



La mujer en sus espacios:
Lope de Vega, Pilar Miró y la reconfiguración
cinematográfica
de la entidad femenina en *El perro del
hortelano*

Sandro R. Barros

Department of English, Philosophy and Modern Languages
West Texas A&M
sbarros@mail.wtamu.edu

Resumen: El presente artículo analiza la re-contextualización de la protagonista femenina creada por Lope de Vega en su obra *El perro del hortelano*, considerando la adaptación fílmica de Pilar Miró como un posible vehículo de un mensaje proto-feminista potencialmente ya presente en la obra original. El autor argumenta que el medio cinematográfico permite la contemplación del reconocimiento de la extensión del poder de la mujer del Siglo de Oro más allá de aquello que comúnmente se ha imaginado. Esto ocurre debido a la capacidad de mimesis inherente del medio fílmico, el cual puede ampliar el significado textual de una obra literaria fidedignamente adaptada.

Palabras clave: Lope de Vega, Pilar Miró, adaptación, teatro, Siglo de Oro, posmodernismo, feminismo.

Abstract: This article examines the re-contextualization of the female protagonist created by Lope de Vega in his *El perro del hortelano*, taking into consideration the filmic adaptation of Pilar Miró as a possible vehicle for a proto-feminist message which is potentially present in the original version of the work. The author argues that the cinematographic medium allows for the contemplation of the extension of female power beyond that which is commonly appreciated in Golden Age literature. This occurs, in part, due to the characteristic life-mimesis of the filmic medium which amplifies the textual value of any faithfully adapted work.

Key words: Lope de Vega, Pilar Miró, adaptation, Golden Age, postmodernism, feminism.

Introducción

Historia en crisis, proyecto colectivo, identidad y reconstrucción; sería posible utilizar aquí una innumerable lista de adjetivos para tratar de desvendar el significado de la posmodernidad en su esencialidad dinámica. Sin embargo, cualquier término que se usara para caracterizar a la condición posmoderna aportaría al hecho de que, como un proyecto o actividad creativa humana, su idealización resulta en producciones artísticas que se caracterizan por un impulso avasallador, déspotas invencibles de un proceso cultural que rompe barreras temporales con la finalidad de descubrirse, de rescatarse como historia y pretérito indefinible. Aparente contradicción, pues en su investida hacia el rescate de una amalgama interminable de íconos y vertientes culturales, la estética posmoderna ambiguamente extiende sus alas hacia el futuro, hacia la recreación y la revaluación de conceptos y creencias dogmáticas arraigadas en la sociedad contemporánea. Pero aquí no hablaremos, particularmente, de este proyecto humano al que llamamos posmodernidad, ni siquiera buscaremos definirla como un fenómeno enigmático y masivo que lo es. Sí hablaremos de una de sus creaciones que, al fin y al cabo, va a buscar en la melancólica nostalgia del marco temporal del Siglo de Oro un pretexto para la reinención. Hablaremos de la Diana de Lope de Vega y de la Diana de Pilar Miró. Retrataremos la resonancia que adquiere este personaje al pasar del medio teatral a la

lente cinematográfica de la cineasta española. En este intento analítico de contextualizar y descontextualizar la figura femenina en marcos temporales disímiles, postularemos una posible reconfiguración del *status quo* de la mujer en la Temprana Modernidad a través de un agente focal característicamente postmoderno. *El perro del hortelano* de Pilar Miró nos permitirá contemplar nuevas posibilidades metodológicas para la reevaluación del género femenino y su repercusión en un nivel histórico y representativo.

Mujer, representación y espacio

Virgen o prostituta. Madre o presencia marginal. Se podrían establecer aquí otras relaciones opositoras que ayudarían en la visualización de las estructuras monolíticas del patriarcado barroco con relación a la figura femenina. No obstante, se llegaría a una conclusión aparentemente inequívoca, la que revela la existencia femenina en una dicotomía de extremos.

No cabe duda que la mujer ha sido sistemáticamente ignorada por la historia tradicional como un elemento participante activo en las esferas del poder público.[1] Excluida del campo del ejercicio directo de este poder, el personaje femenino ha sido identificado como un actor social limitado en cuanto a su actuación coadyuvante en la sociedad, ocupando un espacio característicamente restringido al orden privado e intradoméstico (Folguera 178). Por lo tanto, no es extraño que, debido a esta restricción representativa de la influencia de la mujer en espacios extra-domésticos, la mayoría de la crítica histórica se haya apoyado en fuentes literarias, tales como el teatro y los libros de viaje, para caracterizar ampliamente a la figura femenina en su *locus* social. Aunque las fuentes literarias constituyen un producto de la imaginación autoral y los temas tratados por un autor pueden no ser válidos para hacer historia, la ficción literaria invariablemente ofrece un conjunto de mensajes codificados que pueden responder a la mentalidad dominante de una época (Gariño16). Siguiendo este criterio, es posible apreciar la caracterización literaria de la mujer a lo largo de la historia como una metáfora de su propia imagen en el medio social.

Sabemos que la metáfora de la representación literaria fue utilizada hábilmente por autores teatrales en los siglos XVI y XVII. [2] La concepción estoico-cristiana de la vida como una vía, o una gran obra teatral, acarrea una ideología que legitimaba la sociedad estamental jerarquizada y cerrada. El teatro barroco instituyó una invitación a la aceptación de las enormes desigualdades sociales mediante la reducción de todas las diferencias a un mismo nivel. Como se puede observar, las comedias del Siglo de Oro conllevan dentro de sí una ideología de representatividad que busca contemplar la realidad dentro de un criterio “más real que la propia vida.” En esta representación, como sistematizaba Calderón en *El gran teatro del mundo*, Dios, el Autor de la comedia, reparte los papeles, lo que confiere a la estratificación social una significación connotativamente sacra. Él, además, explica a los comediantes que su actuación nada más es que una representación y que por tanto no tiene sentido luchar por papeles que corresponden a los estados más altos de la jerarquía social (Vigil 9).

Dentro del contexto sociopolítico de la Temprana Modernidad, las comedias dispensan una especial atención a la representatividad ideológica de una de sus instituciones más vitales: el matrimonio. Como en otras sociedades preindustriales europeas, los casamientos en España perseguían solidificar alianzas entre hombres de diversas familias y transmitir propiedades familiares. De este modo, servían al sistema como un instrumento diplomático y económico crucial para la manutención del orden gubernamental (Perry 128). El concepto del matrimonio, dentro de su representatividad teatral, lograba sedimentar los ideales circunscritos en la comedia, defendiendo la configuración jerárquica como un sinónimo del orden social. En conjunto con la idea del matrimonio como vía de manutención del poder dinástico, la

representación teatral femenina asumió un papel relevante dentro de la dramaturgia del Siglo de Oro. Prolifera en el teatro de esta época un tipo de personaje femenino ya observado en la tradición teatral peninsular: la designada “mujer varonil.”

El adjetivo varonil fue, durante los siglos XVI y XVII, un término empleado con connotaciones positivas cuando se aplicaba a la mujer. Su recurso teatral no es exclusivo del teatro contemporáneo de Lope, por ejemplo, ya que el portugués Gil Vicente en su *Auto de la sibila* utiliza la mujer varonil como recurso representativo (McKendrick *Women and Society*, 312). Aunque la caracterización de la mujer varonil puede en un primer instante aludir a la liberación femenina de los códigos impuestos por una sociedad patriarcal, a través de la apropiación de un comportamiento masculino dominante, es importante señalar el carácter de transición de este estado de “liberación.” Como comúnmente se observa en el desenlace de las comedias que emplean la mujer varonil como recurso dramático-representativo, el personaje femenino vuelve a someterse a las reglas del patriarcado. La justificación eminente para este “estado” varonil es casi siempre la defensa de la honra. El apoderamiento de la masculinidad por parte de la mujer se da por una necesidad de equilibrio, de restauración del orden social. Desde esta óptica, subversiva en cuanto a la apreciación de la mujer como una entidad masculina, se perdonan las transgresiones femeninas de los códigos sociales, se olvidan sus faltas, si el propósito final es reintegrarse en el orden simbólico tradicional.

Al intentar clasificar el personaje de Diana en *El perro del hortelano*, relacionándola con representatividad tradicional del teatro español, se caería en una problemática determinante. El personaje de la Condesa de Belflor, aunque está concebido de manera semejante a los registros previos de la mujer varonil, es definido por Lope con ciertos contornos muy particulares en cuanto a su articulación como mujer y su relación con el poder dentro de su esfera de acción. Dueña de su voluntad y figura autoritaria principal dentro de la obra, Diana se desvía de la típica esquivada. Es cierto que este personaje posee características afines con la clasificación propuesta por McKendrick, quien ve a la mujer varonil esquivada como un ser “desdeñoso, elusivo y frío” (*Women and Society*, 312). Sin embargo, Diana no corresponde con una protagonista “distante y tímida,” como McKendrick también sugiere, ni tampoco la condesa de Belflor es totalmente contraria a la idea del matrimonio, aunque esquivada a sus pretendientes más obvios:

Ricardo: Sabiendo que lo estáis como lo dice,

la hermosura Diana, y la alegría, de mí, si a la razón no contradice,
saber,
señora, cómo estoy querría.

Diana: Que vuestra señoría solemnice lo que en Italia llaman gallardía
por
hermosura, es digno pensamiento de su buen gusto y claro entendimiento.
Que me pregunte cómo está, no creo que soy suyo que lo diga. (704-714)

A lo largo de *El perro del hortelano*, Diana se enfrenta con una dicotomía paradójica: su voluntad y poder de escoger versus la voluntad de una sociedad estratificada y patriarcal. Esta tensión, barroca por su contraste y retórica, tendrá su resolución de manera impar dentro del espacio de la comedia lopesca. Es Tristán, un lacayo, quien a través del engaño consigue que Diana haga valer su deseo y concilie la posibilidad de amar libremente a un criado. La trama de la comedia podría resumirse así: Diana, condesa de Belflor, se enamora de su secretario Teodoro. Éste, a su vez, ha prometido su amor a Marcela, una criada que también está al servicio de Diana. Movida por celos y oscilando entre su amor y su código de honra que no le permite casarse con su criado Teodoro, Diana no consiente que su amor idílico

mantenga relaciones con Marcela. Como en la mayoría de las comedias de la época, la trama tendrá su resolución de manera compleja. Tristán elabora un plan para convertir a Teodoro en noble, permitiendo a éste que se case con Diana, quien tajantemente recusa la propuesta de matrimonio de otros nobles.

Hay algo esencial en la construcción de Diana como mujer varonil esquiva que le confiere un especial interés y distinción dentro de la dramaturgia del Siglo de Oro. Diana se presenta como un paradigma femenino en una dramaturgia que domina por completo los designios de la trama, tornándose en una suerte de *deus ex machina* (Diana como el sol y la luna) que solamente se modificará al final con la iniciativa del criado Tristán (Santo-Tomás 55). Más allá del dominio del espacio físico, la Condesa de Belflor también acapara la esfera psicológica de los personajes con quienes entra en contacto. Movida por celosías, prohíbe el matrimonio entre Marcela y Teodoro, haciendo con que su criada se case con Fabio. Diana manipula a sus subalternos en un juego que, a lo largo de la narrativa, es definitorio de la propia extensión de su poder. Se concluye, entonces, que el dilema de la condesa de Belflor no procede de su incapacidad de reconocer la cualidad de su poder, sino de la conciencia de mantenerse fiel a su voluntad al mismo tiempo en que debe someterse a las normas de la sociedad:

Diana: Pues esos hielos, Anarda, dieron todos a los pies de un hombre humilde.

Anarda: ¿Quién es?

Diana: La vergüenza me acobarda que de mi propio valor tengo; no diré que es hombre, basta que sepas que es hombre que puede infamar mi honor. (1625-1627)

Malveena McKendrick ha afirmado categóricamente que la representación de la esquiva en el teatro no debe ser entendida como la mimesis de la lucha de la mujer por la libertad de elegir su identidad y función sexual (*Women and Society*, 332). McKendrick observa también la inexistencia de cualquier movimiento de emancipación en la representación varonil esquiva, al argumentar que: "First, the Spanish playwrights of the seventeenth century were not prepared to emancipate women from the demands imposed upon her by nature; and, second, they were not prepared to allow her any worthwhile motives for wishing to assert her independence" (*Women and Society*, 144). Plantearemos aquí la hipótesis de que la mujer sí pudo ejercer un cierto control dentro de su dominio. Si se yuxtapone el texto de Lope a la adaptación textual fidedigna de Miró, se aprecia que el discurso fílmico acentúa una cierta ideología de apoderamiento por parte de la figura femenina ya presente en el texto original. Esto ocurre, principalmente, porque la acción mimética de la imaginación del espacio dentro del cine es superior a la del teatro. El cine pasa, entonces, a servir como una lente que constantemente ampliará el significado textual.

Toda adaptación literaria corresponde, en cierto modo, a un proceso de reimaginación, es decir, corresponde a una traducción del material textual primario. Si se considera que la obra cinematográfica ya conlleva una interpretación de un aspecto de la realidad, se concluye que la adaptación de una obra teatral al medio cinematográfico responde a un proceso de adaptación de segundo grado. Como consecuencia de ello, la dialéctica interpretativa creada en torno a la relación del texto fílmico con el teatral, por una parte, y la realidad misma por otra, enfocará una composición de significaciones que pueden enriquecer o desvirtuar el entendimiento de un texto original y de su adaptación.

Como observa María Asunción Gómez, una de las paradojas principales de la adaptación cinematográfica de obras teatrales reside en el hecho de que algunos de los elementos expresivos en ambos los medios pueden dificultar o fracasar el proceso de adaptación (54). Al analizar las similitudes existentes entre cine y teatro, Martín Esslin observa una clasificación sistemática de la representación de los signos en común entre estos dos vehículos dramáticos: (1) los signos externos: marco arquitectónico, título, descripción genérica; (2) sistemas de signos a disposición de los actores: reparto, expresiones faciales, gestos; (3) signos visuales: configuración espacial, esquema de colores, decorado y luz; (4) el texto: uso del lenguaje, estilo, individualización de los personajes, ritmo y acción; (5) signos auditivos: musicales y no musicales (103-105).

Ahora bien, tomando en consideración la inalterabilidad textual que confiere Miró a su adaptación de *El perro*, dentro de algunos de los criterios de similitudes entre cine y teatro observados por Esslin, ¿cómo se reconfiguraría el personaje de Diana? ¿Cuáles serían los movimientos fotográficos o interpretativos de la adaptación que alterarían la percepción de la mujer del Siglo de Oro? ¿Detendría ella una influencia diferente sobre el campo masculino de la que comúnmente se entiende?

Diana, como hemos mencionado anteriormente, corresponde a un tipo de personaje arquetípico dentro de las comedias. Su naturaleza la hace transitar entre una categoría nueva, quizás, una variación particular del personaje esquivo barroco. Bien escuchando a través de muros, bien en ataques de celosía, su persona y sus espacios se funden ideológicamente. Su voluntad y su dominio material, es decir, su palacio, parecen estar textualmente definidos por Lope como una confluencia entre la psique de la protagonista y su espacio físico. Esta construcción, dentro del teatro, adquiere una connotación estática, y su captación dependerá, terminantemente, de la creencia en la actuación.

Con el virtuosismo estético del medio en que actúa Miró, las palabras en la pantalla ganan una nueva dimensión; su representación se acentúa dentro de la manipulación de lo visual. El contraste entre tomas externas e internas reflejan esta nueva dimensión translativa impuesta a los diálogos por el cine: la intimidad y oscuridad del ambiente palaciego sirve de fondo a los desvelados ataques de celos de Diana y sus diálogos con los criados. Las tomas externas están dedicadas, por lo general, a los diálogos donde la protagonista manifiesta ambiguamente su amor por Teodoro, o donde se trama el engaño. En la traducción del *El perro* al espacio cinematográfico, el dominio de Diana se expande, una vez que la ilusión creada de su reino no está espacialmente restringida a un palco.

El inicio del segundo acto de la obra es particularmente demostrativo del trabajo de contrapunto visual y textual que el medio fílmico permite en el proceso de traslación de la comedia de Lope al cine. Federico y Leonido conversan, y el primero declara su pasión por la protagonista. En una segunda secuencia de esta misma escena, Celio, un criado, y Ricardo, otro pretendiente de la Condesa de Belflor, hablan de las intenciones de Ricardo con relación a Diana. En medio de un ambiente religioso, los pretendientes de la protagonista expresan egoístamente sus deseos, pasiones, mientras comentan sobre la personalidad de su posible esposa. La edición de estas imágenes en la pantalla imprime un ritmo acelerado a la narrativa, enfatizando el estado emocional de los personajes en contraste con la ambientación eclesiástica. Más allá del énfasis en la ampliación del estado emotivo de los nobles, la narrativa fílmica rescata una crítica connotativamente irónica ya implícita en el texto, al contraponer los parlamentos profanos de los personajes con la ambientación sacra:

Leonido: Si a nadie quiere Diana, ¿de qué los puede tener?

Federico: De que puede querer que es mujer.

Leonido: Sí, mas tan vana, tan altiva y desdeñosa que a todos os asegura.

Federico: Es soberbia la hermosura.

Leonido: No hay ingratitud hermosa. (1254-1262)

En el medio teatral, la escenificación de *El perro* adquiere un carácter receptivo amplio. [3] Todos los personajes ya se encuentran en escena, y la perspectiva de la acción desenvuelta en las tablas es total por parte de la audiencia. Ya el medio fílmico permite que Miró alterne las tomas a través de un juego escénico que particulariza diferentes perspectivas de acuerdo con la objetivación de la mirada de los personajes. Los cortes visuales sobrepuestos al texto logran un efecto nivelador que manipula a la audiencia al considerar la mirada como un acto perteneciente tanto a la mujer como al hombre. El propósito principal de este ensayo no me permitirá dedicar un mayor tiempo a apreciar las modalidades psicológicas de la recepción en conjunto con el concepto de presencia en el teatro. Sin embargo, es importante resaltar aquí que el teatro corresponde a un género de espectáculo que cambia en cada representación y, el cine, se presenta tal y como sus creadores lo han perfeccionado. Mientras la comunicación es unidireccional en el cine, el teatro está basado en un intercambio intensivo entre actores y espectadores (Gómez 55). La conciencia recíproca de la presencia acaba, por lo tanto, interfiriendo en el aspecto receptivo y formativo del propio mensaje.

A lo largo de su capítulo “The Existence of Others” en *Being and Nothingness*, Sartre defiende el concepto de “mirada” como el reconocimiento inadvertido por parte del sujeto de que el Otro es también un sujeto. Esta idealización de la alteridad, sin embargo, parece diferirse de otras aportaciones teóricas que toman una posición más radical al observar la condición de la mirada femenina sojuzgada por la interpretación de la mirada masculina. María Donapetry, por ejemplo, observa que la objetificación tradicional de la mujer, particularmente en el cine, nos viene siempre dada por tres miradas: la mirada de la cámara, la mirada del héroe, y la implícita mirada del espectador, todas éstas típicamente masculinas (8).

Cabe observar, no obstante, que el cine de Miró parece romper con este tradicionalismo descrito por Donapetry, haciendo con que la mujer ocupe una posición dentro de la estructura fílmica de objeto y sujeto de la mirada. Dada esta situación, tanto el espectador como la espectadora se identifican con el héroe - en el caso de *El perro* una heroína - y se gratifican en este proceso. Es cierto que para suplir las limitadas capacidades de la mimesis espacial, el teatro requiere un mayor esfuerzo gestual y emotivo por parte del actor para favorecer la credibilidad dramática en el texto. Luego, la observación de la mayoría de la crítica sobre la interpretación de Emma Suárez, quien, en la versión de Miró, ostenta un control gestual preciso sobre el personaje de Diana, corresponde, de hecho, a las necesidades del medio en que actúa. El texto de Lope en boca de la actriz española transborda una sensualidad aparente que, quizás, el contexto original de la obra sugería en un menor grado. Esta sensualidad, en la versión de Miró, recibe un tratamiento gradual; va aumentando con el paso de las escenas hasta los últimos y apasionados besos finales. La culminación del hedonismo de la protagonista resulta de la escena en que, tras pedirle el pañuelo ensangrentado a Teodoro, anteriormente abofeteado por Diana, le despide con un coqueto fresón en la boca que muerde de una forma provocadora (Santo-Tomás 59).

Belleza y poder

Ciertamente, la interpretación de Emma Suárez, una actriz que no sólo incorpora virtudes temperamentales sino también aspectos estéticos del personaje de Diana, hace una nítida alusión a la sensualidad y a la belleza femenina utilizadas como instrumentos de ejercicio del poder. Según señala Marlene Smith, el mito de la belleza femenina “tells us that beauty may be a source of power if used by a woman for her own social or economical advantage or a source of oppression if used against her by a man” (75). Por su naturaleza ambigua, es decir, sirviendo tanto a los propósitos de la entidad masculina como los de la entidad femenina, la belleza conlleva en sí una dualidad expresiva. Sin embargo, como bien concluye Smith, en ambos escenarios la belleza permanece un símbolo de la posición de la mujer como un objeto de la estructura patriarcal (75).

Por la virtud de su apariencia, una mujer bella se transforma en el punto focal de la atención masculina, aunque pueda utilizar la belleza para emplear ciertas estrategias de poder aceptables dentro del ámbito social. Se concluye, entonces, que la belleza femenina simultáneamente hace de la mujer una entidad que detiene el poder y es victimada por él. Acerca de la representación de la mujer dentro de esta dicotomía, Smith observa que en obras de Lope de Vega, el poder femenino reside en su habilidad de incitar a los hombres a la pasión carnal, influenciándoles el destino. Bajo a la lente de Miró, la belleza representada por la mujer del teatro del Siglo de Oro en una dicotomía intrínseca, se agiganta en proporciones favorables a un discurso que confiere a la mujer un poder mayor sobre su campo de acción. El proceso de translación de *El perro* reconfigura a Diana como Lope la describe; sin embargo, a través de la interpretación de los códigos contenidos en la escritura, explorando la belleza dentro de las direcciones formativas del personaje, Miró redescubre a una Diana más independiente de la que comúnmente se entiende para el Siglo de Oro.

La recuperación estética de la belleza como un posible significado interno del texto de Lope no corresponde necesariamente a una licencia poética impuesta por el medio fílmico. En el caso de *El perro del hortelano*, el cine recontextualiza a la mujer de la Temprana Modernidad, definiendo su intervención en el poder desde dentro de su dominio, ya que fuera de éste, en el ámbito político, su interferencia directa es prácticamente nula. Lope parece haber rescatado en su comedia una imagen social que, de cierta manera, reconoce la extensión y posible influencia del poder femenino sobre el campo de acción dominado por la entidad masculina. La versión cinematográfica de Miró amplía esta representación del *status* de la mujer elaborada por Lope, imprimiendo la fuerza proyectiva característica del medio en que se articula.

A modo de conclusión

Para Gabriel Motzkin, la conciencia histórica requiere una preservación del Otro, una definición responsable de las fronteras del Otro como un habitante de nuestra identidad histórica (“The Translability of Cultures,” 269). Este Otro, la presencia de un texto canónico en el contexto español contemporáneo, parece ser preservado y respetado por Miró en su acción translativa. Al mantener el verso y al restringirse a una omisión limitada de los diálogos originales de Lope - comúnmente referencias en latín y versos complementares - la cineasta española facilita la comprensión del texto a través de la consciente manipulación de la imagen a favor de la palabra, equilibrándolos dentro de la construcción de su adaptación.

Sería discutible reconocer o no si la audiencia femenina del Siglo XVII recibió *El perro* como un proyecto sutil que aclaraba las posibles armas de resistencia de la mujer dentro la sociedad de su época. Seguramente, la posmodernidad ha identificado

a Diana como una entidad carismática, poseedora de una fuerza vital potencialmente liberadora. De ahí se concluye una explicación lógica para el suceso y repercusión favorable de *El perro*, película más vista en España durante el año de 1995. [4]

La propuesta fílmica de Miró parece recuperar para una audiencia masiva una fórmula teatral que mantiene ciertas semejanzas con el cine actual, el cual se encuentra en un camino interjectivo con la historia. En este contexto, tradición y memoria operan objetivamente en un proceso de constante fragmentación subjetiva. En el rescate del pasado, Miró no sólo reconfigura la identidad de un personaje arquetípico sino que se adentra en un proceso que proporciona a la audiencia una posibilidad de entendimiento del papel femenino bajo una óptica menos reductora y más compleja de la que comúnmente se articula.

Notas

[1] Para sostener tal afirmación, basta mencionar aquí la gran producción de narrativas que han surgido a partir de los años 50 y 60, y que buscan rescatar la óptica femenina dentro de criterios de exclusión histórica y socioeconómica.

[2] Sobre el tema de la representación metafórica en el teatro, señalaríamos ejemplos como Calderón en su comedia *La vida es sueño* y *Saber del bien y del mal*, Quevedo en su *Epícteto y Folicedades en español con consonantes*, entre tantas otras obras del Siglo de Oro que directamente aluden al poder de la representación dentro del teatro.

[3] El propósito principal de este ensayo no me permitirá dedicar un mayor tiempo a apreciar las modalidades psicológicas de la recepción en conjunto con el concepto de presencia en el teatro. Sin embargo, es importante resaltar que el teatro corresponde a un género de espectáculo que cambia en cada representación y, el cine, se presenta tal y como sus creadores lo han perfeccionado. Mientras la comunicación es unidireccional en el cine, el teatro está basado en un intercambio intensivo entre actores y espectadores (Gómez 55). La conciencia recíproca de la presencia interfiere, de cierta manera, en el aspecto receptivo y formativo del propio mensaje. Véase Metz, Christian. *Film Language. A Semiotics of Cinema*. New York: Oxford UP, 1974.

[4] Véase Santo-Tomás, 60.

Bibliografía

Arredondo, María de la Soledad. “La mirada de Lope de Vega sobre la mujer, en las Novelas a Marcia Leonarda”. *Feminismo y misoginia en la literatura española*. Madrid: Narcea, 2001. 245 pp.

Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of identity*. New York: Routledge, 1990. 236 pp.

Cantero, Pilar Couto. “Teoría de la transposición cinematográfica. En defensa de los nuevos soportes. Discurso literario vs. Discurso fílmico”. *Cien años de cine: historia, teoría y análisis del texto fílmico*. Madrid: Visor Libros, 1999. 339 pp.

De la Barca, Calderón. *El gran teatro del mundo*. Barcelona: Linkgua, 2007. 81 pp.

De Vega, Lope. *El perro del hortelano*. Ed. Paula Barral Cabrera. Madrid: Castalla, 2000. 176 pp.

Donapetry, María. *La otra mirada: La mujer y el cine en la cultura española*. New Orleans: UPS, 1998. 103 pp.

Downing, John D. H. *Radical Media. Rebelious Communication and Social Movements*. London: Sage Publications, Inc., 2001. 192 pp.

Esslin, Martín. *The Field of Drama. How the Signs of Drama Create Meanings on Stage and Screen*. New York: Methuen, 1987. 190 pp.

Folguera, Pilar. "La historia oral como fuente para el estudio de la vida cotidiana de las mujeres." *Actas de la segunda jornada de investigaciones interdisciplinarias*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma, 1984. 127 pp.

Gerstinger, Heinz. *Lope de Vega and the Spanish Drama*. New York: Fredeick Ungar Publishing Co., 1974. 63 pp.

Gómez, María Asunción. *Del escenario a la pantalla: La adaptación cinematográfica del teatro español*. Chapel Hill: UNCP, 2000. 216 pp.

Kuhn, Annette. *Women's Pictures. Feminism and Cinema*. London: Routledge & Kegan Paul, 1982. 226 pp.

Martí-Olivella, Jaume. "Regendering Spain's Political Bodies: Nationality and Gender in the Films of Pilar Miró and Arantxa Lazcano". *Refiguring Spain*. Durham: DUP, 1997. 215-30 pp.

_____. "La piedad profana de Pilar Miró". *Cine-Lit II*. Corvallis: UOP, 1994. 552-62 pp.

McKendrick, Melveena. "Women Against Wedlock: The Reluctant Brides of Golden Age Drama". *Women in Hispanic Literature*. Berkeley: UCP, 1983. 312-42 pp.

_____. *Women and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: a Study of the 'Mujer Varonil'*. London: Cambridge UP, 1974. 346 pp.

Motzkin, Gabriel. "The Translatability of Cultures." *Memory and Cultural Translation*. Standford: SUP, 1996. 348 pp.

Miró, Pilar. *El perro del hortelano*. (VHS) 1996.

Naremore, James, ed. *Film Adaptation*. New Jersey: RUP, 2000. 272 pp.

Perry, Mary Elizabeth. *Crime and Society in Early Modern Seville*. London: UP of New England, 1980. 298 pp.

Sage, J.W. "The context of the comedy: Lope de Vega's *El perro del hortelano* and related plays." *Studies in Spanish Literature of the Golden Age*. London: Tamesis, 1973. 247-66 pp.

Sartre, Jean Paul. *Being and Nothingness*. Trans. Hazel E. Barnes. New York: Philosophical Library, 1956. 547 pp.

Smith, Marlene K. *The Beautiful Women in Theater of Lope de Vega*. New York: Peter Lang Publishing, INC., 1998. 197 pp.

Santo-Tomás, Enrique García. "Diana, Lope, Pilar Miró: horizontes y resistencias de clausura en "*El perro del hortelano*". *Otro Lope no ha de haber*. Florencia: Alinea, 2000. 48-61 pp.

Vigil, Murilo. *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1994. 201 pp.

Villanueva, Darío. "Los inicios del relato en la literatura y el cine." *Cien años de cine: historia, teoría y análisis del texto filmico*. Madrid: Visor Libros, 1999. 339 pp.

Wilson, Margaret. "Lope as a Satirist: Two Themes in *El perro del hortelano*". *Hispanic Review*, 40:3 (1972): 271-282 pp.

Yarbro-Bejarano, Ivonne. *Feminism and the Honor Plays of Lope de Vega*. Indiana: IUP, 1994. 324 pp.

© *Sandro R. Barros 2008*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

