto: el baile final.

En el conjunto de la película, asistimos a la *actuación de frente a la cámara*,²⁰ los actores miran el objetivo y el espectador se siente directamente implicado. Pensamos que Miró ha aprovechado este tipo de actuación para aproximar, todavía más, la versión cinematográfica al drama original. En alguna ocasión vemos a los personajes de espaldas y en movimiento –Diana, cuando pasea–, muestra de la alteración espiritual que atraviesan.

El fondo de la película está dominado por la gama cromática del azul: azul claro, azul *royal* en la pintura de las paredes, en los azulejos del palacio, en el interior de la iglesia, en los trajes de personajes masculinos y femeninos, en las tapicerías, en la barca; y por los tonos agrisados: piedra de los edificios, de las escalinatas, de las fuentes, del interior y exterior de la iglesia y de los trajes de algunos de los personajes. Y con esta variedad cromática, tonos fríos, como fondo destacan los colores fuertes, vivos, muchos de ellos cálidos, que viste la condesa Diana: salmón, rojo, anaranjado, azul, morado-azulado..., cerrando el círculo complementos de la misma tonalidad: flor –rosa–, tules, sombreros, guantes, apliques de plumas..., y el contraste del tono dorado del prendedor que luce en su pecho. Este colorido crea efectos psicológicos significativos, y la figura de tonos vivos –sus sentimientos– cobra relieve por partida doble, por el color y por la acción, en el suave fondo gris-azulado del conjunto del filme; es clara la función *expresiva y metafórica* del color. El decorado, sus tonalidades, tiene una «función de contrapunto con la tonalidad moral o psicológica de la acción»;²¹ es un decorado real que se acomoda completamente a la historia palatina creada por Lope, reforzada por un *vestuario realista*, de clara referencia al momento en el que se desarrolla la acción.

Complemento de todo ello es la música española de la época, *música ambiente* con clara *función dramática*: crear la *atmósfera* del filme. Aunque en general es música *out* u *over*, también hay música *in*, con aparición de los intérpretes –flauta, violín, pandereta, etc.–, que enmarca escenas costumbristas

¹⁹ Marcel Martin, *op. cit.*, pág. 95.

²⁰ *Ibid.*, pág. 40.

²¹ *Ibid.*, pág. 73.

—petanca, bailes infantiles en el exterior, ambiente de aposentos privados, baile en la taberna, etc.—. La *banda de ruidos y efectos* está conformada por el sonido del agua de las fuentes y surtidores; también se percibe el sonido *out* de un reloj. La película termina con la ejecución por parte del coro de una gallarda, inspirada en música italiana del barroco —al igual que la del baile infantil—, un tema con clara alusión al «secreto de Teodoro».

Miró se ha metido plenamente en la obra de Lope y para conseguirlo no ha empleado las técnicas fílmicas más llamativas, sino que ha seguido la acción de manera suave, bien entendido que añade elementos —primeros planos, *picado*, *contrapicado*, panorámicas, etc.— que la obra dramática no puede ofrecer por ser de distinta naturaleza. Ante este trabajo, la crítica no es unánime; unos piensan que «la opción tomada por Miró es inadecuada»,²² mientras que otros aprecian la ambientación, interpretación, reparto y puesta en escena²³ y opinan que Miró «ha realizado una excelente comedia que enriquece su filmografía».²⁴ Nosotros, por nuestra parte, pensamos que, en gran medida, ha conseguido su principal objetivo puesto que hay espectadores que disfrutan con la película y valoran el estético trabajo que Pilar Miró ha llevado a cabo.

²² J. E. Monterde, «*El perro del hortelano*. Una adaptación inadecuada», *Dirigido*, 252, 1996, pág. 9.

²³ C. Verney, «Cine español de los noventa», *Dirigido*, 286, 1997, pág. 3.

²⁴ M. Alcalá, «*El perro del hortelano*. Debo de amar, pues quiero ser amada», *Reseña*, 297, 1997, pág. 7.