

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 15

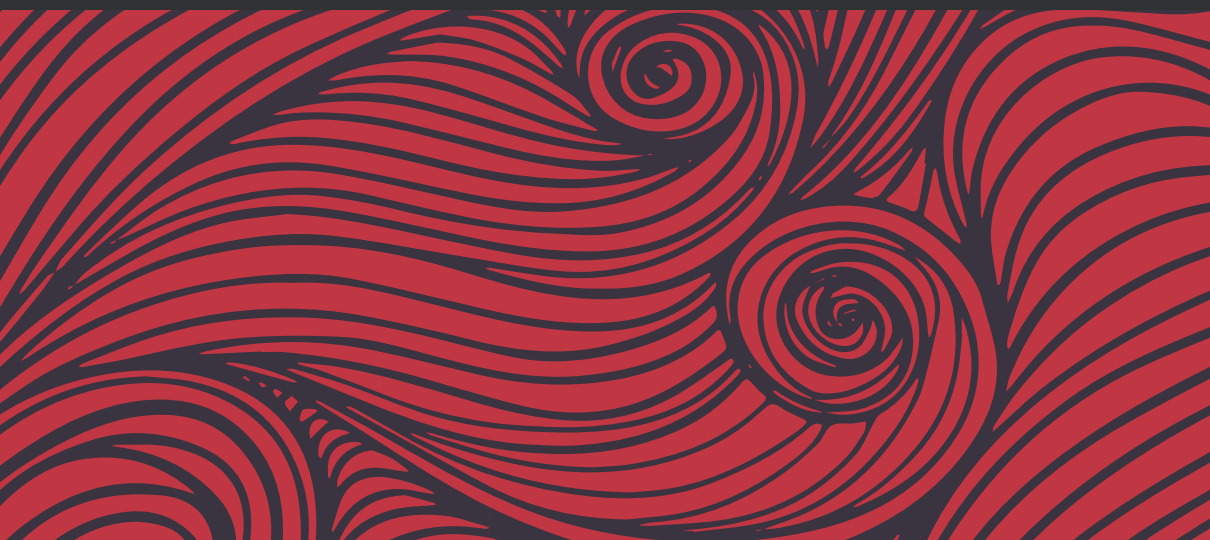
e-ISSN 2610-9360
ISSN 2610-8844

El teatro clásico español en el cine

editado por
Marco Presotto



Edizioni
Ca' Foscari



El teatro clásico español en el cine

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Serie diretta da
Enric Bou

15



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Direzione scientifica Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Danmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Presotto (Università di Bologna, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

Comitato di redazione Ignacio Arroyo Hernández (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vincenzo Arsillo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marcella Ciceri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) René Lenarduzzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Roma, Italia)

Direzione e redazione

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati
Università Ca' Foscari Venezia
Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199,
30123 Venezia, Italia
rassegna.iberistica@unive.it

e-ISSN 2610-9360
ISSN 2610-8844



URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/biblioteca-di-rassegna-iberistica/>

El teatro clásico español en el cine

editado por
Marco Presotto

Venezia
Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
2019

El teatro clásico español en el cine
Marco Presotto (editado por)

© 2019 Marco Presotto per il testo | para el texto

© 2019 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione | para la presente edición



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia,
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione luglio 2019 | 1a edición julio de 2019

ISBN 978-88-6969-330-4 [ebook]

ISBN 978-88-6969-331-1 [print]

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Il presente volume è stato pubblicato con un contributo del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'*Alma Mater Studiorum* - Università di Bologna nell'ambito del progetto PRIN 2015 - Prot. 201582MPMN - «Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali».

El teatro clásico español en el Cinema / editado por Marco Presotto — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2019. — 200 p.; 23 cm. — (Biblioteca di Rassegna iberistica; 15). — ISBN 978-88-6969-331-1.

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-331-1/>

DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-330-4>

El teatro clásico español en el cine

editado por Marco Presotto

Sumario

Introducción: el teatro clásico y su reescritura contemporánea

Marco Presotto

7

Las reescrituras fílmicas de la comedia nueva

Un patrimonio desconocido y desatendido (hasta ahora)

Alba Carmona

13

Del teatro al cine: sobre el concepto de adaptación y sus transformaciones

Iván Gómez García

27

Más allá de la adaptación

El reciclado de materiales temáticos del teatro áureo español en el cine

José Antonio Pérez Bowie

43

El teatro áureo en la pantalla: estrategias de cinematización del monólogo (I)

Simone Trecca

63

La dama duende prohibida: la censura de la película argentina en la España franquista

Tiziana Pucciarelli

87

«Humano, demasiado humano»: reinterpretaciones cinematográficas y televisivas de *La vida es sueño* en el tardofranquismo

Eugenio Maggi

103

El alcalde de Zalamea: dos adaptaciones cinematográficas de Calderón

Simon Kroll

117

«Don Juan, ¿español?». Sobre la españolidad en <i>Don Juan</i> de José Luis Sáenz de Heredia Cayce Elder	139
<i>El perro del hortelano</i>: de espacio escénico a espacio cinematográfico Juan Carlos Garrot Zambrana	153
La dialéctica alto vs bajo en <i>El perro del hortelano</i> Del decorado verbal de Lope de Vega a la transposición fílmica de Pilar Miró Marcella Trambaioli	169
El teatro áureo en la gran pantalla: <i>Menos es más</i> de Pascal Jongen y <i>El desdén con el desdén</i> de Moreto Debora Vaccari	187

Introducción: el teatro clásico y su reescritura contemporánea

Marco Presotto
Università di Bologna, Italia

La relación entre teatro clásico español y cine viene desde lejos: el nacimiento mismo de la cinematografía artística se caracteriza por el uso de modelos dramáticos. La primacía de lo visual y la fama de algunos textos teatrales en el imaginario colectivo contribuyeron a crear en las primeras experimentaciones una asociación directa entre códigos expresivos que se revelarían pronto tan distintos. De hecho, la frontalidad de una pieza dramática clásica, pensada para teatros antiguos más o menos envolventes aunque siempre vinculada a la cuarta pared, prevé un punto de vista único de la representación, que la narración cinematográfica multiplica potencialmente gracias al objetivo de la cámara. Además, el auge del mercado teatral europeo de la primera modernidad, por su amplitud y nivel de penetración cultural, ha llevado pronto a los historiadores a la comparación con la industria del cine, aunque los efectos especulativos de esta consideración son muy escasos.

El patrimonio teatral del Siglo de Oro es, desde luego, una herencia incómoda bajo muchas perspectivas: por su cantidad, en primer lugar, que ha impedido hasta ahora que todas las obras estén completamente a disposición del lector actual en ediciones fiables, a pesar de los muchos proyectos que han nacido en los últimos decenios. También llama la atención la diferente apropiación ideológica de este legado por parte de las distintas etapas culturales del *secolo breve*, a veces enfrentadas de forma violenta en la era del nacimiento y desarrollo del arte cinematográfico. La interpretación de la *comedia nueva* sigue ocupando la labor investigadora de filólogos e histo-

riadores, paralelamente a la incesante actividad de puesta en escena del teatro del Siglo de Oro. ¿De qué manera el cine ha contribuido a construir o reforzar una imagen popular del teatro clásico español? ¿Hasta qué punto se ha vertido, en un producto industrial destinado tendencialmente a un público amplio como es el cine, un proyecto artístico y un contenido ideológico concreto previsto para el teatro de corral? ¿Cómo el guionista y luego el director han trabajado con los textos antiguos? ¿Qué estrategias narrativas se han escogido para solucionar problemas de transcodificación a partir de una obra pensada para la representación?

El presente libro parte de estas preguntas, que se han desarrollado en un primer momento en un contexto didáctico. La tesis de Alba Carmona, dirigida por Gonzalo Pontón y defendida en 2018, ha constituido una base de trabajo fundamental ya que se dedica a la definición del corpus objeto de estudio. Su contribución en este volumen ofrece una reseña bibliográfica imponente que revela un panorama complejo de los diferentes caminos de la crítica, y representa al mismo tiempo un importante punto de partida para muchas investigaciones futuras, dado que subraya la escasez de una producción científica sistemática que dé cuenta de todos los procesos de transmedialidad realizados hasta ahora en torno al teatro clásico español. Carmona denuncia asimismo la dificultad concreta de acceder a los documentos conservados sobre la historia de la realización y comercialización de las películas, a partir, en muchos casos, de la imposibilidad de conseguir ejemplares de las mismas obras, aspecto que nos informa sobre la necesidad de crear un archivo textual funcional para la investigación.

El ensayo inicial de Iván Gómez García nos acompaña a través del origen de la relación entre los dos medios visuales, principalmente de área anglosajona, donde el primer montaje cinematográfico constituyó un punto de no retorno, marcando de forma indeleble la distancia entre representación y narración. Al mismo tiempo, el contacto entre cine y teatro se mantuvo estable y produjo constantes experimentaciones artísticas que remitían a reflexiones sobre el mismo estatuto de los distintos códigos artísticos y sus elementos estructurales. Más allá de una fuente de aprovechamiento de historias, por otra parte inacabable, el concepto de ‘adaptación’ podrá sustituirse a veces por el más operativo de ‘translación’. Bajo este punto de vista, José Antonio Pérez Bowie en su contribución se enfrenta directamente con el corpus textual del cine español e intenta dar cuenta de las diferentes tipologías de relación intertextual que pudieron producirse en este trasvase provechoso desde ambas laderas. Sus matizaciones ofrecen propuestas de método hacia un acercamiento ideológico y cultural más definido de cada proyecto artístico, en relación con los géneros cinematográficos y el nivel de explotación de la densidad semántica del hipotexto. A veces, como ocurre en el *Don Juan*

de Sáenz de Heredia (1950), ni siquiera será posible hablar de contacto directo con el teatro clásico, sino de recuperación de «materiales mítico-temáticos» sembrados en la cultura española de forma indistinta y que el proyecto intentó recrear en una nueva significación funcional para el público del cine del momento, con el influjo más o menos velado de las producciones extranjeras en una sociedad autárquica en crisis. En otras ocasiones pudo tratarse del aprovechamiento de una estratificación genérica por parte del cineasta, como ocurre con *Doña Francisquita* de Ladislao Vajda (1952), que ofrece su mirada irónica hacia los valores ideológicos de la pequeña burguesía aprovechando la zarzuela de Fernández Shaw y Romero, que a su vez remitía a modelos teatrales clásicos. La dificultad de definir de manera unívoca el proceso de reescritura y transmedialidad es también el punto de partida teórico de Simone Trecca en su estudio sobre la cinematización del monólogo teatral, consciente de que el proceso mismo conlleva una fuerte dosis de reflexión del artista en torno al código expresivo. El monólogo dramático representa un punto de vista privilegiado para analizar las estrategias de transcodificación hacia una modalidad sustancialmente narrativa, porque esta específica forma de comunicación teatral se caracteriza a menudo por la presencia de un fuerte artificio retórico que responde a la demanda de entretenimiento poético por parte del público del corral. Los casos de estudios analizados por Trecca, que proceden de *Fuente Ovejuna* de Juan Guerrero Zamora (1972) y de *La leyenda del alcalde de Zalamea* de Mario Camus (1973), son una muestra significativa de las potencialidades de la investigación en este ámbito.

De carácter más expresamente histórico y sociológico es el amplio estudio de Simon Kroll sobre dos adaptaciones de *El alcalde de Zalamea* en épocas y contextos políticos enfrentados de la Alemania del siglo XX: la de Paul Verhoeven realizada bajo el régimen nacionalsocialista (1942) y la de Martin Hellberg producida en la República Democrática Alemana (1956). La presencia de traducciones al alemán de obras dramáticas de Calderón es significativa desde el siglo XIX, así como su puesta en escena en los teatros públicos. En ambos regímenes, la construcción calderoniana del mito de la honra villana española resultó funcional para un discurso político destinado al entretenimiento popular a través del medio cinematográfico; el análisis de Kroll contextualiza de forma pormenorizada los dos ámbitos ideológicos, culturales, económicos y sociales de realización del producto artístico e industrial, al mismo tiempo que evidencia los aspectos en común entre las dos obras, dado que ambas proceden de la misma traducción y son translaciones de puestas en escena concretas. La película de Verhoeven, además, es una adaptación actualizada en el presente y marcadamente metateatral que puede adscribirse por completo a la clasificación teorizada por Pérez Bowie en su ensayo.

Sobre la censura de las películas relacionadas con el teatro clásico en España, Tiziana Pucciarelli ofrece en su estudio un ejemplo de las investigaciones que pueden hacerse en el importante Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, donde se conservan los expedientes relativos a las solicitudes de proyección pública de las obras. Pucciarelli se ocupa del caso de *La dama duende* del director argentino Luis Saslavsky (1945) cuyo guion fue realizado por María Teresa León y Rafael Alberti en el exilio. La estudiosa transcribe los juicios y comentarios de los miembros de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica que impidieron la difusión de la película en España; describe así el proceso de control al que fue sometida la obra en una contribución que fija las bases para un estudio exhaustivo de este importante fondo documental en buena parte inexplorado. La relación entre el teatro clásico y la España franquista es abordada dentro de la textualidad por Cayce Elder en su análisis sobre la película *Don Juan* del director José Luis Sáenz de Heredia (1950), cuya propaganda de una supuesta autarquía cultural en la celebración de mitos fundacionales del ser español resulta aquí en buena parte matizada, en una obra ideológicamente más compleja y controvertida de lo que ha querido ver la crítica en su mayoría. En esta misma dirección, Eugenio Maggi estudia las adaptaciones de *La vida es sueño* de Calderón en la última etapa de la dictadura, e intenta definir el tratamiento del material dramático original en productos destinados al público de la pequeña y gran pantalla en este contexto ideológico y cultural.

La renovación del significado artístico del patrimonio teatral áureo en la transición democrática se produjo gracias a diversos cauces, desde el nacimiento de importantes proyectos de investigación hasta el desarrollo de festivales específicos y, sobre todo, a través de la fundación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986). Los años noventa del siglo pasado asistieron a una reescritura y ampliación canónica de este legado artístico-cultural, lo cual conllevó un auge de los estudios que no parece disminuir hasta la fecha. En este contexto debe situarse la labor de Pilar Miró, protagonista, en sus diferentes facetas creativas, institucionales y políticas, de una compleja etapa cultural. Con su adaptación cinematográfica totalmente en verso de la comedia de Lope de Vega *El perro del hortelano* (1996), Miró realizó un producto artístico que obtuvo una extraordinaria atención de la crítica y del público español; al mismo tiempo, la cineasta consiguió poner a prueba la relación directa y explícita entre los dos códigos en una constante interacción que la llevó poco después a dirigir teatro clásico y a emprender proyectos en este ámbito. De allí el especial interés que reviste la película: Juan Garrot Zambrana presenta en su contribución para este libro un análisis de la reescritura de los espacios dramáticos en la obra cinematográfica, no pasando por alto la peculiar ubicación del rodaje, el castillo de Sintra en

Portugal, y sus posibles significados metatextuales para el espectador español. En esta misma línea, Marcella Trambaioli se ocupa de la verticalidad escenográfica y simbólica de la obra, que como experta lopista describe en el hipotexto con atención hacia los muchos detalles metafóricos de la constante dialéctica entre poder y subordinación, y analiza las soluciones adoptadas por la directora en su compleja operación transmedial. A pesar del éxito de la película de Pilar Miró, su apuesta no tuvo una significativa trascendencia en proyectos industriales dirigidos directa y expresamente a proponer al espectador de cine textos teatrales clásicos más o menos actualizados. *La dama boba* de Manuel Iborra (2006), inevitablemente relacionada en el imaginario con la obra de Miró, resultó en cambio una película de escaso interés para la crítica y el público. Asistimos hoy en día a una suspensión de la inversión de los productores en este ámbito, a pesar de las realizaciones cinematográficas y televisivas que reconstruyen los monumentos literarios del Siglo de Oro a partir de sus autores, como ocurre con *Lope* (2010) de Andrucha Waddington sobre el joven Lope de Vega o en clave actual no exenta de autoironía con *Cervantes contra Lope* (2016) de Manuel Huerga. En una dirección distinta, relacionada con la popularidad del sistema de actores y de los contenidos ideológicos de una serie televisiva destinada a un público adolescente, es la producción de *Menos es más* dirigida por Pascual Jongen (2000). La obra aprovecha temáticamente y de forma metatextual la pieza más famosa de Agustín Moreto, *El desdén con el desdén*. Independientemente de la calidad del resultado artístico, se trata de una actualización que pone a prueba las categorías señaladas por Pérez Bowie y las perspectivas metodológicas apuntadas por Gómez García y por Trecca. Gracias al estudio de Debora Vaccari publicado aquí, podemos apreciar las relaciones entre la película y su hipotexto, que confirma el carácter proteico de la transmedialidad entre teatro clásico y cine.

Las contribuciones contenidas en este libro, en su conjunto, tienen la ambición de acercar el lector a un panorama crítico sobre el tema y al mismo tiempo proponer instrumentos metodológicos de análisis y ensayos concretos de su aplicación a textos o tradiciones, a sabiendas de que se trata de un ámbito de investigación explorado solamente en parte hasta ahora. La capacidad de interpretar procesos artísticos de transcodificación y transmedialidad reviste una importante faceta del proceso formativo en ámbito universitario; nos ayuda a entender la presencia actual de modelos heredados y su función para la construcción de la realidad contemporánea.

Las reescrituras fílmicas de la comedia nueva

Un patrimonio desconocido y desatendido (hasta ahora)

Alba Carmona

Universitat Autònoma de Barcelona, Espanya

Abstract Broadly speaking, the cinematographic adaptations of the *comedia nueva* have not drawn the Hispanists' attention. Why? Have there been any changes to that trend lately? This essay aims at tackling these issues. It suggests that the underdevelopment of this field of study is due to a strong philological orientation of most Spanish departments and the scattering of film materials. It also proposes that the increasing academic interest in *Siglo de Oro*'s presence on screen is linked to the recent release of TV series such as *El Ministerio del Tiempo*, which has brought Lope and Cervantes close to a broader public. This essay concludes by suggesting some relevant research threads that are still to be explored, such as studying unfinished cinematographic adaptations and the analysis of *comedia*'s diffusion through TV.

Keywords Film adaptation. Golden Age Drama Studies. Hispanism. Reception of the Golden Age Theatre Heritage. Theatre in cinema.

Sommario 1 Un patrimonio olvidado: prejuicios y obstáculos. – 2 De un tiempo a esta parte: resultados y propuestas de investigación.

1 Un patrimonio olvidado: prejuicios y obstáculos

Las cualidades cinematográficas de la comedia nueva han sido percibidas por distintos autores desde los primeros años de la historia del séptimo arte. Ya en la época del cine silente, Menéndez Pidal (1924, 541) se refirió a Lope como un «verdadero cinedrama». Algunas décadas más tarde, al calor de

la aparición de las teorías del *précinéma*,¹ personalidades como Azorín y Alonso Zamora Vicente realizaron declaraciones en este mismo sentido. Notaba el primero que el Fénix de los Ingenios es «autor de centenares de películas, digo, de comedias. He cometido adrede un lapsus: cada comedia de Lope, rápida y brillante, es una película» (Azorín 1953, 141).

Por su parte, el filólogo madrileño exponía que la obra de todos los buenos comediógrafos del Siglo de Oro, sobre todo la de Tirso de Molina, se distinguía por su carácter cinematográfico, «desde los detalles externos - paisajes, fondos, interiores, habitaciones disimuladas, que son personajes de primera fila - hasta los gestos delatores de los protagonistas» (Zamora Vicente 1958, 97). El autor opinaba por consiguiente que sería de agradecer cualquier iniciativa de transponerlos a la gran pantalla. Joaquín de Entrambasaguas (1961) incluso defendía que las adaptaciones fílmicas del teatro áureo funcionarían mejor que las teatrales, en la medida en que el lenguaje cinematográfico cuenta con mayores recursos para la realización material de los textos:

Nuestro teatro barroco de los siglos XVI y XVII [...] de tan fácil planificación cinematográfica [...] presenta aspectos evidentemente ajenos a la dramaturgia clásica [...] que tendrían solución mejor en la expresión cinematográfica.

En tales comedias del Siglo de Oro [...] hay un movimiento de acción y un desplazamiento de personajes y de sucesos más fáciles de captar en un libre rodaje que de encerrar en el estrecho y denso ámbito de la escena [...].

En este teatro, se diría que [...] hay que abandonarla [la escena] de continuo para seguir a los personajes, cuando salen por los bastidores, con una imaginaria cámara que, al fin, vuelve tras ellos a escena de nuevo; pero a una escena distinta, lejos de la anterior en lugar y tiempo, a que nos ha llevado la acción misma. (Entrambasaguas 1961, 27)

De modo similar, Jorge Urrutia observaba que: «[S]ólo el cine - o un montaje teatral de influencia cinematográfica - puede expresar propia y fielmente la intención del dramaturgo autor de *La vida es sueño*» (Urrutia 1970, 190). Por los mismos años, esta vez desde una pers-

¹ En Francia, en los años cincuenta, se produjo la aparición de las teorías precinematográficas, desarrolladas por autores como Étienne Fuzellier, Henri Agel y Paul Leglise, quienes defendían que «ciertos escritores de épocas pasadas habrían ‘intuido’ o ‘adivinado’ la expresión cinematográfica» (Peña Ardid 2009, 76-7). Coincidimos con la investigadora en que «[e]l grave error de este tipo de trabajos fue, sin duda, confundir la indiscutible existencia de estilos literarios más o menos ‘visuales’ o sensibles al problema del movimiento [...] con una supuesta ‘premonición’ por parte de la literatura cinematográfica» (79).

pectiva sociológica, Maravall destacaba remitiéndose a Noël Salomon que: «la comedia barroca española, en su gran fase de floración, se desarrolló en unas condiciones económicas y sociales únicamente parecidas a las de la producción cinematográfica de nuestros días» (Maravall 2012, 170). Asimismo, Wheeler suscribía recientemente la idea del historiador, indicando que, más allá de la similitud estilística entre las piezas teatrales barrocas y el lenguaje cinematográfico, «Golden Age drama's cultural ubiquity in the seventeenth century finds its closest modern-day equivalent in film» (Wheeler 2012, 134).

A pesar de los puntos de contacto existentes entre ambos fenómenos culturales y las repetidas invitaciones a la realización de reescrituras fílmicas de la comedia nueva, advertimos que las versiones fílmicas de este patrimonio son más bien pocas, sobre todo si tenemos en cuenta el elevado número de piezas que componen este amplísimo corpus literario. Así las cosas, a partir de las piezas de Lope se han producido dieciséis películas; de Calderón, trece; de Tirso de Molina, cinco; y, de Moreto, Guillén de Castro y Ruiz de Alarcón, una respectivamente.²

Cabe asimismo destacar que, hasta hace pocos años, ha sido bastante escaso el interés académico por el trasvase al cine de este patrimonio dramático. Más allá del excelente capítulo escrito por Wheeler (2012),³ «Cinema and Golden Age Drama: the *comedia* Goes to the Movies», donde presenta una panorámica y un detallado examen de las reescrituras fílmicas de la comedia nueva producidas en España desde el final de la Guerra Civil hasta la actualidad, se puede hablar aproximadamente de una cuarentena de referencias bibliográficas dedicadas a estas transposiciones, casi todas ellas publicadas después del año 2000.

Es preciso subrayar que, entre estos ensayos, un buen número no tiene como objetivo el estudio de los trasvases de la comedia nueva: simplemente los atienden con el fin de alcanzar conclusiones relacionadas con otros asuntos. Ejemplifican lo expuesto el libro de Sánchez Noriega (1998) sobre Mario Camus, en el que se dedica un apartado a la adaptación de *El alcalde de Zalamea* (1973) dirigida por el realizador cántabro; y, también el volumen de García de Dueñas (2003), en cuyas páginas, a través del género de la entrevista, el director extremeño José Gutiérrez Maesso relató, entre muchas otras cuestiones, el proceso de producción de su *Alcalde de Zalamea* (1954); asimismo, en el reciente libro de López López (2017), la autora no solo atiende la presencia de la comedia nueva en el cine y la televisión, sino de la literatura del Siglo de Oro en general.

² En mi tesis doctoral (Carmona 2018b, 40-2) aparecen detallados los títulos, directores, nacionalidad y años de estreno de estas comedias trasladadas al cine.

³ Los contenidos de este capítulo están asimismo recogidos de manera sintética en Wheeler 2008.

Algunos de los trabajos dedicados a la materia son, por otra parte, en esencia filmografías comentadas: pensemos en el caso de Evans (1997), Gómez Vilches (1998), Alba (1999), Santamarina (2002), Moncho Aguirre (2012) y España (2018). Y el resto de las investigaciones, además de ser pocas y en ocasiones presentar incorrecciones relevantes, se han focalizado en su mayoría en dos reescrituras, las que han funcionado mejor en taquilla: *La dama duende* (1945), del director argentino Luis Saslavsky,⁴ y *El perro del hortelano* de Pilar Miró.⁵

A partir de lo descrito constatamos que, salvando la excepción que conforman este par de títulos, el interés científico por las recreaciones filmicas de la comedia nueva ha sido prácticamente nulo. Es cierto que de la transposición de Antonio Román de *Fuenteovejuna* (1947) se han realizado varios estudios, siendo destacables los de Bentley (2004), Pérez Bowie (2004), Huerta Calvo (2011), Wheeler (2012, 138-43) y Traperó (2018). Pero en la mayor parte de los casos comprobamos que, si no han pasado desapercibidas por completo, su análisis ha sido abordado de forma aislada. De *El alcalde de Zalamea* de Maesso, por ejemplo, se han ocupado Pérez Bowie y González (2010), Wheeler (2012, 146-51), y, más recientemente, he hecho lo propio en mi tesis doctoral (Carmona 2018b, 198-210). La versión soviética de *Marta la piadosa* tan solo ha sido examinada por Ryjik (2010). Y la adaptación libre de *La viuda valenciana*, comercializada bajo el nombre de *La viuda celosa* (F. Cortés, 1946), ha sido únicamente estudiada en Carmona y Lázaro (2016). Incluso algunas reescrituras no han merecido por el momento más que alguna alusión: es el caso de la transposición de *El maestro de danzar* (*Uchitel' tantsev*, 1952) de la directora rusa Tatyana Lukashevich, o de *Doña Juana* de Paul Czinner, una adaptación de la comedia tirsiana *Don Gil de las calzas verdes* que se estrenó en la República de Weimar en 1928.

A priori, puede sorprender semejante desatención por la materia, sobre todo si consideramos que «[l]a investigación sobre el teatro clásico español ha progresado hasta convertirse en una de las áreas más fructíferas y especializadas del hispanismo» (Mascarell 2014, 26). No obstante, se dan unas condiciones, relacionadas tanto con el propio curso del siglodorismo como de la Teoría de la Adaptación Cinematográfica, que permiten entender la baja producción de esta clase de análisis. Recordemos en primer lugar que: «the very

⁴ Cf. Balcells 2003; Domènech 2015, 2016; Estébanez Gil 2003; Gubern 2003; Iglesia 2003; Mateos Miera 2003; Prada 2003; Sánchez 2003; Saura 2010; Utrera Macías 2007; Wheeler 2011.

⁵ Cf. Allinson 1999; Alonso Veloso 2001; Barros 2008; Canning 2005; Carmona, Boadas 2016; Cortés Ibáñez 2000; Díez Ménguez 2002; Escalonilla López 2002; España Arjona 2018; Faulkner 2017, 327-33; Fernández, Martínez-Carazo 2006; García Santo-Tomás 2000; Jaén Portillo 2012; Mañas 2003; Pérez Sierra 1996, 1999; Pujals, Romea 2001; Thiem 2009; Wheeler 2007.

subject of adaptation has constituted one of the most jejune areas of scholarly writing about cinema» (Naremore 2000, 1). A ello además hay que sumarle que, si bien es cierto que la:

progresiva apertura de los departamentos de literatura a los estudios interdisciplinarios se ha visto reflejada en una creciente bibliografía sobre novela y cine [...] se echan en falta estudios comparativos que analicen exhaustivamente, dentro del marco teórico contemporáneo, la relación entre teatro y cine y más concretamente la adaptación de obras de un medio a otro. (Gómez 2000, 15)

Tampoco hay que obviar que desde los departamentos de hispánicas, y en especial en el mundo académico español, la aproximación a la comedia áurea se ha realizado hasta hace muy poco desde la estricta exégesis textual.⁶ En esta tradición, según desarrolla Wheeler (2012, 2-9), el análisis de las piezas se ha apoyado en la letra impresa, pues se concibe más estable desde un punto de vista material – y, por tanto, presuntamente, más objetiva –, que sus versiones escénicas. De tal planteamiento, se desprendería que el texto del dramaturgo ocupa el estatuto de ‘idea platónica’ respecto a la obra; por el contrario, sus montajes teatrales, y por extensión sus reescrituras fílmicas o televisivas, se aprecian como una participación imperfecta de tal entidad metafísica.⁷ La existencia de tales prejuicios conllevaría que también puedan ser consideradas de segunda categoría

6 Por lo que respecta a esta cuestión es interesante recuperar lo desarrollado por López, Talens y Villanueva (1994, IX-XII), quienes desde una perspectiva histórica explican la prevalencia de la perspectiva filológica de los estudios hispánicos en España: «During the Franco years, literary criticism in Spain remained confined to what it had been since the end of the nineteenth century, namely, philological criticism. [...] The last years of the Franco regime and the years of the democratic transition saw rapid changes in this scenario. [...] Yet, like all explosions, this one had to subside, and it left few lasting effects. [...] In spite of all the visibility that theory had gained through the printing industry and the enthusiasm that it generated, theory in general remained, for professors seeking tenure, more an obstacle than an asset. [...] In fact, to obtain a tenured position in Spanish literature, the field in which the majority of the new theorists found themselves, one had to demonstrate competence in either medieval or Golden Age literature. Contemporary literature and literary theory were still considered less ‘scientific’: the first because of its proximity in time, and the second because of its abstract nature. [...] It was only in 1985, when the [...] Ley de Reforma Universitaria [...] was passed, that literary theory was declared an official discipline and was recognized as different from linguistics. [...] Now, as we approach the turn of the century, it seems that finally literary criticism and textual criticism in general have found their institutional space».

7 Tal concepción de las adaptaciones no es exclusiva del siglodorismo. De acuerdo con Hutcheon (2006, XII): «Whether it be in the form of a videogame or a musical, an adaptation is likely to be greeted as minor and subsidiary and certainly never as good as the ‘original’». Por lo que respecta al caso concreto de las reescrituras fílmicas de obras literarias, Robert Stam (2014, 24) expone que «la noción intuitiva de la inferioridad de las adaptaciones se deriva de una constelación de prejuicios subyacentes», tales como la iconofobia y su anverso, la logofilia (23-31).

las investigaciones centradas en el estudio de estas ‘participaciones’ del texto base. Ante tales circunstancias, no es de extrañar que buena parte de la bibliografía dedicada a esta materia haya aparecido fuera del ámbito universitario español.

Más allá de las cuestiones de orden teórico, cabe mencionar otro tipo de trabas que habrían influido en que las reescrituras fílmicas de la comedia hayan recibido tan poca atención. Así las cosas, también sería responsable de este estado de la cuestión la dificultad que entraña el propio acceso a los materiales, comenzando por las películas. Hay que tener en cuenta que, a pesar de que las filmotecas tengan catalogadas las colecciones fílmicas, a veces no están digitalizadas, preservadas ni restauradas, por lo que no es posible visionarlas.

Recuerdo en este sentido mi experiencia con la adaptación weimariana de *Der Richter von Zalamea* de Ludwig Berger (1920), custodiada en el Bundesarchiv-Filmarchiv de Berlín,⁸ institución que no me permitió acceder a la película cuando escribía la tesis doctoral, a pesar de mis reiteradas solicitudes. No quedó más remedio que reconstruirla a partir del programa de mano, las reseñas, críticas y anuncios publicitarios que habían aparecido en revistas alemanas entre 1920 y 1921, conservados en la Bibliothek und Textarchiv del Deutschen Filminstitut de Frankfurt. En este sentido, también ayudaron a completar el análisis las fotos fijas de la cinta custodiadas en el Bildarchiv del Deutsches Filminstitut de Wiesbaden y en el Fotoarchiv de la Deutsche Kinemathek de Berlín.

He querido detenerme en este caso porque hace pocos meses, Simon Kroll me escribió para ofrecerme amablemente una copia de la película, que ya había sido digitalizada. Por fin, tras años de investigación, era posible conocer de primera mano la historia de *Der Richter von Zalamea*. Lo deseable en este sentido sería que se procediese del mismo modo que con *El alcalde de Zalamea* de Adrià Gual (1914), de la que pueden verse algunos fragmentos en línea gracias a la labor de restauración y difusión de la Filmoteca Española.⁹

En otras ocasiones, a pesar de que las películas estén disponibles *in situ* para los usuarios, puede resultar complicado acceder a ellas debido a su localización. Según el *WorldCat*, por ejemplo, *La viuda celosa* de Fernando Cortés solo se encuentra en el Media & Microtext Center de la Stanford University. En este caso, además, el centro no la ofrece en préstamo interbibliotecario ni permite realizar una copia de ella.

Por último, indiquemos que de varias adaptaciones parece que no se haya preservado ningún ejemplar. No se puede descartar que anden perdidas en algún rincón, pendientes de ser catalogadas, pe-

⁸ Para esta película véase Carmona 2018a.

⁹ <https://bit.ly/2EQ801S> (2019-28-01).

ro por el momento se dan por desaparecidas las reescrituras de *La moza de cántaro* (J. Amich Bert, 1927), la *Doña Juana* de Czinner o *El condenado por desconfiado*, una versión no comercial de la comedia tirsiana que dirigió en 1952 el poeta Manuel Altolaguirre, cuando vivía exiliado en México.

Los problemas de preservación y accesibilidad, lamentablemente, no solo afectan al material fílmico. Así, aunque en lugares como el Archivo General de la Administración se encuentra información muy relevante sobre las adaptaciones (guiones, informes de la censura, folletos promocionales, recortes de prensa, etc.), a veces, la documentación se ha extraviado, o bien, por su estado de conservación, es imposible consultarla. Esta situación es especialmente perjudicial cuando se quiere investigar sobre traslaciones que nunca se llegaron a realizar, pues entonces resulta muy complicado apoyarse en la documentación complementaria (reseñas, críticas, entrevistas, anuncios publicitarios...) que suele generarse cuando ya se ha iniciado, o está a punto de hacerlo, el rodaje de una película.

Ejemplificaría esta cuestión el plan de trasvase de *Fuente Ovejuna* que en 1942 tuvo la intención de dirigir Carlos Arévalo, autor del polémico film falangista *Rojo y negro*. Debido a que el mal estado del guion no permite su consulta, para aproximarse a esta lectura virtual de la comedia prácticamente solo quedaría a disposición del estudioso el breve proyecto que desde la productora se remitió a la censura.¹⁰ A partir de tal documento, sabemos que el cineasta pretendió trasladar esta comedia al celuloide con el objetivo de «enseñar y moralizar, dentro de un estricto concepto de españolismo». Se trata de una información reveladora, pero el examen del guion ofrecería más pistas a propósito de los mecanismos que se activaron durante los primeros años de la dictadura para acomodar los clásicos áureos a la ideología franquista del momento.

Para terminar este apartado, señalemos que la cuestión lingüística también habría actuado como freno a la hora de abordar el examen de determinadas lecturas de la comedia, tanto cinematográficas como para la pequeña pantalla. Hay que recordar que muchas de estas últimas versiones se han producido en el extranjero, en países tan dispares como Finlandia, Hungría, la Unión Soviética o Yugoslavia, cuyos idiomas oficiales son por lo general poco conocidos entre los círculos de hispanistas. Ello explicaría que estas adaptaciones sigan a la espera de ser analizadas, o que hayan sido examinadas exclusivamente por investigadores autóctonos.¹¹

¹⁰ Arévalo, Carlos. *Fuente Ovejuna* (1942). Archivo General de la Administración (AGA), Unidad 21/05957. Alcalá de Henares: Archivo estatal.

¹¹ Véase por ejemplo Pronkevich 2017; Ryjik 2010, 2015, 2018.

2 De un tiempo a esta parte: resultados y propuestas de investigación

A pesar de lo expuesto, cabe notar que en los últimos cinco años se ha producido una eclosión de encuentros en los que se ha reflexionado sobre las adaptaciones cinematográficas de la comedia nueva. En el congreso de 2015 de la AITENSO, *El teatro clásico en su(s) cultura(s): de los siglos de oro al siglo XXI*, ya se invitó a los estudiosos a que dedicasen sus intervenciones a las variantes y mutaciones contemporáneas del teatro aurisecular. En julio de 2017, las XII Jornadas sobre Teatro Clásico de Olmedo, tituladas «Un teatro clásico de cine», en las que intervinieron personalidades como Mario Camus, Carmelo Gómez, Rafael Pérez Sierra y Emilio Gutiérrez Caba, estuvieron destinadas al análisis de las relaciones entre el género dramático del Siglo de Oro y las pantallas. Asimismo, en mayo de 2018, Marco Presotto organizó en la Università di Bologna el congreso *Teatro clásico y cine*, un encuentro en el que se profundizó en el estudio de la recepción contemporánea de la comedia nueva a través del cine, y de cuya celebración ha surgido el presente volumen. Según queda reflejado en la bibliografía de este trabajo, los últimos años también han sido especialmente fecundos en lo que se refiere a la publicación de estudios sobre la materia, aparecidos tanto en forma de artículos aislados como bajo el marco de números monográficos.¹²

Por el momento, debido a la falta de perspectiva histórica, resulta complejo determinar qué ha motivado el florecimiento de este interés. Muy posiblemente, los resultados de los primeros estudios hayan cuestionado de forma tácita los prejuicios arriba reseñados, lo cual, a su vez, habría animado a otros investigadores a acercarse a estos textos fílmicos. Pero por otra parte no se puede obviar que recientemente el Siglo de Oro ha tenido una presencia destacada en la televisión española. Más allá de series como *Águila Roja* e *Isabel*, el periodo ha sido recreado en las ficciones televisivas de *El Ministerio del Tiempo* (2015-17) y *Cervantes contra Lope* (2016), a partir de las cuales el gran público ha tenido la oportunidad de aproximarse a varios escritores de la época a través de un acceso más directo y de mayor difusión. En este sentido, *El Ministerio* ha propiciado que la figura de Lope ganara miles de seguidores entre los telespectadores españoles, quienes llegaron incluso a encumbrarlo en el *trending topic* de Twitter durante veinticuatro horas. Semejante situación posiblemente habría provocado que algunos siglodoristas levantaran por un instante la vista de los libros y la dirigieran a la pantalla, preguntándose por la contribución de los medios de comunicación de masas en el proce-

¹² Cf. Aszyk, Escudero Baztán, Zuzankiewicz 2017; Carmona, Mascarell, Gilabert 2018; Pronkevich, Escudero Baztán 2016.

so de difusión del patrimonio teatral barroco. En un mundo en el que, según pasan los días, las pantallas cobran mayor protagonismo, parece natural que cada vez sean más quienes se interesen por la imagen que estas transmiten de los autores del Seiscientos y sus obras.

En línea con esta última cuestión, cabría proponer una vía de investigación todavía bastante inexplorada, a saber: el estudio de las comedias adaptadas a la pequeña pantalla y las retransmisiones por televisión de montajes teatrales. Una herramienta indispensable para esta labor sería *Internet Movie Database* (IMDB),¹³ un portal en el que, si buscamos por cualquiera de los dramaturgos barrocos, comprobamos que día tras día van incorporándose nuevas entradas que informan de producciones televisivas que han trasladado el teatro aurisecular a varios rincones del mundo. Gracias a esta web sabemos que por ejemplo *El desdén con el desdén* de Moreto pudo verse en la televisión sueca en 1965, y que, al año siguiente, se emitió en un canal finlandés *El caballero del milagro* de Lope. Analizar estas versiones aportaría una información valiosísima a propósito de la interpretación que se ha realizado de la comedia nueva en distintos lugares y momentos históricos. Sería bueno, además, cotejar las lecturas televisivas con las escénicas y cinematográficas que se hayan hecho de la misma obra, pues permitiría comprobar con qué frecuencia se ha producido un diálogo intermedial entre ellas. A propósito, observemos que la teleadaptación soviética de *El perro del hortelano*, *Sobaka na sene* (Y. Frid, 1978), fue tomada como referente por Pilar Miró en su reescritura fílmica (Carmona 2019) y, después, por Eduardo Vasco en su montaje para la Compañía Nacional de Teatro Clásico (2011) (Ryjik 2015).

Para ir terminando, apuntemos que otro de los ejes temáticos que permanece a la espera de ser abordado es el de los proyectos de adaptación que no llegaron a materializarse. Y es que, si realizamos un repaso, por ejemplo, a los expedientes del Archivo General de la Administración, descubrimos múltiples iniciativas de este tipo, que dan buena cuenta de los intereses - muchas veces de orden ideológico - que subyacían en el deseo de trasladar la comedia al celuloide. Un botón de muestra: un año después de que Arévalo propusiera su adaptación de *Fuente Ovejuna*, la productora CIFESA encargó al dramaturgo Eduardo Marquina la adaptación de *El mejor mozo de España*, una comedia historial lopesca que «explora el mito fundacional de España como nación, presentando la unión entre Fernando e Isabel como un hecho providencial» (Caba 2008, 31). En la solicitud del permiso de rodaje, se resumía el argumento del texto fílmico, que coincidía con el literario: «El primer arranque de la unidad española con el reinado de Isabel, juntándose las armas de Castilla y Ara-

13 <https://www.imdb.com> (2019-28-01).

gón y su perdurabilidad al matrimoniar con Fernando, el mejor mozo de España». ¹⁴ Sin embargo, no se especificaba que se tratara de una recreación fílmica del drama del lopeveguesco. Tal omisión podría estar relacionada con la poca difusión de la comedia, y, sobre todo, con el hecho de que Marquina pudiera haber realizado modificaciones respecto al texto base. Ocultando el hipotexto, se habría cubierto las espaldas ante posibles reproches por haber manipulado el drama.

En la actualidad, no se conserva el guion de la película censurada. Con todo, si tenemos en cuenta el contexto histórico, parece posible que Marquina hubiera mantenido la escena en la que la infanta Isabel de Castilla recibe en sueños una orden de España, que le manda que tome la espada y la libere de los enemigos moros y judíos. De haberse realizado la película, que fue alabada por los censores, los espectadores habrían establecido una conexión automática entre la misión encomendada a la Infanta y la labor realizada durante la Guerra Civil por el ejército franquista, que presentó el conflicto bélico como una cruzada contra los enemigos de la patria. Es preciso recordar, al respecto, que desde el comienzo de la guerra Isabel y Fernando llegaron a representar el modelo ideal de gobernantes, y que en los años posteriores existió un claro afán por identificar el franquismo y la época de los monarcas (Fuchs 2011, 15).

Según adelantábamos, estudiar esta clase de proyectos no es tarea sencilla: la inexistencia de la película, de metatextos y paratextos, implica acceder a archivos privados en busca de datos, si se conservan, o recurrir a la frágil memoria de los autores; otras veces, cuando estos han fallecido, significa negociar con los herederos, no siempre dispuestos a facilitar la tarea. El carácter desafiante de la labor, no obstante, la convierte en una de las ramas más interesantes de la materia, encaminada a tratar de descifrar los mecanismos que dieron lugar, en la mente del creador, a la génesis de una obra que nunca vio la luz.

Bibliografía

- Alba, Ramón (ed.) (1999). *Literatura española: una historia de cine*. Madrid: Polifemo.
- Allinson, Mark (1999). «Pilar Miró's Last Two Films: History, Adaptation and Genre». Rix, Rob; Rodríguez-Saona, Roberto (eds), *Spanish Cinema: Calling the Shots*. Leeds: Trinity and All Saints, 33-45.
- Alonso Veloso, María José (2001). «El perro del hortelano, de Pilar Miró: una adaptación no tan fiel de la comedia de Lope de Vega». *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 10, 376-93.

14 Marquina, Eduardo. *El mejor mozo de España* (1943). AGA, Unidad 36/04661.

- Aszyk, Ursula; Escudero Baztán, Juan Manuel; Pilat Zuzankiewicz, Marta (eds) (2017). *El texto dramático y las artes visuales. El teatro español del siglo de oro y sus herederos en los siglos XX y XXI*. New York: Instituto de Estudios Auriseculares.
- Azorín (1953). *El cine y el momento*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Balcells, José María (2003). «María Teresa León y Rafael Alberti: sobre el guion de *La dama duende*». *Santonja* 2003, 311-24.
- Barros, Sandro R. (2008). «La mujer en sus espacios: Lope de Vega, Pilar Miró y la reconfiguración cinematográfica de la entidad femenina en *El perro del hortelano*». *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 38, s.p. URL <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero38/Lopegen.html> (2019-01-15).
- Bentley, Bernard P.E. (2004). «Fuenteovejuna en 1947: la hipoteca del presente». Lobato, María Luisa; Domínguez Matito, Francisco (eds), *Memoria de la palabra = Actas del VI congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002), vol. 1. Frankfurt; Madrid: Vervuert; Iberoamericana, 331-6.
- Caba, María Y. (2008). *Isabel la Católica en la producción teatral española del siglo XVII*. Tamesis: Woodbridge.
- Canning, Elaine (2005). «'Not I, my shadow': Pilar Miró's Adaptation of Lope de Vega's *The Dog in the Manger* (1996)». *Studies in European Cinema*, 2(2), 81-92.
- Carmona, Alba (2018a). «Calderón para una españolada: *Der Richter von Zalamea* de Ludwig Berger (1920)». Brito Brito, Beatriz; Cáliz Montes, Jessica; Ruiz Ortega, José Luis (eds), *Todos los siglos de la lluvia: el canon en la literatura hispánica*. Sevilla: Ed. Renacimiento, 323-36.
- Carmona, Alba (2018b). *La comedia áurea en el lienzo de plata: análisis de la recepción de la comedia nueva a partir de sus reescrituras fílmicas* [tesis doctoral]. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. URL https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2018/hdl_10803_523500/alca1de1.pdf (2019-01-28).
- Carmona, Alba (2019). «The Influence of *Sobaka na sene* (Yan Frid, 1978) on Pilar Miró's *El perro del hortelano* (1996)». *Modern Language Review*, 114(4), 634-44.
- Carmona, Alba; Boadas, Sònia (2016). «'O morir en la porfía o ser conde de Belflor': la ambición de Teodoro en Lope de Vega y en Pilar Miró». *Ogigia*, 20, 5-23.
- Carmona, Alba; García Mascarell, Purificació; Gilabert, Gaston (eds) (2018). «La escena y la pantalla: Lope hoy», núm. monogr., *Anuario Lope de Vega: Texto, literatura, cultura*, 24. URL <https://revistes.uab.cat/anuariolopevega/issue/view/v24> (2019-06-04).
- Carmona, Alba; Lázaro, Esther (2016). «Max Aub y Lope de Vega en el exilio republicano: a propósito de la película *La viuda celosa*». *Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 11, 13-22.
- Cortés Ibáñez, Emilia (2000). «Un clásico en el cine: *El perro del hortelano*». Sevilla, Florencio; Alvar, Carlos (eds), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Madrid, 6-11 de julio de 1998). Madrid: Castalia, 303-8.
- Díez Ménguez, María Isabel (2002). «Adaptación cinematográfica de *El perro del hortelano*, por Pilar Miró». Romera Castillo, José (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor, 301-8.
- Domènech, Conxita (2015). «De Pedro Calderón de la Barca a Luis Saslavsky: un estudio literario-cinematográfico de *La dama duende*». *Hispania*, 98(3), 474-84.

- Domènech, Conxita (2016). «La reinención de *La dama duende*: de comedia española a película argentina de exiliados», en «Calderón en las artes visuales contemporáneas», núm. monogr., *Anuario calderoniano*, 9, 35-53.
- Entrambasaguas, Joaquín de (1961). «Los clásicos españoles y el cine». *Mundo hispánico*, 154, 27.
- Escalonilla López, Rosa Ana (2002). «La vigencia dramática de la comedia nueva en la película *El perro del hortelano*, de Pilar Miró». Romera Castillo, José (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor, 309-20.
- España, Rafael de (2018). «El Fénix de las pantallas (Esbozo de filmografía lopesca comentada)». *Filmhistoria Online*, 28(1-2), 7-28. URL https://issuu.com/ub102/docs/filmhistoria_online_noviembre_2018 (2019-01-15).
- España Arjona, Manuel (2018). «Lope de Vega como capital cultural. El caso de *El perro del hortelano*». Malpartida Tirado, Rafael (ed.), *Recepción y canon de la literatura española en el cine*. Madrid: Síntesis, 139-56.
- Estébanez Gil, Juan Carlos (2003). «María Teresa León, guionista de cine: *La dama duende*». Santonja 2003, 357-64.
- Evans, Peter W. (1997). *From Golden Age to Silver Screen: The Comedia on Film*. London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College.
- Faulkner, Sally (2017). *Una historia de cine español: cine y sociedad (1910-2010)*. Madrid: Iberoamericana; Vervuert.
- Fernández, Esther; Martínez-Carazo, Cristina (2006). «Mirar y desear: la construcción del personaje femenino en *El perro del hortelano* de Lope de Vega y de Pilar Miró». *Bulletin of Spanish Studies*, 83(3), 315-28.
- Fuchs, Barbara (2011). *Una nación exótica. Maurofilia y construcción de España en la temprana Edad Moderna*. Madrid: Polifemo.
- García de Dueñas, Jesús (2003). *José G. Maesso, el número 1*. Badajoz: Diputación de Badajoz.
- García Santo-Tomás, Enrique (2000). «Diana, Lope, Pilar Miró: horizontes y resistencias de clausura en *El perro del hortelano*». Profeti, Maria Grazia (a cura di), *Otro Lope no ha de haber = Atti del convegno internazionale su Lope de Vega* (10-13 febbraio 1999), vol. 2. Firenze: Alinea, 51-62.
- Gómez, María Asunción (2000). *Del escenario a la pantalla: la adaptación cinematográfica del teatro español*. Chapel Hill: University of North Carolina at Chapel Hill.
- Gómez Vilches, José (1998). *Cine y literatura: diccionario de adaptaciones de la literatura española*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga.
- Gubern, Román (2003). «Imágenes de un exilio». Santonja 2003, 341-4.
- Huerta Calvo, Javier (2011). «'Todos a una': de la *Fuente Ovejuna* teatral de García Lorca a la *Fuente Ovejuna* cinematográfica de Antonio Román». Martínez Cantón, Clara Isabel; Alonso González, Pablo (eds), *Del papel a la imagen*. Astorga: Universidad de León; Ayuntamiento de Astorga, 53-64.
- Hutcheon, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. New York; Abingdon: Routledge.
- Iglesia, Daniel de la (2003). «Sobre *La dama duende*». Santonja 2003, 325-30.
- Jaén Portillo, Isabel (2012). «Cine, emoción y comedia: cuestiones cognitivas en torno a la adaptación de *El perro del hortelano*». Zecchi, Barbara (ed.), *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*. Madrid: Complutense, 65-84.
- Labanyi, Jo (2003). «Impossible Love and Spanishness: Adventures of *Don Juan* (Sherman, 1949) and *Don Juan* (Sáenz de Heredia, 1950)». Bonaddio, Federico; Ros, Xon de (eds), *Crossing Fields in Modern Spanish Culture*. Oxford: European Research Centre, 146-54.

- López, Silvia L.; Talens, Jenaro; Villanueva, Dario (eds) (1994). «Introduction: The Politics of Theory in Post-Franco Spain». López, Silvia L.; Talens, Jenaro; Villanueva, Dario (eds), *Critical Practices in Post-Franco Spain*. Minneapolis: University of Minnesota Press, ix-xxv.
- López López, Yolanda (2017). *El Siglo de Oro en el cine y la ficción televisiva: dirección artística, referentes culturales y reconstrucción histórica*. Madrid: Asociación Cultural y Científica Iberoamericana.
- Mañas, María del Mar (2003). «Reflexiones sobre *El perro del hortelano* de Pilar Miró». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 21, 139-56.
- Maravall, José Antonio (2012). *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel.
- Mascarell, Purificació (2014). *El Siglo de Oro español en la escena pública contemporánea. La Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2011)* [tesis doctoral]. Valencia: Universitat de València.
- Mateos Miera, Eladio (2003). «María Teresa León y el cine». *Santonja* 2003, 297-309.
- Menéndez Pidal, Ramón (1924). «El rey Rodrigo en la literatura». *Boletín de la Real Academia Española*, 11, 519-85.
- Moncho Aguirre, Juan de Mata (2012). *Teatro capturado por la cámara: obras teatrales españolas en el cine (1898-2009)*. Alicante: Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert; Diputación de Alicante.
- Naremore, James (2000). «Introduction: Film and the Reign of Adaptation». Naremore, James (ed.), *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1-16.
- Peña Ardid, Carmen (2009). *Literatura y cine: una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.
- Pérez Bowie, José Antonio (2004). *Cine, literatura y poder: la adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*. Salamanca: Librería Cervantes.
- Pérez Bowie, José Antonio; González, Fernando (2010). *El mercado vigilado: la adaptación en el cine español de los 50*. Murcia: Tres Fronteras.
- Pérez Sierra, Rafael (1996). «Versión cinematográfica de *El perro del hortelano*». Pedraza, Felipe B.; González Cañal, Rafael (eds), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina = Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico* (Almagro, julio de 1995). Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha; Festival de Almagro, 107-14.
- Pérez Sierra, Rafael (1999). «Historia de una experiencia: *El perro del hortelano*». Pardo Molina, Irene; Granja, Agustín de la; Castellón Alcalá, Heraclia; Serrano Agulló, Antonio (eds), *En torno al teatro del Siglo de Oro = Actas de las Jornadas XIV celebradas en Almería* (marzo 1997). Almería: Instituto de Estudios Almerienses; Diputación de Almería, 93-102.
- Prada, Juan Manuel de la (2003). «María Teresa León y el cine». *Santonja* 2003, 331-40.
- Pronkevich, Oleksandr (2017). «El protagonismo de la mujer en dos lecturas cinematográficas de la comedia lopesca *El perro del hortelano*». Aszyk, Escudero Baztán, Pilat Zuzankiewicz 2017, 209-20.
- Pronkevich, Oleksandr; Escudero Baztán, Juan Manuel (eds) (2016). «Calderón en las artes visuales contemporáneas», núm. monogr., *Anuario Calderoniano*, 9.
- Pujals, Gemma; Romea, Maria Celia (2001). «Una película, una lectura de texto. Análisis de la recepción de *El perro del hortelano*». Pujals, Gemma; Romea,

- Maria Celia (eds), *Cine y literatura. Relación y posibilidades didácticas*. Barcelona: Ice-Horsori; Universitat de Barcelona, 115-54.
- Ryjik, Veronika (2010). «Tirso de Molina a los ojos de los rusos: una versión cinematográfica de *Marta la piadosa*». *Hispanófila*, 158(1), 51-66.
- Ryjik, Veronika (2015). «Lope de Vega and Lenfilm: *The Dog in the Manger's* Cross-Cultural Journey». Erdman, Harley; Paun de García, Susan (eds), *Re-making the Comedia: Spanish Classical Theater in Adaptation*. Woodbridge: Tamesis, 219-28.
- Ryjik, Veronika (2018). «Lope de Vega, autor ligero: el uso de la música en la teleadaptación soviética de *El perro del hortelano*». Carmona, García Mascarell, Gilabert 2018, 94-118. DOI <https://doi.org/10.5565/rev/anuarioIlopedevega>.248.
- Sánchez, Bernardo (2003). «Presentimientos cinemáticos: notas sobre un 'programa doble': *La dama duende* y *Pupila al viento*». Santonja 2003, 345-56.
- Sánchez Noriega, José Luis (1998). *Mario Camus*. Madrid: Cátedra.
- Santamarina, Antonio (2002). «Del optimismo renacentista a la crisis barroca. Las adaptaciones cinematográficas del Siglo de Oro». *Cuadernos de la Academia*, 11, 167-88.
- Santonja, Gonzalo (ed.) (2003). *Homenaje a María Teresa León en su centenario*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Saura, Norma (2010). «Del teatro de Calderón al cine argentino: los cantares populares en *La Dama Duende*. El pelele y las coplas infamantes». *El hispanismo ante el bicentenario = IX Congreso Argentino de Hispanistas* (La Plata, 27 al 30 de abril de 2010). La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1-10. URL <http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar/actas/saura-nora.pdf> (2019-01-16).
- Stam, Robert (2014). *Teoría y práctica de la adaptación*. México D.F.: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial.
- Thiem, Annegret (2009). «Formas de la teatralidad en *El perro del hortelano* (1995) de Pilar Miró». Berger, Verena; Saumell, Mercè (eds), *Escenarios compartidos: cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI*. Berlin: LitVerlag, 49-60.
- Trapero, Patricia (2018). «Fuenteovejuna (trans)nacional: de los discursos hegemónicos a las apropiaciones estéticas en Antonio Román y Juan Guerrero Zamora». Carmona, García Mascarell, Gilabert 2018, 119-51. DOI <https://doi.org/10.5565/rev/anuarioIlopedevega>.242.
- Urrutia, Jorge (1970). «Una escena de *La vida es sueño*». *Cuadernos hispanoamericanos*, 247, 173-91.
- Utrera Macías, Rafael (2007). «*La dama duende*». *Eihceroa*, 7-8, 63-78.
- Wheeler, Duncan (2007). «We are Living in a Material World and I Am a Material Girl: Diana, Countess of Belflor, Materialised on the Page, Stage and Screen». *Bulletin of Hispanic Studies*, 84(3), 267-86.
- Wheeler, Duncan (2008). «A Modern Day Fénix: Lope de Vega's Cinematic Revivals». Samson, Alexander; Thacker, Jonathan (eds), *A Companion to Lope de Vega*. Woodbridge: Tamesis, 285-99.
- Wheeler, Duncan (2011). «¿La película duende?: María Teresa León, Rafael Alberti and Alternative Traditions of Resurrecting Golden Age drama». Buffery, Helena (ed.), *Stages of Exile*. Berna: Peter Lang, 71-93.
- Wheeler, Duncan (2012). *Golden Age Drama in Contemporary Spain. The Comedia on Page, Stage and Screen*. Cardiff: University of Wales Press.
- Zamora Vicente, Alonso (1951). *Presencia de los clásicos*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Zamora Vicente, Alonso (1958). *Voz de la letra*. Madrid: Espasa-Calpe.

Del teatro al cine: sobre el concepto de adaptación y sus transformaciones

Iván Gómez García

Universitat Ramon Llull, Barcelona, Espanya

Abstract From the origins of cinema, the relationship between theater and the moving image has been persistent. It has also been problematic in several ways. Theatre seemed a particularly suitable medium to provide film with plots, as well as actors and a sense of staging. The two media proximity has caused many misunderstandings and not a few headaches to writers, producers and film directors. The aim of this article is to trace different options for film adaptations of theatrical texts and also to understand the problems posed in several films by Orson Welles, Roman Polanski, Louis Malle, Peter Brook, and Ingmar Bergman.

Keywords Theatre. Adaptation. Cinema. Shakespeare. Audience.

Sumario 1 Los (posibles) orígenes teatrales del arte cinematográfico. – 2 El teatro en pantalla: hacia una industria de la adaptación. – 3 De la adaptación a la translación: tránsitos hacia la modernidad. – 4 Opciones de translación: cuando el teatro se ve en pantalla.

1 Los (posibles) orígenes teatrales del arte cinematográfico

No pretendemos realizar aquí una comparación entre formas artísticas diferentes como el cine y el teatro. Hasta cierto punto son únicas e irreductibles entre sí. Pero, cuando el cine hace su debut, el teatro acumulaba más de dos milenios de existencia, por lo que indudablemente estaba llamado a jugar un papel importante en la formación del discurso cinematográfico. Por otro lado no sería imposible afirmar que en algo más de cien años de existencia el cine ha cambiado más rápidamente de lo que lo ha hecho el teatro en su lar-

ga historia. Es cierto que podemos hablar del teatro interactivo, de experimentos visuales y perceptivos de todo estilo y condición, del teatro de Artaud o de Peter Brook y hasta de la performance callejera de los años sesenta. Hasta podemos emparentar las *performances* de Marina Abramović con el teatro vanguardista. Pero el teatro lleva muchos más siglos entre nosotros. La vida útil de las obras de Sófocles, por citar un nombre ilustre, no parece agotarse. Podemos incluso simular que vemos sus obras como lo hacían los espectadores originales y hemos conservado algunos lugares históricos emblemáticos en donde se representaban las obras de teatro, si bien la mayoría han sido destruidos o yacen enterrados bajo siglos de sedimentos.

Por su parte el cine ha saltado de la bidimensionalidad a las tres dimensiones y amenaza con transmutarse en una realidad virtual inmersiva perfecta. El cine ha visto cómo su lenguaje de los primeros años ha cambiado tan sustancialmente que ya nadie puede dirigir una nueva versión de *Fantômas* (Louis Feuillade, 1913) o de *Les Vampires* (Louis Feuillade, 1915) por citar dos seriales influyentes, con el lenguaje que se utilizaba cuando se adaptaron a la gran pantalla por primera vez. Incluso películas actuales que se promocionan y se venden como *de cine mudo*, los casos de *The Artist* (Michel Hazanavicius, 2011) o *Blancanieves* (Pablo Berger, 2012), no lo son. Carecen de diálogos sincronizados pero no utilizan el lenguaje de las películas mudas. Simplemente lo simulan. El cine lucha actualmente por conservar, con sus debidos cambios, un lenguaje que asuma que su perfección reproductiva se ha logrado con las dos dimensiones, y la simulación de la tercera, si bien hay quien sigue creyendo que el futuro está en la interactividad y la inmersión total.¹

Así las cosas, partamos de una primera hipótesis: de todas las opciones de adaptación a la gran pantalla, el teatro es la forma literaria que más problemas plantea. Mucho más que la novela o el cuento. Esto sucede porque el teatro es la forma aparentemente más próxima a la representación fílmica. También es la que ha generado más equívocos. Cuando uno lee un texto teatral o trabaja sobre una puesta en escena concreta puede pensar que una parte importante de la película está resuelta: hay diálogos, hay actores, hay *acting*, incluso una estructura en actos. Pero la obra teatral carece de un tiempo y un espacio plenamente cinematográficos. Tampoco dispone, por supuesto, de un punto de vista visual desde el que articular la repre-

1 Sobre esta cuestión cabe citar los estudios clásicos de Lev Manovich, Marie-Laurie Ryan y Janet Murray. Los tres autores trazan una genealogía de los nuevos medios de comunicación que hunde sus raíces en espectáculos tan antiguos como la linterna mágica. Los tres estudios plantean diferencias pero todos ellos especulan sobre la posibilidad, cada vez más real, de que acabemos consumiendo algún tipo de relato interactivo en el que podamos sumergirnos por completo a través de un sistema de realidad virtual. Véase Ryan [2001] 2004, Manovich [2001] 2004, Murray [1997] 1999.

sentación. El cine, como medio de puesta en escena, tuvo que descubrir cómo articular estas magnitudes.²

Viajemos por un instante a un tiempo en el que ese equívoco se vio reforzado y explotado. Los orígenes del cine están plagados de malentendidos y lugares comunes. Es cierto que el teatro suponía un modelo que no pocos cineastas de los primeros tiempos intentaron adaptar a la pantalla cinematográfica. Pero no es menos cierto que ya desde los orígenes un elemento tan fílmico como el primer plano estaba presente; en las películas de los hermanos Lumière, sin ir más lejos (Burch [1991] 1999, 43). Estos primeros cortometrajes de los pioneros franceses presentaban planos y puntos de vista variados, una altísima calidad fotográfica e incluso un cierto dinamismo intraplano que otras artes habían explorado previamente. Lo que no tenían es montaje, por lo que, como tantas otras películas de los primeros momentos del cinematógrafo, se agotaban en un único espacio, tiempo y lugar. No había montaje, estábamos ante planos unipuntuales. Fue precisamente la búsqueda de un montaje elaborado que permitiese una multiplicidad de tiempos y espacios lo que, en un primer momento, frenó la recurrencia y exuberancia de esos primeros planos (43). También lo hizo la complejidad creciente de las historias, que requerían más personajes y acciones que, de manera instintiva, muchos cineastas prefirieron mostrar en planos largos y generales; planos que solían presentar un mayor componente teatral.

El teórico Noël Burch acuñó una categoría teórica que se nos antoja perfectamente explicativa para separar ese cine de los orígenes - rico, complejo, mucho más variado de lo que podamos imaginar si no miramos con atención - de ese otro cine de lenguaje más estable y recurrente que se implementó a partir de mediados de los años diez. Burch habló del Modo de Representación Primitivo (M.R.P.) como forma de englobar el conjunto de convenciones representativas que caracterizan la producción de los primeros veinte años de cine. Algunas de estas características parecen importadas del teatro o, más concretamente, del conjunto de formas teatrales populares, en sentido amplio, que interesaban a una parte importante de la población. La frontalidad bien puede ser una característica común a casi todas estas formas teatrales. Pensemos en el *music-hall*, el café concierto, los espectáculos de feria, el vodevil e incluso el circo como entretenimientos, muchos de ellos vinculados a las clases populares. Aunque en algunas de estas formas hay que contemplar la existencia de cierta interacción con el espectador, en términos genera-

2 Existen muchos textos que explican la formación del lenguaje cinematográfico clásico y las transiciones desde ese cine de los orígenes hacia un cine clásico y plenamente institucionalizado. En este estudio nos hemos guiado por las investigaciones de Burch ([1991] 1999), Casetti ([1986] 1996) y Brunetta (1993).

les imponen una inmovilidad evidente del receptor y una perspectiva frontal muy acusada.³

A este hecho debemos añadirle una dificultad técnica con la que se topaban los primeros cineastas como los Lumière, Pathé, Méliès, incluso Feuilliade. Era complicado dotar a los escenarios de profundidad. Los planos eran autosuficientes, se podían concebir incluso como complejos cuadros llenos de plasticidad (pensemos en Méliès) pero seguían aquejados de estatismo y rigidez. Muchas cosas podían moverse dentro del plano, pero pocas se movían entre planos. Por supuesto el descubrimiento temprano del montaje fue solucionando este problema. Incluso si estudiamos las películas de la Escuela de Brighton veremos que los elementos de la película se movían ya en fechas tempranas entre planos. Pero durante estos primeros años de cine el avance y el retroceso en materia de puesta en escena son constantes. La frontalidad siguió pesando mucho hasta que el lenguaje del cine se institucionalizó y el M.R.P. dio paso al M.R.I., a la representación institucional.

Si atendemos a un primerizo ejemplo de cómo el teatro suministró contenidos al cine recalaremos en *King John* (1899), seguramente la primera adaptación de Shakespeare a la gran pantalla. La obra original dramatiza el reinado de John, rey de Inglaterra entre 1199 y 1216. La adaptación, hecha por la Biograph en Estados Unidos, constaba de cuatro escenas, de las que ha sobrevivido una. Esta escena, un plano general, presenta una perspectiva absolutamente frontal, carece de profundidad y, en definitiva, le otorga al espectador una perspectiva muy teatral. Es de suponer que las cuatro escenas estaban colocadas una detrás de otra, sin más, y la relación existente entre ellas era temática, careciendo por completo de una articulación lingüística compleja. Es sorprendente que poco tiempo después, en 1903, la película *Mary Jane's Mishap*, del pionero de la Escuela de Brighton George Albert Smith, plantee una serie de complejidades a nivel de montaje que, sin abandonar por completo la teatralidad de estas primeras películas de cine narrativo, sí demuestran que desde fecha muy temprana los cineastas buscaron una articulación propia y separada, tanto como fuere posible, del espectáculo teatral. En *Mary Jane's Mishap* la protagonista enciende en su cocina un fogón con parafina, lo que provoca una explosión tremenda. Mary Jane sale volando por la chimenea, vuela hacia el cementerio y hasta resucita en el último plano. Esta locura incluye miradas a cámaras de Mary Jane, lo que luego se catalogó como metaficción reflexiva, transiciones entre planos generales y primeros planos de la protagonista y,

3 En este punto nos hemos guiado por el estudio conjunto de los espectáculos de la época y los gustos y formación del público de los primeros tiempos del cine que puede encontrarse en Palacio [1998] 2008 y Uricchio [1999] 2011.

en definitiva, una sucesión coherente de escenas que tienen una relación causal entre ellas. Con todo sigue pesando la frontalidad, un punto de vista único, central, en donde la cámara puede acercarse o alejarse, pero en donde la exploración de un mismo espacio es limitada. No hay ubicuidad. Podemos mirar a dónde queramos, pero dentro de un plano general que marca un límite claro. No existe una articulación lingüística clara del fuera de campo. Y al mismo tiempo podemos decir que nuestra mirada no está tan cautiva como lo estará en una película de Hitchcock, o de Orson Welles, en donde siempre miremos *lo que* el director quiere que miremos. Paradójicamente ese cine clásico nos convirtió en espectadores cautivos, menos libres de atender aquellos que consideremos importante.⁴

No han sido pocos los teóricos y críticos que han insistido mucho, incluso han sobredimensionado, el peso del teatro como alimento básico del cine en estos primeros años. La frontalidad y el estatismo de los planos de ese cine primitivo refuerzan sus opiniones al respecto. La recurrencia de planos unipuntuales, que hacen corresponder en perfecta homología un tiempo, un espacio y un lugar, centripetos y autosuficientes, cuyos vectores suelen remitir hacia el interior y no hacia la búsqueda de un plano contiguo, suelen citarse como pruebas de dicha influencia. Pero haríamos bien en recordar que en el origen del cine hay diferentes artes y espectáculos, a veces tan esenciales e importantes como el teatro. En cualquier caso, el cine, tras encontrar un lenguaje ya institucionalizado y estabilizar sus mecanismos narrativos a partir de 1915, construye un espacio y un tiempo propios, diferenciados del resto de artes otorgando al espectador un nuevo papel. La cámara y el receptor se liberan al unísono de ese excesivo estatismo que les había atado a un punto de vista central y único, inmóvil, sobre un escenario que muchas veces parecía un proscenio filmado.

2 El teatro en pantalla: hacia una industria de la adaptación

El éxito del trabajo de D.W. Griffith ayudó a consolidar el M.R.I. En síntesis Griffith fue una pieza clave en la formalización de unas constantes de lenguaje que situaron el relato como el elemento central de la película. A partir de ese momento el relato se impondría a la técnica, cuyos recursos y artificios permanecerían invisibles para una espectador ocupado en entender una historia y cuya mirada se volvería totalizadora. El montaje narrativo se impone, los planos se su-

⁴ Para un estudio detallado del cine de la Escuela de Brighton es imprescindible la consulta de Dall'Asta ([1998] 2008).

ceden sin que se noten las suturas, y la continuidad es el perfecto aliado de las largas historias que le gustan a Griffith. El cine encontró un lenguaje propio, se alejó de la teatralidad, de la visión distante del patio de butacas, incluso la interpretación de los actores fue poco a poco naturalizándose, en un intento por aumentar el efecto inmersivo del relato.

Paradójicamente cuando el cine se independiza por completo de otros sistemas de representación y consolida un lenguaje propio, el teatro renueva su apuesta e influencia. El teatro, con su larga tradición, suministra historias en muchos casos bien conocidas y de eficacia contrastada. Es el caso de una buena parte de la producción teatral de Shakespeare o algunas obras de Oscar Wilde. El teatro se tematiza dentro del cine, se incorpora como una fuente inagotable de obras y referentes, personajes y situaciones varias. Los clásicos universales y los escenarios de Broadway son los grandes repositorios a los que acudir a la búsqueda de historias.

No obstante, el teatro cumple también otros papeles dentro del mundo del cine. Y es que de forma clara a partir de los años veinte podemos encontrar otras opciones más allá de la mera adaptación de contenidos. El teatro se integrará en algunas ficciones como un gran marco, como el mundo en el que ocurrirán las historias. Películas ambientadas en el mundo del teatro, musical o no, habitadas por traficantes de espectáculos y otras gentes vinculadas a ese mundo tan rico en historias habitualmente imposibles. La nómina es extensísima y el crecimiento es exponencial a partir de la imposición del sonido sincrónico en las películas. Recordemos que *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927), el primer estreno con sonido sincrónico basado en el sistema Vitaphone impulsado por Warner y que tiene lugar en el mundo del teatro musical. Se trata de una película que asume un cierto nivel de autorreferencialidad pero que no llega al extremo de cuestionar su estatuto ficcional. El clasicismo de Hollywood asoma incluso en una cinta tan temprana como la de Crosland.

Pero existen más opciones además de la adaptación directa y de las obras vagamente autorreferenciales. El teatro y su resortes lingüísticos también ayudaron a que el cine buscara vías expresivas innovadoras. No otra cosa puede deducirse de obras tan atrevidas en su concepción formal como *Sherlock Jr.* (Buster Keaton, 1924). El personaje encarnado por Buster Keaton, un pobre proyccionista de cine, entra en el mundo de las películas que proyecta en el cine al quedarse dormido. Atraviesa la cuarta pared para encarnar a una especie de trasunto cómico de Sherlock Holmes. El uso del marco como límite que separa el mundo real del de la representación dentro de la película, la imagen del cine y de los límites de la pantalla asaltados por Keaton constituyen un caso paradigmático de autoconciencia creativa (Pardo 2018, 62). En este caso cabe preguntarse cómo leía la película un espectador de 1924. La respuesta más lógica supone asumir

que el espectador entendía perfectamente el truco metaficcional de *Sherlock Jr.* porque tenía clara la arquitectura física y mental del espectáculo teatral y porque ese tipo de transgresiones y rupturas del marco ficcional se podían ver en otros espectáculos. De hecho Keaton pone buen cuidado en enseñar la perspectiva del patio de butacas para que veamos desde un punto de vista frontal cómo su personaje entra atropelladamente en el universo de la representación. Keaton era un auténtico experto en el uso de formas propias de la cultura burguesa para construir una visión crítica de los valores tradicionales (Sklar [1975] 1994, 120). Muchos años después Woody Allen mostrará el movimiento inverso en *The Purple Rose of Cairo* (1985), cuando el protagonista salta de la pantalla para adentrarse en el patio de butacas. Así las cosas, bien puede decirse que la presencia de recursos metafílmicos en los primeros años de cine se debe en buena medida a la influencia del teatro y de sus mecanismos de representación. La idea de escenificación y de ruptura de la cuarta pared se incorporan a algunas películas, muchas de ellas del género cómico y vinculadas a grandes estrellas como Chaplin o Keaton. Sus personajes, siempre inteligentes, suelen establecer complicidades con el espectador, como lo hacían de forma inconsciente algunos de los primeros pobladores del universo fílmico, con sus cómplices miradas a cámara.

No obstante, siuviésemos que describir la situación más habitual en cuanto a las relaciones entre teatro y cine, diríamos que durante los años veinte y especialmente en los primeros años tras el advenimiento del sonoro, el teatro suministró al cine contenidos, historias, personajes y situaciones que derivaron en adaptaciones directas de obras conocidas por el público. El valor comercial de Shakespeare, Oscar Wilde o de autores contemporáneos como Ben Hetch no podía desperdiciarse. Ya habían existido intentos durante los inicios del cine de aprovechar al máximo las posibilidades de este reconocimiento por parte del espectador. La sociedad Film d'Art lanzó en su día un proyecto empresarial para *eleva*r el tono del espectáculo cinematográfico, en un claro intento por atraer a un público burgués que sí asistía al teatro pero menos al cine. La empresa se fundó en 1908 y cerró sus actividades en 1919. Uno de sus directores de referencia, André Calmettes, adaptó *Hamlet* (1909), *Macbeth* (1909), y hasta las óperas *Tosca* (1909) y *Rigoletto* (1909), todo ello en el mismo año. Todas estas películas, que se atreven con textos o libretos complejos, asumen el conocimiento extratextual del espectador, es decir, la posibilidad de que el receptor rellene los necesarios huecos que plantea una adaptación que, por los medios narrativos y técnicos que corresponden a 1909, sería incomprensible sin conocer la obra de referencia.

El cine de esos primeros años no tiene domicilio fijo y vive en multitud de lugares distintos de exhibición. Incluso es itinerante. El intento de Film d'Art por construir un espectáculo prestigioso no triun-

fó de manera evidente, pero el instinto que animó a sus impulsores no desapareció. Cuando productores como Irving Thalberg y David O. Selznick intentaban consolidar sus carreras cinematográficas en Hollywood lo hacían recurriendo a la adaptación de textos literarios de calidad. El teatro, para ellos, siempre ocupó un lugar muy importante en sus aspiraciones y decisiones empresariales.

La cuestión es que, asentado ya el cine sonoro, la adaptación del texto teatral requería la transformación de un lenguaje en otro. Una cuestión importante era saber en qué medida se podía mantener la identidad del texto teatral sacrificando por completo el lenguaje original de la obra. La mayoría de adaptaciones optaron por usar un lenguaje plenamente cinematográfico, dejando que la obra teatral se manifestara filmicamente a través de los diálogos – en ocasiones conservados o adaptados de tal manera que no se perdía su identidad teatral – o bien de algunas escenas en donde la perspectiva teatral era reproducida de manera identificable. Es el caso, por ejemplo, del *Romeo and Juliet* (1936) de George Cukor, con producción de Irving Thalberg para Metro Goldwyn Mayer. La escena del balcón, el lenguaje y los personajes nos llevan a la obra de Shakespeare pero el resto de elementos, como el montaje o la planificación general de la película, nos sitúan plenamente en el medio cinematográfico. La prueba de que las relaciones entre teatro y cine estaban razonablemente normalizadas en 1935 es que algunos directores teatrales como Max Reinhardt habían trabajado en el cine. Reinhardt trabajó en varias películas en los años diez en Alemania y lo haría de nuevo en Hollywood, para la Warner, en *A Midsummer's Night Dream* (1935), codirigida con otro exiliado europeo, William Dieterle.

La nómina de adaptaciones es más amplia y durante los años treinta, en Estados Unidos, los espectáculos de revista musical, el *vaudeville* y los espectáculos musicales de Broadway también pasaban al cine. Valga como ejemplo el caso paradigmático de *Show Boat*, una novela de Edna Ferber de 1926 que, tras ser adaptada como espectáculo musical por Jerome Kern y Oscar Hammerstein en 1927, pasa al cine en 1929, 1936, y 1951. Este circuito comercial prueba que el cine siempre ha estado atento a cualquier producto que pudiese ser reformulado para la gran pantalla. Las adaptaciones de *Show Boat* optan por incorporar los números musicales de Kern y Hammerstein, y ahí es donde un espectador atento puede comprobar el origen teatral de la película – curiosamente la obra musical acabó siendo mucho más importante que la novela de Ferber. Otras obras se ambientan en el mundo del teatro musical y los espectáculos de Broadway. En los años treinta ésta fue una vía privilegiada de adaptación. Recordemos un caso paradigmático, el de *Gold Diggers of 1933*, una película de Mervyn LeRoy y Busby Berkeley para Warner Bros sobre una obra musical de 1919 de Avery Hopwood. El nombre de Berkeley será imprescindible para entender este tipo de adaptaciones, ya que

como coreógrafo en jefe de las adaptaciones más recordadas de los años treinta buscó y encontró un lenguaje plenamente cinematográfico para sus números musicales y dejó atrás conceptos como frontalidad, estatismo de la cámara, inmovilidad de la mirada y de los planos, tan propios del cine mudo. En su lugar propició la ubicuidad y volatilidad de la cámara, que se movía libremente, buscando ángulos imposibles y perspectivas que sólo el cine podía dar. Berkeley podía enseñar a los bailarines con un plano cenital, un general aéreo muy vistoso o como fragmentos veloces, en sucesión de primeros planos inaccesibles para un espectador teatral. El teatro podía ser el origen de las obras que adaptaba Berkeley pero el lenguaje original quedaba atrás y sepultado por la necesidad de construir una vía de expresión propia.

3 De la adaptación a la translación: tránsitos hacia la modernidad

Lejos de aplicar un discurso lineal sobre un cine como arte en constante progreso, deberíamos pensar que una vez implementados los recursos lingüísticos que favorecen la continuidad del relato (planificación, montaje clásico y un uso narrativo de la sonorización, por citar tres elementos), el cine busca vías expresivas que, en muchas ocasiones, implican la recuperación de elementos diferenciadores cuyo origen bien puede ser el cine silente u otra disciplina artística afín al cinematógrafo. Ya hemos visto que el cine clásico incorpora el teatro como un recurso habitual que suministra historias, tramas y personajes – con recurrencia variable, eso sí. Pero conquistado ese terreno, algunos creadores sienten la necesidad de experimentar y reflexionar sobre el medio, y ahí el teatro juega también un papel importante.

Esta vía, que bien podríamos designar genéricamente como la translación del teatro al cine, presenta igualmente diferentes modalidades, desde la filmación de una obra teatral a la incorporación de la obra como un doble marco metalingüístico. En *To Be or Not To Be* (1942) el gran Ernst Lubitsch nos cuenta la historia de una compañía teatral en apuros en la Europa ocupada por los nazis. El arranque de la película es todo un homenaje al mundo del teatro; el espectador ve a un trasunto de Hitler, desquiciado e hilarante, en lo que parece una tragicomedia, pero a la que la cámara se aleja vemos el *marco*, entendemos que estábamos asistiendo a un espectáculo dentro de otro.

Reflexiones y aproximaciones similares se pueden apreciar en *All about Eve* (Joseph L. Mankiewicz, 1950), *Limelight* (Charles Chaplin, 1952) o *La Strada* (Federico Fellini, 1954). En esos años de cine clásico también se rueda la imprescindible *A Double Life* (George Cukor, 1947), en la que, al igual que en *To Be or Not To Be*, se aprecian rasgos de modernidad y autorreflexividad. En esta película el persona-

je principal, Anthony ‘Tony’ John, interpretado por Ronald Colman, es un actor de teatro al que, junto a su mujer, se les ofrece la posibilidad de interpretar el *Othello* de Shakespeare. El personaje se meterá tanto en el papel que acabará confundiendo realidad y ficción, al tiempo que los espectadores asistimos a una doble representación (el *Othello* teatral y la propia historia del film). Como en la película de Lubitsch, el cine clásico deja que se cuele un rasgo de modernidad y autoconsciencia reflexiva que, con todo, no desarticula el clasicismo que preside la creación de Cukor.

Durante este tiempo se alzan dos figuras más que deben ser mencionadas, Laurence Olivier y Orson Welles. Estos especialistas en Shakespeare son hombres de teatro que encuentran en el cine un medio único para incorporar sus múltiples intereses artísticos. Olivier dirigirá en diez años tres adaptaciones de Shakespeare, *Henry V* (1944), *Hamlet* (1948) y *Richard III* (1955). En esos mismos años Welles estrenó *Macbeth* (1947) y *Othello* (1952), mientras que *Chimes at Midnight* (1965) tendría que esperar unos años todavía. Estas adaptaciones clásicas responden a diferentes intereses y presentan discursos estéticos particulares, si bien todas ellas coinciden en la necesidad de utilizar un lenguaje plenamente cinematográfico. Las películas pueden incorporar modalidades expresivas propias del cine épico - como el *Henry V* de Olivier - o una visualización expresionista - el *Macbeth* de Welles - pero dejan a Shakespeare, y no al lenguaje fílmico utilizado, la responsabilidad de la identificación del origen teatral de la película. En cierta manera son filmes conscientes de su naturaleza siempre fronteriza entre disciplinas artísticas pero renuncian, en términos generales, a incorporar esas reflexiones metalingüísticas que sí veíamos la obra maestra de Lubitsch. Pensemos que en el Hollywood clásico no es imposible, pero sí poco habitual, encontrar elementos de puesta en escena o de estrategia representacional que puedan llegar a obstaculizar el propósito de casi toda película surgida de un estudio: hacer del relato fílmico causal y coherente el centro sobre el que orbita toda representación cinematográfica.

Bajo el paraguas de esta segunda vía que, de forma inclusiva, denominamos translación del teatro al cine se incluyen toda una serie de procedimientos con grados variables de reflexividad. En 1963 el teórico Lionel Abel publicó su estudio clásico *Metatheatre. A New View of Dramatic Form* en donde prestaba especial atención a las capacidades autorreflexivas del teatro de Shakespeare y Calderón, para finalmente adentrarse en el de Brecht y Beckett. El teatro se pensaba a sí mismo, se convertía en el objeto de la propia representación, lo que activaba un proceso comunicativo particular y complejo. El *Hamlet* (1603) de Shakespeare es un buen ejemplo. La aparición de una pieza enmarcada dentro de la propia obra se usa como elemento que activa la exploración autorreferencial. Recordemos la estupenda *Rosencrantz and Guildenstern are dead* (1966), de Tom Stoppard,

adaptada al cine por él mismo en 1990, y que utiliza este detalle para construir un discurso reflexivo y complejo sobre los límites de la representación. En la obra seguimos a dos personajes menores, dos cortesanos del *Hamlet* de Shakespeare. Vemos toda la obra desde su punto de vista, el de dos personajes que acabarán descubriendo su lugar dentro de la ficción, y de paso su lugar en el mundo (ficcional). Como bien dice Pardo:

La pieza enmarcada tiene una larga tradición en el teatro europeo en su uso autorreferencial, pero sólo deviene autoconsciente cuando las fronteras entre ambas se diluyen para poner al descubierto la teatralidad de la obra marco. La autoconciencia queda así configurada como una forma diferente de autorrepresentación o, en otras palabras, da lugar a una categoría específica dentro del metateatro a la que podemos denominar *metaficción teatral*, pues comparte con la metaficción en otros medios esa autoconsciencia sobre su naturaleza ficticia. (2018, 63)

Pedro Javier Pardo (2018, 64) distingue diferentes tipos de reflexividad presentes en los discursos literarios. Así tendríamos la reflexividad *discursiva* (centrada en el discurso articulado por el narrador de la historia), *tematizada* (afecta y tiene lugar en la acción de la historia), la *especular* (puesta en abismo, obras enmarcadas intradieéticas) y la *transgresiva* (la que colapsa los diferentes niveles diegéticos). Pardo opina que en las obras metateatrales adaptadas al cine se pierde la condición metateatral porque el medio de expresión ya no coincide. Según este autor una obra teatral dentro del cine difícilmente puede ser metateatral, en todo caso sería metacinematográfica. Aunque como él mismo asegura, el origen teatral sigue pesando mucho:

En todos estos casos la metaficción teatral se convierte en filmica al pasar del teatro al cine, si bien conserva su raíz teatral porque las obras originales contenían representaciones dramáticas, y su reflexión, política en el caso de Sanchis y Weiss, filosófica en el de Stoppard, se orienta hacia el cine como otra forma de representación ficticia de la realidad. (Pardo 2018, 68)

Abuín (2012) y Pardo (2018) han trabajado intensamente ese concepto de autoconsciencia reflexiva y su diferentes grados. Pardo (2018, 64, 72-3) acomete incluso, como hemos visto, una taxonomía que no contiene una escala de grados sino que atiende más a criterios de estrategia representacional. Los guionistas y directores cinematográficos pueden optar por priorizar algún elemento teatral, como la puesta en escena como un todo global, los diálogos o algunos elementos escénicos concretos, o bien usar la estrategia del marco en su búsqueda de un reconocimiento por parte del espectador. Por tanto, más

allá de las categorías, podemos enfocar el problema como una cuestión de recepción, sin que ello suponga entrar en contradicción con lo que comenta Pardo. Mi intención aquí es más modesta que la elaboración de una taxonomía y se basa en defender una versión pragmática de la recepción fílmica. La gente identifica esos mecanismos autorreflexivos de los que habla Pardo con el teatro y no tanto con el cine. A mi entender los espectadores simplificamos todavía más y dividimos las películas que presentan relaciones con el teatro en dos grandes bloques. O bien las leemos como adaptaciones directas de textos teatrales o bien las entendemos y leemos como translaciones. La adaptación fílmica implica la incorporación de un medio a otro y un espectador medio debe poder reconocer, evidentemente, el origen teatral del producto final. Pero el espectador se adentra así en una película, construida con un lenguaje plenamente cinematográfico. Curiosamente las adaptaciones de *Macbeth* (1606), por citar un ejemplo recurrente, suelen responder a este esquema. Si pensamos en las versiones de Welles (1948), Kurosawa (1957), Polanski (1971) y Kurzel (2015) encontramos adaptaciones del texto original con grados diferentes de fidelidad y con un caso de adaptación libre, la planteada por Kurosawa. Si atendemos, por el contrario, a la versión de Béla Tarr (1982), veremos que el director húngaro utiliza un lenguaje muy teatralizado, pues soluciona la película con dos planos, uno inicial a modo de prólogo y un larguísimo plano secuencia de casi una hora de duración en la que suele encuadrar a los personajes de forma muy cercana. El producto se rodó para la televisión húngara, pero su uso del lenguaje, paradójicamente, suele delatar más el origen teatral del producto que su condición de encargo televisivo. Valga decir que esta autorreflexividad que muestra Tarr tenía ya en 1982 larga tradición, pero también hay que reconocer que es a partir de los años sesenta cuando este elemento experimenta un mayor desarrollo, en coherencia con la eclosión del cine moderno en las cinematografías de diferentes países. Y Tarr es perfectamente consciente de esa tradición artística que tantos y tan buenos ejemplos alumbró.

4 Opciones de translación: cuando el teatro se ve en pantalla

En 1963 Peter Weiss finaliza la escritura de su obra *Marat/Sade*, que se pone en escena en 1964 y cuya versión cinematográfica a cargo de Peter Brook se estrena finalmente en 1967. La historia es conocida. En el manicomio de Chatterton, en 1808, el Marqués de Sade monta una obra ambientada en 1793 que trata sobre la Revolución Francesa y el asesinato de Jean-Paul Marat. Los actores son los propios internos del manicomio. Cuando Peter Brook concibe la versión cinematográfica decide filmar la obra de teatro. La puesta en esce-

na revela el origen teatral de la pieza al tiempo que el director fuerza la ruptura de la cuarta pared. La exploración autoconsciente de los límites de la representación fílmica es coherente con el momento histórico que vivía una parte del cine europeo y estadounidense. Dentro de las coordenadas del cine moderno, *Marat/Sade* (Peter Brook, 1967) es un producto lógico, con preocupaciones que podría compartir gente como Jean-Luc Godard. En el caso de Brook la obra manda sobre la película cuyo guion queda circunscrito a aquella y a los elementos autorreflexivos que jalonan la filmación. Con todo, Brook utiliza un lenguaje cinematográfico para poner en escena el *Marat/Sade* de 1967 yendo así más allá del mero registro documental de una obra de teatro.

También trasciende el mero registro documental la magnífica *Vanya on 42nd Street* (Louis Malle, 1994). Aquí el proceso de autorreflexividad se dispara. La película cuenta la historia de los ensayos que una compañía teatral lleva a cabo sobre una obra de Chéjov. Malle desgrana la vida de sus personajes a través de sus ensayos y de la recreación del personaje que van a interpretar, sobre el que suelen proyectarse psicológicamente. La película es dolorosamente cercana, muy directa, como correspondería a un ensayo sobre una obra de Chéjov como *El tío Vania* en donde los actores se sienten *demasiado* identificados. Louis Malle decidió enmarcar los ensayos y no la propia representación de la obra en consonancia con la provisionalidad que parece rodearlo todo, particularmente la vida de los protagonistas de la película.

Es cierto que algunas películas pueden aludir simplemente al teatro y usarlo como un recurso siempre oculto, fuera de campo, aunque la mayor parte de filmes que utilizan alusiones al medio teatral suelen llevar asociados algunos mecanismos de enmarcado. Esta opción de translación puede verse en *Los tontos y los estúpidos* (Roberto Castón, 2014). En este caso la película recrea los ensayos para la posterior filmación de una película. Aquí la particularidad estriba en que asistimos a los ensayos para la filmación de un film, no de una obra de teatro. No obstante tenemos un caso de teatralización, de uso simbólico de unos recursos que el espectador asocia a un punto de vista teatral, como el ensayo, para su incorporación final a una obra audiovisual. No se aprecia desde un punto de vista pragmático una gran diferencia entre la película de Malle citada y *Los tontos y los estúpidos*, salvo por lo que habita tras la película, la obra ensayada. La intención, si se quiere, es la misma: provocar un cierto distanciamiento y trabajar la recepción de la película y las emociones que pueda transmitir a partir de ese factor tan *brechtiano* para luego volver al centro del problema, la lectura que el espectador hace de las vidas (desgraciadas) de los protagonistas fílmicos. Pardo habla sobre este fenómeno y lo califica como «metaficción teatral en el cine: la teatralización del cine como mecanismo de distanciamiento

[...]. Si Brecht propugnó una narrativización del teatro, los cineastas practican una teatralización del cine» (2018, 71-2). Pero en los dos casos citados no está nada claro que esa estrategia brechtiana no sea un simple paso para rearmar un puente directo con el espectador.

Puede que la mejor película que se haya rodado sobre un ensayo teatral, y no necesariamente la más brechtiana, sea *In the Bleak Midwinter* (1995), de Kenneth Branagh, otro shakespiriano reconocido. Aquí el director renuncia a rodar un *Hamlet* más para darnos a conocer la historia de una compañía amateur formada por desempleados que deciden poner en marcha una representación de la conocida obra de Shakespeare. Al final lo logran y el doble dispositivo de representación logra acercarnos a una versión de *Hamlet* emotiva y sincera. Los protagonistas se han apostado sus vidas y su propia dignidad al montaje teatral y han salido airoso del reto. Malle y Branagh no trabajan de espaldas al público y son conscientes de la necesidad de mezclar emoción y distanciamiento. Gastón, a su manera, hace lo propio, pero todos ellos son perfectamente conscientes de que su trabajo llega tras la modernidad cinematográfica europea, que puso en crisis el dispositivo fílmico en su búsqueda de nuevas vías expresivas.

Antes de finalizar este recorrido comentaremos una última opción de translación del mundo y el lenguaje teatrales al cine. Nos referimos a la idea del teatro del mundo. Esto resulta interesante porque el componente autoconsciente es esencial. Recordemos *La Règle du jeu* (Jean Renoir, 1939). No sólo hay una obra de teatro dentro de la película sino que los personajes se comportan de manera *teatral*. El mundo burgués se asimila a una representación, una mentira. El doble dispositivo refuerza esa sensación de engaño. Según Pardo (2018, 73) no habría aquí autorreferencia (porque es una película hablando de una obra), ni autoconsciencia (porque no se cuestiona la ficcionalidad del film, sino la falsedad del mundo). Pero de alguna manera el teatro se cuele en la película de Renoir y activa una reflexión, por tenue que sea, que parte de la duplicidad de dispositivos y acaba desembocando en la idea de la teatralización de la experiencia humana.

La idea del teatro del mundo se puede apreciar de forma muy plástica en un clásico como *The Hand* (1965), una película de animación del checo Jiri Trnka en la que una mano todopoderosa interfiere en la vida de un pobre sujeto sometido a los caprichos de tan demiúrgico y parcial personaje. La mano acaba destruyendo el apartamento del pobre hombre que lo habita. Toda una metáfora sobre la ausencia de libertades en el este de Europa durante los años de la Guerra Fría. Una versión *high-tech* del mismo problema la encontramos en *The Truman Show* (Peter Weir, 1998).

Pero si hay un producto que sacudió a críticos y público por igual cuando se estrenó, y que plantea un vínculo directo con lo que estamos contando, es *Dogville* (2003). Lars von Trier orquesta una película híbrida, fronteriza, teatralizada y deudora igualmente del tópico

del *theatrum mundi*. El director utiliza una puesta en escena minimalista hasta el punto de la desnudez total en donde el escenario es poco más que un entramado de marcas en el suelo. La crueldad de la historia se corresponde con una puesta en escena incómoda, que provoca un fuerte distanciamiento, pero que no anula el drama fundamental de la obra. El maltrato físico y moral al que el polémico director somete a la protagonista, Grace (Nicole Kidman), se acaba asimilando a la incomodidad que el espectador siente hacia esos personajes que habitan un entorno que sólo ellos ven y contemplan (pues nosotros sólo vemos espacios vacíos, elementos de decorado sueltos y mucha tiza en el suelo, pero pocas o ninguna pared). Al final vemos la vida de Grace como la del pobre Truman, como existencias pertenecientes a un teatro que ellos no pueden controlar. Un teatro de fuertes resonancias posmodernas.

Estos recursos que hemos comentado en las últimas líneas se han asociado en ocasiones al impacto del posmodernismo en el medio cinematográfico. Es más que probable que lo que el cine moderno rescató del medio teatral - pensemos en cineastas tan vinculados al teatro como Ingmar Bergman, la pareja Straub-Huillet, Fassbinder o Fellini - pasara, posmodernidad mediante, al trabajo de cineastas tan dispares como Abbas Kiarostami o Michel Gondry, y de rebote afectara a cineastas como Lars von Trier y Peter Weir. En el intersticio siempre se ha movido Woody Allen, un cineasta dado a la metaficción cuando no directamente a la autoficción. En *Bullets over Broadway* (1994) el teatro es el contexto. Se integran la historia teatral y la filmica de tal manera que una y otra se entrelazan. El teatro nos da un marco y un código de lectura. La vida es como un teatro, los dramaturgos sus viles siervos y los gánsteres con ínfulas literarias, los héroes de la historia. Y en *Mighty Aphrodite* (1995) tenemos la elaboración de un marco de referencia teatral. Con ello se consigue la incorporación de ciertos valores del marco a la historia que se cuenta. Ese coro griego que interviene comentando la desgraciada vida de los protagonistas de la cinta nos sigue recordando que la vida es frágil y el destino caprichoso. El marco teatral refuerza el sentido de la apuesta de Woody Allen y activa una serie de lecturas y dobles sentidos que no habrían podido conseguirse sin ese marco de referencia. La protagonista guía nuestra mirada a través de la historia pero el coro griego tiene también su propia interpretación de los hechos. Como bien dicen Balló y Pérez (2015, 184) a propósito de los desplazamientos del punto de vista en un western de Andrew Dominik de 2007, «el cine contemporáneo ha llevado la reflexión metalingüística a un punto de no retorno», lo que en pocas palabras nos dificulta enormemente nuestro acceso a una verdad textual plausible e incontestable. Los autores estaban comentando *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* pero su puntualización bien puede aplicarse a un buen número de las películas que hemos comentado en estas líneas.

Bibliografía

- Abel, Lionel (1963). *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang.
- Abuín González, Antxo (2012). *El teatro en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Balló, Jordi; Pérez, Xavier (2015). *El món, un escenari. Shakespeare: el guionista invisible*. Barcelona: Anagrama.
- Brunetta, Gian Piero (1993). *Nacimiento del relato cinematográfico*. Madrid: Cátedra.
- Burch, Noël [1991] (1999). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Casetti, Francesco [1986] (1996). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.
- Dall'Asta, Monica [1998] (2008). «Los primeros modelos temáticos del cine». Talens, Jenaro; Zunzunegui, Santos (dirs.), *Orígenes del cine*. Vol. 1 de *Historia general del cine*. Barcelona: Paidós, 241-86.
- Manovich, Lev [2001] (2004). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Murray, Janet [1997] (1999). *Hamlet en la holocubierta. El futuro de la narrativa en el ciberespacio*. Barcelona: Paidós.
- Palacio, Manuel [1998] (2008). «El público de los orígenes del cine». Talens, Jenaro; Zunzunegui, Santos (dirs.), *Orígenes del cine*. Vol. 1 de *Historia general del cine*. Barcelona: Paidós, 219-40.
- Pardo, Pedro Javier (2017). «La reflexividad teatral del escenario a la pantalla». *Tropelías*, núm. extraordinario 2, 409-36. DOI https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201722240.
- Pardo, Pedro Javier (2018). «Del metateatro a la metaficción teatral en el cine: Familia, de Fernando León de Aranoa y asus allegados». Pérez Bowie, José Antonio (ed.), *La teatralidad en pantalla. Reflexiones sobre el diálogo contemporáneo entre cine y teatro*. Madrid: Los libros de la Catarata, 61-98.
- Ryan, Marie-Laure [2001] (2004). *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*. Barcelona: Paidós.
- Sklar, Robert [1975] (1994). *Movie-Made America. A Cultural History of American Movies*. New York: Vintage Books.
- Uricchio, William [1999] (2011). «La formación del público. Los espectadores en tiempos de los nickleodeones». Brunetta, Gian Piero (dir.), *Historia mundial del cine*. Madrid: Akal, 161-87.

Más allá de la adaptación

El reciclado de materiales temáticos del teatro áureo español en el cine

José Antonio Pérez Bowie
Universidad de Salamanca, España

Abstract The relationship between cinema and literature is not limited to the phenomenon of adaptation: literary texts can be present on the screen through other channels that do not involve the complete transfer of textual contents but are limited to citing it, to take advantage of some of its thematic materials, to proceed to a thorough reordering of its elements, etc. This paper tries to classify and describe some of those ways through the analysis of some plays of the Spanish Golden Age that have served as basis for very different films but that cannot be qualified *stricto sensu* as adaptations due to interventions made on the original texts or the irrelevant presence of them in the final result.

Keywords Theater-cinema relations. Spanish theater of Golden Century. Theories on adaptation.

Sommario 1 Introducción. – 2 Una propuesta de tipología. – 2.1 Transgenerización devaluadora. – 2.2 Inserción de elementos de la trama original en una nueva fábula. – 2.3 Hipotexto architextual. – 2.4 Texto puente y metatexto. – 2.5 Actualización. – 2.6 Alusión.

1 Introducción

Aunque las prácticas adaptativas sean la manifestación más evidente de las relaciones entre el medio cinematográfico y el literario, no puede dejar de tenerse en cuenta la existencia de otros niveles de esa relación difícilmente englobables bajo la etiqueta de ‘adaptación’ que habitualmente y en senti-

do lato se aplica a los trasvases de un texto completo de un medio a otro; una operación que Thierry Groensteen describe como «el proceso de traslación que crea una obra O2 a partir de una obra O1 preexistente cuando O2 no utiliza, o no utiliza solamente los mismos materiales de expresión que O1» (1998, 268). Aparte de aquellos casos en que un texto literario es trasladado a la pantalla (no importa con qué grado de fidelidad pero sí conservando su identidad y siendo fácilmente reconocible tras las modificaciones efectuadas en él),¹ cabe hablar de otras prácticas que pueden considerarse manifestaciones de la interrelación entre ambos; tales prácticas, que se presentan bajo la forma de intercambios, de préstamos, de apropiaciones, de citas, etc., resultan englobables bajo el amplio paraguas de la intertextualidad, si entendemos a esta como fenómeno intersemiótico y cultural, y no simplemente literario o lingüístico, pues numerosas películas, sin ser adaptaciones de textos literarios, los utilizan intertextualmente, de maneras muy diversas y a veces muy complejas, o recurren a códigos, convenciones, géneros o mitos, de naturaleza u orígenes literarios. Recuérdese a este respecto la afirmación de Michel Serceau de que el cine no tiene necesidad de retomar explícitamente la sustancia de la obra literaria para tratar su tema pues una de sus características más importantes es haber revisitado los mitos puestos en circulación por la literatura, no limitándose a recontextualizarlos sino cristalizándolos y revivificándolos (Serceau 1999, 94-5).

Interesarse por esas otras vías de abordaje con que el cine se acerca a los materiales literarios no supone cuestionar el papel tradicional que se adjudicaba a la adaptación como manifestación privilegiada de las relaciones entre ambos medios sino admitir que la presencia de la literatura en la pantalla se manifiesta también a través de este otro tipo de operaciones de ‘reciclaje’ o de ‘aprovechamiento’ de su inmenso arsenal de materiales. La industria del cine se interesó muy pronto por tales operaciones, las cuales han adquirido hoy en día un notable auge avaladas por la tendencia al hibridismo y a la transgresión de los esquemas y modelos consolidados que caracteriza a las más diversas prácticas artísticas contemporáneas. De hecho, sin salir de los dos medios que nos ocupan, obser-

Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto HAR2017-85392-P financiado por la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación del Ministerio de Economía y Competitividad.

1 Las transformaciones operadas sobre el texto base o hipotexto pueden ser formales (ligadas al cambio de medio), temáticas (que afectan al universo diegético) o pragmático-semánticas (que modifican la intención del hipotexto, sus planteamientos ideológicos). Cuando tales transformaciones no son impuestas por el nuevo medio, cabría hablar de *apropiación* (cambios al servicio de una nueva ‘lectura’ impuesta por los adaptadores) o de *revisión* (si tales cambios derivan en una subversión total del significado del hipotexto (cf. Pardo García 2010, 63-7)).

vamos que, cada vez con mayor intensidad y de manera sistemática, ambos se retroalimentan mutuamente, aparte de recurrir también a las aportaciones precedentes en sus respectivos ámbitos: la literatura siempre se ha alimentado y continúa alimentándose de literatura y el cine la ha emulado con no menor entusiasmo en ese permanente ejercicio de autofagia.

En el presente volumen dedicado a la presencia en el cine del teatro español de los siglos de oro, ocupan, como es lógico, un lugar principal las versiones fílmicas de esas comedias que han sido trasladadas a la pantalla con mayor o menor acierto pero con un indispensable respeto a su integridad (premisa esta que dependerá de la medida en que el hipotexto sea reconocible por el espectador). Pero mi propósito es centrarme en ese otro terreno menos transitado de aquellas películas que insertan, reciclan o reelaboran materiales procedentes de comedias áureas y que en muchos casos no pueden ser calificadas en sentido estricto de adaptaciones ya que no se trata exactamente de la reproducción de los contenidos del texto original sino de aprovechar algunos de sus elementos a modo de cita, de ilustración, alusión o de utilizar algunos de los componentes de la fábula como base de otra sustancialmente distinta. De todos modos, la distancia entre lo que podría considerarse la extrema fidelidad al texto de partida y la presencia de elementos del mismo en un determinado filme es amplia y admite un considerable número de fases intermedias que algunos estudiosos como Thomas Leitch (2007, 93-126) se han ocupado de inventariar de manera minuciosa.

2 Una propuesta de tipología

Propongo a continuación una clasificación tipológica partiendo del análisis de un conjunto de filmes que aprovechan materiales procedentes del teatro áureo español y a los que resulta problemático adjudicar la etiqueta de 'adaptación'. Recurriré para ello en parte a la citada terminología de Leitch aunque para varias de las categorías que describe no se encuentran ejemplos en el repertorio manejado y, por otra parte, algunas de las operaciones de trasvase que analizo resultan difícilmente acoplables a algunos de los nichos de su tipología. Insisto en que esta clasificación que propongo no es en modo alguno cerrada ni tiene tampoco pretensiones de exhaustividad; se trata simplemente del resultado de la observación y el análisis de un conjunto de películas en las que se detectan indudables préstamos o resonancias del teatro áureo.

2.1 Transgenerización devaluadora

Me ocupo en primer lugar de esta estrategia por ser la más cercana a la concepción habitual de adaptación. La intervención sobre el hipotexto se lleva a cabo con el objeto de adecuarlo a los moldes de un género cinematográfico de probado éxito popular, lo que suele traer como consecuencia una simplificación de la trama y una trivialización de los contenidos; el objetivo es hacer la historia asequible a un sector más amplio de espectadores a quienes el reconocimiento de un modelo con el que se encuentran familiarizados les proporciona la satisfacción de una recepción 'confortable'. El texto de partida, aunque reconocible, queda reducido al mero esqueleto argumental y su densidad semántica resulta notablemente mitigada; se trata, por consiguiente, de una operación rutinaria que implica, por lo general, una devaluación o simplificación de la profundidad del texto literario determinada por imperativos estrictamente comerciales. Esta operación entra en la categoría que Leitch denomina *superimposición* que se produce cuando el poder del *star system*, de los intereses de las productoras o de las convenciones sociales de la época resultan determinantes para el resultado final de una adaptación; Leitch menciona especialmente los requerimientos que los géneros populares imponen a las adaptaciones de textos literarios, cuando van destinadas a un nicho determinado de audiencia (2007, 100-1).²

Un ejemplo significativo lo constituye *El príncipe encadenado* (Luis Lucia, 1961), adaptación de *La vida es sueño* en la que el texto calderoniano es objeto de una manipulación considerable para adecuarlo al molde genérico del filme de aventuras (revitalizado por la numerosas coproducciones en que se embarca la cinematografía española desde mediados de los cincuenta), que se caracteriza por el rodaje en escenarios naturales, el uso del color, un ritmo narrativo acelerado, la participación de actores internacionales y un elevado presupuesto. Ello supuso en principio cierta novedad por su intento de prescindir de la artificiosidad, la grandielocuencia y la consideración cuasi sagrada del texto que habían caracterizado los anteriores acercamientos del cine español a nuestros textos clásicos³ y que, sin duda, contribuyó a despertar el interés de muchos espectadores, ahitos de las

² Sobre este fenómeno, véase también Pérez Bowie 2011.

³ Resulta ilustrativo comparar el trabajo de Luis Lucia con el llevado a cabo por Gutiérrez Maeso unos años antes (1952) al adaptar *El Alcalde de Zalamea* o con la versión que Antonio Román rodó de *Fuenteovejuna* en 1947. No obstante, todavía los diálogos del filme conservan una dosis considerable de grandielocuencia que, unida a la interpretación un tanto envarada de los actores, aleja a *El príncipe encadenado* del tratamiento desenfadado con que Cottafavi aborda el texto de Lope de Vega *Las famosas asturianas*, en la película de la que hablaré en el apartado siguiente; probablemente porque dicho texto carecía de la condición 'monumental' que poseía el de Calderón.

plúmbeas adaptaciones precedentes. Pero el resultado de esta transgenerización fue una evidente devaluación de la obra original en la que se perdió gran parte de la dimensión filosófica del texto calderoniano así como los sutiles análisis psicológicos desplegados en sus versos. Este trasvase genérico implica algunas operaciones de las que Leitch incluye dentro de la categoría de 'ajuste' como la comprensión, la rectificación o la superimposición (2007, 98-9). La problemática esencial de la obra queda simplemente esbozada, al igual que en la mayor parte de las adaptaciones a la pantalla de textos teatrales, en donde las imágenes suplen gran parte de los fragmentos narrativos incluidos en los diálogos. Tan solo dos breves fragmentos de las reflexiones que Segismundo desarrolla en el texto calderoniano se incorporan prosificados a la película: las lamentaciones en décimas en que se dirige a los elementos de la naturaleza interrogándose por su carencia de libertad (vv. 143-162) se traducen en una secuencia en que Segismundo pasea por los alrededores de la cueva y contempla un caballo blanco que galopa libre y murmura «¿Por qué yo, con mejor instinto, tengo menos libertad?»; a continuación la contemplación de un arroyo donde se refleja su imagen y a un pez que surca las aguas le hace exclamar también en voz queda «Y yo, con más albedrío, tengo menos libertad»; y finalmente, a la vista de un halcón que emprende el vuelo desde una peña, profiere un tercer lamento: «Y teniendo yo más alma, tengo menos libertad» (0:15'55"-0:17'25"). Igualmente, las meditaciones de Segismundo al final de la segunda jornada, al despertar de nuevo en la cueva («Yo sueño que estoy aquí...», vv. 2150-2185) se resumen prosificadas en un monólogo que pronuncia tras su conversación con Clotaldo (0:58'15"-1:00'40"). La película incorpora la esperable multiplicación de escenarios en los que destaca el paisaje agreste de la Ciudad Encantada de la serranía de Cuenca, donde se sitúa el 'Valle de la Muerte' entre cuyas peñas se encuentra confinado el protagonista. Se incluyen, asimismo, numerosas escenas bélicas y diversos episodios que no aparecen mencionados como los relativos a las tribus bárbaras que había sometido Basilio y que están decididas a apoyar a Segismundo.

La trama experimenta una considerable simplificación y se alteran algunos de sus componentes esenciales para incidir en un planteamiento maniqueo. Por ejemplo, el personaje de Astolfo es despojado de la ambigüedad que poseía en la obra originaria y se le adjudica el rol de un malvado sin matices presentándolo como un cobarde ambicioso e intrigante cuyas maldades acaba pagando con la muerte.⁴

⁴ En la secuencia final Segismundo lo desafía en duelo para evitar el enfrentamiento entre los partidarios de ambos; en el transcurso de ese duelo, Astolfo, viéndose perdido, se escuda tras Rosaura y amenaza con matarla si Segismundo no se rinde: uno de los nobles que apoyan a Segismundo soluciona la situación dando muerte a Astolfo con una lanza que le clava en la espalda.

Por otra parte, se elimina la relación anterior de Rosaura con Astolfo, y se justifica la llegada de ella a Polonia con el único pretexto de conocer a su padre. Simultáneamente, Estrella pierde todo el protagonismo que tenía en la obra calderoniana y su aparición se reduce a una breve secuencia en la que Basilio la promete en matrimonio a Astolfo cuando proclama a este su heredero.

2.2 Inserción de elementos de la trama original en una nueva fábula

Esta operación podría ser equiparable a la categoría de *analogía*, mediante la que Leitch se refiere a aquellos filmes cuya conexión con el texto precedente es considerablemente tenue en cuanto que lo que presentan son similitudes con las situaciones de aquel que pueden resultar inadvertidas para un espectador no avisado (Leitch 2007, 113). Lo ejemplificaré con la película *Los cien caballeros*, coproducción hispano-germano-italiana dirigida por Vittorio Cottafavi en 1964 y en cuya trama aparecen elementos claramente procedentes de *Las famosas asturianas*, de Lope de Vega.

La obra de Lope se sitúa durante el reinado del rey leonés Alfonso el Casto y su argumento gira en torno al tributo de las cien doncellas que uno de sus antecesores, Mauregato, se había comprometido a pagar a los emires cordobeses. En las secuencias iniciales, en las que el rey es salvado de un motín por el alcaide Nuño Osorio, se presenta a este enamorado de Sancha, quien no le corresponde por estar prometida a otro noble (Laín). El conflicto se inicia con la llegada de Audalla, emisario de la corte cordobesa, quien viene a reclamar el citado tributo. Alfonso es contrario a esa humillante concesión pero, apoyado por la mayoría de los nobles, cede y encomienda a Nuño, que es el único que se opone, la entrega de las jóvenes. Al descubrir que Sancha es una de ellas, Nuño se encuentra ante un grave dilema. La solución la proporciona la propia Sancha quien subleva a los leoneses echándoles en cara su cobardía con lo que provoca que estos ataquen a los moros y acaben vencidos. Auspiciada por el rey se celebra una doble boda (de Nuño, con Sancha y de Laín, con la hermana de Nuño) que pone fin a la obra.

La película de Cottafavi omite la cuestión del tributo y centra su argumento en el proceso de ocupación por los musulmanes de un pueblo innominado de la España cristiana y su posterior liberación. La protagonista femenina, que tiene el mismo nombre e iguales características de mujer valiente y resuelta, es la hija del alcalde; y su *partenaire* (aquí llamado Fernando) es un campesino que discute con ella por el precio del trigo que el alcalde les vende y que queda prendado de ella a pesar de estar prometida a un noble local. Un destacamento de moros al mando de un representante del jeque Abengal-

bón, con la excusa de hospedarse por una noche en el pueblo (a lo que el alcalde accede amablemente) se apodera del pueblo con ayuda de algunos lugareños (entre quienes se encuentra Jaime, prometido de Sancha) después de ejecutar cruelmente a los que se oponen, incluido el propio alcalde. Para poner fin al régimen de explotación a que son sometidos los habitantes del pueblo, Fernando secundado por su padre don Gonzalo (después de haber pedido en vano ayuda al conde de Castilla, quien se niega a admitir que los musulmanes hayan roto la tregua existente) organiza un pequeño ejército en la montaña con los campesinos que han conseguido escapar del pueblo. Se producen varias escaramuzas entre ambos bandos; en una de ellas Fernando es hecho prisionero y en otra los invasores amenazan con vender como esclavas en África a todas las mujeres de la aldea. Finalmente, en una última ofensiva, los cristianos logran la victoria y perdonan a los musulmanes supervivientes. La película termina con cristianos y moros conviviendo en paz y con Fernando y Sancha felizmente casados.⁵

Los guionistas se han limitado a tomar algunos de los elementos del texto originario, como son el clima de enfrentamiento entre las comunidades cristiana y musulmana que se vivía en la Península durante la Edad Media, el carácter viril y resolutivo de la protagonista, la oposición entre el heroísmo del protagonista y la cobardía de su rival en los amores de Sancha, la victoria final sobre los moros, etc. No puede, pues, hablarse de adaptación sino del aprovechamiento de una serie de materiales de la trama original que han sido reorganizados para dar lugar a una historia bastante alejada de aquella.

El género cinematográfico elegido para narrar esa historia ha sido, como en el caso de *El príncipe encadenado*, el filme de aventuras y a sus exigencias se adecuaba la narración de los acontecimientos. No cabe, sin embargo, hablar de transgenerización ni del consiguiente proceso devaluador pues la comedia de Lope, como otras muchas de las suyas, se inscribía en un teatro sin pretensiones de trascendencia sin más objetivo que el entretenimiento de los espectadores al igual que el género cinematográfico al que se acogió su versión para la pantalla.⁶

La película de Cottafavi se aleja, pues, del filme heroico destinado a ensalzar la Reconquista, aparte de que la eliminación de las referencias al oneroso tributo resta dramatismo a la historia, la cual queda reducida a la narración de uno de los muchos enfrentamientos

⁵ Para mayor información remito al detallado análisis que Alba Carmona (2018, 91-116) realiza en su tesis doctoral comparando la obra de Lope con la película de Cottafavi.

⁶ Otras comedias históricas de Lope solían tener un objetivo propagandístico de exaltación de un pasado heroico, pero no es el caso de esta donde los nobles leoneses son presentados como cobardes que rehúyen enfrentarse con el enemigo y se muestran dispuestos a seguir pagando el infamante tributo (cf. Carmona 2018, 100-1).

tos en que se enzarzaron musulmanes y cristianos inscritos en un ambiente atemporal que permitiría sin dificultades su ubicación en cualquier otro contexto histórico.⁷ La única referencia a Lope de Vega la constituyen unos versos entresacados de su *Arte nuevo de hacer comedias* que preceden a los títulos de crédito («Lo trágico y lo cómico mezclado | harán grave una parte, otra ridícula; | que aquesta variedad deleita mucho. | Buen ejemplo nos da Naturaleza | que por tal variedad tiene belleza», vv. 174, 177-80), los cuales están sin duda destinados a justificar la visión desdramatizadora que presenta el filme. El propio director, en una larga entrevista con José Luis Guarner que publicó la revista *Film Ideal* con motivo del estreno en España, comenta sobre *Los cien caballeros*:

Es solo una película que observa, examina, pero que no juzga, no afirma y no condena [...]. No hay buenos ni malos sino únicamente más o menos malos; la trama tiene una ilación casual y no causal, y los personajes son parciales, fragmentarios e incluso contradictorios. También me gustaría definirla como una película 'épica-resca', es decir, hecha de elementos épicos y picarescos. (Guarner 1966, 16)

Toda la película está impregnada además de un soterrado humorismo que alcanza a veces a la caracterización de los propios héroes y que se manifiesta especialmente en la representación distanciada de los actores, en lo anacrónico de los diálogos y en el tratamiento casi circense de los combates y escaramuzas. En definitiva, la historia está narrada en un tono farsesco y un tanto distanciada que se aleja de la exaltación épica del texto de Lope. El propio Cottafavi menciona la influencia brechtiana en ese ejercicio de distanciamiento (explícita en el monólogo del pintor que abandona momentáneamente su tarea de plasmar una batalla en la pared de una iglesia para dirigirse a cámara al inicio y al final de la película) con el que ha pretendido no permitir al espectador «una evasión hacia la fábula», sino obligarlo «a permanecer fuera del relato, a intentar el esclarecimiento del significado de los hechos y de las ideas, en fin, a realizar una elección» (Guarner 1966, 17).

⁷ De hecho, como apunta Alba Carmona (2018, 100), la crítica subrayó la correspondencia entre los hechos narrados en la película y otros acaecidos recientemente, como la represión y las ejecuciones masivas llevadas a cabo por las tropas nazis en las poblaciones ocupadas durante la Segunda Guerra Mundial o los movimientos de resistencia popular contra los invasores organizados durante esos mismos años.

2.3 Hipotexto architextual

En las relaciones de dependencia del cine con la literatura existen casos en los que el texto de partida no cabe ser calificado en sentido estricto de 'texto' pues los guionistas han operado con un conjunto de materiales diversos y no formalizados literariamente que pueden ser un repertorio temático, el arquetipo argumental de un determinado mito o leyenda, un esquema narrativo reconocible, etc., que son manejados con absoluta libertad. A lo largo de los siglos la tradición literaria ha acumulado un inmenso arsenal temático y mítico cuyos materiales, sometidos a un variable grado de elaboración, han proporcionado reiteradamente argumentos para la pantalla que los ha reconvertido a su propio lenguaje. Michael Serceau (1999, 84-95) se refiere a la revitalización que el cine ha llevado a cabo sobre materiales mítico-temáticos, solidificados a menudo en la categoría de clichés; y comenta cómo los cineastas los reactivan haciendo que cristalicen sus significados latentes con lo que proponen una operación de lectura que depende de la cultura y del mundo de referencia que comparten con el espectador.

Detengámonos para explicar esta categoría en la película *Don Juan*, de José Luis Sáenz de Heredia cuyo guion, elaborado por el propio director junto con Carlos Blanco, no parte de la obra fundacional de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, ni de ninguna de las que posteriormente tuvieron como protagonista al personaje.⁸ Lo que hacen es tomar a este, ya dotado de una condición mítica, y hacerlo desenvolverse en nuevas situaciones en las que se ponen de manifiesto sus rasgos esenciales. El hipotexto no es pues ninguna de las obras literarias concretas (Tirso, Molière, Mozart-Da Ponte, Byron, Zorrilla, Unamuno, Grau, Benavente, etc.) que contribuyeron a la formación y a la consolidación del mito desarrollando las innumerables variantes permitidas por su inherente plasticidad; ni tampoco ninguno de los numerosos filmes precedentes⁹ que reforzaron y expandieron

⁸ Este intento de marcar distancia frente a probables antecedentes literarios se explica en la siguiente nota que se inserta tras los títulos de crédito: «Esta película no está ceñida a ninguna obra determinada de las muchas que han tratado la figura de 'Don Juan'. Pretende ser una versión nueva del legendario burlador español aunque en esta se hayan conservado rasgos de las otras, aquellos rasgos del personaje que más eficazmente lo definen. | A Tirso de Molina que creó el personaje y a D. José Zorrilla que le dio la máxima popularidad dedicamos admirativa y reconocidamente nuestro intento».

⁹ He aquí una breve relación de los donjuanes cinematográficos precedentes: *Don Juan Tenorio* (Ricardo Baños, 1910), *Don Giovanni* (Eduardo Bencivenga, 1916), *Don Juan et Faust* (Marcel L'Herbier, 1922), *Don Juan Tenorio* (Ricardo Baños, 1922), *Don Juan* (Alan Crosland, 1925), *Don Juan's Three Nights* (J. Francis Dillon, 1926), *El señor Don Juan Tenorio* (Juan Andreu Moragas, 1927), *Dos mujeres y un Don Juan* (José Buchs, 1933), *La última aventura de Don Juan* (*The Private Life of Don Juan*, Alexander Korda, 1934), *Don Juan Tenorio* (Luis César Amadori, 1948), *El burlador de Castilla* (*Adventures of Don Juan*, Vincent Sherman, 1948).

el mito, aunque unos y otros hayan podido estar presentes en mayor o menor medida en la memoria de los responsables del filme y en la de sus espectadores.

El personaje cuya dimensión mítica había sido reforzada a través de innumerables versiones adquiere una autonomía que le permite independizarse del escenario original y, conservando unos rasgos esenciales permanentes (el denominado 'sintagma mínimo' del mito), funcionar en otros escenarios y protagonizar aventuras de muy diversa índole.

La primera se desarrolla en Venecia, donde la mujer que yace con don Juan en el lecho descubre que no es su marido. Sigue la seducción de Lady Ontiveros (una inglesa, versión femenina del burlador) en la nave que los conduce a España. Ya en Sevilla continúan sus trapacerías engañando a don Gonzalo, el Comendador (a quien el padre, don Diego, recientemente fallecido, había nombrado albacea testamentario) diciéndole que no puede casarse con su hija Inés (condición impuesta por don Diego para que pudiera acceder a la herencia) porque ha contraído matrimonio con la dama inglesa. Durante una fiesta de carnaval, a la que acude disfrazado de verdugo, enamora a Inés (ignorando que es ella) y a otra dama casada haciéndose pasar por don Luis Mejía y aceptando el reto de batirse en duelo al día siguiente con un admirador de aquella y con el marido de la segunda. Una de las secuencias culminantes tiene lugar en la Hostería del Laurel donde ha de enfrentarse a los dos desafiados, a don Luis Mejía y al Comendador, quien disfrazado ha sido testigo de sus manipulaciones y engaños. Previamente ha desplumado a don Luis en una partida de naipes y posteriormente manipulará el documento que este le entrega, declarando la cesión de una yegua jerezana como deuda de juego, para seducir a la prometida de don Luis a la que hace creer que ella ha sido el objeto de la apuesta. Otra de las secuencias culminantes es la de la fiesta gitana en un ferial donde don Juan libera a una manada de toros bravos para, aprovechando el desconcierto, secuestrar a Inés y conducirla a un molino abandonado. Allí se presenta el Comendador que lo desafía y ante la negativa de don Juan a batirse con él lo atraviesa con la espada; don Juan, antes de caer, le dispara con una pistola y lo mata; pero consigue liberarse de los justicias que lo persiguen y acude junto a Lady Ontiveros, quien intenta curarlo de la grave herida. Pese a su estado, se esfuerza por ver a Inés y se dirige al convento donde esta ha ingresado; a la puerta lo sorprenden los justicias y, tras combatir a espada con todos ellos, se desploma al recibir una puñalada por la espalda. Le da tiempo de despedirse de Inés a quien dice que su amor lo ha redimido («Todo el turbión de mi vida se deshizo con tu aliento») y le pide perdón. Lo meten en una carreta donde fallece en brazos de su criado Ciutti.

Como puede verse a través de esta apresurada síntesis, se ha eliminado por completo el componente sobrenatural y la condenación

(o salvación *in extremis*) del personaje es sustituida por el arrepentimiento de sus pasadas fechorías tras sentirse ‘purificado’ por el amor de Inés. Por otra parte, se introducen nuevos personajes (Lady Ontiveros, la réplica femenina del burlador,¹⁰ otras víctimas femeninas) o nuevas relaciones entre los primitivos. Además se incorporan nuevas situaciones inexistentes todas ellas en los desarrollos precedentes del mito: Don Juan finge un matrimonio previo para evitar la boda con Inés programada por su padre; los procedimientos de seducción que emplea se basan en descaradas mentiras, con la consiguiente degradación del héroe; las trapacerías que lleva a cabo durante la celebración del baile de carnaval confieren a la narración un ritmo de vodevil, mientras que en otros episodios, como el de la estampida de toros que provoca para llevar a cabo el rapto de Inés, lo aproximan al filme de aventuras hollywoodense.

Toda la historia está sometida a un tratamiento inequívocamente humorístico, rayano a menudo en lo paródico, con lo que el personaje es privado de toda trascendencia y se subrayan sus rasgos humanos y sensuales presentándolo como un mozo fanfarrón, osado, impulsivo, dispuesto a utilizar cualquier recurso, incluida la mentira más descarada, para conseguir sus objetivos. Podría decirse, pues, que el Don Juan que nos ofrece el filme está más cercano a otro prototipo de larga tradición hispana como es el del pícaro, que al del burlador. A este respecto, acierta Teresa García-Abad (2010, 199-200) cuando pone en relación la distorsión burlesca a que han sido sometidos el personaje y su entorno con la tradición carnavalesca y su mecánica subversiva y deformante. Lo que no deja de resultar curioso, y sobre ello llama la atención la citada autora, es que para la crítica contemporánea pasase desapercibida esa dimensión paródica y ponderase la exaltación del personaje como «representación del sentido trágico de la raza española» como réplica a la «imagen coloreada y divertida» del héroe que acababa de presentar la industria hollywoodense en el filme *El burlador de Castilla*, dirigido por Vincent Sherman (García-Abad 2010, 199). Cuando, en realidad, la figura del burlador de Sáenz de Heredia está mucho más cercana al personaje intrasendente y plano del filme de Sherman y de los protagonistas de la extensa serie de producciones adscribibles al género de aventuras que a los héroes mediante los que el cine franquista intentaba representar la ‘esencia de la auténtica españolidad’, con su sentido trágico de la existencia y su espíritu de sacrificio frente a las adversidades.

10 La figura del donjuán femenino como contrarréplica del personaje del burlador apareció muy tempranamente en el teatro español, propiciada, en parte, por el éxito de la obra de Zorrilla. *Un Tenorio moderno* (José M. Nogués, 1864), *Doña Juana Tenorio* (Rafael M. Liern, 1876), *Imposible l’hais dejado...* (Gereda y Soler, 1906), *Tenorio feminista* (Paso, Servet y Valdivia, 1907) son algunos de los títulos más significativos.

2.4 Texto puente y metatexto

Entre los trasvases a la pantalla de materiales temáticos del teatro áureo podemos encontrar ejemplos de lo que Leitch (2007, 120) describe como «imitación en segundo grado», es decir, cuando los elementos procedentes de la fábula originaria pasan al filme a través de un texto intermedio que actúa como puente. Querría detenerme en este procedimiento analizando el caso de un filme en el que además concurre otra de las categorías establecidas por Leitch, la denominada como '(meta)comentario o deconstrucción', referida a aquellos filmes en donde la fábula originaria se aborda desde una estrategia reflexiva y distanciadora, enmarcándola en un nivel narrativo previo. Leitch (2007, 111) comenta al respecto que «the most characteristic film of this sort are not so much adaptations as films about adaptations» y cita algunos ejemplos contemporáneos como *The French Lieutenant's Woman* (Karl Reisz, 1981), *Jane Austen in Manhattan* (James Ivory, 1980), *Looking for Richard* (Al Pacino, 1996), *Adaptation* (Spike Jonze, 2002).

El filme al que voy a referirme constituye un temprano ejemplo de estas prácticas contemporáneas, pues data del año 1952: se trata de *Doña Francisquita*, rodado por Ladislao Vajda, director húngaro afincado en España. Su hipotexto es la comedia de enredo *La discreta enamorada*, de Lope de Vega, pero Vajda se basa en la zarzuela que, a partir de la misma, escribieron Guillermo Fernández Shaw y Federico Romero por encargo del compositor Amadeo Vives y que se estrenó en 1923. El libreto reproduce en lo esencial y con bastante fidelidad la trama de la comedia de Lope: la joven protagonista (Fenisa) es pretendida por un caballero viudo (El capitán Bernardo) mientras que su madre (Belisa), también viuda, piensa que es ella quien suscita el interés del capitán. La joven, en cambio, está enamorada del hijo de este (Lucindo), el cual no le presta atención pues se siente atraído por otra dama (Gerarda) a quien a su vez pretende otro caballero (Doristeo). Para poder estar cerca de Lucindo y, a la vez, encelarlo, Belisa finge aceptar la proposición de matrimonio del capitán y desarrolla una serie de estrategias en las que involucra a todos los personajes dando lugar a divertidos equívocos; con la colaboración de Hernando, criado y confidente de Lucindo, consigue que este se interese por ella y, la vez, emparejar a su madre con el viudo que la cortejaba.

El libreto de la zarzuela, al que se atiene el filme, sitúa la acción a finales del siglos XIX y, aparte de actualizar los nombres de los personajes (Fenisa>Francisquita; Belisa>doña Francisca; Lucindo>Fernando; Bernardo>Don Matías; Gerarda>Aurora; Doristeo>Lorenzo; Hernando>Cardona, cambiando su condición de criado por la de amigo), reorganiza algunas de las situaciones del texto originario o prescinde de otras (se elimina, por ejemplo, el emparejamiento fi-

nal entre el pretendiente viudo y la madre de la protagonista) y, con la prosificación, reduce notablemente la verbosidad y la premiosidad de los diálogos. Estos adquieren una condición funcional al servicio de la trama, la cual, como exige el género lírico, se convierte en pretexto para la inserción de diversos números musicales: los solos, dúos, tercetos o cuartetos interpretados por los personajes principales (*El pañuelito se le cayó*, *Peno por un hombre, madre / que no me quiere*, la *Canción del ruiseñor*, la romanza *Por el humo se sabe dónde está el fuego*, la *Canción del Marabú*) y los de carácter coral (los pregones iniciales del lañador, la buhonera y el aguador, la *Canción de la juventud* entonada por los estudiantes en el acto primero, las seguidillas al final del segundo acto en las que participan todos los personajes, etc.).

Sobre estas intervenciones de los libretistas de la zarzuela en el texto de Lope, los guionistas del filme llevan a cabo otras destinadas a potenciar la perspectiva irónica desde la que abordan la historia y que implica un evidente distanciamiento frente a la complaciente y nostálgica mirada con que la zarzuela presentaba el universo pequeño-burgués de la España finisecular; entre ellas la dimensión caricaturesca de algunos de los personajes o la recurrencia a abundantes juegos de palabras y de *gags* visuales. No me voy a detener en ellos pues me interesa centrarme en cómo la mencionada perspectiva irónica es el motor que pone en marcha el juego de niveles ficcionales que permite calificar la película de Vajda como un elaborado ejercicio metadiscursivo.

Ese ejercicio parte del establecimiento de un doble marco ficcional en el que la historia base (la peripecia de la protagonista de Lope y de la zarzuela) se inserta en el seno de otra ficción previa: la historia de una joven que va a protagonizar una representación de esa zarzuela y que se siente identificada con su personaje pues está viviendo una situación similar a la suya. La fábula originaria es deconstruida para proceder a una nueva ordenación de todos sus elementos a la vez que se la somete a una narración 'problematizada' mediante la interferencia continua entre la ficción marco y la ficción enmarcada, cuyas fronteras son enormemente permeables; así, la protagonista de aquella establece paralelismos entre los avatares del personaje que está representando y su propia existencia, la cual trata, además, de planificar siguiendo las directrices del libreto de la zarzuela. Esta no llega a representarse en su integridad sino a través de una selección de fragmentos (sin atenerse a una linealidad cronológica rigurosa), unos de los cuales pertenecen a la 'realidad' de la protagonista (los ensayos preparatorios para la puesta en escena) y otros a sus ensañaciones en las que se la introduce en el universo de la ficción teatral e imagina vivir algunas de las situaciones de la trama originaria. Las ilustraciones musicales del film en las que se interpretan los cantables más conocidos de la zarzuela se desarrollan en ambos

niveles, aunque, en las pertenecientes a las ensoñaciones, la dimensión onírica se subraya mediante la artificiosidad de la decoración, la gama cromática de tonos azules y la intervención orquestal.¹¹ No obstante las secuencias correspondientes al mundo 'real' en el que vive la protagonista también se caracterizan por un tratamiento que se aleja de cualquier pretensión de naturalismo: los exteriores recreados en el plató, la iluminación antirrealista y la interpretación estereotipada de los actores se encargan de sugerir continuamente al espectador el carácter 'representado' de la realidad que se le muestra.

Como he señalado en otro lugar (Pérez Bowie 2007, 203-4), la 'lectura' llevada a cabo por Vajda¹² implicaba una operación rupturista no sólo con relación al género cinematográfico en que se inscribía (la zarzuela cinematográfica) sino además respecto de los criterios estrictamente fidelistas con que el cine español había abordado hasta entonces las adaptaciones de textos literarios. Su personal recreación de la historia originaria implicaba, a la vez, una reflexión sobre la puesta en escena que estaba proponiendo y el cuestionamiento de los mecanismos de la narración cinematográfica clásica, propiciados ambos por el complejo juego metaficcional que desarrolla. Su opción estética es inseparable, por supuesto, de una opción ideológica y el distanciamiento irónico a que somete el texto de partida ha de ser entendido como expresión de una postura crítica frente al mundo, moralmente pacato y anclado en el más rancio conservadurismo, de la pequeña burguesía española finisecular, destinataria de la zarzuela de Amadeo Vives con la que el compositor y sus libretistas compartían «la mirada ensoñada, ahistórica y autocomplaciente» (Téllez 1996, 330) sobre un mundo ya desaparecido en el momento de su estreno. En toda esta operación, el texto de Lope queda, pues, en la lejanía, prestando su argumento a la zarzuela de Vives, la cual actúa no solo como vehículo transmisor de aquel sino como una celebración de la mentalidad y la sensibilidad pequeño-burguesa sobre la que Vajda posará su mirada irónica.

11 José Luis Téllez (1996, 330) se refiere a este respecto a la «función alucinatoria» que desempeña el sonido orquestal ya que mientras las canciones que interpreta la protagonista en 'su realidad' tienen un acompañamiento musical mínimo (un piano) o carecen de él, las que suenan en sus ensoñaciones lo hacen con un nutrido acompañamiento sinfónico.

12 Aunque la condición de extranjero de Vajda (un húngaro recién desembarcado en nuestro país) contribuyese sin duda a su percepción extrañante de la realidad española, no hay que olvidar que el guion de la película lo firmaron también José Luis Colina y José Santugini.

2.5 Actualización

Se trata de una de las posibles variantes de la categoría de ‘ajuste’ (que Leitch agrupa junto a otras como ‘comprensión’, ‘expansión’, ‘rectificación’ o ‘superimposición’) y que describe como la trasposición de la trama de una historia clásica al tiempo presente para mostrar su universalidad y, a la vez, interesar a un mayor número de espectadores (Leitch 2007, 100). Cita entre otros ejemplos la versión de *Hamlet* de Michael Almereyda (2000), que sitúa la historia del príncipe danés en el Nueva York actual, a la que se podrían añadir otros filmes posteriores que ubican tramas de Shakespeare en época contemporánea, como *Cymbeline*, del mismo Almereyda (2014) o *Coriolanus*, de Ralph Fiennes (2011), en todas las cuales produce un efecto enormemente extrañante, por su inverosimilitud, escuchar los versos originales del autor en boca de personajes del siglo XXI.

El filme en que me voy a detener para ejemplificar la actualización en la pantalla de un texto de nuestra literatura áurea es *La noche más hermosa*, de Manuel Gutiérrez Aragón (1984) cuya base evidente es *El curioso impertinente*, una de las novelas breves que Cervantes incluye en la primera parte de *El Quijote* (capítulos XXXIII-XXXV). El filme de Gutiérrez Aragón difiere de los que aduce Leitch para ejemplificar esta categoría en la medida en que sólo toma el núcleo argumental de la fábula (el tema del marido celoso que quiere probar la fidelidad de su mujer), que, por otra parte, tampoco es original de Cervantes sino que se inserta en una larga tradición popular y ya había sido tratado por autores como Boccaccio y Ariosto. Gutiérrez Aragón elimina las largas disquisiciones a las que se entregan los protagonistas de la novela cervantina en el análisis minucioso de sus sentimientos a la vez que añade nuevos elementos a la trama al situarla en época contemporánea y aumentar el número de los personajes implicados en la misma, los cuales aparecen dotados de una ambigüedad de la que carecían en el texto originario. Es evidente que refiriéndome a esta película me salgo del marco del presente volumen centrado exclusivamente en la relación del cine con el teatro de los siglos de oro; no obstante, puedo argüir en mi descargo que la historia cervantina fue llevada a las tablas en 1606, tan solo un año después de la publicación de *El Quijote* y con el mismo título, por Guillén de Castro con la introducción de algunos nuevos elementos como la existencia de una relación anterior entre Lotario y Camila o la boda final de ambos, a quienes Anselmo perdona antes de morir y les desea toda felicidad. Resulta bastante improbable que Gutiérrez Aragón, buen conocedor de la obra cervantina (y autor de una de las mejores adaptaciones al cine de su inmortal novela), recurriese como fuente al texto teatral escasamente divulgado del comediógrafo valenciano.

Pero hay otro dato interesante a este respecto, que apuntaba el propio director a Augusto Martínez Torres. Y es que *La noche más*

hermosa fue concebida *sub specie theatri*, pues, según afirma explícitamente, «tomé como modelo las comedias de Beaumarchais o las clásicas españolas del siglo XVIII», exponente para él de «la comedia de siempre [...], de equívocos, de parejas que se encuentran y desencontran» (Martínez Torres 1992, 184).

En la película, el marido celoso es Federico, un directivo de televisión, que se encuentra supervisando la realización de una versión de Don Juan, que lleva a cabo uno de sus subordinados, Óscar. Sospechando de la infidelidad de su mujer Elena, una actriz retirada, pide a aquel que intente seducirla para poder confirmar sus sospechas. La trama se complica con la incorporación de la amante de Federico, Bibi, la cual tiene fascinado a Luis, jefe de Federico; este, además de acudir a Luis en busca de consejo, intenta empujar a Elena a sus brazos cuando Óscar fracasa en sus intentos. Toda esta trama se desarrolla en un premeditado clima de irrealidad debido a la interferencia de escenas de la obra que se está ensayando (Federico convence a Elena para que ella interprete el papel de doña Inés en sustitución de Bibi y utiliza las pruebas con algunos de los actores candidatos a interpretar el papel de Don Juan para confirmar sus sospechas sobre Elena pensando que alguno de ellos puede ser el amante, lo que lleva a que se confundan los límites entre el sentimiento y la actuación); esa sensación de irrealidad se incrementa, además, por las expectativas que ha creado en todos los personajes (a excepción de Federico, obsesionado con sus celos) el paso durante esa noche de un cometa, que puede contribuir a que para todos ellos esa sea su ‘noche más hermosa’.

La expansión y complicación de la trama originaria conduce a que la cuestión de la verdadera o fingida fidelidad de Elena se convierta en un pretexto para una reflexión sobre la figura del celoso y de ahí que, según apunta Carlos Heredero (1988, 74), la película contiene un «discurso subterráneo» que incide de manera especial en «la ambigüedad sexual de casi todos los personajes», la cual «genera una sustanciosa complejidad sexual primero de Federico, luego de Luis e incluso, soterradamente, de la propia Elena».

En definitiva, la actualización en este caso no se limita a situar en época contemporánea la fábula del texto cervantino y desarrollarla con mayor o menor fidelidad, por lo que nos hallamos considerablemente lejos de las prácticas adaptativas tradicionales. Gutiérrez Aragón toma solo algunos elementos claves de la trama originaria para proponer una reflexión que la trasciende; y, a la vez, con la ampliación del elenco de personajes y la complejidad de las relaciones existentes entre los mismos, nos introduce en un juego en el que las

fronteras entre realidad, ficción y simulacro¹³ se confunden continuamente y en el que no resulta difícil percibir una mirada crítica sobre la sociedad contemporánea.

2.6 Alusión

En la escala de Leitch, a la que vengo haciendo referencia, es la categoría que implica el grado más reducido de presencia de un texto literario en el interior de un filme. Se trata de una categoría difícil de precisar pues, como comenta Leitch, todo filme contiene varios ejemplos de alusión hasta el punto de que resulta imposible imaginar una película desprovista por completo de citas o referencias a textos precedentes. El problema teórico que plantean tales referencias (generalmente microtextos incrustados en la estructura de un filme más amplio) es que a menudo resultan difícilmente discernibles de otros modos de referencia intertextual (Leitch 2007, 121-2); aparte de que la función que desempeñen en el interior del filme puede ser enormemente diversa: homenaje al autor del texto, elemento articulador de la trama, estrategia de *mise en abîme*,¹⁴ subrayado del paralelismo existente entre el argumento del filme y el del texto mencionado, etc.

Veamos como ejemplo el caso de *Éxtasis*, película dirigida por Mariano Barroso en 1995, donde se contiene una explícita referencia a *La vida es sueño*, motivada exclusivamente por las leves concomitancias que existen entre el argumento del filme y el de la obra calderoniana. De hecho, el director reconoció el carácter fortuito que tuvo la elección de ese inserto:

Necesitábamos que el director de teatro que encarna Federico Luppi estuviera dirigiendo una obra y en principio tenía la idea de que fuera una obra contemporánea de teatro norteamericano que me fascina. Utilizar *La vida es sueño* de Calderón de la Barca fue una idea de Oristrell [co-autor del guion junto a Barroso] y se adaptaba perfectamente a lo que cuenta la película. (en Vera et al. 2003, 21)

13 Un ejemplo del deliberado confusionismo al que juega el cineasta lo encontramos en las citadas declaraciones a Augusto Martínez Torres. Cuando este le pregunta por los textos de Molière, Da Ponte y Zorrilla que aparecen citados en los títulos de crédito, responde: «Es un *trompe l'oeil*, una falsa pista. No los utilicé [...] Solo es una broma mía. Marcaba mi idea de que era una comedia como las suyas» (Martínez Torres 1992, 185).

14 En el caso de aquellos filmes que incluyen fragmentos de obras literarias, de representaciones teatrales (o que muestran el libro que está leyendo un personaje) cuya temática reproduce la situación vivida por el protagonista. Recuérdese, por ejemplo, el ejemplar de *Madame Bovary* que aparece en manos de la protagonista de *El valle Abraham* (Manoel de Oliveira, 1993), película que desarrolla muy libremente el tema de la novela de Flaubert.

La trama del filme se articula en torno al proyecto de tres jóvenes desarraigados (Ona, Rober y Max) de robar a sus respectivas familias para realizar su sueño de hacerse con un bar cerca de la playa. Tras fracasar en los primeros intentos deciden elegir como víctima a Daniel, el padre de Max, un exitoso director de teatro que vive en Madrid. Rober suplanta a su amigo Max y consigue hacer creer a Daniel que es su hijo, con quien nunca ha convivido. Surge una contradictoria relación entre ambos: Daniel se siente fascinado por ese supuesto hijo al que desea compensar por la escasa atención que le ha prestado durante años, pero a la vez se muestra celoso porque su amante, Lola, una actriz excéntrica, ha quedado seducida por Rober. Por su parte, este vacila en seguir el plan trazado con sus amigos de desvalijar la casa de Daniel o aceptar la vida confortable y glamourosa que puede vivir junto a él y Lola. El choque entre ambas personalidades es el núcleo argumental de la película, que se resuelve con la opción de Rober de seguir junto a sus amigos y la renuncia de los tres al botín que habían conseguido desvalijando la casa de Daniel.

La referencia a *La vida es sueño* queda, pues, reducida a que esa es la obra que Daniel está intentando poner en escena y en la que ofrece a su supuesto hijo el papel de Segismundo, convencido de que lo hará a la perfección. Una secuencia en que se muestra a Rober recitando en el ensayo un fragmento del monólogo de Segismundo «y si me viste primero | a las prisiones rendido» y que culmina con su presentación a la prensa como nuevo protagonista de la puesta en escena (0:59'20"-1:02'50")¹⁵ así parece confirmarlo. Por lo demás, el paralelismo entre la relación Daniel-Rober y la de Basilio-Segismundo se limita, en el caso del director de teatro, al hecho de asumir su condición de padre para con un hijo al que había renunciado, aunque a la par se muestre temeroso por las consecuencias que esa relación puedan acarrearle; y por parte del supuesto hijo, a los sentimientos encontrados de aceptar la vida de lujo que se le ofrece y el deseo de venganza frente a quien disfruta de la posición social y las ventajas que a él le han sido negadas (aunque en su caso, al contrario de Segismundo, no haya sido Daniel el responsable directo de su situación).

15 Hay otros breves insertos del texto calderoniano: uno en boca de un actor que recita sin mucho convencimiento algunos versos del monólogo «Yo sueño que estoy aquí | de estas prisiones cargado» y otro en el que Daniel obliga a un actor a recitarlo mientras trepa por una cuerda, pero este se siente incapaz (0:57'10"). Rober es sometido a la misma prueba en la secuencia mencionada y se marcha furioso al no conseguir recitar el texto; pero, ante los insultos de Daniel, se vuelve y lo interpreta con toda veracidad.

Bibliografía

- Carmona, Alba (2018). *La comedia áurea en el lienzo de plata: análisis de la recepción de la comedia nueva a partir de sus reescrituras fílmicas* [tesis doctoral]. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona. URL https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2018/hdl_10803_523500/a1ca1de1.pdf (2019-05-31).
- García-Abad, María Teresa (2010). «Más allá de la adaptación. Del mito a la parodia nacional: Don Juan mistificado». Pérez Bowie, José Antonio (ed.), *Reescrituras fílmicas: Nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 191-208.
- Guarner, José Luis (1966). «Entrevista a Vittorio Cottafavi». *Film Ideal*, 183, 11-17.
- Groensteen, Thierry (1998). «Le processus adaptatif (Tentative de récapitulation raisonnée)». Gaureault, André; Groensteen, Thierry (éds), *La transécriture. Colloque de Cerisy*. Québec; Angoulême: Éditions Nota Bene; Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image, 273-7.
- Herederó, Carlos (1988). *Cuentos de magia y conocimiento. El cine de Manuel Gutiérrez Aragón*. Madrid: Alta Films.
- Leitch, Thomas (2007). *Film Adaptation and its Discontents. From "Gone with the Wind" to "The Passion of the Christ"*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Martínez Torres, Augusto (1992). *Conversaciones con Manuel Gutiérrez Aragón*. 2a ed. Madrid: Fundamentos.
- Pardo García, Pedro Javier (2010). «Teoría y práctica de las reescrituras fílmoliterarias». Pérez Bowie, José Antonio (ed.), *Reescrituras fílmicas: Nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 45-102.
- Pérez Bowie, José Antonio (2007). «La metaficción como estrategia paródica. La versión cinematográfica de la zarzuela *Doña Francisquita*, de Ladislao Vajda». *Anales de Literatura Española*, 19, 189-204.
- Pérez Bowie, José Antonio (2011). «Las determinaciones genéricas en los procesos adaptativos». *Arbor*, 187(748), 305-15. DOI <https://doi.org/10.3989/arbor.2011.748n2010>.
- Serceanu, Michel (1999). *L'adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures*. Liège: Éditions du Céfal.
- Téllez, José Luis (1996). «*Doña Francisquita* (1952)». Pérez Perucha, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español (1906-1995)*. Madrid: Cátedra; Filmoteca Española, 327-30.
- Vera, Cecilia; Badericco, Silvia; Castro, Debora (2003). *Cómo hacer cine. "Éxtasis", de Mariano Barroso*. Madrid: Fundamentos.

El teatro áureo en la pantalla: estrategias de cinematización del monólogo (I)

Simone Trecca

Università degli Studi Roma Tre, Italia

Abstract The purpose of this essay is to propose, through some significant examples, a model of study of film rewriting strategies of Spanish Golden Age drama, starting with monologues modalities of adaptation. After a methodological introduction, the study will focus on appropriation tactics of two famous female monologues, taken from Lope de Vega's *Fuente Ovejuna* and Calderón de la Barca's *El alcalde de Zalamea*.

Keywords Golden Age Drama. Monologue. Filmic rewriting. Screen adaptation. Lope de Vega. Pedro Calderón de la Barca.

Sumario 1 Enfoque. – 2 Delimitación del corpus. – 3 Estrategias de cinematización: el monólogo trágico en femenino. – 4 Conclusiones provisionales.

1 Enfoque

El monólogo, en palabras de Patrice Pavis (1984, 319), es el «discurso de un personaje que no está dirigido directamente a un interlocutor con el propósito de obtener una respuesta» y «se distingue del diálogo por la ausencia de un intercambio verbal y por la importante extensión de un parlamento separable del contexto conflictual y dialógico». Por otro lado, avisa el semiólogo francés, es imposible imaginar un monólogo que no tenga en sí algunos rasgos dialógicos, por ejemplo, «cuando el héroe evalúa su situación, dirigiéndose a un interlocutor imaginario [...] o exterioriza una lucha de conciencia». El vínculo entre monólogo y diálogo está mayormente desarrollado en la propuesta metodológica de José Luis García Barrientos (2003, 62-7), quien

opta por abandonar definitivamente una clasificación dicotómica, considerando toda enunciación dramática como modalidad dialógica y, por consiguiente, incluyendo los discursos monologales dentro de las distintas tipologías del diálogo teatral. Recordemos, asimismo, que para el estudioso «la característica primordial del lenguaje de diálogo se deriva de la *inmediatez* representativa que distingue al modo dramático del narrativo y que se traduce en la oposición entre estilo o, mejor, discurso *libre* o *regido*» (51; cursivas del original). El diálogo dramático no representa un discurso regido al no estar involucrado en el entorno comunicativo de un macrodiscurso narrativo.

Esta peculiaridad ha generado varias consideraciones teóricas muy relevantes: en lo referente al contexto de enunciación, por ejemplo, se afirma que el diálogo teatral siempre está en presente, en una sucesión de *hic et nunc* continuamente evidenciados, a nivel lingüístico, por unos marcadores, y, a nivel performativo, por gestos y movimientos capaces de *desambiguar* (Elam 1988, 139-52) dichas funciones déicticas. Asimismo, se ha planteado el problema, implícito en el anterior principio, de la unidad del discurso teatral, frente a posibles dispersiones del significado o amplificaciones del ruido causadas por una extremada emancipación del diálogo: muy conocido el mecanismo de la doble enunciación teatral, ya señalado, entre otros, por Ubersfeld (1977, 50) y asumido por Bobes Naves (1987, 165) en los términos siguientes: «Los caracteres del diálogo dramático y su unidad se establecen por relación a esos círculos concéntricos que forman los dos aspectos del proceso de comunicación dramática: el dialogismo Autor-Receptor y el diálogo de los personajes».

La consideración del diálogo teatral como enunciación invita a adoptar un enfoque que contemple la teoría del discurso y, en algunos supuestos, la pragmática de la comunicación, con interesantes corolarios que incluso llegan a implicar conceptos poéticos clásicos como los de mimesis y realismo. Si, en efecto, hay que atribuir al diálogo teatral la característica de discurso siempre en presente y vinculado con una situación de enunciación concreta y tangible, aun con las debidas precisiones y los límites que acabo de esbozar, puede suponerse que el mismo debe crear una poderosa ilusión de realidad, si bien convencional, en el más amplio contexto de la comunicación con el espectador. El receptor, a pesar de ser consciente de que él es el destinatario último de ese discurso, actúa, dentro de un pacto institucional y social, una suspensión del conocimiento que le permite mirar y escuchar como testigo no visto a través de la llamada cuarta pared. Pavis (1984, 121-2) sintetiza dicho proceso de denegación como fenómeno que implica al mismo tiempo identificación y distanciamiento del espectador frente a lo representado, ya que provoca una oscilación continua entre el efecto de realidad y el efecto de teatralidad. En palabras de García Barrientos:

lo específico de la recepción teatral [...] se encuentra en la tensión irreductible, siempre activa, entre ilusionismo y distancia, entre creación y ruptura de la ilusión, no de manera uniforme, sino en proporciones y mediante formas variables de una obra a otra y de un momento a otro en una misma representación. (2003, 203-4)

Es oportuno especificar, sin embargo, que, si el monólogo se incluye, como apunté más arriba, entre las tipologías del diálogo teatral, resulta necesario matizar una hipotética atribución automática del efecto de realidad a este rasgo caracterizador de la comunicación teatral, pese a su indiscutible (y mimética) inmediatez. Según el grado y tipo de interlocución y la forma de exclusión o implicación del espectador, el modelo propuesto por García Barrientos contempla cinco categorías de diálogo teatral - a saber, coloquio, soliloquio, monólogo, aparte, apelación -, facilitando una aproximación que, como veremos, resulta sumamente rentable a la hora de comparar los lenguajes teatral y cinematográfico. Ni que decir tiene que el ilusionismo es directamente proporcional al nivel de interlocución intradramática y que, al contrario, la inclusión directa del público mediante estrategias apelativas y apartes pone de manifiesto la artificiosidad del discurso. Dentro de esta gama tipológica, es interesante notar la posición intermedia del monólogo, que García Barrientos distingue del soliloquio puro al considerarlo diálogo sin interlocución y no necesariamente sin interlocutor. Tal diferenciación se fundamenta esencialmente en la posibilidad de intercambio verbal que caracteriza la situación de monólogo, disminuyendo el grado de inverosimilitud y convencionalidad percibida por el espectador.

Dadas las consideraciones que anteceden, creo que el marco teórico de referencia para un análisis del trasvase del dispositivo monológico del teatro al cine debe ser el de la intermedialidad, y que la aproximación, en concreto, a los casos de estudio tiene que abarcar el fenómeno en cuanto tipología de la reescritura fílmica. José Antonio Pérez Bowie (2010, s.p.) sostiene que el término *reescritura*, con respecto al más al uso (y abusado) *adaptación*, resulta «más apropiado ya que toda práctica adaptativa es, al fin y al cabo, el intento de reescribir un ‘texto’ preexistente desde unas nuevas coordenadas sociales, ideológicas o estéticas bajo las que afloran inexorablemente la subjetividad del nuevo autor y el latido de la época en que habita».¹ Esta aproximación, que se fundamenta en consideraciones

¹ La posición del estudioso actualiza, por otra parte, la de varios teóricos que desde hace algunos lustros han venido dinamizando el concepto tradicional de adaptación. Un interesante estado de la cuestión sobre la evolución de los *Adaptation Studies* en el artículo de Thomas Leitch (2008). Del mismo estudioso, puede leerse ahora su introducción a la interesante recopilación de trabajos en torno al tema (Leitch 2017). Otra aportación, en ámbito hispánico, en Barbara Zecchi 2012.

de naturaleza pragmática con el fin de perseguir una intención teórica muy sólida, quiere abarcar las diferentes manifestaciones de tales dinámicas, según algunos criterios operativos sobre los cuales es oportuno detenerse:² primero, adoptar una perspectiva capaz de superar el límite operativo (¿e ideológico?) de los trasvases de la literatura al cine como fenómeno privilegiado dentro de la extensa gama de posibles relaciones entre medios y, por consiguiente, como sistema predominante; segundo, considerar las dinámicas reescriturales aludidas como formas de la interrelación entre textos en un sentido bastante amplio, que tenga en cuenta todos los condicionantes y, sobre todo, la complejidad de tales prácticas más allá de un sistema de correlaciones biunívocas, ya que el proceso de reescritura no comprende solamente los textos entendidos como obras acabadas sino que puede (y suele) abrazar otras dinámicas de carácter architextual.

La elección del término *reescritura*, por lo tanto, no responde a la intención de simplificar bajo una etiqueta totalizadora la categorización de fenómenos dispares, sino a la necesidad de connotar la variedad y el carácter multidireccional de tales prácticas.³ Uno de los resultados de la sistematización conceptual y taxonómica que propone Pérez Bowie, junto con otros integrantes del Grupo de Estudios sobre Literatura y Cine de la Universidad de Salamanca, es la distinción de tres esferas fundamentales, en cuyo ámbito pueden manifestarse los procesos adaptativos:⁴ la *ilustración* se basa en mecanismos

2 Como apunta Pérez Bowie (2010, s.p.), «el considerable número de prácticas, enormemente heterogéneas, que se engloban bajo la discutible etiqueta de ‘adaptación’ ha determinado una absoluta ineficacia de dicho término que pese a todo, y por razones de simple inercia, continuamos utilizando. Hay que tener, además, en cuenta, otras numerosas operaciones de trasvases que en la actualidad se llevan a cabo entre las diversas manifestaciones del vasto territorio de la ficción y que, en ningún modo, tendrían cabida bajo dicha etiqueta. Se impone la necesidad de clarificar ese conjunto de prácticas denominadas o no ‘adaptaciones’, dotarlas de una terminología más precisa y, a la vez, ampliar el ámbito operativo de las mismas desvinculándolas del marco de las relaciones literatura-cine al que parecen estar circunscritas de modo exclusivo».

3 Se trata de una idea capaz de acoger, a nivel conceptual, también perspectivas menos radicales, pero igualmente innovadoras, en su momento, en el marco de los *Adaptation Studies*, como la posición de Robert Stam, quien defiende, a propósito de las relaciones entre novela y cine, que: «the trope of adaptation as a ‘reading’ of the source novel suggests that just as any text can generate an infinity of readings, so any novel can generate any number of adaptational readings which are inevitably partial, personal, conjunctural, interested» (Stam 2004, 25). Si la adaptación, como producto, es una de las posibles lecturas de un texto previo, es decir, una relectura, el proceso adaptativo que dio lugar a tal producto, según las múltiples dinámicas de las relaciones intermediales implicadas, responde a mecanismos típicos de la reescritura. No es una casualidad que Stam proponga el abandono definitivo del prejuicio de la fidelidad (vehículo, siempre, de una jerarquización de valores) y un desplazamiento del horizonte epistémico hacia los modelos de la intertextualidad de Bajtín y Genette.

4 Los resumo siguiendo a Antonio J. Gil González (2012: consulto y cito la edición e-book, desprovista de número de páginas) y remitiendo especialmente, en esta sede, al capítulo dos, consagrado a las varias «declinaciones de la intermedialidad».

de reproducción de una obra sin intención de modificar su contenido, su significación, etc.; la *reescritura*, en cambio, responde a una voluntad de transformación profunda o, dicho de otro modo, de apropiación; la *transescritura*, finalmente, se propone expandir el universo ficcional de la obra.⁵

La intención apropiativa parece, entonces, condición insoslayable para poder hablar de reescritura, sobre todo si, con Francis Vanoye (1991, 142), consideramos la *apropiación* como un

proceso de integración, de asimilación de una obra (o de cierto aspecto de la obra) adaptada al punto de vista, a la visión, a la estética y a la ideología propias del contexto de adaptación y de los adaptadores. Puede ir desde el rechazo de intervención sobre la obra (aunque la neutralidad es también una actitud estética e ideológica, en este caso al menos) hasta la ‘divergencia’ o la ‘inversión’.⁶

Estoy persuadido de que una de las claves esenciales de la credibilidad de una reescritura fílmica descansa en la conciencia mediática del adaptador y en su actitud apropiacionista no solamente en tanto autor posicionado social, histórica, ideológicamente (etc.), sino sobre todo como representante de su medio de expresividad artística. Desde luego no se trata, ni mucho menos, de alimentar una competitividad entre medios, ni de afirmar un lenguaje o código específico en detrimento de los no específicos. Se trata, al contrario, de una forma de desafío autoral. El creador somete a prueba su sistema de referencia y, aprovechando las posibilidades comunicativas y estéticas del medio, puede llegar incluso a tensarlo, dilatarlo, estirarlo hasta sus límites, con el fin de probar la capacidad de acoger la obra en su seno, de aclimatlarla. Dicho de otra forma,⁷ estoy convencido de que cada medio le exige al artista cierto grado de reflexividad metadiscursiva, capaz de hacer ostensibles los mecanismos de apropiación mediática de los que se sirve, y que el resultado estético de la reescritura no deriva de la ocultación del código originario, sino de un

⁵ Gil se decanta en este caso por el término *transficción*, quizá más adecuado. En efecto, aunque en su libro sobre el tema Richard Saint-Gelais estudia esencialmente el fenómeno dentro del campo literario, no deja de ocuparse de las varias posibilidades de propagación ficcional a través de los medios, especialmente en el capítulo 8, «Le stade médiatique de la fiction» (Saint-Gelais 2011, 373-434).

⁶ Es conveniente puntualizar que tal idea dista bastante de la que propuso, por ejemplo, Julie Sanders (2006): en primer lugar, porque evidentemente no se considera la pareja de términos en sentido disyuntivo, ni mucho menos antitético; en segundo lugar, porque se rechaza la connotación automáticamente subversiva que la estudiosa atribuye a los mecanismos apropiativos.

⁷ Lo hago con mayor detenimiento y de manera más pormenorizada en otra sede, al introducir el estudio de la diseminación intermedial de tres clásicos españoles (Trecca 2019, 11-39).

uso opaco del de llegada en el proceso adaptativo. Las reescrituras más interesantes son, en cierta medida, remediaciones.

Una vez fijadas tales coordenadas generales como herramientas de trabajo, solo falta atar cabos, antes de dar paso a la presentación de los casos de estudio, para especificar de qué manera se considerará a continuación la reescritura cinematográfica del monólogo a través del prisma de la intermedialidad. En primer lugar, es oportuno destacar que en las relaciones teatro-cine las estrategias apropiativas se refieren al traslado no solamente de un texto literario a una película, sino de la migración intersemiótica de una tipología textual que lleva en sí un elevado carácter performativo y que, además, tiene su propia tradición escénica: por consiguiente, no podemos tratar este tipo de trasvase como reescritura filmoliteraria *tout court*, sino como un fenómeno más complejo que abarca diferentes estadios adaptativos y que no contempla únicamente una relación entre una fuente escritural y su cinematización. En segundo lugar, cabe poner de relieve que el monólogo, por las características reseñadas arriba, se nos presenta como lugar ideal para examinar tales estrategias de reescritura, pues por un lado manifiesta un abierto carácter de convencionalidad teatral, por otro, no deja de producir, en cierto grado, un efecto de realidad en la percepción del espectador. Ello crea un equilibrio inestable entre ilusionismo y ostentación del artificio teatral que convierte el monólogo en un dispositivo privilegiado para estudiar la actitud apropiativa del adaptador cinematográfico, sobre todo en la medida en que, en la comunicación filmica, la negociación del carácter mimético de lo representado se basa en mecanismos opuestos a los del teatro.⁸ Tercero: al ocuparnos del uso del monólogo en el teatro áureo, tendremos la ocasión de hacer hincapié en algunos de los recursos cinematográficos con los que se intenta aclimatar la potente carga tanto literaria como teatral de las obras adaptadas, al tratarse de una tipología dramática específica marcada por un elevado nivel de convencionalidad tanto poética como performativa.⁹

2 Delimitación del corpus

En un primer momento, al acercarme a la temática del presente escrito, pensé abarcarlo desde una perspectiva panorámica, con el fin de dar cuenta de las varias posibilidades adaptativas del monólogo áureo a través de un número significativo de ejemplos comentados muy brevemente. Sin embargo, muy pronto me di cuenta de que los casos

⁸ Véase al respecto, entre otras, la propuesta comparativa de Casetti y Buccheri (1999).

⁹ A este propósito, remito a la importante aportación de Pérez Bowie (2001) sobre la difícil relación entre teatro en verso y cine.

que me estaba proponiendo analizar no consentían dicho método de aproximación, sino que requerían, a mi modo de ver, un estudio más detallado, organizado por modelos emblemáticos, también con la posibilidad de apreciar diferentes estrategias apropiativas según tipologías y subgéneros distintos. Por consiguiente, al final me decanté por considerar esta aportación como el primer capítulo de un trabajo más amplio y articulado que posiblemente se complete con la publicación posterior de otros artículos en otras sedes.

Para dar cuenta de modo suficientemente pormenorizado de las estrategias que en ellas se determinan, sin exceder los límites de espacio, me detengo aquí solamente en dos obras y algunas de sus respectivas reescrituras filmicas. A la hora de adoptar un criterio de selección, he optado por elegir una modalidad dramática y escénica específica (la trágica), tocando uno de los temas más trascendentes del teatro clásico español (el honor) y considerándolo desde la perspectiva femenina de dos personajes representativos de las comedias con tiranicidio.

En primer lugar, nos centraremos en el monólogo de Laurencia en la jornada tercera de *Fuente Ovejuna*, especialmente según el punto de vista adoptado por Juan Guerrero Zamora en su película de 1972, pero con alguna referencia al antecedente cinematográfico de 1947, dirigido por Antonio Román, con adaptación literaria de José Antonio Pemán.¹⁰ Es oportuno mencionar que este último se realizó a raíz de uno de los mayores estrenos de la obra en los escenarios del primer franquismo, llevado a cabo por Cayetano Luca de Tena, con versión de Ernesto Giménez Caballero: un montaje que, en palabras de Duncan Wheeler (2012, 85), «went further than any other Spanish *comedia* performance [...] in its flirtation with totalitarian aesthetics and politics». El trabajo de Guerrero Zamora, en cambio, tiene que interpretarse teniendo en cuenta varios factores que atañen tanto a las aventuras escénicas de *Fuente Ovejuna* durante los sesenta y setenta, como al desarrollo, en las mismas décadas, de las producciones de teatro en televisión.¹¹

El segundo ejemplo, aun prestándose a una comparación con la pieza anterior en lo que atañe al tema del honor campesino, y con el filme de Guerrero Zamora por la contigüidad cronológica y las cir-

10 *Fuente Ovejuna*, dirigida por Antonio Román, guion José María Pemán y Francisco Bonmatí de Codecido, con Amparo Rivelles (Laurencia), Manuel Luna (Fernán Gómez), Fernando Rey (Fronoso), producción Alhambra Films, C.E.A., 1947. *Fuenteovejuna*, guion y dirección Juan Guerrero Zamora, con Nurria Torray (Laurencia), Manuel Dicenta (Esteban), producción TVE y RAI, 1972.

11 El mismo Guerrero Zamora fue quien fundó el programa *Estudio 1*. Sobre teatro áureo en televisión, véase, entre otros, el trabajo de Suárez Miramón (2002).

cunstancias de producción,¹² nos ofrece unas variaciones interesantes tanto por la caracterización del personaje femenino, como por el contexto de enunciación en el que este se presenta. Se trata de los versos de apertura de la tercera jornada de *El alcalde de Zalamea* de Calderón, pronunciados por Isabel después de la violación. Las opciones apropiativas de Mario Camus al realizar su película *La leyenda del alcalde de Zalamea* en 1973,¹³ como veremos, ofrecen una perspectiva bastante interesante en lo que respecta al intento de domesticar la convencionalidad teatral de la parte en soliloquio y funcionalizar los fragmentos de monólogo en coloquio de cara a la caracterización de padre e hija.

3 Estrategias de cinematización: el monólogo trágico en femenino

Como se recordará, el parlamento de Laurencia se enuncia en una situación de discurso que contempla la presencia de interlocutores: el «consejo de los hombres» en el cual irrumpe la mujer ultrajada. Sin embargo, los «padres y deudos» allí reunidos quedan silenciados por la vehemencia de su invectiva, salvo unas intervenciones muy breves de Juan Rojo y Esteban, dando así lugar a una típica situación de monólogo en coloquio, en el cual puede haber «respuestas insuficientemente articuladas, que más que interrumpirlo, son un mero acompañamiento del discurso [...], no rompen el monólogo, sino que se integran en él» (García Barrientos 2003, 64-5). A la luz de esta definición, considero que el monólogo de Laurencia empieza ya en el v. 1714, y que las frases de asombro y extrañamiento que aparentemente lo interrumpen, no son sino piezas de refuerzo para la argumentación que lo vertebra:

¹² Recordemos, en efecto, que se trata de dos co-producciones hispano-italianas que ven la colaboración de Televisión Española y RAI - Radiotelevisione Italiana, y que representan los primeros intentos de unas empresas de televisión pública de producir películas de formato cinematográfico. Incide en ello Duncan Wheeler (2012, 157-64), al considerar ambas películas dentro de su contexto de realización.

¹³ *La leyenda del alcalde de Zalamea*, dirigida por Mario Camus, guion de Antonio Drove, con Francisco Rabal (Pedro Crespo), Fernando Fernán Gómez (don Lope de Figueroa), Julio Núñez (Álvaro de Ataíde), Teresa Rabal (Isabel), producción TVE y RAI, 1973.

LAURENCIA Dejadmé entrar, que bien puedo,
en consejo de los hombres;
que bien puede una mujer,
si no a dar voto, a dar voces.
¿Conocéisme?

ESTEBAN ¡Santo Cielo!
¿No es mi hija?

JUAN ¿No conoces
a Laurencia?

LAURENCIA Vengo tal,
que mi diferencia os pone
en contingencia quién soy.

ESTEBAN ¡Hija mía!

LAURENCIA No me nombres
tu hija.

Esteban ¿Por qué, mis ojos?
¿Por qué?

LAURENCIA Por muchas razones,
y sean las principales:
[...]
(Vega 2001, vv. 1714-1726)¹⁴

Casi podríamos quitar las breves exclamaciones y los interrogantes de los hombres, sin restarle coherencia lógica y cohesión discursiva a las palabras de Laurencia, lo cual me parece muy llamativo si consideramos el suyo como el monólogo de una mujer transfigurada o, si se quiere, masculinizada, no solo por la violación sufrida, sino por la pasividad de los hombres a los que se dirige y a quienes, al contrario, feminiza. Cual moderna amazona, partidos ya los varones tras su filípica, se empeña en formar su propio ejército de mujeres, nombrando cabo a Jacinta y alférez a Pascuala.¹⁵

De entre las dos reescrituras filmicas de *Fuente Ovejuna*, me centraré con mayor detenimiento en la dirigida por Juan Guerrero Zamora en 1972, aunque creo que es pertinente empezar por una bre-

¹⁴ Cito de la edición de Donald McGrady.

¹⁵ Casi al final del monólogo, Laurencia anuncia el retorno de «aquel siglo de amazonas, | eterno espanto del orbe», remitiendo así explícitamente al proceso de masculinización propio y de las otras mujeres violadas. La referencia al espanto, a la admiración que causa tal monstruosidad confiere a su discurso cierta circularidad, pues responde a la actitud de asombro de los hombres al acogerla y a la conciencia que ella tiene de su 'diferencia'. Muy debatido es el tema de si Laurencia ha sido o no violada por el Comendador: al respecto, pueden verse, entre otras, las consideraciones de Joaquín Casaldueiro ([1943] 1981) o Victor Dixon (1988), quienes abogan por la castidad de la mujer, frente a las lecturas que, en cambio, advierten o incluso reivindicán su papel de víctima de violencia sexual (una reciente revisión del asunto, con más referencias bibliográficas sobre el tema, en Parker Aronson 2015).

ve comparación con la película anterior, rodada por Antonio Román (1947).¹⁶ Se trata, en efecto, de dos soluciones completamente distintas, sea en el tratamiento general, ya que en el caso más antiguo se abandona el verso para dar paso a una versión en prosa, sea en la estrategia de uso del monólogo que nos ocupa ahora. En cuanto a este, sorprende, sin duda, que Guerrero Zamora se haya decantado por mantener prácticamente intactos los versos lopescos, salvo mínimas intervenciones léxicas o morfológicas, mientras que la reducción y las supresiones operadas por Román responden, entre otras cosas, a modificaciones diegéticas de cierto peso. Empezando por estas, cabe destacar especialmente que la Laurencia de 1947 ha sido raptada pero no violada por Fernán Gómez, de lo cual los espectadores tenemos constancia porque, a diferencia de la comedia, no existe aquí elipsis entre el rapto y la vuelta de la mujer. A esta, en efecto, la acompañamos en todo momento y asistimos a su admirable huida, lanzándose al agua desde un ventanal del palacete del tirano. De manera que, cuando aparece completamente mojada ante los varones de la aldea, su discurso no deja de ser acalorado a la par que el de su antecedente literario y teatral, pero carece de la fuerza que lo caracterizaba en los versos de Lope, porque a pesar de señalar las huellas de la violencia en su cuerpo, esta mujer agraviada se nos presenta íntegra y su transfiguración no se ha llevado a cabo por completo, así como no se realiza del todo, a nivel fílmico, la feminización de sus interlocutores.

En la película de 1972, en cambio, a la extrema fidelidad literal corresponde, en paralelo, una reproducción de las dinámicas dramáticas muy coherente con la obra áurea, sin que ello impida, por otra parte, el uso de una evidente estrategia apropiativa encaminada a una funcionalización cinematográfica del dispositivo escénico.¹⁷ En efecto, el adaptador opta por asumir el grado elevado de convencionalidad del monólogo en verso a través de las posibilidades expresivas del medio fílmico, dando lugar a una secuencia que resulta muy cargada a nivel estilístico. Con el fin de realzar visualmente la impetuosidad del discurso de la mujer, el realizador acude a varias técnicas de filmación y montaje, comenzando por la apertura, con la llegada de Laurencia rodada en un plano picado de conjunto [fig. 1], mientras todos los hombres miran hacia la puerta desde la cual ella va a aparecer. Se marca así la sensación de irrupción que esta produce y, al mismo tiempo, el clima de tensión preexistente que caracteri-

¹⁶ Un análisis comparado de ambas en Trapero Llobera 2018.

¹⁷ Trapero Llobera (2018) incide en la teatralidad de la escena y en el influjo de la estética televisiva en la organización de la misma por parte de Guerrero Zamora. Wheeler (2012, 159) recuerda la acogida poco generosa que obtuvo la película en su momento, precisamente por la excesiva teatralidad, aumentada por el execrable y anticinematográfico uso del verso.



Figuras 1-3 Fotogramas de la película *Fuente Ovejuna*, de Juan Guerrero Zamora

za la situación ya antes de este repentino ingreso a escena. El punto de toma elegido tiene el efecto de preparar la situación de monólogo, no solamente porque separa físicamente al colectivo de los hombres del plano individual de Laurencia, sino también porque, permitiendo una mirada desde lo alto, aplasta a los personajes y debilita su posición frente a la mujer. A esta, de hecho, no solamente la veremos en cierto momento encuadrada en contrapicado, sino que seguiremos sus desplazamientos por la escena, ante la actitud prácticamente inmóvil de los varones, y dicho dinamismo, que acompaña el clímax de la invectiva, se refuerza por el uso de varias estrategias de seguimiento, como el *reframing* y el *follow shot*.

La perspectiva individual del monólogo, además, se traduce cinematográficamente a través de algunos planos subjetivos, que incluso se articulan siguiendo la evolución anímica de la protagonista al enunciarlo: un ejemplo bastante elocuente es el momento en el cual vemos desenfocado al padre y luego, con un *reframing*, volvemos a tener la imagen inteligible del mismo y de otros hombres mirando a la cámara, esto es, a Laurencia, ya que el punto de vista es ahora claramente el suyo, a través de los lentes de las lágrimas [figs. 2, 3]. A medida que



Figuras 4-7 Fotogramas de la película *Fuente Ovejuna*, de Juan Guerrero Zamora

la tensión va creciendo, la técnica de encuadre deja paso más bien a estrategias de montaje capaces de transmitir el conflicto dramático. Al clásico plano contraplano, se prefiere una rápida alternancia de tomas que visualizan la reacción individual de algunos de los hombres presentes: a cada uno de los mote despectivos gritados por la mujer – «hilanderas, maricones, amujerados, cobardes» –, le corresponde una expresión de reflejo de uno de los varones. Ello recalca la intención acusatoria del discurso y, a la vez, que las reacciones no tienen fuerza interlocutiva, sino que se quedan en un plano gestual que no da lugar a una oposición verbal. Punto álgido es el momento en que Laurencia los tacha a todos de cobardes con el famoso apodo «ovejais»: entonces, mira directamente a la cámara en primer plano [fig. 4], involucrándonos así a los espectadores y produciendo una incomodidad apenas atenuada por nuestra posición extrafílmica.

Por otro lado, frente a tales estrategias de subjetivización y dinamización del discurso, creo que puede hablarse también de un efecto de retorno provocado por el enardecimiento de la joven, en la medida en que la cámara parece perseguir un propósito de parcelización

de su cuerpo, con una clara evolución de la técnica del primer plano hacia el plano detalle: de la mano señalando a sus acusados, por ejemplo, o de la boca gritando el epíteto «medio hombres» [figs. 5-7]. Se trata de mecanismos de representación que descomponen la imagen de Laurencia, como está en efecto descompuesta en la comedia («desmelenada», indica la acotación lopesca), lo que posibilita luego el proceso de rearticulación individual que tiene sus cimientos en el reconocimiento de la pasividad masculina y en la incitación a la revuelta. Esos trozos de su cuerpo ofendido y violado, al denunciar la situación caótica, de subvertimiento del orden natural,¹⁸ cobran nueva vida y se aprestan a construir su nueva identidad de guerrera. Por todo ello, resulta muy plausible luego el mantenimiento del motivo original de la formación del ejército femenino, que en cambio no había sido aprovechado por Antonio Román en su película de 1947.

Después de los estrenos clásicos de los cincuenta (me refiero sobre todo al de 1956 de José Tamayo, con Manuel Dicenta y Aurora Bautista), durante la década de los sesenta se asiste a un tímido cambio de rumbo en los modos de interpretación escénica de *Fuente Ovejuna*, incluso en ocasiones con una mirada hacia atrás, a la época de La Barraca. Ello implica, cómo no, un nuevo equilibrio en la representación de lo masculino y lo femenino, perceptible también en la gestión del monólogo de Laurencia: notaba en efecto Alberto Castilla, quien dirigió el montaje del TEU de Murcia en 1965, que las primeras actrices solían servirse de ese parlamento para lucir su *bravura* en las tablas, pero que en general la esencia del discurso quedaba disminuida. Ni que decir tiene que el reto de funcionalizar dramática y escénicamente la secuencia del monólogo que nos interesa fue luego asumido por los directores y versionadores de la democracia. Baste con recordar los dos casos emblemáticos de la Laurencia de Adolfo Marsillach (versión de Carlos Bousoño para la CNTC, 1993) y de Ramón Simó (versión de Juan Mayorga para el Teatre Nacional de Catalunya, 2005): en ambas puestas en escena se opta por representar a la joven violada con el pelo cortado (interpretación extrema del atributo «desmelenada»), descompuesta, destrozada, manchada de sangre.¹⁹

Completamente diferente en cuanto a estrategias adaptativas, el uso del famoso monólogo de Isabel en el acto tercero de *El alcalde de Zalamea* por parte de Mario Camus, en su película *La leyenda del al-*

¹⁸ Vuelve a incidir en este aspecto de la comedia Maria Grazia Profeti en la introducción de su reciente edición italiana de la obra (Profeti 2014, 521): «l'intervento [de Laurencia] marca il passaggio dal disordine (la cui forma simbolica è la perdita di virilità degli uomini) all'ordine».

¹⁹ Sobre la recepción y puesta en escena de *Fuente Ovejuna* entre 1940 y 1999, véase García Lorenzo 2000. A propósito de Adolfo Marsillach, primer director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, y la escenificación de la comedia áurea, puede leerse ahora el libro de Mariano de Paco Serrano (2018).

calde de Zalamea, basada tanto en la obra de Calderón como en la comedia atribuida a Lope. De entrada, ateniéndonos a nuestro modelo tipológico de referencia, es oportuno destacar que la secuencia calderoniana objeto de análisis se basa en una composición monológica bímembre, con una apertura en soliloquio (Calderón de la Barca 1976, vv. 1788-1854) y otra fase en coloquio (vv. 1879-2067), al descubrirse Pedro Crespo atado a una encina. El tema del honor vertebrará ambos momentos y se representa verbalmente con repetidas alusiones sensoriales: en la primera parte, es fundamental la isotopía semántica de la vista, asociada al deseo de Isabel de que nunca amanezca, de que el sol, «mayor planeta», sea «voluntario» (esto es, no salga) y no «preciso», mecánico, para que no se vean sus desdichas de mujer agraviada; el hallazgo de su padre, en cambio, hace que se desplace el discurso hacia el canal auditivo, aunque a partir de una especie de contraposición entre los dos órganos de sentido, justamente en el momento en que ella se niega a desatarlo antes de que haya escuchado su historia:

No me atrevo; que si quitan
 los lazos que te aprisionan,
 una vez las manos mías,
 no me atreveré, señor,
 a contarte mis desdichas,
 a referirte mis penas,
 porque si una vez te miras
 con manos y sin honor,
 me darán muerte tus iras;
 y quiero, antes que las veas,
 referirte mis fatigas.

(Calderón de la Barca 1976, vv. 1879-1889)²⁰

En vano Pedro Crespo intenta detener a su hija para que no cuente su ofensa y no tenga él que escuchar la causa de su propia deshonra. Como la Laurencia de *Fuente Ovejuna*, aunque con una intención diferente con respecto a su interlocutor y dentro de una situación comunicativa completamente distinta, Isabel pretende hablar, se empeña en obligar (físicamente, en este caso) a un hombre a asistir inerte a su monólogo para que, ante la evidencia de sus desdichas, no pueda «vengarlas antes de oírlas». Ni es una casualidad, me parece, que terminada casi la narración, cuando intenta referir la violación sufrida, acude al tópico de la reticencia: «Entiende tú las acciones, | pues no hay voces que lo digan» (vv. 1984-1985). Finalmente, al aparecer en su relato la figura del hermano, vuelven ya las alusiones al contraste sensorial:

²⁰ Cito de la edición de José María Díez Borque.

Él, a la dudosa luz,
 que, si no alumbra, ilumina,
 reconoce el daño, antes
 que ninguno se lo diga;
 que son lince los pesares
 que penetran con la vista.
 (vv. 1998-2003)

Precisamente la conciencia de que, como «lince», los hombres pueden penetrar con la vista el estado del honor de una mujer, hace que Isabel decida no desatar a su padre antes de terminar su relación de los hechos, a pesar de que lo que ella busca al fin y al cabo, tanto en la primera parte del monólogo a solas, como en la segunda parte en coloquio, es la muerte por mano de uno de sus guardianes del honor (Juan, antes; su padre, al final).

Tras este sucinto, y para nada exhaustivo, comentario de los versos calderonianos, en el cual me he limitado a poner de relieve tan solo los aspectos que quiero aprovechar en el análisis de su reescritura fílmica, es necesario dejar constancia ya de que la estrategia apropiativa de Mario Camus es altamente subversiva. No solamente respecto al monólogo en sí, sino, como por un efecto de propagación, con referencia a la caracterización de los personajes. Empecemos, pues, por los mecanismos de aclimatación textual, apuntando de entrada al hecho que de los 67 versos en soliloquio no queda ni uno, a nivel literal. Sin embargo, es de notar que existe un intento de compensación visual, basado en el contraste oscuridad/luz, noche/amanecer, que se representa en la secuencia de la fuga monte abajo de Isabel, mientras va saliendo el sol, con una música de fondo que realza el dramatismo de la acción. En ningún momento, no obstante, se hace hincapié en el poder evocativo de las imágenes para transmitirle al espectador la vergüenza expresada por el personaje teatral al comienzo de su monólogo, ni se vislumbra tampoco su incertidumbre a propósito de dónde dirigir sus pasos una vez que ha conseguido escaparse. Prueba de todo ello es la organización de la escena siguiente, la del reencuentro con su padre, en la cual, como veremos con más detenimiento más adelante, se apresura a desatarle, con un afán que parece sugerir el deseo de socorrerle y, a la vez, la necesidad de buscar amparo en sus brazos.

Pero antes de adentrarnos en las dinámicas de esta secuencia, quiero decir unas palabras sobre la adaptación de la segunda parte monologal, la que en la comedia de Calderón se produce, como hemos visto, en situación de coloquio con Pedro Crespo. Y es necesario distinguir los dos momentos, porque en la película lo que queda del largo parlamento de Isabel ante el padre atado – solamente doce versos (vv. 1956-1967) – se pronuncia en situación completamente distinta. Recordemos las palabras de la joven:

¡Mal haya el hombre, mal haya
 el hombre que solicita
 por fuerza ganar un alma,
 pues no advierte, pues no mira
 que las vitorias de amor,
 no hay trofeo en que consistan,
 sino a granjear el cariño
 de la hermosura que estiman!
 Porque querer sin el alma
 una hermosura ofendida
 es querer una belleza
 hermosa, pero no viva.

Es bastante plausible que este juramento reproduzca en el relato de Isabel el que tal vez pronunciara ante el capitán. Parece que a tal lectura se atuvieran los adaptadores a la hora de llevar a la pantalla la obra: en efecto, es a él a quien las dirige la mujer antes de ser violada, pero con un tono y una actitud rendida, sin manifestar ninguno de los «ruegos» y «sentimientos, | ya de humilde, ya de altiva», a los que alude en el monólogo original [fig. 8]. También es cierto que los pocos versos supérstites tienen, en un principio, el efecto de detener el ardor del militar, quien solamente en un segundo momento, como si tuviera que cumplir con una obligación, se decide a abusar de ella.²¹

Entonces, ¿qué ha sido del monólogo enunciado para que Pedro Crespo conozca los hechos e Isabel pueda denunciarlos con voz propia? El elevado número de versos suprimidos es desde luego, ya de por sí, marca evidente de una mutilación significativa, y la operación no está del todo justificada por el carácter dramático de las palabras de Isabel, compensado por la representación directa de los hechos que en la pieza solamente se cuentan. Los cortes efectuados desatienden un aspecto esencial de la secuencia original, al rebajar la tensión que se crea entre el querer hablar de la hija y el no querer escuchar del padre; aspecto, este, que tiene una función dramática indiscutible. En el filme, cuando Pedro le pide a Isabel que se detenga, que no cuente lo que ha pasado, esta le obedece y se deja abrazar, enmarcada en un plano medio corto [fig. 9] que nos muestra solamente la mirada de él, mientras que ella le da la espalda a la cámara.

No cabe ninguna duda de que la manipulación del texto y de las dinámicas dramáticas responde a exigencias precisas del adaptador y no es el resultado de una mera banalización ingenua de

²¹ Como explica Alba Carmona (2018, 214), la figura del capitán Álvaro de Ataide resulta más compleja en la película que en la pieza de Calderón: «no es la maldad, sino más bien la falta de determinación, el ser influenciado y el orgullo los elementos que motivan los errores morales y, en última instancia, la pena capital de Álvaro».



Figuras 8-9 Fotogramas de la película
La leyenda del alcalde de Zalamea,
de Mario Camus

la trascendencia del monólogo que estudiamos. Es impensable, dada la larga tradición escénica de *El alcalde de Zalamea* calderoniano, que el adaptador no se haya enterado de la importancia estratégica de estos versos emblemáticos de la obra. Conviene recordar que la pieza ha pisado las tablas de teatros públicos y privados a lo largo de toda la época franquista, y que precisamente a partir de los setenta es cuando empieza a manifestarse la necesidad de apartarse de las modalidades de representación heredadas de los montajes históricos como los de Tamayo.²² La película, además, se produjo en un periodo de crisis del teatro clásico que, como señalan García Lorenzo y Muñoz Carabantes (2001, 424-5), culminaría con la ausencia total de montajes calderonianos entre 1973 y 1976. Es del todo probable, entonces, que el eje en torno al cual Mario Camus y Antonio Drove quieren que se muevan las secuencias que analizamos tiene que ser, a la par que toda la película, la figura de Pedro Crespo con su peculiar caracterización de «padre obsesionado por el honor, pero no con el honor entendido como nobleza de alma, sino como opinión social» (Carmona 2018, 216). Son varios los ejemplos que podrían traerse a colación para mostrar este rasgo del personaje en la película, muchos de los cuales han sido notados ya por Alba Carmona en su tesis doctoral (2018, 214-25), coherentemente con las manifestaciones explícitas de Antonio Drove (Marías 1975) y con la intención de alejarse de una tradición interpretativa y de representación de esta figura del villano honrado. Las escenas que nos ocupan parecen confirmar esta lectura, ya que en ella se consiguen varios propósitos: el primero, restarle

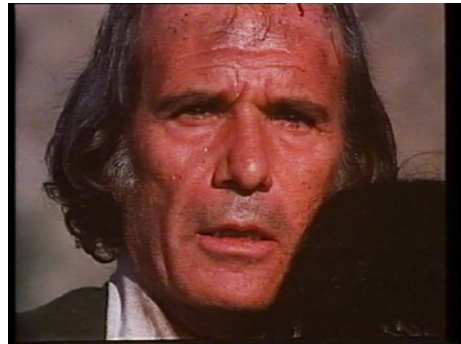
²² Quien repuso su montaje estrenado en 1954 también en 1956, 1958 y 1962 (García Lorenzo, Muñoz Carabantes 2001).

protagonismo a Isabel, cuyo papel, por otra parte, ha sido constreñido ya por la inclusión en el reparto de Inés y Leonor (procedentes del *Alcalde* atribuido a Lope) como hermanas; el segundo, problematizar la figura del capitán, que resulta más articulada; el tercero, recalcar la actitud vengativa de Pedro Crespo.

Lo que queda por averiguar es si, en aras de dichos objetivos apropiativos, se ha optado por sacrificar completamente el monólogo calderoniano o si, al contrario, se acudió a alguna estrategia adaptativa o de compensación estética menos evidente que la operación supresiva macroscópica ya reseñada. Empezaré por mencionar un par de atenuantes: en primer lugar, que mantener el monólogo en soliloquio con que se abre el acto tercero hubiera resultado bastante inoportuno dentro del modo de representación, al fin y al cabo, naturalista en que se fundamenta la película. La narración filmica urdida por Camus no toleraría el grado de inverosimilitud de los versos pronunciados por Isabel a solas consigo misma. En segundo lugar, es comprensible que, una vez reunida con su padre, la mujer no llegue a contar los acaecimientos a los que los espectadores hemos asistido directamente, pese a que la dinámica escénica por la cual el villano es obligado a escuchar tiene una carga dramática potente.

Aun así, al renunciar a este rasgo, el adaptador parece optar por reforzar, de forma consciente o no, el otro aspecto esencial, precisamente el que más caracterizaba el soliloquio, es decir la focalización en el canal visual. Veámoslo más en detalle: al llegar Juan a la cueva en la que su hermana acaba de ser violada, «reconoce el daño, antes | que ninguno se lo diga» (Calderón de la Barca 1976, vv. 2001-2002), tal como lo describe la Isabel calderoniana, y de manera elocuente la cámara la encuadra a ella para mostrar su actitud esperanzada convertirse en miedo, al darse cuenta de que su hermano, a quien vemos casi de espaldas, quiere matarla [fig. 10].²³ Más adelante, tras la secuencia de la fuga ya comentada, ella se percata desde una altura de la presencia de su padre atado a un árbol: la cámara, que hasta ahora ha estado siguiendo su carrera monte abajo, se le adelanta hacia el lugar en el cual se encuentra Pedro Crespo y, llegando desde detrás del árbol, nos lo descubre a través de un *travelling* circular [figs. 11-14]. A partir de este momento, él es el protagonista absoluto de la escena y los movimientos y gestos de Isabel se vuelven secundarios, si no abiertamente funcionales a la expresión de la personalidad patriarcal. Como ya he dicho, la hija le desata nada más acercársele y, al dejarse caer este al suelo, maltrecho y aver-

23 No se puede pasar por alto, creo, el hecho de que este encuadre se parece mucho al que precede la violación [fig. 8], con un evidente paralelismo entre las dos figuras masculinas (el capitán y Juan, respectivamente). Cambian, eso sí, el tipo de plano y la iluminación.



Figuras 10-15 Fotogramas de la película *La leyenda del alcalde de Zalamea*, de Mario Camus

gonzado, ella intenta hablarle pero, sobre todo, busca un contacto visual que él repetidas veces le niega, apartando su mirada. Finalmente, después de frustrar el deseo de hablar, por otra parte bastante débil, que manifiesta Isabel, la abraza pero sigue sin mirarla, mientras añade: «Volvamos a casa, que nadie nos vea». Un rápido zoom reduce el encuadre a un primer plano, excluyendo definitivamente del campo a la mujer y realzando la actitud vengativa de la mirada y de las palabras del padre [fig. 15].

Como puede notarse de la descripción sucinta que acabo de proponer, todas las secuencias en las que se vierte el material monologal original tienen, en su técnica de representación y en la estética de las imágenes, varias referencias a una dialéctica de la mirada que, en cierto sentido, acoge y remedia uno de los retos de los versos calderonianos. Lo hace, sin embargo, a partir de un desplazamiento muy revelador del eje subjetivo que vertebra las dos partes del discurso de Isabel: el temor a la aurora, capaz de poner al descubierto la ocasión de la vergüenza, así como, frente a la visibilidad de la ofensa, el deseo de ser escuchada antes de morir, se trasladan de forma inversa en la película a la personalidad de Pedro Crespo, quien no solo no quiere ser visto (y el *travelling* circular me parece aquí una mirada indiscreta que pone al descubierto esta faceta), sino que se niega a mirar, a reconocer el daño en la imagen concreta de su hija.

4 Conclusiones provisionales

El rasgo esencial del diálogo teatral es, como ya recordé en las primeras páginas del presente trabajo, la inmediatez: todo diálogo – comprendiendo el monólogo – es en la escena discurso libre, enunciación directa en el *hic et nunc* de la actuación. Esta característica aparta inexorablemente cualquier reescritura fílmica de una obra dramática, puesto que, al contrario, en una película todo forma parte de un discurso regido, enmarcado en un modo de representación narrativo.²⁴ Es únicamente dentro de esta «diferencia automática» (Stam 2000) que pueden estudiarse las estrategias adaptativas de textos teatrales desde la pantalla y, en los casos que nos ocupan, es pertinente sacar unas conclusiones precisamente a partir de la consideración del monólogo como unidad discursiva y ver la forma de aprovechamiento adoptada a la hora de recrearla para el filme. En vista de todo lo que antecede, es indispensable notar que en este sentido las dos modalidades apropiativas se mueven según perspectivas distintas: por un lado, se opta por mantener la unidad de la situación de discurso en el monólogo de Laurencia y, como consecuencia, se de-

²⁴ Me he ocupado de este tema en otro trabajo mío anterior (Trecca 2015).

terminan unos mecanismos narrativos centrados en la figura femenina; por otro, se decide romper la unidad de la situación monológica y desplazar de manera evidente el eje del discurso, debilitando en grado sumo el punto de vista de Isabel. Es cierto que la invectiva de Laurencia se presta mayormente a una adaptación que mantenga cierta ilusión de realidad, a pesar del uso del verso, frente a la complejidad del parlamento del personaje calderoniano y a su carácter altamente dramático. Por otro lado, tampoco se puede atribuir la manipulación extrema operada por Drove y Camus solo a la necesidad de soslayar lo convencional del monólogo, puesto que otro elemento de la convencionalidad del teatro áureo, la escritura en verso, es mantenido.

Otro argumento sobre el cual conviene atar cabos es la consideración del grado de apropiación, aparentemente menor en la película de Guerrero Zamora. En atención al análisis propuesto, creo que es oportuno matizar este aspecto, porque en realidad, a pesar de la opción conservativa operada por el adaptador, la organización filmica de la secuencia del monólogo sí presenta estrategias de reescritura desde el nuevo medio que engloba al original. Prescindiendo de cualquier valoración a propósito del logro cinematográfico en sí de la película, es indudable que los recursos de rodaje y montaje elegidos están remitiendo, como no deja de notar Patricia Trapero Llobera (2018, 133-45), a estilos filmicos de referencia tanto del director como de la época de producción: el teatro en televisión y el cine de fantaterror le sirven para remediar desde la óptica de la pantalla ciertos rasgos del teatro áureo, de *Fuente Ovejuna* en particular y, posiblemente, de las nuevas tendencias en cuanto a la puesta en escena de los clásicos que se venían debatiendo por esas fechas. Coincido con la citada estudiosa sobre los excesos y las carencias de la organización narrativa de la propuesta de Guerrero Zamora, y sin embargo, en esta sede, me parece necesario poner de relieve que quizás el monólogo de Laurencia sea uno de los núcleos aglutinadores del filme, en la medida en que funde los referentes estéticos mencionados para ofrecer una perspectiva bastante clara y reconocible por el espectador. Si, en general, se advierte una desconexión entre los recursos utilizados para representar la trama amorosa entre Laurencia y Frondoso (según los esquemas del teatro filmado) y la trama histórico-política (según los clichés de los b-movies *horror* españoles de los setenta), la secuencia analizada tiene el efecto de juntar los dos ejes de la narración por imágenes, acudiendo a la vez a ambos estilos – como puede comprobarse mirando los fotogramas seleccionados – y, en definitiva, declinando el núcleo amoroso desde la perspectiva de la violencia trágica.

La reescritura de los dos *Alcalde de Zalamea* por parte de Antonio Drove y Mario Camus se basa, en cambio, esencialmente en una voluntad de apropiación temática y de reelaboración de los personajes y de

las dinámicas dramatúrgicas en las que dichos cambios impactan. Todo ello repercute de manera significativa en el uso del potente dispositivo monológico calderoniano que, por un lado, desvirtúa las fuerzas que vertebran el discurso de Isabel, por otro, vuelve a funcionalizar algunos rasgos de su parlamento – los más remediabiles a nivel cinematográfico – en pro de la renovada perspectiva propuesta en la película.

En todo caso, me parece evidente que, aunque con estrategias dispares, ambas películas intentan domesticar los elementos de mayor artificiosidad del monólogo, con el fin de mantener el nivel de tensión adecuado al tono trágico de las obras mediante recursos de verosimilitud y credibilidad acordes con la impostación general de la propuesta adaptativa. Será conveniente, a mi modo de ver, estudiar las tácticas de apropiación fílmica de otros modelos de monólogo, por ejemplo los pronunciados por personajes masculinos en obras de carácter trágico, pero también los parlamentos sobre temática amorosa en las llamadas comedias al cuadrado, etc. Creo, en efecto, que se trata de un enfoque que puede dar resultados muy interesantes sobre los retos, las dificultades y los obstáculos de la reescritura cinematográfica del teatro áureo a partir de unos núcleos dramáticos muy específicos, dotados de un elevado grado de convencionalidad y teatralidad y, al mismo tiempo, de poesía, humanidad y verdad.

Bibliografía

- Bobes Naves, Carmen (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco Libros.
- Calderón de la Barca, Pedro (1976). *El alcalde de Zalamea*. Ed. de José María Díez Borque. Madrid: Castalia.
- Carmona, Alba (2018). *La comedia áurea en el lienzo de plata. Análisis de la recepción de la comedia nueva a partir de sus reescrituras fílmicas* [tesis doctoral]. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. URL https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2018/hdL_10803_523500/alca1de1.pdf (2019-05-31).
- Casalduero, Joaquín [1943] (1981). «Fuente Ovejuna». Casalduero, Joaquín, *Estudios sobre el teatro español*. Madrid: Gredos, 24-55.
- Casetti, Francesco; Buccheri, Vincenzo (1999). «Il contratto spettatoriale nel cinema e nel teatro». Deriu, Fabrizio (a cura di), *Lo schermo e la scena*. Venezia: Marsilio, 19-31.
- Dixon, Victor (1988). «'Su Majestad habla, en fin, como quien tanto ha acertado'. La conclusión ejemplar de Fuente Ovejuna». *Criticón*, 42, 155-68.
- Elam, Keir (1988). *Semiotica del teatro*. Bologna: il Mulino.
- García Barrientos, José Luis (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- García Lorenzo, Luciano (2000). «Puesta en escena y recepción de Fuente Ovejuna (1940-1999)». Profeti, María Grazia (ed.), *Otro Lope no ha de haber*, vol. 2. Firenze: Alinea, 85-105.
- García Lorenzo, Luciano; Muñoz Carabantes, Manuel (2001). «El teatro de Calderón en la escena española (1939-1999)». Díez Borque, José María (ed.),

- Calderón desde el 2000 (*Simposio Internacional Complutense*). Madrid: Olle-ro & Ramos, 419-33.
- Gil González, Antonio J. (2012). «Narrativa(s): Intermediaciones novela, cine, cómic y videojuegos en el ámbito hispánico». Salamanca: Ediciones Univer-sidad de Salamanca.
- Leitch, Thomas (2008). «Adaptation Studies at a Crossroads». *Adaptation*, 1, 63-77.
- Leitch, Thomas (2017). «Introduction». Leitch, Thomas (ed.), *The Oxford Hand-book of Adaptation Studies*. Oxford: University Press, 1-20.
- Marías, Miguel (1975). «Entrevista: Antonio Drove». *Dirigido por*, 20, 22-7.
- Paco Serrano, Mariano de (2018). *Adolfo Marsillach: escenificar a los clásicos (1986-1994)*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Parker Aronson, Stacey L. (2015). «They Said, She Said: Making the Case for Rape in *Fuenteovejuna*». *Bulletin of the Comediantes*, 67(2), 33-47. DOI ht-tps://doi.org/10.1353/boc.2015.0023.
- Pavis, Patrice (1984). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Pérez Bowie, José Antonio (2001). «Teatro en verso y cine: una relación conflic-tiva». *Anales de la literatura española contemporánea*, 26, 1, 317-36.
- Pérez Bowie, José Antonio (2010). *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación* [ebook]. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Profeti, Maria Grazia (2014). «Nota introduttiva» a *Fuente Ovejuna*. Profeti, Maria Grazia (a cura di), *Teatro dei Secoli d'Oro*, vol. 1. Milano: Bompiani, 511-23.
- Saint-Gelais, Richard (2011). *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses en-jeux*. Paris: Seuil.
- Sanders, Julie (2006). *Adaptation and Appropriation*. London; New York: Routledge.
- Stam, Robert (2000). «Beyond Fidelity. The Dialogics of Adaptation». Nare-more, James (ed.), *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 54-76.
- Stam, Robert (2004). «Introduction: The Theory and Practice of Adaptation». Stam, Robert; Raengo, Alessandra (eds), *Literature and Film: A Guide to The-ory and Practice of Film Adaptation*. Massachusetts: Wiley-Blackwell, 1-52.
- Suárez Miramón, Ana (2002). «Las producciones televisivas de teatro clásico». Romera Castillo, José (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros, 571-95.
- Trapero Llobera, Patricia (2018). «Fuenteovejuna (trans)nacional: de los discursos hegemónicos a las apropiaciones estéticas en Antonio Román y Juan Gue-rrero Zamora». *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 24, 119-51. DOI https://doi.org/10.5565/rev/anuar.ioLopedevega.242.
- Trecca, Simone (2015). «Falsos amigos en la adaptación fílmica del texto dra-mático: el caso del diálogo». Pérez Bowie, José Antonio; Pardo García, Ja-vier (eds), *Transescrituras audiovisuales*. Madrid: Sial Pigmalión, 157-69.
- Trecca, Simone (2019). *Filmicidad/Literariedad/Teatralidad. La diseminación in-termedial de tres clásicos españoles*. Madrid: Visor Libros.
- Ubersfeld, Anne (1977). *Lire le théâtre*. Paris: Editions Sociales.
- Vanoye, Francis (1991). *Guiones modelo y modelos de guion*. Barcelona: Planeta.
- Vega, Lope de (2001). *Fuente Ovejuna*. Ed. de Donald Mc Grady. Barcelona: Crítica.
- Wheeler, Duncan (2012). *Golden Age Drama in Contemporary Spain. The Come-dia on Page, Stage and Screen*. Cardiff: Wales University Press.
- Zecchi, Barbara (2012). «La adaptación multiplicada». Zecchi, Barbara (ed.), *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*. Madrid: Universidad Compluten-se de Madrid, 19-62.

La dama duende prohibida: la censura de la película argentina en la España franquista

Tiziana Pucciarelli
Università di Macerata, Italia

Abstract This article brings to light censorship documents about Argentinian film *La dama duende* (1945) that is preserved in the Archivo General de la Administración of Alcalá de Henares, files number 9425 and 9426. Censors opinions clarify the reasons for its prohibition and provide new information about the film.

Keywords Franco's regime. Censorship. Argentine cinema. María Teresa León. Rafael Alberti.

Sumario 1 Introducción. – 2 El expediente número 9425. – 3 El expediente número 9426. – 4 Conclusión.

1 Introducción

En julio de 2017 en el ámbito del XVIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón que se celebró en Vercelli (Italia), tuve la grata ocasión de presentar una ponencia¹ sobre la versión filmica de *La dama duende* realizada en 1945

¹ «Alberti, León, Saslavsky: reiventando *La dama duende* en la Argentina de los exiliados». *Calderón más allá de España: traslados y transferencias culturales*, XVIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Vercelli/Turín, 4-7 de julio de 2017), véase Pucciarelli 2019.

por el director argentino Luis Saslavsky,² en colaboración con María Teresa León y Rafael Alberti en el papel de guionistas.³

En ese trabajo hacía hincapié, entre otras cosas, en la crítica implícita de la adaptación al ‘nuevo Antiguo Régimen’ que Franco acababa de restaurar, evocado a través de una fábula en la que el concepto de las dos Españas toma forma y movimiento en la gran pantalla.⁴ Consideré que dicho subtexto pudiera ser causa de la prohibición de la censura franquista, que en 1949 negó a la empresa española Cifesa⁵ la posibilidad de distribuir la película en el territorio nacional.⁶

En realidad la consultación de los expedientes conservados en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares revela, como veremos, que la Junta Superior de Orientación Cinematográfica formuló un juicio mucho más aproximativo, sin detenerse de ninguna manera a examinar el resultado artístico de la adaptación.

En los últimos años numerosos investigadores se han ocupado de la comparación entre el original y la cinta argentina, aportando informaciones provechosas y análisis detenidos a los que remito para el estudio del trabajo realizado sobre el texto calderoniano por la pareja León-Alberti.⁷ Lo que me propongo en esta sede es publicar los documentos de censura que, además de aclarar las razones de su prohibición, aportan nuevas informaciones sobre la película.

2 El expediente número 9425

El 3 de noviembre de 1949 Enrique Songel Mullor, en calidad de representante de la casa Cifesa, presentó solicitudes de censura del fil-

² Para más detalles sobre su labor, véase Barney Finn 1994.

³ Se trató de una de las producciones de más éxito del cine español del exilio. Sobre el tema, cf. Gubern 1976.

⁴ Otros estudiosos pusieron en evidencia la misma cuestión: «La película incorpora además el concepto de las dos Españas: allí es pintada una sociedad autoritaria, clerical y conservadora, en contrapunto con una sociedad progresista, secular y liberal» (Domènech 2016, 36); «uno de los contrastes de más fuste entre la pieza del clásico y el texto de María Teresa León consiste en la extraordinaria primacía de gentes populares a las que se da cabida en el guion. Dicha presencia es utilizada [...] también para contraponer la esfera estamental nobiliaria, regida por un sistema de prejuicios y de convencionalismos clasicistas, rancios e hipócritas, a unas personas sencillas, pero francas, directas [...] y rebosantes no pocas veces de ironía y aun sarcasmo frente a los poderosos y su mundo» (Balcells 2003, 323).

⁵ Compañía Industrial de Film Español S.A., activa entre 1932 y 1965.

⁶ Sobre la censura cinematográfica en la época de Franco, cf. González Ballesteros 1981 y Gubern 1981.

⁷ En particular: Mateos Miera 2003; Ballcells 2003; De la Iglesia 2003; De Prada 2003; Gubern 2003; Sánchez 2003; Estébanez Gil 2003; Emiliozzi 2003, 2005; Saura 2010; Domènech 2016.

me y de su avance ante la Junta Superior de Orientación Cinematográfica.⁸ Dichas solicitudes se registraron con el número de entrada 9425 (*La dama duende - Avance*) y 9426 (*La dama duende*).⁹

El primero de los expedientes incluye los documentos de censura de unas escenas que hubieran servido de adelanto para la propaganda de la película. La petición contiene los siguientes datos técnicos:

Título original: *La dama duende* (avance)
 Título en español: *La dama duende* (avance)
 Marca: San Miguel
 Productora: Estudios San Miguel
 Nacionalidad: Argentina
 Casa distribuidora: Cifesa
 Metros: 100
 Rollos: 1
 Copias que poseo: una
 Asunto: propaganda
 Doblada o rotulada: directa en español
 Argumento: Pedro Calderón de la Barca
 Guión: C. Adén
 Operador: J.M^a. Beltrán
 Ayudante de operador: V. Cosentino
 Montaje: —
 Música: J. Bautista
 Decorados: G. Muñoz
 Vestuario: G. Muñoz
 Estudios: San Miguel
 Laboratorio: —
 Sistema sonoro: J.C. Gutiérrez
 Doblaje: —
 Jefe de producción: F. Cárdenas
 Secretario de estudio: —
 Director: Luis Saslavsky

8 La Junta se creó con orden del Ministerio de la Educación Nacional del 28 de junio de 1946: «La Junta Superior de Censura Cinematográfica y la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica se refunden en un solo Organismo, que se denominará Junta Superior de Orientación Cinematográfica, [...] integrada por un Presidente, un Vicepresidente y diez Vocales, libremente designados por este Ministerio, a excepción del Vocal representante de la Iglesia, que será nombrado a propuesta del Ordinario diocesano». Entre sus competencias se incluye «ejercer la censura de toda clase de películas nacionales y extranjeras que hayan de proyectarse en el territorio nacional, así como la del material de propaganda que las casas distribuidoras o propietarias de películas remitan con éstas a las salas de proyección» (B.O.E. núm. 200 del 19 julio 1946).

9 Alcalá de Henares, Archivo General de la Administración, Signatura 36, 03369.

Intérpretes: Delia Garcés, Enrique Diosdado, Ernesto Vilches, Antonia Herrero, Paquita Garzón, Amalia Sánchez Ariño y Mary López Silva.

Licencia de importación número 49.895, expedida el día 13 de junio de 1949.

SINOPSIS DEL ARGUMENTO

Escenas entremezcladas de la película.

Sin lugar a dudas, destaca de inmediato la desaparición de los nombres de María Teresa León y Rafael Alberti, cuestión sobre la que tendremos que volver más adelante.

El acta de reunión de la Junta, redactado y firmado por su secretario Francisco Fernández y González, lleva fecha 28 de noviembre de 1949. De los doce miembros que por ley formaban parte del organismo censor resultan presentes: el vocal eclesiástico, Padre Antonio Garau,¹⁰ y los vocales Luis Fernando de Igoa,¹¹ Manuel Torres López,¹² Pedro Murlane,¹³ Pio García Escudero¹⁴ y Javier de Echarrí.¹⁵ Sus informes fueron rotundamente negativos:

Antonio Garau: prohibida.

Luis Fernando de Igoa: prohibida.

Manuel Torres López: prohibida.

Pedro Murlane: prohibida.

Pio García Escudero: por las mismas razones que se prohíbe la película, hay que prohibir el avance.

Javier de Echarrí: avance prohibido.

10 «Censor eclesiástico de la Censura Estatal. A cargo de Ariel, productora cinematográfica de Opus Dei, 'enmienda' en doscientas páginas el guion de *Los jueves milagro* (Berlanga, 1956), película que parodia el llamado 'cine religioso' de los años cuarenta y cincuenta. Anticomunista» (Vandaele 2015, 58).

11 «Nacido en Bilbao en 1899. Guionista cinematográfico y escritor» (Vandaele 2015, 57).

12 «1941: Delegado Nacional de Propaganda que operaba como jefe entre Arias Salgado (Vicesecretario de Educación Popular) y la Junta Superior de Censura Cinematográfica. Director General de febrero de 1955 hasta abril de 1956» (Vandaele 2015, 61).

13 Pedro Murlane Michelena «vocal de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica a partir de 1946. Escritor y director en la posguerra de *Vértice*. [...] Director, en 1950, de *Escorial*. Afiliado al Consejo de la Hispanidad. Subdirector de *Arriba*, vicepresidente de la Asociación de la Prensa de Madrid. Vocal de clara procedencia falangista e importante desde 1949 hasta su muerte en 1955» (Vandaele 2015, 59).

14 «Vocal conservador del período 1949-1961» (Vandaele 2015, 58).

15 «Periodista. Director del diario falangista *Arriba* entre 1939 y 1949. Conocía a Murlane Michelena con quien hablaba de asuntos religiosos» (Vandaele 2015, 57).

Al día siguiente, con certificado núm. 7521-49, se formalizó el fallo de prohibición:

Francisco Fernández y González, Secretario de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, certifica: Que la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, en sesión celebrada el día veintiocho de los corrientes, ha procedido a visionar el avance de la película argentina titulada *La dama duende*, producida por Estudios San Miguel y distribuida por la Casa Cifesa, tomando el acuerdo de prohibir su exhibición en todo el territorio nacional.

Y para que así conste, extendiendo la presente certificación, con el visto bueno del Presidente de la Junta, en Madrid, a veintinueve de noviembre de mil novecientos cuarenta y nueve.

3 El expediente número 9426

El segundo legajo engloba un mayor número de documentos; entre ellos el certificado de la aduana en el que se hace constar la llegada al puerto de Bilbao, el 7 de octubre de 1949, del barco a vapor Monte Ayala procedente de Buenos Aires, del que desembarcaron para Cifesa cinco cintas, realizadas por Estudios San Miguel y distribuidas por Panamericana: *Pobre mi madre querida*,¹⁶ *La compar-sita*,¹⁷ *Romance musical*,¹⁸ *Las tres ratas*¹⁹ y, por supuesto, *La dama duende*.

La solicitud de censura de la película - que Songel Mullor entregó con la misma fecha de la anterior - trae la siguiente ficha técnica:

Título original: *La dama duende*
 Título en español: *La dama duende*
 Marca: San Miguel
 Productora: Estudios San Miguel
 Nacionalidad: Argentina
 Casa distribuidora: Cifesa
 Metros: 3.000
 Rollos: 10
 Copias que poseo: una
 Asunto: drama
 Doblada o rotulada: directa en castellano

¹⁶ Dirigida por Homero Manzi (nombre artístico de Homero Nicolás Manzione Pestrera, 1907-1951) y Ralph Pappier (1914-1998), estrenada en 1948.

¹⁷ Dirigida por Antonio Momplet y estrenada en 1947.

¹⁸ Dirigida por Ernesto Arancibia y estrenada en 1947.

¹⁹ Película de 1946 dirigida por Carlos Schlieper.

Argumento: Pedro Calderón de la Barca
 Guión: Carlos Adén
 Operador: José M^a. Beltrán
 Ayudante de operador: V. Cosentino
 Montaje: —
 Música: Julián Bautista
 Decorados: Gori Muñoz
 Vestuario: Gori Muñoz
 Estudios: San Miguel
 Laboratorio: —
 Sistema sonoro: Juan Carlos Gutiérrez
 Doblaje: —
 Jefe de producción: Francisco Cárdenas
 Secretario de estudio: —
 Director: Luis Saslavsky
 Intérpretes: Delia Garcés, Enrique Diosdado, Antonia Herrero, Paquita Garzón, Amalia Sánchez Ariño, Mary López Silva y Ernesto Vilches.

SINOPSIS DEL ARGUMENTO

Estamos en el siglo XVIII, en la España que Goya pintara tan magistralmente. Doblan las campanas porque el virrey ha muerto, pero la consternación de palacio tiene otra causa, y es la de que el triste suceso fuerce a suspender las popularísimas fiestas del vecino pueblo, separado de la capital solo por un puente.

Doña Guiomar, hermana del muerto, enterada de la polémica, hace llamar al Alcalde y le obliga a prohibir los festejos cuando los vecinos ya los habían empezado.

El cortejo del entierro va pasando con su fúnebre solemnidad, yendo entre los primeros doña Angélica, su joven viuda.

En sentido contrario avanza la comitiva que participará en las discutidas fiestas. El Capitán Henríquez va al frente y logra acercarse al carruaje de Angélica para disculparse de una inconveniencia de su criado, y aunque no ve la cara de la hermosa viuda, se siente atraído por su señorial presencia.

Aquella noche la familia del muerto decide que Angélica ingrese en un convento, pero la viuda no es de este parecer y ayudada por su aya, se emboza y va a la fiesta en busca del Capitán Henríquez, para que la proteja. Allí son sorprendidas por un familiar, huyen, el Capitán Henríquez las defiende y resulta herido.

Angélica lo lleva a palacio y lo cura, sin que él conozca quién es la misteriosa dama. Ella le deja escrita una cita, pero él no se da cuenta, y cuando Angélica ve que llega la hora y nadie aparece, decide vengarse y empieza a gritar que hay duendes en la casa. La leyenda corre y enterado el Capitán Henríquez, decide ir a descubrir al duende, encontrándose con que es Angélica.

Los dos se enamoran y viven su intenso romance hasta que el equívoco de una copla pone en entredicho las andanzas de 'La Dama Duende' (que así se llama también una desenfadada cantante). Angélica no se arredra y hace frente a los rumores del pueblo, pero cuando ve que el hombre a quien ama tampoco la cree, huye desilusionada a un convento. Mas cuando va a cruzar la puerta, llega el Capitán Henríquez que ha logrado descubrir la verdad de los hechos.

Y entonces 'La Dama Duende' comienza a vivir su verdadera felicidad.

Los censores se congregaron en sesión plenaria; además de los seis anteriormente citados, la memoria de reunión - fechada 28 de noviembre de 1949 - trae los nombres de Joaquín Soriano,²⁰ David Jato²¹ y Fernando de Galainena,²² junto con el Presidente, Gabriel García Espina,²³ el Vicepresidente, Guillermo de Reyna, y el Secretario, Francisco Fernández y González:

Gabriel García Espina: es inadmisibile 'a priori' para ser proyectada en España una película que viene encabezada y ha sido producida bajo la tutela literaria de Rafael Alberti y María Teresa León.
Clasificación: prohibida.

Guillermo de Reyna: un argumento de Rafael Alberti y María Teresa León no merece ni verse, ni debe exhibirse en España.
Clasificación: prohibida.

Antonio Garau: me remito al juicio de la Junta que la prohíbe por razones políticas.
Clasificación: prohibida.

20 «Primer Director de No-Do, la Organización 'Noticiarios y Documentales Cinematográficos' fundada en la Vicesecretaría de Educación Popular del partido (1942) en estrecha colaboración con los nazis en el primer año. [...] En esta función colaboraría con el Jefe de Propaganda Torres López y Delegado de Cine Fernández Cuenca. Murió en octubre de 1952» (Vandaele 2015, 60).

21 «Histórico fundador del SEU (Sindicato Español Universitario, 1933-1965). Hasta 1943, Delegado Nacional de Propaganda. Luego dirigente del SNE (Sindicato Nacional de Espectáculo). [...] Vocal de la nueva Junta creada en 1946 y presidida por García Espina» (Vandaele 2015, 59).

22 «Licenciatura en Derecho, con prácticas en Londres. [...] 1945: Presidente de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía, sucesor de Joaquín Soriano» (Vandaele 2015, 58).

23 «Nombrado primer responsable de la Dirección General de Cinematografía y Teatro el 11 de enero de 1946» (León Aguinaga 2010, 230).

Luis Fernando de Igoa: película con un guion de María Teresa León y R. Alberti. Prohibida por razones políticas.

Clasificación: prohibida.

Pio García Escudero: el guion de esta película es de dos desterrados rojos españoles: Rafael Alberti y María Teresa León. Ello, a mi juicio, es suficiente para prohibir la proyección de esta cinta.

Clasificación: prohibida.

Pedro Moulane: creemos que *La dama duende*, cuyo guion y cuyos diálogos son de Rafael Alberti y de María Teresa León, debe ser prohibida.

Clasificación: prohibida.

Joaquín Soriano: no puede admitirse una película de guion de Alberti y María Teresa León, ¡creo yo!

Clasificación: prohibida.

Javier de Echarrí: una película de Rafael Alberti y María Teresa León no debe proyectarse en España hasta que no la autorice el Comisario político de turno. Hasta entonces - fecha que no parece próxima - el más elemental decoro aconseja la prohibición.

Clasificación: prohibida.

David Jato: que la vea el duende de madre de María Teresa León.

Clasificación: prohibida.

Manuel Torres López: el motivo de la prohibición, que la voto aun sin ver otra cosa que la presentación en el primer rollo, es el ser los autores del guion Rafael Alberti y María Teresa de León.

Clasificación: prohibida.

Fernando de Galainena: teniendo en cuenta las razones expuestas en la Junta sobre la significación de los guionistas, me parece muy lógico prohibirla sin verla.

Clasificación: prohibida.

Francisco Fernández y González: es inadmisibles, a priori, para ser proyectada en España, una película que viene encabezada y ha sido producida bajo la tutela literaria de Rafael Alberti y María Teresa León.

Clasificación: prohibida.

La dama duende argentina resultó, evidentemente, poco afortunada en su primera relación con el gabinete de censura. Las argumentaciones de los vocales resultan ajenas a cualquier consideración so-

bre el trabajo de adaptación de la pieza calderoniana y/o de su posible lectura crítica hacia la actualidad española. Es más, se deduce claramente que los juicios son en su mayoría 'a priori': la aparición de los nombres de María Teresa León y Rafael Alberti es motivo suficiente para que la película no pueda exhibirse por razones políticas.

La resolución de prohibición se formaliza con certificado núm. 7520-49 del 29 de noviembre de 1949. Ante dicho fallo, el 7 de diciembre Enrique Songel Mullor interpone recurso de apelación con una carta en la que expone detalladamente sus razones:

Ilustrísimo Señor:

Don Enrique Songel Mullor, en calidad de Representante de la casa Cifesa, domiciliada en Madrid, calle de Avda. José Antonio n. 41, a V.I. respetuosamente expone:

Que habiéndole sido notificado el acuerdo de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, de fecha 28-11-1949, por el cual, según expediente n. 9.426, se prohíbe la exhibición en todo el territorio nacional de la película argentina en 10 rollos, titulada *La dama duende*, producida por Estudios San Miguel y distribuida por Cifesa, con el debido respeto, interpone el recurso de apelación que autoriza el Artículo 5º de la Orden del 28 de junio de 1948 del Ministerio de Educación Nacional aduciendo las siguientes razones:

Que al parecer, una de las circunstancias de prohibición de esta película estriba en el hecho - considerado como principio en la decisión de la Junta - de que la adaptación, como versión libre de la obra de Calderón de la Barca, está realizada por María Teresa de León y Rafael Alberti, a lo cual, aun pareciéndome atinado, hemos de decir:

- a) Que en otras circunstancias, más o menos similares, los organismos censores no prohibieron por tal hecho ningún film, limitándose a señalar el corte de los cartones de presentación conveniente.
- b) Que con fecha 20 de julio, y precisamente para orientación concreta a este respecto, presentamos a la Dirección General de Cinematografía y Teatro copia exacta de las fichas técnica y artística para que nos indicaran los nombres que habíamos de suprimir en toda propaganda y publicidad, y de acuerdo a su respuesta se ordenaron las guías de empresario, según copia adjunta, y todas la propagandas pertinentes al lanzamiento, en su día, de la película en cuestión, en las que no solamente se eliminaron los nombres anteriormente señalados sino otros más, dejando tan solo los que se hicieron constar en la hoja de petición de censura.
- c) Que la modificación de cartones no se hizo en la copia presentada a censura porque el ajuste de laboratorio se realiza después del visionado de la Junta para ultimar el total de modificaciones que hubiera que introducir en el negativo y porque,

estando ya previsto el hecho por el Departamento de Cinematografía, creíamos que la Junta Superior de Orientación Cinematográfica tenía conocimiento de ello.

Por otra parte, desconocemos si fuera de estas razones – que creemos no pueden ser motivo formal de prohibición – existen otras, fundadas en el desarrollo de la propia cinta, que no permitan el ser autorizada (pues no tenemos aclaración alguna de si era conforme el total de la obra o habría que aplicar cortes), y por ello confiamos en que se revise el acuerdo y la película indicándonos concretamente si queda o no aprobada su exhibición en España al margen de la apreciación de colaboraciones que intervinieron en la confección de la misma, ya que no figurarán en la cabecera del film, como no figuren en las propagandas, más que los nombres autorizados por la Dirección General de Cinematografía y Teatro, que son precisamente, como antes se señala, los que hicieron constar en la hoja de petición de censura.

En virtud de lo expuesto suplica: a V.I. tenga a bien dar por admitido el presente recurso de apelación contra el acuerdo mencionado y dar al expediente la tramitación legal que corresponda.

El representante de la casa Cifesa intenta apartar la mirada de la Junta de los nombres que aparecen en los títulos de crédito, donde se declara: «Argumento de María Teresa León y Rafael Alberti. Versión de la comedia del mismo nombre de Don Pedro Calderón de la Barca». Además de esto, la carta proporciona una nueva información: el 20 de julio de 1949 – es decir meses antes de que la cinta llegara físicamente a España – los distribuidores habían entregado ya a la Dirección General de Cinematografía y Teatro la ficha técnica y artística de la película, para que las autoridades les señalaran los nombres que tendrían que omitir en todo tipo de publicidad y propaganda. De ahí la sustitución de María Teresa León y Rafael Alberti por Carlos Adén, tanto en las fichas incluidas en las solicitudes de censura, como en la guía de empresario preparada por Cifesa, de la que el expediente 9426 recoge una copia.

Carlos Adén es el nombre artístico de Luis de Elizalde (1904-70), estrecho colaborador de Saslavsky que «participó como escritor en veintiuna películas argentinas entre 1935 y 1962 en calidad de guionista titular, adaptador, argumentista y autor de diálogos adicionales» (Sánchez 2003, 353).

Llegados a este punto, hay que abrir un paréntesis: en 2001 Francisco Gutiérrez Carbajo declaró desde las páginas del *ABC* que «la adaptación de María Teresa León y del poeta gaditano de *La dama duende* hubo de experimentar ciertos reajustes para su traslación a la sintaxis fílmica por el guionista Carlos Adén».²⁴ Sin embargo, el es-

²⁴ Gutiérrez Carbajo, Francisco (2001). «Alberti y María Teresa León adaptadores». *ABC Cultural*, 9 de junio, 51.

tudioso no nos proporciona la fuente de tal información, que hubiera sido interesante conocer ya que, como dijimos, en los cartones de la película no se le atribuye papel ninguno a Carlos Adén.

Sin mencionar el trabajo de Gutiérrez Carbajo, en 2003 Bernardo Sánchez declaró haber encontrado una página web²⁵ «con una detallada ficha de la película en la que como guionista de *La dama duende* figura el argentino Carlos Adén, mientras que María Teresa León y Rafael Alberti se sitúan bajo el epígrafe de adaptación» (Sánchez 2003, 352). A partir de este descubrimiento, el investigador reflexiona sobre la efectiva repartición del trabajo entre los tres supuestos guionistas. Considera que «Adén realizara un primer tratamiento de guion para la película - como amigo y colaborador habitual de Saslavsky - y que después León y Alberti lo modificaran de acuerdo con el director» (352). De ser así, se habría repetido una fórmula ya experimentada en la película anterior del mismo director: *Los ojos más lindos del mundo* (1943), primera incursión de María Teresa León en el cine. Pero los títulos de crédito de esta cinta aclaran que se trata de una historia procedente de la obra de Jean Sarment *Le plus beaux yeux du monde*, con adaptación y diálogos de María Teresa León y guion cinematográfico de Carlos Adén. Resulta bastante difícil imaginar por qué, repitiéndose la misma situación, en el caso de *La dama duende* se tenga que ocultar el papel de Adén, que no aparece en los cartones ni es citado por la adaptadora. Gutiérrez Carbajo, por su parte, no levanta la cuestión, mientras que Sánchez se conforma con dejarla en el aire.

Ahora bien, a la luz de los documentos de censura creo sea posible imaginar que el material de propaganda preparado por Cifesa - en particular la guía de empresario, que ha circulado durante un tiempo²⁶ - haya comportado la equivocación de algunos en la atribución de la autoría del guion.

Como bien explica Songel Mullor en su carta, aun habiendo eliminado los nombres de la pareja León-Alberti del material de propaganda, «la modificación de cartones no se hizo en la copia presentada a censura porque el ajuste de laboratorio se realiza después del visionado de la Junta para ultimar el total de modificaciones que hubiera que introducir en el negativo». Se pide entonces a los vocales que dejen a un lado la cuestión para centrar su atención en el desarrollo del filme, y proveer consideraciones técnicas que expliquen las razones de la prohibición.

25 Se trata de una página web (<http://www.oni.escuelas.edu.ar/olimpi98/CineArgentino>) del Ministerio de Educación de la República Argentina dedicada a las Olimpiadas Nacionales de Contenidos Educativos en Internet, pero hoy por hoy el enlace no funciona.

26 Es todavía posible encontrar algunos ejemplares de dicha guía en venta en Internet.

Para responder al recurso de apelación, el 2 de enero de 1950 la Junta Superior de Orientación Cinematográfica vuelve a reunirse. Resultan presentes el presidente, Gabriel García Espina, el secretario, Francisco Fernández y González, el vocal eclesiástico, Padre Antonio Garau, y los vocales Pío García Escudero, Joaquín Soriano, Gustavo Navarro, Fernando de Galainena, Manuel Torres López, Javier de Echarrí, Luis Fernando de Igoa, Pedro Murlane Michelena. Sus informes, como vamos a ver a continuación, en nada se apartan de las consideraciones hechas en la reunión anterior:

Gabriel García Espina: el quitar del comienzo de la película los nombres de los dos personajes que la avalan literariamente, al ali-món con Calderón de la Barca, no basta. El hecho de que la película ande con tal estigma por el mundo la inhabilita para España.
Clasificación: prohibida.

Pío García Escudero: mantengo mi anterior informe. Prohibidísima.

Joaquín Soriano: me atengo a mi anterior informe. Prohibida.

Gustavo Navarro: —
Clasificación: prohibida.

Fernando de Galainena: no se trata de exhibir o no los nombres de unos Señores, sino de no ser tan tonto que se les de dinero para sus obras. Ratificado anterior dictamen.
Clasificación: prohibida.

Manuel Torres López: no se trata de que se supriman los nombres de los guionistas, sino de que no debemos contribuir a que ganen dinero quienes deshonoran a España.
Clasificación: prohibida.

Javier de Echarrí: subsisten los motivos que aconsejaron en su día la prohibición.
Clasificación: prohibida.

Luis Fernando de Igoa: no ha lugar a modificación alguna en la prohibición.
Clasificación: prohibida.

Pedro Murlane Michelena: mantengo mi informe con prohibición de la película.
Clasificación: prohibida.

Francisco Fernández y González: —
Clasificación: prohibida.

En resumidas cuentas: tanto la película como los nombres de sus auténticos guionistas son bien conocidos fuera de España; se trata de un proyecto en el que trabajaron dos peligrosos 'rojos', y del que sacaron dinero; todo esto es razón suficiente para que la cinta no pueda exhibirse en el territorio nacional. Pero de la sucesiva carta enviada por Cifesa al presidente de la Junta surge un interesante dato antes desconocido: *La dama duende* había sido ya proyectada en España sin levantar queja ninguna. Reproduzco a continuación el texto completo de la carta, fechada en Madrid el 18 de febrero de 1950:

Muy Señor nuestro:

al dar cuenta a la Distribuidora Panamericana, de Buenos Aires, a través de su representante en España, de que la película de Estudios San Miguel titulada 'La dama duende' había sido prohibida para España, nos comunican lo que sigue:

«*La dama duende* - Por comunicaciones recibidas del señor Ricardo Fernández, nos hemos impuesto de la resolución de la Censura que prohíbe la exhibición en España de la película del rubro.

Tal noticia no ha podido por menos que causarnos la consiguiente sorpresa, por cuanto la intervención en *La dama duende* de las personas objetadas no ha sido realmente otra que la de un simple asesoramiento en el guion y diálogo de la misma y esto en honorarios fijos, sin ninguna clase de participación y porcentaje en los resultados de la explotación y tampoco en la propiedad del film, que es única y exclusiva de los Estudios San Miguel.

La dama duende fue producida en ocasión del aniversario de Calderón de la Barca, como un homenaje argentino a la Madre Patria, y en su realización no operó otro sentido que el profundo amor que nuestro presidente, don Miguel Machinandearena, siente por España y todo lo español.

Nuestra sorpresa ha sido mayor, si cabe, recordando que *La dama duende* fue exhibida privadamente en Madrid para Autoridades y Gremio en 1947 por nuestro Director-Gerente don Augusto Álvarez, y a posteriori en 1948 en ocasión de las jornadas del Congreso Hispano Argentino de Cinematografía, sin que en ninguna ocasión se hubiera hecho reparos al film.

No es nuestro propósito, naturalmente, entrar a defender a personas que recién ahora sabemos fueron, y al parecer son, desafectas al Gobierno español, y simplemente nos colocamos en nuestra posición de productores de buena fe, que en sustancia, somos los únicos perjudicados por la resolución de la Censura a la que nos referimos.

Entendemos así que en toda la cordialidad y el mejor sentido de la colaboración hispano-argentina, este asunto podrá ser reconsiderado y es por ello que nuestros estudios se proponen efectuar gestiones amistosas que puedan decidir la exhibición en España de la película».

Lo que nos permitimos trasladar a Vd. por si, en atención a lo dicho por los productores, considerando que puede ser revisado el fallo de prohibición suprimiendo - como se ha hecho en otros casos de esta índole - el nombre de los adaptadores, Rafael Alberti y María Teresa León, de la portada del film.

En espera de sus nuevas noticias con relación a este asunto, se reiteran suyos afmos. ss. ss.

Por lo tanto, la 'peligrosa' película había aparecido ya en pantallas españolas en dos ocasiones: en 1947, en exhibición privada para Autoridades y Gremio, y en 1948, en el ámbito del II Congreso Cinematográfico Hispano-americano.²⁷ Otra vez Cifesa, apoyándose en las palabras de la distribuidora Panamericana, vuelve a pedir a la Junta que revise su fallo, ya que los nombres perjudicados desaparecerían de los cartones y, de no exhibirse la película, los únicos afectados serían ellos. Sin embargo, la JSOC ni responde ni opone reclamación ninguna.

Cinco meses después, el 5 de julio de 1950, la distribuidora de Madrid escribe nuevamente a la Junta la carta que sigue:

Muy señor nuestro:

Hacemos referencia a nuestra carta fechada 18 de febrero sobre la película del epígrafe, prohibida por ese Organismo, a la que no hemos tenido respuesta, y copiamos a continuación lo que sobre el particular nos dice de nuevo Distribuidora Panamericana, de Buenos Aires, por carta 23 de junio ppto.

«Simultáneamente con sus noticias de haber entregado a Depósito Franco el positivo de este film, nos comunicaron desde esa que - por conversaciones mantenidas ante los Organismos oficiales por parte de los miembros argentinos que llegaron para asistir al II Certamen Hispano-Americano de Cinematografía - este film podría ser exhibido en ese país, ya que la prohibición que pesaba sobre él habría sido levantada. Mucho nos interesaría conocer en forma precisa y clara si ciertamente esa medida fue pues-

27 El intercambio cinematográfico con los países latinoamericanos había sido incentivado por el mismo poder franquista, que promovió la celebración en Madrid de dicho Congreso con la intención de apoyar al cine de habla hispana. Sobre este tema, cf. Elena 1999.

ta ya en práctica, es decir si las Autoridades competentes de esa emitieron alguna resolución al respecto, que acredite la libre presentación de este film».

Aunque conocemos que no existe de momento ninguna resolución definitiva sobre este asunto, esperamos nos indiquen si esa Junta ha de revisar su acuerdo de prohibición o qué debemos contestar a Distribuidora Panamericana.

El expediente no contiene respuesta ninguna a esta última apelación. El papeleo entre Cifesa y la Junta se limita, por lo que queda, a trámites burocráticos inherentes a los derechos arancelarios y a la devolución de la cinta a depósito franco.

4 Conclusión

Sería interesante seguir investigando sobre la efectiva presencia de *La dama duende* argentina en las pantallas españolas,²⁸ pero no es esta la sede. Fuera de cualquier presunción de exhaustividad, los documentos que sacamos a la luz dan clara idea del juicio somero que los organismos censores todavía reservaban, a finales de los años 40 y comienzos de los 50, a trabajos realizados por artistas contrarios a su ideología. El Archivo General de Alcalá de Henares es fuente todavía inagotada de datos útiles para trazar la historia de dicha producción artística y, en particular, de su recepción en la madre patria. Mucho se ha hecho ya para Rafael Alberti,²⁹ mucho todavía queda por hacer para María Teresa León. Esperamos haber añadido una pieza más al necesario trabajo de reconstrucción de su cuantiosa y heterogénea labor.

28 En su sugestivo libro de memorias, María Teresa León dejó escrito: «Dicen que aún después de tantos años *La dama duende* sostiene su prestigio, asomándose de cuando en cuando a la televisión» (León 1998, 439). En una entrevista a *El País* del 12 de octubre de 1989 («La catedral sumergida»), Rafael Alberti nos informa de que la película se proyectó en el Festival de Cine de San Sebastián.

29 Me refiero en particular al trabajo de María Antonia de Isabel-Estrada (2002).

Bibliografía

- Balcells, José María (2003). «María Teresa León y Rafael Alberti: sobre el guión de *La dama duende*». Santoja 2003, 311-24.
- Barney Finn, Oscar (1994). *Luis Saslavsky*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- De la Iglesia, Daniel (2003). «Sobre *La dama duende*». Santoja 2003, 325-30.
- De Prada, Juan Manuel (2003). «María Teresa León y el cine». Santoja 2003, 331-40.
- Domènech, Conxita (2016). «La reinención de *La dama duende*: de comedia española a película argentina de exiliados». *Anuario calderoniano*, 9, 35-53. DOI <https://doi.org/10.31819/9783954879922>.
- Elena, Alberto (1999). «Avatares del cine latinoamericano en España». *Archivos de la Filmoteca*, 31, 229-41.
- Emiliozzi, Irma (2003). «Presencia de Rafael Alberti y María Tera León en el exilio: sus colaboraciones en el cine argentino». *Boletín Hispánico Helvético*, 2, 85-106.
- Emiliozzi, Irma (2005). «María Teresa León actriz cinematográfica». Álvarez, Olga (ed.), *María Teresa León, memoria de la hermosura*. Madrid: SGAE, Fundación Autor, 129-37.
- Estébanez Gil, Juan Carlos (2003). «María Teresa León guionista de cine: *La dama duende*». Santoja 2003, 357-64.
- González Ballesteros (1981). *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España con especial referencia al período 1936-1977*. Madrid: Universidad Complutense.
- Gubern, Román (1976). *El cine español en el exilio*. Barcelona: Lumen.
- Gubern, Román (1981). *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Península.
- Gubern, Román (2003). «Imágenes de un exilio». Santoja 2003, 341-4.
- Isabel-Estrada, María Antonia de (2002). *De lo vivo y cercano. Censura y representación del teatro de Rafael Alberti en España durante el franquismo*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- León, María Teresa (1998). *Memoria de la melancolía*. Madrid: Castalia.
- León Aguinaga, Pablo (2010). *Sospechosos habituales. El cine norteamericano, Estados Unidos y la España franquista, 1939-1960*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Mateos Miera, Eladio (2003). «María Teresa León y el cine». Santoja 2003, 297-309.
- Pucciarelli, Tiziana (2019). «Alberti, León, Saslavsky: reinventando *La dama duende* en la Argentina de los exiliados». *Confluenze*, 11(1), 259-70. URL <https://confluenze.unibo.it/article/view/9569/9334> (2019-07-02).
- Sánchez, Bernardo (2003). «Presentimientos cinemáticos. Notas sobre un 'programa doble': *La dama duende* y *Pupila al viento*». Santoja 2003, 345-56.
- Santoja, Gonzalo (ed.) (2003). *Homenaje a María Teresa León en su centenario*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Saura, Norma (2010). «Del teatro de Calderón al cine argentino: los cantares populares en *La Dama Duende*: el pelele y las coplas infamantes». *IX Congreso Argentino de Hispanistas* (La Plata, 27 al 30 de abril de 2010). URL http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1165/ev.1165.pdf (2019-02-23).
- Vandaele, Jeroen (2015). *Estados de Gracia: Billy Wilder y la censura franquista (1946-1975)*. Leiden: Brill. DOI <https://doi.org/10.1163/9789004297340>.

«Humano, demasiado humano»: reinterpretaciones cinematográficas y televisivas de *La vida es sueño* en el tardofranquismo

Eugenio Maggi
Università di Bologna, Italia

Abstract In the 1960s, Calderón's *Life is a Dream* went through two popular audio-visual adaptations: Luis Lucia's movie *El príncipe encadenado* (1960), a 'free version' with *peplum* influences, and Pedro Amalio López's televised performance (1967). By analysing how these works trivialise or manipulate the playwright's theological and political perspective, the article aims to question the notion of an orthodox Calderonian canon in the late Francoist period.

Keywords Pedro Calderón de la Barca. *La vida es sueño*. Golden Age Drama Studies. Reception of the Golden Age theatre heritage. Theatre in cinema. Francoism.

Sommario 1 El Calderón audiovisual del tardofranquismo: estado de la cuestión. – 2 Un *peplum* humanista: *El príncipe encadenado* de Luis Lucia. – 3 Apuntes sobre la adaptación televisiva de Pedro Amalio López. – 4 Conclusiones: ¿hacia un Calderón 'laico'?

1 El Calderón audiovisual del tardofranquismo: estado de la cuestión

El cuadro sinóptico de las adaptaciones de piezas calderonianas a la gran pantalla que ha reconstruido Carmona (2015, 13-14; 2018, 41) revela ya a primera vista un dato llamativo: a lo largo de casi cuarenta años de franquismo, el dramaturgo barroco teóricamente más explotable por la cultura nacionalca-

tólica del régimen, en la estela de la codificación menendezpelayana heredada por Falange (Suárez Miramón 2002, 573-4; Pérez-Magallón 2010, 283-347; Hernández González 2017), no despertó especial interés en la industria cinematográfica española, por otra parte reciente y a menudo precaria. En concreto, mientras que ya en 1945 María Teresa León y Rafael Alberti adaptaban, desde su exilio argentino, *La dama duende* para el director Luis Saslavsky (Pucciarelli 2019), hay que esperar hasta mediados de los años cincuenta para que en España llegue a cuajar un proyecto calderoniano, después de los intentos abortados de *El alcalde de Zalamea* a cargo de Eusebio F. Ardavín (1948) y de *La vida es sueño* planeada por la productora Cifesa hacia 1950, justo en vísperas de su década de crisis. Por otra parte, *El alcalde de Zalamea* (1954) firmado por José G. Maesso, con la producción de la propia Cifesa, fue un fracaso en taquilla y ni siquiera llegó a obtener la calificación de película de interés nacional, aunque figurara en ella Alfredo Mayo, el *alter ego* de Franco en *Raza*, y la prensa del régimen celebrara la obra (Wheeler 2012, 146-51; Carmona 2018, 199-210). El resto se reduce a una sola película por década (*El príncipe encadenado* de Luis Lucia, 1960, inspirada en *La vida es sueño*, y *La leyenda del alcalde de Zalamea* de Mario Camus, 1973), siendo estas además, como se comentará a continuación, unas adaptaciones muy libres de los textos calderonianos.

De entrada, por lo tanto, hay que tener en cuenta que la memoria audiovisual del teatro clásico español, y de Calderón en particular, se formó, más que en las salas cinematográficas, a través de programas televisivos de TVE como el duradero *Estudio 1* de la primera cadena, con rodajes de plató, y *Teatro de Siempre* en el 'canalillo' cultural de TV2, a partir de 1967 y bajo el impulso de Manuel Fraga, con varias obras rodadas en el corral de Almagro (López Mozo 2002; Suárez Miramón 2002; Wheeler 2012, 157-8). Por el teatro de Calderón se nota un interés continuado (aproximadamente una obra cada dos años, con picos de dos en 1967 y tres en 1968) y una cierta evolución en cuanto a géneros: siempre limitándonos al período franquista, tenemos el auto *La vida es sueño* (*Estudio 1*, 13 abril de 1965), *El alcalde de Zalamea* (*Teatro de Siempre*, 21 abril de 1967), la comedia *La vida es sueño* (*Estudio 1*, 10 de mayo de 1967), otra vez *El alcalde de Zalamea* (*Estudio 1*, 26 de marzo de 1968) y *El gran teatro del mundo* (*Teatro de Siempre*, 27 de junio de 1968), es decir, dos autos y dos dramas canónicos;¹ a partir de 1968, este repertorio se amplía

El presente trabajo es uno de los resultados de la investigación realizada en el ámbito del proyecto PRIN 2015 - Prot. 201582MPMN - «Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali»

1 Sobre la tradicional preferencia por estas dos comedias, comentaba Pérez-Magallón (2010, 322) que «los primeros decenios del siglo parecen estar marcados por dos

hacia la comedia urbana y palatina, con *La dama duende* (*Teatro de Siempre*, 13 de junio de 1968), *Mañanas de abril y mayo* (*Teatro de Siempre*, 20 de julio de 1970) y *Nadie fie su secreto* (*Estudio 1*, 12 de mayo de 1972, con reemisión en 1975).²

Considerado este cuadro complejo, el análisis comparado de películas, cine televisivo y episodios de programas de divulgación teatral³ puede contribuir a enriquecer la historia de la recepción del dramaturgo madrileño en un área todavía por explorar, debido también, como subraya Carmona en este volumen, a la escasa disponibilidad de algunos títulos. Para el caso concreto de Calderón, además, una mirada hacia sus adaptaciones en el marco cronológico tardofranquista podría servir para verificar hasta qué punto las piezas de don Pedro, exaltado por la crítica conservadora como el adalid más ilustre del orden social y de la religiosidad ortodoxa, servían efectivamente para apuntalar un ideario nacionalcatólico, o si en realidad las que acababan por primar eran inquietudes de otro tipo, que modificaban de forma incluso radical el sentido de las piezas originales.

Aunque mencionaré otras adaptaciones a lo largo del presente artículo, la piedra de toque privilegiada que he elegido es la comedia *La vida es sueño*. A continuación me enfocaré por lo tanto en *El príncipe encadenado*, la peregrina «versión libre» de Luis Lucia (1960), reservando algunas observaciones finales para el episodio de *Estudio 1* dirigido en 1967 por Pedro Amalio López.

obras de Calderón: *El alcalde de Zalamea* y *La vida es sueño*, prolongación de obras canonizadas por Menéndez Pelayo (y que incluían una parte de vocación realista y otra de exhibicionismo de actor)».

2 Saco estos datos de Suárez Miramón (2002, 589-90), acerca de los cuales me limito a rectificar que la adaptación del auto *La vida es sueño* no la realizó Pedro Amalio López (director de la comedia homónima), sino Alberto González Vergel (Acevedo González 2016, 15). Señalo también la ponencia *La representación de Calderón en la televisión pública española en sus 60 años de historia (1956-2016)*, impartida por Danae Gallo González en el XVIII Coloquio Anglogermánico sobre Calderón (Vercelli/Turín, 4-7 de julio de 2017), cuyas actas están en prensa en el momento en que escribo (mayo de 2019).

3 Como ejemplo de estudio de adaptaciones cinematográficas y televisivas a la vez, cabe mencionar la ponencia de Ángel Gómez y Nekane Parejo, *Cuatro adaptaciones españolas de «El alcalde de Zalamea» al lenguaje cinematográfico*, impartida en el Coloquio Anglogermánico ya mencionado en la nota anterior; allí Gómez y Parejo examinaron, además de las tres versiones cinematográficas, la adaptación televisiva de Federico Ruiz (*Teatro de Siempre*, 1968). En este caso puede leerse la síntesis de la intervención difundida por los autores (<http://hdl.handle.net/10630/14246>).

2 **Un *peplum* humanista: *El príncipe encadenado* de Luis Lucia**

El largometraje de Lucia, que dura 85 minutos, transporta la acción del drama calderoniano a una imaginaria Polonia medieval y caballeresca, reivindicando desde los propios títulos iniciales una continuidad con la concepción original de don Pedro: «Porque Calderón situó su drama en Polonia, reino distante y legendario, entonces lo haremos también nosotros. Y al igual que *La vida es sueño*, también *El príncipe encadenado* ha querido prescindir de todo realismo histórico o geográfico». En realidad, como no han dejado de observar De España (2003, 40-1) y Wheeler (2012, 154-7), más que por una genérica ausencia de realismo, *El príncipe encadenado* opta decididamente por los tópicos del cine de aventura en clave *peplum*; así, la película, que en España gozó de un buen éxito de público y crítica,⁴ se exportó como *Il principe dei vichinghi* a Italia y *King of the Vikings* a Norteamérica, renunciando a cualquier pretensión culturalista (el anuncio español de la época pregonaba en cambio «una joya de la literatura española convertida en auténtica joya del séptimo arte»).

El príncipe del título es Segismundo, aquí en una versión vagamente a lo Hércules/Steve Reeves, pero oxigenado; lo interpretó Javier Escrivá, quien el año anterior había participado en *Molokai, la isla maldita*, afortunada película hagiográfica del propio Lucia. Además de protagonizar el filme, Escrivá colaboró con José Rodulfo Boeta en adaptar el texto de Calderón, transformando su drama teológico-político en una menos ambiciosa intriga de luchas dinásticas, complots de palacio, duelos y batallas,⁵ condimentada con abundantes digresiones románticas.

Este corte se manifiesta a partir de la primera escena, cuando Astolfo, en calidad de embajador del rey Basilio, se enfrenta con una belicosa tribu de las tierras más remotas de Polonia,⁶ cuyos miembros se niegan a renovar ante él los vínculos de vasallaje con el monarca, al desconocer la legitimidad de su delegado. Es precisamente Astolfo quien, adquiriendo el papel de *villain* y antagonista de Segismundo, precipitará la llegada a palacio del príncipe encadenado. Basilio pretende casar a Astolfo con Estrella, pero el ambicioso noble, rechazando la mano de la doncella, revela ante la corte que el reino de Polonia tiene un sucesor legítimo:

⁴ En 1960, *El príncipe encadenado* ganó las siguientes medallas del Círculo de Escritores Cinematográficos: película, director, actriz principal (María Mahor, quien interpretó a Rosaura), fotografía (Alejandro Ulloa) y decorados (Sigfrido Burmann).

⁵ El cartel de la edición italiana reza en efecto: «...Spezzò le catene della prigionia e riprese il trono all'usurpatore...».

⁶ Me atrevo a conjeturar que en la caracterización de estos nobles semisalvajes pudieron influir los vascos de *Amaya*, película pseudohistórica dirigida por Luis Marquina en 1952 y basada en el novelón decimonónico de Francisco Navarro Villoslada.

ASTOLFO Existe alguien con más derechos que yo para heredar la monarquía. Permitid que grite a la corte el secreto que aflige vuestro corazón.

BASILIO ¡Guárdate!

ASTOLFO Oídme todos: no murió el hijo del rey. Segismundo vive. El príncipe real de Polonia fue ocultado en remota soledad para que no se cumpliera el hado adverso que profetizaron las estrellas. Él ha de ser quien gobierne estos reinos. [*Arrodillándose*] Castigadme, señor, pero no puedo traicionar a la justicia.

BARÓN DE GÜNTHER No le podéis quitar a vuestra sangre el fuego que le pertenece. Si Segismundo no es liberado, me eximo de fidelidad a la corona.

OTRO NOBLE Confinar al príncipe es un delito contra la monarquía.

BASILIO ¿Os atrevéis a pedirme cuentas porque no quise ver a mi patria hundida en un mar de sangre? ¿Porque quise impedir que una espantosa tiranía se ensañase contra vosotros?

BARÓN DE GÜNTHER Ninguna ley dispone que por preservar a otro de tirano podáis serlo vos.

El propio Astolfo propone entonces que Basilio ponga a prueba a su hijo, para ver si el tiempo transcurrido ha conseguido alterar la profecía, que, por cierto, se delega por completo a los astrólogos de palacio, desactivando así la caracterización de Basilio como monarca-científico, encarnación de la *hybris* del saber humano. El gesto aparentemente generoso de Astolfo tarda poco en revelar su naturaleza ladina en una escena de complot: como cabecilla de una facción rebelde, el noble pretendiente da por supuesto que el rudo Segismundo se vengará de las injusticias que ha sufrido, eliminando a su padre; de esta forma, Astolfo podrá obtener sin esfuerzo el control absoluto del reino.

La potencial degeneración del poder en tiranía, tan intrínseca al Segismundo calderoniano, se encarna por lo tanto en el arbitrio de Basilio (que por supuesto llegará a rescatarse hacia el final) y, sobre todo, en la desaforada maldad del *villain*. Hay varios momentos en los que las palabras de Astolfo, que evidentemente pasaron indemnes por la censura cinematográfica, resultan asombrosas si consideramos el contexto de la dictadura: por ejemplo, cuando Segismundo libera a los presos de las mazmorras de palacio (arrojando de la ventana no a un criado, sino al alcaide), su enemigo comenta con cinismo que «Siempre fue buen principio de gobierno liberar a los oprimidos»; ante la revuelta del pueblo polaco a favor de Segismundo, le informa a Basilio de que «La palabra de esa mujer [Rosaura] ha llevado al pueblo la utopía de que Segismundo será su liberador» (y un grande del reino, partidario de Astolfo, recomienda utilizar el «brazo fuerte» en el asunto); y, cuando finalmente se desata la guerra civil, se da este diálogo entre Basilio, quien mientras tanto ha abdicado a favor de Astolfo, y el nuevo monarca:

ASTOLFO Mañana habrá paz en Polonia, aunque sea la paz de los muertos. [...] Nosotros somos un ejército, ellos una horda.
 BASILIO Pero con fe inquebrantable.
 ASTOLFO La fe no hiere ni mata. Todas las bazas están en mi mano.

En efecto, aunque creo que nadie se atrevería a calificar *El príncipe encadenado* como obra de grandes ambiciones políticas, hay que admitir que la reflexión sobre la legitimidad del poder es constante a lo largo de toda la película. Antes de llevarlo a palacio, por ejemplo, Clotaldo le explica a Segismundo la naturaleza del príncipe:

SEGISMUNDO ¿Qué es un príncipe?
 CLOTALDO La promesa de un reino. Un príncipe es... es... como podría ser tu juventud sin cadenas. El príncipe ha de ser espejo de la monarquía, y esperanza de su pueblo. Se ama más a los príncipes que a los reyes, porque a todos nos ilusiona más el futuro que el presente. La vida del príncipe es sagrada, la devoción del pueblo le acompaña.

Sin embargo, a diferencia del Segismundo de *La vida es sueño*, naturalmente llevado por su naturaleza de príncipe a ejercer el dominio (incluso tiránico, cuando incontrolado), el de *El príncipe encadenado* parece más vacilante y pasivo; una vez en palacio, en lugar de dejarse servir y halagar, se siente muy pronto enajenado: «¿La corte? Ese mundo no es mío. Llévame lejos, Clotaldo, donde vuelva a ser Segismundo».

De todas formas, aunque la vida de corte lo decepcione y siga cegándolo la rabia, Segismundo sabe actuar como buen político: se alía con la tribu, hosca pero fiel, del comienzo de la película («seguro de que nunca renegarán de mí»), para fundar «un reino más justo [...] y más fuerte» que el de Basilio. No se trata, en definitiva, de un salvaje hombre-fiera que no consigue dominar sus impulsos más primitivos (piénsese, en el drama calderoniano, en los primeros encuentros con Rosaura y Estrella), sino de un alma noble que solo tendrá que superar su odio aprendiendo la ley humana del perdón y orientando su agresividad hacia la justicia.

En una película concebida con explícitas ambiciones comerciales, no sorprende que también el personaje de Rosaura quede sometido a un proceso de ennoblecimiento, funcional a la construcción de una historia amorosa con final feliz: no solo la doncella no ha sido seducida y abandonada, sino que tampoco lo fue su madre; aquí Clotaldo es en realidad nada menos que un monarca destronado, que tuvo que huir de su tierra «vencido por los usurpadores» y se exilió a Polonia

bajo el amparo secreto de Basilio.⁷ Como es lógico, por tanto, no solo Segismundo no tendrá que renunciar a ella al final de la obra (para restaurar su honra y por razón de estado), sino que Rosaura se convierte prácticamente desde su primera aparición en la compañera ideal del príncipe, con abundantes momentos empalagosos.⁸ Si para Calderón, aun encarnando el ideal neoplatónico de belleza que encamina hacia lo eterno, Rosaura nunca dejaba de ser jerárquicamente inferior a Segismundo, en *El príncipe encadenado* la dama es al mismo tiempo una compañera y una suerte de tutora política:

SEGISMUNDO Sobre estas mazmorras está mi palacio. La corte doblará la rodilla ante ti. Mi voluntad es ley en Polonia. Desterraremos el odio y la injusticia.
 ROSAURA Sí. El amor debe ser la única ley de los pueblos.
 SEGISMUNDO Sea también la nuestra.

Y la Rosaura-amazona que en la tercera jornada anima a Segismundo a conquistar la corona y a devolverle a ella, mujer burlada, su honra, se convierte aquí en la valiente líder de una revuelta legitimista, que oponiéndose a la tiranía de Astolfo acabará por liberar al príncipe heredero de su prisión; una insurrección justa, a diferencia de la apocalíptica guerra civil de *La vida es sueño*, protagonizada por un «vulgo [...] soberbio y atrevido» (v. 2435), un «ejército numeroso | de bandidos y plebeyos» (vv. 2302-2303),⁹ que aunque favorezca el desenlace positivo del drama no deja de ser aborrecible para la perspectiva calderoniana.¹⁰

Las divergencias comentadas hasta ahora resultan de por sí significativas, pero la auténtica piedra de toque para comprender cómo *El príncipe encadenado* se aleja del referente calderoniano consiste en el análisis de las fases y formas del desengaño de Segismundo. Destacaba De España (2003, 40) que «Decorados y vestuario sugie-

⁷ Fiel a su noble naturaleza, Clotaldo revela su paternidad primero al rey y luego a su propia hija (que en ese momento lo reniega como cómplice de las injusticias contra Segismundo). Recuérdese cómo en *La vida es sueño* el ayo de Segismundo no admitirá sus responsabilidades hasta el v. 3271, para avalar el matrimonio entre Astolfo y Rosaura.

⁸ Incluido un paseo romántico a orillas del río, durante el cual Rosaura le dice a Segismundo: «En el sueño de todas las niñas siempre hay un príncipe de dorada leyenda. Luego, pocas veces, surge un príncipe verdadero en el camino». Inmediatamente después, la pareja contempla una humilde familia con cinco niños, y Segismundo, arrobado, promete: «Rosaura, en algún lugar de la tierra quedará sitio para crear una familia como esa».

⁹ Citaré siempre por la edición de Antonucci (Calderón de la Barca 2008) limitándome a indicar el número de los versos entre paréntesis.

¹⁰ Apunto, de paso, otra modificación significativa: al final de la película Segismundo condena (al destierro, no a la prisión) no al soldado que lo ha liberado, sino al traidor que mata alevosamente a Astolfo antes de que Segismundo pueda vencerlo en duelo según derecho.

ren una imprecisa Edad Media en la que lo más chocante es la ausencia de cualquier referencia cristiana: en esa Polonia de castillos y caballeros de cota de malla (es decir, no estamos entre tribus bárbaras paganas) no aparece ninguna iglesia ni ningún sacerdote». Yo diría que la operación revisionista realizada sobre el texto calderoniano es aún más radical. *La vida es sueño* es un drama que supedita sus varios componentes (filosófico, amoroso, político) a un principio metafísico (la salvación del alma en la vida eterna) que es el único que puede rescatar del nihilismo al ser humano, desconcertado por la caducidad de la existencia terrenal. En concreto, el armazón conceptual de *La vida es sueño*, más allá del pretexto astrológico, deriva de la polémica antiprotestante: el hombre sí puede (y debe) ejercer su libre albedrío, y sus obras contribuyen, junto con la gracia, a la salvación de su alma; este es el cuadro que da sentido cabal a términos y sintagmas como «libertad», «instinto», «albedrío», «despertar», «ganar amigos» (Mazzocchi 2007) dentro de un cuadro coherente que trasciende el simple nivel moral-filosófico.

El príncipe encadenado opta en cambio por una reinterpretación laica y deslavazada del doloroso proceso de aprendizaje de Segismundo. Es importante reconstruir sus etapas para captar este cambio de perspectiva. Cuando el príncipe despierta de su sueño narcótico, Clotaldo le explica que «A veces los sueños son lo mejor de la vida. Aun soñando no es tarea perdida el hacer bien». Considérese que, como he apuntado antes, Segismundo ya ha empezado a manifestar sus excelencias de monarca, aunque todavía viciadas por su rudeza y agresividad, y la tendencia hacia el desengaño está presente desde el principio en su mente. En efecto, las palabras de Clotaldo («Aun soñando no es tarea perdida el hacer bien») resuenan en un *voice over*, dando pie al soliloquio de Segismundo que reescribe el célebre final de la segunda jornada (vv. 2148-2187):

Si es esa la única verdad del vivir, reprimamos esta fiera condición. Si todo el halago y la pompa del mundo es tan efímero, como esa nube que el sol desvanece, vana es también esta loca porfía de ambición y dominio que dejamos crecer en nuestro corazón. Sueña el hombre cuanto codicia y posee y después, al despertar, halla que todo pasó como humo. Sueña el rey que es rey, y su majestad y poder es puro engaño, que la muerte volverá ceniza. Sueña el rico su oro y sus placeres, no piensa que un soplo de viento apagará su brillo. Sueña el pobre que es pobre, y con este sentir se agobia y padece. Sueña el que afana y el que busca y el que alcanza, quien ríe y quien solloza. Ninguno lo sabe, y todos en el mundo sueñan lo que son. Yo me sueño prisionero de este valle, y soñada fue mi libertad y mi ventura. Tal es el vivir: ficción, sombra, nada, pues que toda la vida es sueño, y los sueños sueños son.

Aunque a primera vista se conserve lo básico del soliloquio original, hay dos discrepancias que llaman la atención. En primer lugar, se suprimen los vv. 2155-2157 («y la experiencia me enseña | que el hombre que vive sueña | lo que es, hasta despertar»), que cobran perfecto sentido justo después, con los vv. 2165-2167: «¡Que hay quien intente reinar | viendo que ha de despertar | en el sueño de la muerte!»; con lo cual el *despertar* no puede sino aludir al tránsito a la única vida auténtica, la eterna. Asimismo, el poder regio es un «engaño» no en sí, sino cuando el monarca no recuerda que «el aplauso que recibe» está «prestado» (vv. 2158-2162), lo cual es una reflexión algo más demandante que «vana es también esta loca porfía de ambición y dominio que dejamos crecer en nuestro corazón».

Que el *despertar* queda vinculado, en el léxico de la película, a una dimensión terrenal (ético-moral) y no metafísica, se confirma en dos escenas posteriores, cuando Segismundo acepta el reto de la guerra contra Basilio y justo después le perdona la vida a su ayo y carcelero Clotaldo:

Vuelvo a imaginar grandezas... Ofrecéis honores, dignidades, luego [*mostrando las cadenas*] todo se desvanece. Otra vez vi cosas parecidas, tan claras como ahora, y fueron soñadas. [...] No pueden caber en un sueño tantas cosas. Pero aunque esté soñando, liberraré a Rosaura. De eso no me arrepentiré al despertar.

SEGISMUNDO Quiero convencerme de que estoy bien despierto cuando haya de castigar.

CLOTALDO Gracias, señor. Aunque me consideréis enemigo, escuchad mi postrer consejo: soñad de tal manera que podáis despertar para siempre.

Y el Segismundo de la película recuerda este consejo cuando, en los minutos finales, se encara con su padre derrotado: «Fue mi maestro un sueño, del que aprendí a despertar. Erraste en el modo de vencer mi destino. Donde las estrellas trazaron venganza, mi albedrío escribirá ahora clemencia». Su *vencerse a sí mismo* vendría a coincidir, en definitiva, con un 'despertar' visto como superación íntima de los sentimientos de rencor: se trata, una vez más, de una trivialización de los conceptos calderonianos.

Adquieren entonces una significación especial el desplazamiento y la modificación de los vv. 2420-2427, con los que Segismundo, en un breve soliloquio, se enfrenta, ya cuerdo, con la batalla inminente:

A reinar, fortuna, vamos;
no me despiertes si duermo,
y si es verdad no me duermas.
Mas, sea verdad o sueño,
obrar bien es lo que importa:

si fuere verdad, por serlo,
si no, por ganar amigos
para cuando despertemos.

En la película, esta secuencia, ahora repartida entre dos locutores, marca precisamente el final, antes las aclamaciones del pueblo por la proclamación de Segismundo como legítimo monarca:

SEGISMUNDO A reinar, Fortuna, vamos. No me despiertes, si sueño.
BASILIO Mas sea verdad o sueño, obrar bien es lo que importa:
si fuera verdad, por serlo; si no, por ganar amigos para cuando despertemos.
SEGISMUNDO ¡Soñemos, soñemos!

Tales modificaciones hacen que la trascendencia dramática de la secuencia original (donde Segismundo asume, con la cordura recién alcanzada, sus derechos y deberes de monarca, tras haber superado la parálisis del desengaño) se rebaje a una trivial celebración del triunfo: parece incluso contradictoria, a la luz de la conciencia adquirida, la exclamación de júbilo por parte del héroe que cierra definitivamente la película.

Esta laicización humanista y sentimental de *La vida es sueño* no tenía por qué sonarle subversiva, ni mucho menos anticatólica, al público de la época, pero no deja de reflejar, en mi opinión, un *zeitgeist* donde no resultaba sospechoso oír hablar, pongamos, del amor como «única ley de los pueblos».

3 Apuntes sobre la adaptación televisiva de Pedro Amalio López

Comparado con las operaciones de adaptación recién comentadas, el episodio de *Estudio 1* dedicado al drama de Calderón, dirigido por Pedro Amalio López y emitido el 10 de mayo de 1967, es previsiblemente más lineal y respetuoso con el texto original. No es este el lugar adecuado para analizar los límites de esta forma de teatro televisado, todavía mimética respecto al espectáculo de sala, dependiente de la tradición radiofónica y primitiva en cuanto a recursos (platós minimalistas, uso bastante limitado de las cámaras, aprovechamiento solo ocasional del lenguaje cinematográfico); su importancia histórica consiste principalmente en haber sido el principal vehículo de divulgación del repertorio clásico a una audiencia de masas, con todas las implicaciones políticas consiguientes (López Mozo 2002, 163-6; Suárez Miramón 2002).

Precisamente a la luz de este potencial divulgativo, creo que es interesante transcribir por su valor documental la presentación en *voice over* que introducía *La vida es sueño* televisiva:

Vamos a escuchar esta noche, a través de las pantallas de televisión, nada menos que los versos eternos que escribió hace más de tres siglos don Pedro Calderón de la Barca. Ante un empeño así, de antemano, debemos pedirles perdón. Pudiéramos decir que *Estudio 1*, por demasiado respeto, se acerca muy contadas veces a estas grandes y difíciles cimas del teatro, pero el carácter mayoritario, en cuanto a divulgación teatral, de este espacio, obliga a Televisión Española a acercarse a estas grandes obras para tratar de ofrecerlas a sus millones de espectadores. No obstante, al hacerlo, *Estudio 1* no puede ocultar su temor ni puede silenciar su humildad. No es fácil encajar en un medio nuevo, demasiado joven, la grandeza de este drama simbólico, trascendente y trascendido, porque si de todo el teatro español hubiese que señalar una época, nos quedaríamos con este barroco siglo XVII; y si tuviéramos que señalar a un autor, apuntaríamos probablemente a don Pedro Calderón; y si dentro del teatro de Calderón nos pusiesen en el aprieto de marcar un título, ese título sería *La vida es sueño*, con su tremendo personaje encadenado, un poco Prometeo y un poco Zaratustra, que se llama Segismundo. Está fechada esta obra en 1635, según datos de Federico Carlos Sáinz de Robles. Calderón había nacido con el siglo barroco, en 1600. Tiene por lo tanto treinta y cinco años y está en el momento más brillante de su vida. Bachiller en cánones por Salamanca, poeta de la corte con algo de teólogo y algo de cortesano escandaloso, ha combatido los Tercios de Flandes y como todo intelectual de su tiempo ha recorrido Italia. Los corrales de comedias le han abierto sus puertas con *El príncipe constante*, y los futuros seres simbólicos de sus futuros autos sacramentales empiezan a bullir en su mente joven. Son símbolos que se humanizan, son hombres que se simbolizan; así puede pensarse la génesis creadora de Segismundo, un símbolo humanizado que se hace humano, demasiado humano, como la pasión de Federico Nietzsche. Este Segismundo de *La vida es sueño* es grandioso en todo, exagerado en todo; es un personaje clásico con pasiones de romántico; apasionado en el amor y en el odio, en la brutalidad y en el arrepentimiento; tan grande su humanidad que no solo la prisión se le queda pequeña, sino la vida también. Por el delito de haber nacido se ve encadenado y su vida se hace prisión. La vida y el sueño, y el sueño y la vida se insertan uno en otra, se mezclan y se funden, se confunden en la pasión de Segismundo.

Si, por lo menos en este caso, la adaptación televisiva no se plantea ninguna revisión profunda de la pieza original, no deja de ser interesante una ficha de presentación de este corte, que repite tópicos archiconocidos (Calderón prerromántico, Segismundo como figura titánica) junto con tergiversaciones anacrónicas más contemporáneas (Nietzsche, tal vez por influjo del existencialismo francés, aunque no se le nombre de forma explícita).

En cuanto a la selección del material original por parte de Amalio López, que reducía la duración de la pieza a la hora y cuarto canónica de aquellos programas teatrales, el enfoque en la figura de Segismundo es evidente desde el propio comienzo del episodio, que sacrifica los versos de Rosaura y Clarín para arrancar con el monólogo del príncipe prisionero. De cara al objeto de este artículo, y a la luz de las observaciones anteriores, me parece interesante destacar dos escenas interrelacionadas de la tercera jornada, donde es evidente la simplificación de la complejidad teológica del original. Como es sabido, en el drama Clarín (que aquí más que nunca es espejo de la pasividad fatalista e irresponsable de Basilio y, en parte, del propio Segismundo) se esconde mientras arrecia el combate entre el ejército regio y los partidarios del príncipe legítimo, decidiendo, con su usual cinismo, ver la «fiesta» de la guerra desde un sitio seguro, como un espectador (vv. 3052-3055). En la versión televisiva, este antecedente se elimina, y Clarín aparece arrastrándose herido entre los espadaños de los soldados, para luego recitar los vv. 3075-3095 ante Basilio y Clotaldo. Pero lo que sigue no es el diálogo entre los dos ancianos de los vv. 3096-3122, rico en enseñanzas teológicas («no es cristiana | determinación decir | que no hay reparo a su saña. | Sí hay, que el prudente varón | vitoria del hado alcanza», vv. 3115-3119), sino, con un salto abrupto, la resolución de Basilio («Si está de Dios que yo muera, | o si la muerte me aguarda, | aquí hoy la quiero buscar, | esperando cara a cara», vv. 3132-3135), como si solo de valor militar se tratara.

4 Conclusiones: ¿hacia un Calderón ‘laico’?

Para concluir, recordaré algunas observaciones de otros estudiosos a los datos que acabo de presentar, que me parecen más coherentes y reveladores en el caso de *El príncipe encadenado* y sin duda menos decisivos en el de *La vida es sueño* de *Estudio 1*. En fechas recientes, Acevedo González (2016) ha presentado un detallado análisis de la adaptación televisiva del auto de *La vida es sueño*, dirigida por Alberto González Vergel y transmitida en 1965, donde el estudioso, al margen de ciertas lamentables apreciaciones político-culturales,¹¹

¹¹ Cito este largo pasaje: «La música de Halffter podría resultar así emblemática de una lectura del auto hecha a mediados de los años sesenta por una selección de artistas de primera línea que vivían un ambiente intelectual que dificultaba la comprensión del teatro de Calderón. Estas dificultades se resumen, a nuestro parecer, en la pretensión de querer actualizar dicho teatro como una manifestación de alta cultura sin advertir que, por un lado, esa alta cultura estaba en el Siglo de Oro más vinculada a lo popular de lo que pensaban, y no sólo a lo popular elevado a segundo grado, y por otro, que esa alta cultura era inseparable del catolicismo, aspecto del que pensamos que huirán por

demuestra que el armazón teológico de la pieza queda por lo menos trastocado (hacia un uso nada menos que satánico, según Acevedo). Aquí me interesa destacar, en especial, la presencia de grabados de Goya en los títulos iniciales y finales, además de la sorprendente fórmula de cierre: «la adaptación acaba con el fondo del Capricho 75 sobre el que aparece, en la parte alta de la imagen, un entendible LAUS DEO, fotograma que da paso al último antes del cierre y en el que se deja ver, en la parte baja de la imagen, un incomprensible LAUS HOMO» (Acevedo González 2016, 31). Aunque pueda haberse dado por poligénesis, cabe recordar que una recuperación ideológicamente caracterizada de Goya dentro de una adaptación calderoniana se había verificado ya con *La dama duende* de León y Alberti (1945), como ha estudiado en detalle Pucciarelli (2019). Además, el «loor al hombre» apunta hacia una revisión laica y humanista de Calderón (impropia, y en eso coincido con Acevedo), en paralelo con otros fenómenos llamativos del mismo período (como la reinterpretación del personaje de Pedro Crespo en la película de Mario Camus, que han estudiado Wheeler [2012, 159-64], Carmona [2018, 214-25], y Trecca en estas páginas, con una atención que habría que extender a las versiones televisivas). Creo que estos elementos, que todavía carecen de un marco interpretativo general, demuestran por lo menos que en el período tardofranquista es imposible dar por asumida una lectura monolítica, propagandística y, sobre todo, realmente ‘teológica’ de la obra calderoniana en los medios audiovisuales, incluso cuando se trata de divulgación o de proyectos comerciales destinados para un público muy vasto.

Bibliografía

- Acevedo González, Horacio (2016). «*La vida es sueño* en televisión o de un auto sacramental sin sacramento». *Anuario Calderoniano*, 9, 15-33. DOI <https://doi.org/10.31819/9783954879922-001>.
- Calderón de la Barca, Pedro (2008). *La vida es sueño*. Ed. de Fausta Antonucci. Barcelona: Crítica.
- Carmona, Alba (2015). «Análisis de la recepción y canonización de las comedias del Siglo de Oro a partir de sus adaptaciones cinematográficas». Ma-

ser la forma más fácil de tomar distancia de las señas de identidad de un régimen político con el que no querían ser identificados. El problema radica en que esa distancia era, al parecer, más importante que el propio teatro de Calderón que, en definitiva, fue el que salió perdiendo, pues el respeto que hasta entonces había mostrado ese régimen con la resurrección de los autos que protagonizara la Generación del 27 fue infinitamente mayor que el que se tendrá a partir de entonces, debido, sin duda, a la presión que en los años sesenta empezará a ejercer la paulatina descristianización de la sociedad occidental impulsada por la renovación de la vigencia de unos ideales ilustrados que habían sido puestos en duda tras las dos guerras mundiales» (Acevedo González 2016, 20).

- ta Induráin, Carlos; Zúñiga Lacruz, Ana (eds), «*Venia docendi*» = *Actas del IV Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2014)*. Pamplona: GRISO, 7-21.
- Carmona, Alba (2018). *La comedia áurea en el lienzo de plata: análisis de la recepción de la comedia nueva a partir de sus reescrituras filmicas* [tesis doctoral]. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. URL https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2018/hdl_10803_523500/a\lca1de1.pdf (2019-05-31).
- De España, Rafael (2003). «El cine es sueño. El difícil paso a la pantalla de los autores del Siglo de Oro». *Studi Ispanici*, 28, 35-50.
- Hernández González, Laura (2017). «Un genio desfigurado. Calderón de la Barca durante el franquismo». *Anuario Calderoniano*, volumen extra, 2, 31-46. DOI <https://doi.org/10.31819/9783954879946-002>.
- Hormigón, Juan Antonio (2002). «Los clásicos y el cine». Romera Castillo, José (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor, 63-9.
- López Mozo, Jerónimo (2002). «Teatro y televisión: ¿un matrimonio bien avenido?». Romera Castillo, José (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor, 157-69.
- Mazzocchi, Giuseppe (2007). «'Amigos para cuando despertemos' (*La vida es sueño*, vv. 2423-2427)». Bolaños Donoso, Piedad; Domínguez Guzmán, Aurora; de los Reyes Peña, Mercedes (eds), *Geh hin und lerne. Homenaje al profesor Klaus Wagner*, vol. 2. Sevilla: Universidad de Sevilla, 739-46.
- Pérez-Magallón, Jesús (2010). *Calderón. Icono cultural e identitario del conservadurismo político*. Madrid: Cátedra.
- Pucciarelli, Tiziana (2019). «Alberti, León, Saslavsky: reinventando *La dama duende* en la Argentina de los exiliados». *Confluenze*, 11(1), 259-70. URL <https://confluenze.unibo.it/article/view/9569/9334> (2019-07-02).
- Suárez Miramón, Ana (2002). «Las producciones televisivas de teatro clásico». Romera Castillo, José (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor, 571-95.
- Wheeler, Duncan (2012). *Golden Age Drama in Contemporary Spain. The Comedia on Page, Stage and Screen*. Cardiff: Wales University Press.

***El alcalde de Zalamea:* dos adaptaciones cinematográficas de Calderón**

Simon Kroll
Universität Wien, Österreich

Abstract The purpose of this paper is to present in a first step two almost forgotten films, based on Calderón's play *El alcalde de Zalamea: Der große Schatten* (Tobis, 1942) by Paul Verhoeven and *Der Richter von Zalamea* (DEFA, 1955) by Martin Hellberg. These two feature films are actually closer related than their different political framework seems to indicate. After the presentation of the fundamental data, the article analyses the political readings both feature films give to the character of the honourable peasant Pedro Crespo, who turns out to be the touchstone of the political implications: in Verhoeven's film he represents the *Blut und Boden*-ideology and in Hellberg's he is seen as an early hero of the class conflict.

Keywords El Alcalde de Zalamea. Calderón. Reception. Cinematographic adaption. Nazism. Communism.

Sumario 1 Introducción. – 2 Una adaptación nacionalsocialista: *Der große Schatten*. – 3 Hellberg, *Der Richter von Zalamea* (1955-56). – 4 Hombre de la tierra y honrado labrador: los subtextos políticos. – 5 La construcción de un enemigo. – 6 Final.

1 Introducción

En el siglo XX le pasaron las cosas más extrañas a la obra del autor de *La vida es sueño*. Pudo servir a ideologías políticas radicalmente opuestas como autor de referencia. Pudo servir a un García Lorca para renovar el lenguaje teatral español al comienzo del siglo XX y, poco después, a los fascistas y falangistas como autor clave para la construcción de un estado fascista de índole católi-

ca; imagen de la cual la recepción actual de Calderón en España todavía parece sufrir (Adillo 2017, 303-24). Lo que no es tan conocido en el mundo hispanófono es que los fascistas alemanes se apropiaron del dramaturgo madrileño de manera parecida; al mismo tiempo que los disidentes acudían frecuentemente al Siglo de Oro, y a la figura de Calderón, para la creación de un exilio interior (Sullivan 1983, 366).

Un entramado complicadísimo de lecturas divergentes supone la recepción teatral y cinematográfica de la obra *El alcalde de Zalamea* en las Alemanias del siglo XX; y a este quiero dedicar el presente artículo que no puede ser más que un primer acercamiento a un campo muy vasto del que queda mucho por explorar.¹

Para empezar, conviene mencionar que hubo una cantidad considerable de representaciones teatrales de la obra calderoniana en Alemania, basadas en un número también muy alto de traducciones, adaptaciones de traducciones y recreaciones libres. Solo en los primeros sesenta años del siglo XX hubo por lo menos diez traducciones y adaptaciones del texto: Adolf Wildbrandt, Rudolf Presber, Otto von Taube, Eugen Gürster, Wilhelm von Scholz, Hans Schlegel, Werner Braiski, Karl Britten, Arthur Piechler y Gerd Otto tradujeron o adaptaron traducciones anteriores de la obra calderoniana (K. Reichenberger, R. Reichenberger 1979, 105-6). Y el interés por la obra tuvo en muchas ocasiones implicaciones políticas concretas.

Frente a esta elevada cantidad de traducciones no se debería olvidar que en el siglo XIX los románticos alemanes produjeron traducciones que, para muchos, siguen siendo las mejores hasta hoy en día. Junto a las versiones de Wilhelm von Scholz y Eugen Gürster también estas se reeditaron y se adaptaron con cierta frecuencia. En resumidas cuentas podemos decir que *El alcalde de Zalamea* formaba parte del canon cultural burgués de las Alemanias de la primera mitad del siglo XX.

En cuanto a las adaptaciones fílmicas tenemos noticias de cuatro películas alemanas que se basan en el texto calderoniano. Con la excepción del Imperio alemán (1871-1918), en todos los sistemas políticos que existieron en Alemania se realizó al menos una película de dicha obra: durante la República de Weimar (1918-33) se produjo una película muda del alcalde honrado (dir. Ludwig Berger, 1920, Decla-Film);² la Alemania nacionalsocialista (1933-45) rodó una ver-

1 Quiero agradecerle expresamente a Alba Carmona su colaboración en conseguir copias de las películas. La noticia de la existencia de estas también se basa en un trabajo suyo del que Marco Presotto me pasó los materiales. Este artículo es también el fruto del continuo diálogo con Emilio Vivó Capdevila, Carmela Fischer y Cristian Loza Adauí. Les agradezco su amable ayuda en la redacción del texto.

2 https://www.filmportal.de/film/der-richter-von-zalamea_80b0aad66b0e4bb-cb2ea4ff812ac0e9d (2017-01-17). Es preciso notar que se trata de la primera película del Ludwig Berger que luego realizó una carrera mundial con películas como *Der verlorene Schuh*, *Walzerkrieg*, *The Thief of Bagdad* y otras.

sión en 1942, con el título *Der große Schatten* (dir. Paul Verhoeven, Tobis-Filmkunst);³ los estudios de la RDA comunista (1949-90) publicaron en 1956 una película histórica del drama (dir. Martin Hellberg, DEFA);⁴ y de la Alemania federal hay una versión de televisión, dirigida por Oswald Döpke y que se publicó en 1968.⁵

En este artículo quisiera comentar, precisamente, la adaptación cinematográfica de Paul Verhoeven (1942) y la de Martin Hellberg (1956). Como se trata de dos películas en las que se aprecian notables interferencias entre el espacio político y el artístico, ofreceré, en breves párrafos apartados, un resumen muy abreviado de las *vitae* de las personas más importantes involucradas. Se trata de biografías altamente problemáticas por lo que no tuve a bien relegar estas informaciones al limbo textual de las notas y apéndices. En la medida de lo posible he tratado de usar más de una fuente, puesto que la documentación de estas biografías pudo haber sido falsificada o 'limpiada' en algún momento.

2 Una adaptación nacionalsocialista: *Der große Schatten*

El alcalde de Zalamea tuvo buena acogida en el estado nacionalsocialista alemán. Pedro Crespo, como el buen campesino, honrado y de carácter *limpio*, podía servir muy bien a la ideología nazi. Un personaje honesto, arraigado sobre todo en la tierra, venía de perlas a una ideología que decía defender la voluntad del pueblo (London 1998, 153), incluso si había que hacerlo contra una élite reaccionaria de derechas.

Recuérdese que la política de tierra y sangre le dio un nuevo lugar al campesino en el sistema estatal y cultural:

Der deutsche Bauer führt im Raum der großen staatspolitischen und geistigen Neuordnung, die der Nationalsozialismus gebracht hat, kein abgeschlossenes Sonderleben mehr, wie in der Verfallszeit, die zu einem unheilvollen Gegensatz zwischen Stadt und Land führte. Jeder bäuerliche Mensch ist heute einbezogen in den Blutstrom des völkischen Gemeinschaftslebens. (Wulf 1964, 149)⁶

³ https://www.filmportal.de/film/der-grosse-schatten_c5d544ac87ea4ed-8815f7a3930884500 (2017-01-17).

⁴ https://www.filmportal.de/film/der-richter-von-zalamea_7cde855b360e4c-7380f6c3a95b282ca7 (2017-01-17).

⁵ https://www.imdb.com/title/tt1592255/?ref_=nm_filmg_dr_43 (2017-01-17).

⁶ «En la reorganización político-estatal y mental que trajo el nacionalsocialismo, el campesino alemán ya no lleva una vida apartada como en el tiempo de la decadencia que había creado un enfrentamiento funesto entre la ciudad y el campo. Cada hombre

Argumentaciones semejantes abundaban, aquí lo sacamos de un número de la *Deutsche Theater-Zeitung* de los años treinta.

Un actor famoso de la época, Heinrich George, representó repetidas veces el Pedro Crespo de Calderón. Según Berta Drews, actriz y mujer de George, fue uno de sus mejores personajes (1959, 75).

Heinrich George (1893-1946) fue un actor extraordinario de la primera mitad del siglo XX. Trabajó con Piscator, Brecht y Fritz Lang. Tras una primera prohibición de actuar en 1933 se arregló pronto con los nazis y ocupó una posición axial en la producción teatral y cinematográfica nazi. Se hizo director del Schillertheater de Berlín, actuó en muchas películas; y entre ellas también en las más propagandísticas como *Hitlerjunge Quex* (1933), *Jud Süß* (1940) y *Kolberg* (1945). Murió en el campo soviético Sachsenhausen en 1946.⁷ (Gehrke 2005; Drews 1959; Drewniak 1987, 99-100; Klee 2007, 177-8)

Su versión más exitosa de Pedro Crespo fue una puesta en escena teatral de una traducción de los años treinta, realizada por el ya mencionado Wilhelm von Scholz (K. Reichenberger, R. Reichenberger 2009, 229). Hay que tener en cuenta que la toma de poder del NSDAP (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei) significó también un reajuste del canon representable en las tablas de los teatros alemanes: sobre todo los autores franceses iban desapareciendo de los programas teatrales y aquellos provenientes de países fascistas llenaron el vacío generado (Wulf 1964, 34; London 2000).⁸ El aparato propagandístico nazi veía en toda producción cultural un medio para la educación del pueblo, la cual fue centralizada y nacionalizada (Wulf 1964, 50; Drewniak 1987, 64-7).⁹ Escritores como von Scholz se adaptaron sin problemas a los deseos del nuevo poder y sus traducciones de Calderón fueron las más representadas durante el nazismo (Sullivan 1983, 355).

Wilhelm von Scholz (1874-1969) se entendió rápidamente con la administración nazi e hizo carrera en todos los gremios de escritores alemanes entre 1933-45. Ya en 1933 no opuso ninguna resis-

campesino está hoy en día integrado en el fluir de la sangre de la vida comunitaria del pueblo» (Traducción libre del autor en esta y en subsiguientes ocasiones).

7 Existe además un documental recomendable con el título *George* (ARD, 2013) en el cual su hijo, Götz George, actúa a su propio padre.

8 «Der Spielplan eines deutschen Theaters muss einem deutschen Publikum wesens- und artgemäß sein» (La cartelera de un teatro alemán tiene que acordarse a la especie y esencia del pueblo alemán) (Wulf 1964, 61).

9 Sullivan (1983, 364) resalta como durante el nazismo el número de teatros creció considerablemente y que Calderón siguió representándose hasta el final.

tencia durante la reorganización de la Academia prusiana del arte ('Gleichschaltung'). Firmó juramentos a la persona de Adolf Hitler y se pronunció a favor de la quema de libros. Redactó poemas para el cumpleaños del dictador y recibió en 1944 un doctor honoris causa de la Universidad de Heidelberg. Adaptó varias obras de Calderón, entre ellas *El gran teatro del mundo*, que en su versión (*Das deutsche große Welttheater*) es un panfleto antisemita.

Sus adaptaciones y traducciones de Calderón se reeditaron numerosas veces, también después de la guerra. La ciudad de Konstanz donaba cada año un premio «Wilhelm-von-Scholz» para los mejores trabajos escolares de bachillerato hasta el año de 1986. (Klee 2007, 543-4; Riemer 2013, 118-231; Fritz 1994, 45; Niemirowski 2015, 25-7)

En enero de 1937 se estrenó *El alcalde de Zalamea*, traducido por von Scholz, en el Schillertheater berlinés de Heinrich George (Fritz 1994, 45) y a continuación la compañía realizó una gira por Europa (Sullivan 1983, 357). Von Scholz alabó más tarde el trabajo de George en el papel:

Crespo war die Rolle, die sich am vollständigsten mit der Kunst Georges deckte: unübersteigter Mann des Volkes mit kindhaft blickenden Augen, in dem, ihm selber unbewußt, die große Persönlichkeit ihrer Erweckung durch das Schicksal harrrt. (Scholz 1959, 184)¹⁰

El éxito de la escenificación tuvo que ser considerable y en 1942 decidieron adaptar la obra teatral al cine, lo cual resultó en la película *Der große Schatten*.¹¹ Dirigida por Paul Verhoeven, es una inteligente recreación filmica de la obra calderoniana con tintes pirandelianos (London 1998, 155).¹² Fue estrenada en la Bienal de Venecia el 13 de septiembre de 1942 donde recibió un premio de reconocimiento (Klaus 2001, 57-8, núm. 020.42).

Paul Verhoeven (1901-75) empezó en el teatro e inició su carrera cinematográfica en los años treinta. Rodó principalmente películas de diversión, aunque actuó también en una de índole claramente propagandística: *Jakko* (1941). Paul Verhoeven, quien no tiene ningún parentesco con el director hollywoodiense famoso, conti-

¹⁰ «Crespo fue el papel que cuajó mejor con el arte de George: un hombre no vanidoso del pueblo con ojos como de un niño, en el cual, sin que él hubiese estado consciente de eso, el gran personaje espera su despertar por la fortuna».

¹¹ He podido ver la copia en VHS custodiada en el Bundesarchiv de Alemania (sig.: 22085). La página filmportal.de da noticias de varias copias de la película.

¹² También el clásico *Le cinéma nazi* de Courtade y Cadars alaba la calidad de la película (1975, 244).

nuó su carrera en la Alemania federal, tanto de actor como de director, y murió en escena en 1975 en Múnich. (Klee 2007, 629-30)

El argumento de *Der große Schatten* pone en escena la relación entre actores y sus respectivos papeles con varias interferencias entre los dos niveles, lo que da fe de un trabajo intensivo con Calderón y el teatro del Siglo de Oro.¹³

Der große Schatten usa los tres personajes principales de la obra de teatro – Pedro Crespo, don Álvaro e Isabel – como tipos que se despliegan en la película. Heinrich George representa un actor famoso de su tiempo – Conrad Schroeter, director patriarcal del Schillertheater en Berlín –, cuya compañía vemos en diferentes momentos representando *El alcalde de Zalamea*, con él haciendo de Pedro Crespo. Heinrich George hace por tanto de sí mismo y su papel, Conrad Schroeter, es a la vez una nueva configuración del personaje de Pedro Crespo. Su joven colega, Robert Jürgensen, de condición donjuanesca, es una versión moderna del don Álvaro. Isabel se despliega en dos personajes: Inge Schroeter, la hija de Conrad Schroeter, y Gisela Ahrens, una joven actriz que este encuentra durante unos ensayos en Heidelberg y a la que Schroeter contrata para su compañía berlinesa.

La película arranca con un ensayo en un teatro de provincia de la escena de *El alcalde de Zalamea* en la que Isabel se lamenta de la violación y Pedro Crespo se encuentra atado a un árbol. En un momento dado le piden al apuntador que tome la posición del padre. Gisela Ahrens y Robert Jürgensen,¹⁴ su actual marido, rápidamente se dan cuenta de que este apuntador no es otro que el famoso Conrad Schroeter. A partir de ahí la película narra en una analepsis muy extensa toda la historia de los cuatro personajes: Conrad Schroeter había conocido muchos años antes, en la cumbre de su fama, a la joven actriz Gisela, mientras ensayaban la misma escena. Se la lleva a Berlín donde poco después se enamoran.

Su relación se ve continuamente interrumpida por la presencia del segundo personaje con rasgos de la Isabel calderoniana: Inge Schroeter que se viene a vivir con su padre y planifica casarse con un joven médico. Ella, sin embargo, se aburre y busca contacto con el mundo 'teatrero'. Una noche sale sola y trae un grupo de actores borrachos a casa, cuyo líder da claras muestras de estar a punto de entablar relaciones sexuales indecorosas con la joven. La llegada de la soldadesca a Zalamea y la puesta en peligro de la honra de

¹³ Paul Verhoeven ya había dirigido anteriormente una producción teatral de *El mayor encanto amor* en la traducción de Wilhelm von Scholz (Sullivan 1983, 355). La colaboración con la 'estrella' Heinrich George tenía que ser a veces complicada, como relata su hijo en los recuerdos de su familia (Verhoeven 2005, 49-51).

¹⁴ Representado por Will Quadflieg, famoso actor alemán.

la hija de Crespo se convierte aquí, pues, en el motivo de una escapada nocturna peligrosa.¹⁵ Puede observarse una diferencia bastante llamativa respecto al texto calderoniano, la cual Fritz (1994, 46) ya había señalado: la culpa por el honor en peligro recae aquí principalmente sobre la mujer.

Debido a los tumultos que Inge causa en la casa de su padre, este desatiende a Gisela, por lo que ella al final se acuesta con Jürgensen, de quien incluso queda embarazada. Este, sin embargo, se acuesta poco después también con Inge,¹⁶ provocando su perdición. El motivo de la violación se despliega por tanto en dos momentos: la escapada nocturna que acaba en la casa de Schroeter y la relación sexual, consentida pero casual, entre Robert e Inge. Desesperada por su reputación perdida, Inge se va a las montañas y muere ahí.

Schroeter recibe la noticia de la muerte de su hija durante una representación de *El alcalde de Zalamea*, en la que él hace de Crespo, Jürgensen de don Álvaro y Gisela Ahrens de Isabel (1:11'34"-1:21'21"). En este momento, Schroeter pierde la distinción entre su papel y la realidad y por poco mata efectivamente a su joven colega, a quien juzga responsable de la muerte de su hija por la historia amorosa indecorosa de los dos. Aparte de las diferencias obvias entre película y obra teatral hay que decir que se trata de un momento bastante calderoniano, puesto que la muerte de Inge se superpone a la violación de Isabel sobre la escena. Los diferentes grados de ficción se fusionan y Schroeter/Crespo sale a la escena furioso para pedir justicia por su hija (Inge/Isabel) (1:17'41"-1:21'21"). La representación se interrumpe por el escándalo y más tarde nos enteramos de que Schroeter tuvo que ingresar en un manicomio y acabó finalmente donde lo vimos al principio: de apuntador en un teatro de provincia. Ahí termina la analepsis y saltamos nuevamente al ensayo de *El alcalde de Zalamea* en el que Conrad Schroeter había salido de la camarita del apuntador para hacer de Crespo. Deciden darle esa misma noche el papel del alcalde y la película termina con un resumen muy rápido de la puesta en escena, esta vez exitosa, de *El alcalde de Zalamea*. La obra reconcilia a los tres actores y restablece el orden.

El conflicto fundamental de la obra teatral – la violación y sus consecuencias – es en la película menos abismal, puesto que las relaciones sexuales de Jürgensen con las distintas mujeres son todas consentidas. No obstante, su condición donjuanesca es peligrosa para Gisela e Inge, puesto que si no se casan con él, o si ya están comprometidas con otro, la aventura con el actor también pone en peligro

15 Conviene subrayar que este giro culpa a la mujer de su perdición, aspecto ausente en la obra de Calderón, pero que también puede dilucidarse en la adaptación de Scholz, como ha demostrado Fritz (1994).

16 Inge había buscado su contacto para hacerse actriz, lo cual su padre le quiere prohibir.

su honra femenina. La película presenta, pues, dos de las tres posibles soluciones del conflicto de la obra teatral: la muerte de la agredida, aunque aquí no violada (Inge Schroeter) y el casamiento (Gisela Ahrens y Robert Jürgensen). Recuérdese que la obra calderoniana bien podría terminar con la muerte de Isabel, el casamiento de don Álvaro con ella, o con la muerte del agresor. La solución de la obra teatral, la muerte del agresor, curiosamente se pasa por alto en el breve resumen con el que termina la película.

A pesar del conflicto entre Schroeter y Jürgensen, la muerte de la hija parece ahora como un daño colateral que puede perdonarse si el bien común, la compañía teatral, es reconciliada. La preocupación por restablecer una clara distinción entre ficción y realidad, y la por la salud mental del director pesa más que la muerte de Inge. La película cierra con una brevísima justificación del mal en el mundo, en boca del alcalde (se trata de las últimas palabras de la traducción de von Scholz):

Hiermit schließt der Dichter ab
diese wahrhafte Begebenheit,
die dem Richter Unglück bracht'
doch am Ende Seligkeit
denn gäb's es nicht Unglück auch auf dieser Welt
wie erträgen Menschen denn das Glück?
(1:30'09"-1:30'36")¹⁷

3 Hellberg, *Der Richter von Zalamea* (1955-56)

En el primer decenio del estado comunista alemán, la RDA (República Democrática Alemana), Martin Hellberg rodó una versión de la obra al estilo de una película de época. Rica en vestimenta histórica, y con recreaciones bellas de un pueblo español del siglo XVI, se trata de la primera película histórica de la DEFA (Deutsche Film AG), la única entidad productora de películas de la RDA.¹⁸ La administración de la ocupación soviética había creado bastante rápido un estudio cinematográfico nuevo cuya meta principal sería combatir el nazismo en la mente de los alemanes. Ya en los últimos días de la guerra podían verse las primeras películas soviéticas dobladas al alemán. Con la creación de la SED (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands) en 1946 y la proclamación de la RDA en 1949, la DEFA se convierte en el único estudio

¹⁷ «Con esto cierra el poeta | esta historia verdadera | que le trajo desdicha al alcalde | pero al final felicidad | porque si no hubiese desdichas en el mundo | ¿cómo aguantarían los hombres la dicha?».

¹⁸ Schenk (1994, 131) opina que la película se rodó principalmente para completar los planes de producción de la DEFA, aunque aprecie la realización estética.

cinematográfico del naciente estado socialista alemán y se encuentra bajo un control estatal centralizado con fases de censura más o menos estrictas (Heiduschke 2013, 9-18). «Its mission was to produce films for mass consumption that would educate and inform the public about the evils of the past and address the viewer as the imaginary socialist citizen of the future» (Silberman, Wrage 2014, 3). En los años cincuenta se había aflojado un poco la censura (Heimann 1994, 283-5) y Hellberg adoptó varios clásicos literarios al cine. Pronto vuelve a agudizarse la censura y producciones como *Der Richter von Zalamea*¹⁹ se ven en 1958 difamadas como propaganda religiosa (Schenk 1994, 133).

Martin Hellberg (1905-99) fue un actor y director de teatro y cine alemán. Por su actividad en el partido comunista es despedido en 1933 del Staatstheater de Dresda. Sin embargo, supo continuar de manera semi-clandestina en el mundo de teatro durante la dictadura fascista. Trabajaba incluso de director de teatro poniendo en escena obras de teatro clásico español, pero también piezas contemporáneas de un autor del sistema como Wilhelm von Scholz. En 1943 lo alistan en las tropas alemanas. Después de la guerra realizó su carrera en la RDA de director de teatro y luego de director de cine de la DEFA. A pesar de varios premios nacionales e internacionales, cayó en desgracia y es despedido en 1964, y nunca más dirige teatro o cine. Hasta el final de su vida actuará tan solo en algunas pocas películas más. (Schenk 1995; Hellberg 1978, 1982)²⁰

Su versión de *El alcalde de Zalamea* sigue prácticamente el transcurso de la obra de teatro, de manera lineal y sin alteraciones significativas. El guion fue realizado por Hellberg y se trata principalmente de una adaptación del texto de von Scholz, lo que no deja de ser sorprendente, pues se trata de un autor y traductor nazi de cierta fama. El director mismo comenta la base de su texto:

Zuerst stimmte mich günstig, dass man die Übertragung von Wilhelm von Scholz angenommen hatte. Diesen Autor kannte ich, er mochte mich, denn ich hatte schon zwei seiner Werke uraufgeführt und darin gespielt. (*Der Schrei*, 1942; *Claudia Colonna*, 1943). (Hellberg 1982, 147)²¹

¹⁹ He podido ver la copia (realizada por la propia DEFA) que se custodia en el Deutsches Filminstitut en Wiesbaden. La película está en blanco y negro, dura 103'21" y se guarda en un formato de 35mm (Sig.: 10.695). Para un recopilación de los datos generales de la película ver Habel 2001, 485-6.

²⁰ Cf. también <https://www.defa-stiftung.de/defa/kuenstlerin/martin-hellberg/> (2019-01-17).

²¹ «En primer lugar me ilusionó que me aceptaran la traducción de Wilhelm von Scholz. Conocía este autor y le gustaba, porque ya había estrenado dos de sus obras



Figura 1 «Heinrich George de Pedro Crespo», h. 1938, programa de *Der Richter von Zalamea*, Schiller-Theater Berlin



Figura 2 «Escena en la casa de Pedro Crespo», 1956, foto tomada de Hellberg, 1982

Ese tipo de extrañas continuidades se dieron en las dos Alemanias de postguerra. Sin embargo, también es preciso mencionar que Hellberg debió de revisar varias fuentes textuales, puesto que la pareja quijotesca, Mendo y Nuño, aparece en la película cuando en la versión de Scholz no está.

Leider fehlten in seiner Bearbeitung die beiden Grotteskfiguren, Don Mendo und Nuno, die als Parallelen zu Don Quichote und Sancho Pansa gelten konnten. (147)²²

Hellberg conoció los trabajos de Karl Vossler y, guiado por el filólogo, probablemente tuvo a bien consultar no solo la traducción de Scholz. Sin embargo, se sirve en su mayoría de la versión versificada de Scholz cuando esta elimina toda la complejidad del sistema polimétrico de Calderón, lo que no deja de sonar ripioso durante la película. Scholz describe su trabajo de la siguiente manera: «So gut Gries an manchen

y también actuado en ellas (*Der Schrei*, 1942; *Claudia Colonna*, 1943)». Cf. Hellberg 1978, 184-90, 213-14.

22 «Lamentablemente faltaban en su versión los dos personajes grotescos: Don Mendo y Nuño, que podían pasar por paralelos a Don Quijote y Sancho Panza». Parece que a veces tuvo que cortar las escenas de la pareja de los cómicos para hacer espacio para anuncios, lo que todavía en 1982, al redactar su autobiografía, le dolía (Hellberg 1982; cf. también Habel 2001, 486).

Stellen gerade die Wiedergabe gereimter Reden gelungen ist, so vergeblich hat er sich mit den unendlichen Assonanzfolgen abgemüht und durch sie seine Verdeutschung oft in Unnatur erstickt» (Scholz, Calderón de la Barca 1942, 451-2).²³ El resultado del simplificador Scholz es un texto versificado, rimado, bastante tosco con gran gusto por el mundo soldadesco, sus diferentes grados militares y groserías lingüísticas imposibles de encontrar en Calderón. Es una adaptación inspirada por el *Zeitgeist* nacionalsocialista, como ya dejó claro Fritz (1994, 48-9) y el lenguaje versificado sobre la pantalla crea un extraño contraste con los intentos realistas de una película histórica (Hellberg 1982, 160).

Como en la versión de Verhoeven, la película de Hellberg es una adaptación cinematográfica basada en una puesta en escena teatral concreta. Hellberg, tras varios éxitos, pero también fracasos como director de cine de la DEFA, intentó en los años cincuenta volver al teatro y consiguió que le diesen la oportunidad de dirigir *El alcalde de Zalamea* en la Volksbühne de Berlín (Hellberg 1982, 146-7). El famoso crítico de teatro, Herbert Ihering, alabó la función:

Auf dem Theater, in der Volksbühne, hat ihn jetzt Martin Hellberg nach der damals für das Schillertheater und Heinrich George hergestellten Bearbeitung von Wilhelm von Scholz inszeniert. In den Anfangsszenen realistisch und in überzeugender Übereinstimmung zwischen Wort und Gebärde. Die Pausen saßen richtig, Charakter und Bedeutung, Sinn und Form entsprachen einander. Es war [...] das Beste, was ich von dem Regisseur Hellberg gesehen habe. (1955, 308)²⁴

De ahí surgió la idea de la película, cuya representación en la RDA curiosamente se retrasó por la supuesta indecencia del rapto y de la violación de Isabel. Se emitió primero en un festival en Escocia y al parecer las alabanzas de la prensa internacional posibilitaron que se representase también en la RDA (Hellberg 1982, 159-61, 181-3).

23 «Por mucho que Gries haya recreado con éxito algunos pasajes rimados, se esforzó en vano con las infinitas tiradas asonantadas y asfixió con ellas su alemanización en artificiosidad».

24 «En el teatro, en la Volksbühne, lo ha puesto en escena ahora Martin Hellberg, según la versión de Wilhelm von Scholz creada para el Schillertheater y Heinrich George. En las primeras escenas realista y en convincente conformidad entre palabra y ademán. Las pausas estuvieron bien, personaje y significado, sentido y forma estuvieron conformes. Fue de lo mejor que he visto del director Hellberg».

4 **Hombre de la tierra y honrado labrador: los subtextos políticos**

Ambas películas se rodaron en momentos históricos en los que las interferencias del espacio político sobre el artístico eran bastante concretas. Tratando un solo aspecto, quiero a continuación comentar brevemente dónde y cómo puede observarse una influencia de la respectiva ideología reinante sobre la adaptación del texto calderoniano.

¿Cuál podría ser, pues, el interés del aparato propagandístico nazi por *El alcalde de Zalamea* y el personaje de Pedro Crespo en concreto?²⁵ Es precisa la pregunta, porque, como ya se ha comentado en muchas ocasiones, también las películas no abiertamente propagandísticas tenían su función en el sistema ideado por Joseph Goebbels.²⁶ Este había argumentado que la mejor educación de pueblo y la mejor propaganda es aquella insertada en las obras (sean cinematográficas, radiofónicas, literarias, etc...) de manera que apenas se note (Kaiser 2007, 23). La producción cinematográfica jugó un papel axial en la instrumentalización del espacio cultural para los fines propagandísticos del nazismo (Hake 2004, 109-11).

Una razón extraliteraria para la adaptación podría ser naturalmente la relación con la España franquista que estaba construyendo la imagen de un Calderón poeta de la patria católica y nacionalista.²⁷ No obstante, parece que el interés ya se inició antes de que las tropas rebeldes de Franco pudiesen terminar la Guerra Civil. Ya dijimos que la adaptación filmica se basa en la puesta en escena del texto de von Scholz, estrenado en 1937. Y también para el guion se utilizó principalmente ese texto cuando en la versión cinematográfica se incluyen escenas de la obra teatral representada. De esa forma, la relación entre Calderón y el nacionalsocialismo no pasaba necesariamente por el franquismo, aunque este es un aspecto que necesita más investigación. Por otra parte, el ya mencionado reajuste del canon en los tablados nazi está bien demostrado (Schültke 1997, 230-1).

Más allá de las influencias del espacio político concreto, también puede observarse cómo la traducción adapta el texto a la ideología

25 Era la obra calderoniana más popular en tiempos nazi (London 1998, 149).

26 «Sicher waren alle Nazifilme mehr oder weniger Propagandafilme - sogar die reinen Unterhaltungsfilme, die mit Politik scheinbar gar nichts zu tun hatten» (Seguramente eran todas las películas nazi en mayor o menor grado películas de propaganda - incluso las de pura diversión que aparentemente no tenían nada que ver con política), escribe Kracauer (1979, 321) al respecto. Goebbels describió el cine como un instrumento de educación crucial por su posibilidad de llegar a las masas (Wulf 1964, 291) y aconsejó seguir produciendo películas en tiempos de guerra (307).

27 Efectivamente hay representaciones de *El alcalde de Zalamea* de los años treinta por la Compañía del Teatro Nacional de la Falange (Adillo 2017, 327). En 1939 se firma un acuerdo cultural entre España y Alemania (London 1998, 149).

reinante. Scholz era un traductor y adaptador que se tomó muchas libertades: no reescribe totalmente, pero su énfasis en algunos aspectos revela las intenciones políticas que indudablemente están presentes en su versión. Especialmente la caracterización de Crespo es reveladora al respecto. Cuando este aparece por primera vez, su hijo Juan le pregunta de dónde viene, a lo que responde riéndose: «Aus der Erde, | dich zu schrecken» (De la tierra | para asustarte) (Scholz, Calderón de la Barca 1942, 359),²⁸ lo cual resulta en una broma entre padre e hijo. Es interesante notar que esta misma pregunta aparece en la película *Triumph des Willens*, de Leni Riefenstahl (1934-35). En una escena habla Hitler delante de una masa de trabajadores del pueblo. Preguntan: «Kamerad, woher stammst du?» (¿De dónde has venido, camarada?) y responden indicando diferentes provincias alemanas (00:32'30"-00:33'00"). Se trata de una poderosa escenificación de la idea nazi del pueblo. Los diferentes individuos, arraigados en sus respectivas tierras, se integran en y forman el cuerpo del pueblo alemán. El Pedro Crespo de von Scholz se crea de acuerdo con esta ideología.

Es preciso notar que esta primera interacción entre padre e hijo es muy diferente en la versión calderoniana, puesto que la eliminación de Mendo y Nuño (Fritz 1994, 33) le da a von Scholz la posibilidad de enfatizar antes que la honra la descendencia de la tierra. En Calderón la primera preocupación de Crespo es su honor, en von Scholz este se construye a partir de la tierra y de la sangre.²⁹

El Crespo de von Scholz es un hombre de tierra y sangre limpias lo que concuerda con la política espacial y racial de los nacionalsocialistas. A partir de ahí se crea la imagen de él enfrentado a una élite antigua y reaccionaria, es un personaje que se presta para crear la imagen de una nueva fuerza política que salió de la tierra y sangre del pueblo.

Las escenas clave para esta lectura se encuentran en el breve resumen de la acción teatral que ofrece *Der große Schatten* al final (1:27'51"-1:31'00"), por lo que bien podemos decir que este es el bastidor sobre el que se teje la acción bastante independiente de la película. Esta parece apolítica, como la mayoría de los trabajos de Paul Verhoeven. No obstante, y a pesar de su relativa independencia de la obra teatral, puede notarse como también la película pone especial énfasis en el tema de la pureza y limpieza, tanto en los personajes femeninos como en el de Schroeter/Crespo. En ambos niveles, es decir, en el de la actuación ficcional y en el nivel del mundo teatral

²⁸ En la película se cita esta frase en el breve repaso por la representación teatral (1:28'08"-1:28'11").

²⁹ Como Bärbel Fritz (1994, 35-8) ha demostrado, en la versión de von Scholz Pedro Crespo no es tanto el campesino rico algo vanidoso pero prudente, sino principalmente un personaje del pueblo.

representado, destaca que Schroeter, su hija Inge y Gisela son personajes que salieron del pueblo, de la tierra; son actores honestos y puros. Ni siquiera el personaje donjuanesco crea un conflicto transcendente, puesto que rápidamente reconoce su condición y cambia (1:21'50"-1:23'20"). Tras el escándalo en las tablas provocado por la muerte de Inge, Robert se refugia en su camerino y habla con Gisela. Mediante una pistola en su tocador se insinúa brevemente la posibilidad de su suicidio, pero este momento pasa de largo sin mayor insistencia en esta opción. Greta le explica cuál es su problema: su egoísmo (1:22'20"-1:22'30"). Es decir que el principal problema no es la muerte de Inge y el aprovechamiento sexual de las mujeres, sino el haber impuesto sus intereses personales por encima de los intereses del grupo. Esto es lo que Robert tiene que superar, lo cual consigue sin mayores problemas. «Gemeinnutz geht vor Eigennutz» (el bien común es más importante que el interés propio) era uno de los lemas del partido nacionalsocialista (Wulf 1964, 132).

En el presente narrado (con el que empieza y termina la película) Robert es un padre de familia honrado, de manera que el conflicto que causó nada menos que la muerte de la hija de Schroeter queda bastante atenuado. Todo se ve como por un desenfoque gaussiano, los contrastes se atenúan, o en otras palabras, entre gente honrada del pueblo no puede haber grandes conflictos.

El interés que un sistema comunista pudo tener por *El alcalde de Zalamea* parece evidente, a pesar de que más allá de esta obra la RDA no le vio a Calderón mucha cabida en su sistema cultural (Sullivan 1983, 376). No obstante, para la política oficial era muy importante explotar la tradición humanística alemana (Fisher 2014, 187), de la cual Calderón ya formaba parte. Como era de esperar, había que adaptar esta tradición al sistema ideológico: «In fact the GDR's endorsement of cultural legacy handed filmmakers an ideologically conformist archive of narratives from which to draw their plots» (188).³⁰

Lo único que quizá pueda sorprender es la cercanía de la lectura nazi y de la lectura comunista del alcalde. Teniendo en cuenta las continuidades personales quizá sorprenda menos; importa observar los matices. La película de Hellberg recoge la idea del hombre de la tierra, honesto e inexorable, también porque lo ve a través del filtro de la adaptación de von Scholz. «Das Thema des Dramas entsprach der Wertvorstellung von von Scholz, dass die Wurzeln der Volksgemeinschaft in der Bauernschaft liegen» (Riemer 2013, 141).³¹ Como ya se ha mencionado, en von Scholz ese aspecto es mucho más im-

30 Esto no implica que precisamente la adaptación de clásicos literarios al cine no pueda incluir también sutiles críticas al sistema reinante (Fisher 2014, 188).

31 «El tema del drama se correspondió con el concepto de valores de von Scholz, el que la raíz de la comunidad del pueblo está en sus campesinos».

portante que las otras características que tiene el Crespo calderoniano. El crítico Ihering resume muy bien la visión comunista del personaje calderoniano:

[*Der Richter von Zalamea*] führt im feudalen, orthodoxen Spanien den Bauern gegen eine adlige Offiziersmeute als Richter ein. Was heute theoretisch mühsam hin und her diskutiert wird, ist hier schon vorweggenommen: der Fortschritt, der nicht in Betonungen und tendenziösen Formulierungen, sondern in der dramaturgischen Konsequenz liegt, mit der typische Vertreter ihres Standes in einen Konflikt geführt werden, der der Zeit revolutionär vorgreift und doch in jeder Szene und in jedem Satze stimmt. (1955, 307)³²

La diferencia está en los términos raza y clase. La película de Hellberg construye el alcalde principalmente a través de su pertenencia a una determinada clase, la que trabaja la tierra. Arranca con una voz narradora que clasifica el drama como un conflicto entre la clase campesina y la nobleza; ni siquiera menciona el conflicto de honor aquí (00:01'07"-00:01'22"). De hecho, la película pone gran énfasis en la relación entre don Lope y Pedro Crespo y al final los cañones del ejército de don Lope efectivamente disparan sobre Zalamea para liberar al capitán. *Der Richter von Zalamea* de Hellberg pone en escena un momento de la larga historia de la lucha de clases. Bastante satisfecho de sí mismo dice en su autobiografía, relatando el momentáneo retraso del estreno: «Dabei war ich mir dessen bewußt, daß ich mit Calderón einen großen Schritt in Richtung des klassischen-kämpferischen Humanismus getan hatte» (Hellberg 1982, 160).³³ *Der Richter von Zalamea* cuenta la historia del drama rural de honor con el enmarcado de la lucha de clases. «Unsere Kulturfunktionäre, unsere Jugend mußte lernen, im Gleichnis die Parallelen zu entdecken, um die großen historischen Aufgaben der Gegenwart bewältigen zu können» (161).³⁴ Lo que en Calderón es el conflicto de los personajes con el sistema de honor, es en la película de Hellberg solo el motivo que pone en marcha el conflicto de clases.

32 «[*El alcalde de Zalamea*] introduce en la España feudal y ortodoxa el campesino como juez de una turba de oficiales nobles. Lo que hoy discutimos repetidas veces, ya se ha anticipado aquí: el avance que no está en formulaciones tendenciosas y acentuaciones, sino en la consecuencia dramática con la que representantes típicos de una clase llevan un conflicto el cual se anticipa a su tiempo de manera revolucionaria y sin embargo acierta en cada escena y en cada frase».

33 «Con todo, estuve consciente que había hecho con Calderón un paso grande en la dirección del humanismo clásico y luchador».

34 «Nuestros funcionarios culturales, nuestra juventud tuvo que aprender a descubrir los paralelos en la parábola, para poder llevar a cabo las tareas históricas del presente».

5 La construcción de un enemigo

Ambas películas abren además unas líneas de conflicto de acuerdo con su respectiva ideología. Especialmente la de Verhoeven construye de manera sutil la imagen de un enemigo. Habíamos visto que aparecen principalmente personajes positivos. Los únicos realmente negativos son los actores borrachos de la escapada nocturna de Inge Schroeter. Se trata de actores sin empleo o de empleos moralmente cuestionables en varietés y de un dueño de una empresa.³⁵ Actores masculinos sin empleo en 1942 que no estuviesen alistados en el ejército alemán formaban un grupo que desde la perspectiva nazi tenía una reputación muy dudosa.³⁶

De manera que esta película presenta a dos universos teatrales: el primero y más importante es la compañía del Schillertheater encabezada por el buen director con tintes de padre y líder. Este grupo padece algunos vicios, como la condición del joven galán Jürgensen, pero al final de la película él es 'curado', así como la locura de su jefe, y el grupo se reconcilia con una función exitosa de *El alcalde de Zalamea*. Los daños colaterales y conflictos se han salvado dentro del grupo.

El otro mundillo teatral sería el de los actores borrachos que ponen en duda la limpia reputación de la hija (0:37'59"-0:46'00"). Ellos son los que ponen en peligro la limpia reputación del Schillertheater, puesto que ellos son el elemento perturbador que penetra su mundo. Es después del encuentro con ellos que Inge se decide a desobedecer al padre y a tomar en secreto lecciones de representación con Jürgensen. Es por la perturbación que ellos traen a la vida de Conrad Schroeter que él desatiende a Gisela y que ella decide irse con Robert. Es el incidente con ellos el que pone en marcha la pérdida de honor de las dos damas de la película. En cierta manera son ellos los soldados que llegan a Zalamea.

La película construye sutilmente un enemigo de acuerdo con la ideología reinante: un enemigo que no pertenece al grupo pero que ya se ha infiltrado en su cultura, aunque viva algo apartado. La compañía teatral de Schroeter funciona como una alegoría de un buen estado, cuyos mayores conflictos son causados por enemigos externos aunque insertos en la sociedad.

Un detalle importante del líder de los actores borrachos es su nombre: se presenta como Bobby Kraus, hijo del viejo y famoso Kraus, presumimos que actor también (0:39'39"-0:39'53"). Ignoro por el mo-

³⁵ Este, el más borracho por lo visto, se distancia al final de la escena de los actores y declara que Inge se merecía un par de hostias por haberse metido con semejante gentuza (00:44'38"-00:44'59").

³⁶ Ver al respecto Klaus 2001, 10, que menciona un actor que tras no aceptar un guion es forzado a alistarse en el ejército. Se sabe que los actores generalmente estuvieron liberados del servicio militar, mientras que trabajaban a favor del sistema en los teatros y cines.

mento si «Bobby Kraus» se refiere tal cual a un actor real de la época. No obstante el uso del apellido Kraus es llamativo. Werner Krauß fue otro gran actor alemán del Estado nazi que hizo nada menos que cinco personajes judíos en la película *Jud Süß*. En una famosa puesta en escena de *El mercader de Venecia* hizo de Shylock (Weigel 2015, 457) y Richard Biedrzyński describió su interpretación del personaje así: «Es schleiche widerlich Fremdes, verblüffend Abschreckendes über die Bühne» (Wulf 1964, 11).³⁷ Puede decirse, pues, que de manera meta-ficcional el uso del apellido Kraus remite a un actor famoso por sus papeles del enemigo del estado, lo que es otro indicio de que este grupo de personajes no solo pone en peligro la honra de Inge Schroeter, sino que representa de manera sutil todo lo negativo de lo que la ideología nazi quiere ‘liberar el cuerpo del pueblo alemán’.

La película de Hellberg procede de otra manera. Es evidente que el enfoque en la diferencia de estamentos crea una línea de conflicto. Puede observarse, por ejemplo, la escena de combate entre Juan y don Álvaro después de la violación, la cual en Calderón solo es narrada por Isabel. Antes de luchar vierten en pocas palabras la esencia del conflicto desde la perspectiva socialista:

Don Álvaro: Bauer!

Juan: Und was Ihr seid weiß ich!

(Don Álvaro: ¡Patán!

Juan: ¡Y lo que sois lo sé yo!)

(01:05'31"-01:05'45")

Don Álvaro pronuncia el «Bauer» de la manera más despectiva posible. Cuando Crespo le pide el casamiento con su hija y amenaza con su justicia, don Álvaro solo responde: «Richte Bauern, doch nicht mich!» (¡Juzga a patanes, pero no a mí!) (01:19'10"-01:19'15") en lo que vuelve a subrayar la diferencia estatal. Tras su desarme y detención grita todavía más: «Mehr Respekt, ihr Bauernhunde | ihr zahlt heim mir dieser Stunde» (Más respeto, vosotros patanes hijos de p* | me pagaréis esta hora!) (01:20'36"-01:20'41"), y tras el fallo: «Fluch ist Macht in Bauerhand» («Maldición es el poder en manos de patanes | villanos»), lo que recuerda el verso calderoniano: «¡Ah, villanos con poder!» (v. 2379). De manera que la película destaca elementos que están presentes en el texto calderoniano, pero los inserta en la perspectiva de la lucha de clases, que se lleva a cabo aquí en diferentes niveles: el combate entre Juan y don Álvaro y el conflicto jurídico entre don Álvaro y Pedro Crespo, en el que también se mete don Lope. Cuando este vuelve a Zalamea difama a la clase cam-

37 «[Era como si] pasara algo repugnantemente ajeno, desconcertantemente intimidatorio sobre el escenario».

pesina con todo tipo de vocabulario despectivo construido a partir del término «Bauer»: «so ein Kerl aus der Bauernklasse», «freches Bäuerlein» (1:25'14"-1:26'20").

El conflicto armado entre la soldadesca y Zalamea, también presente en la versión de Calderón, alcanza en la película finalmente una confrontación visual de ambas clases, desatando por poco una guerra civil, o, en términos marxistas, una revolución. «Meine Krieger, meine Bauern, wild im Kampfe sich zu töten?» (¿Mis soldados, mis campesinos, resueltos a matarse en vil batalla?) (1:30'48"-1:30'59"), se pregunta el rey. Solo su llegada para la tensión y le da la razón al alcalde, pues acertó en «lo grande». Pedro Crespo responde: «Ihr ehrt das Recht | so wie es im Volke lebt» (V.M. honra el derecho | tal como vive en el pueblo) (1:35'04"-1:35'11") enviando nuevamente al pueblo como la base fundamental de la sociedad y la película termina con una reconciliación de la soldadesca y de la clase labradora representado en un afectuoso saludo entre Crespo y don Lope (1:38'00"-1:38'22").

6 Final

Hemos visto, pues, que la obra calderoniana se convierte en dos películas muy diferentes, aunque curiosamente parten de una fuente común que ya había modificado significativamente el texto (Fritz 1994): la traducción y adaptación de Wilhelm von Scholz. Mientras que *Der große Schatten* crea, a partir de la puesta en escena teatral, una película bastante independiente con interesantes recreaciones de los motivos principales, la adaptación filmica de Hellberg es mucho más lineal. En su lectura del texto calderoniano prevalece el intento de construir mediante una película de época un momento de la historia de las luchas de clases, de acuerdo con el materialismo histórico de la ideología de su estado.

Los elementos propagandísticos no están ausentes en la película de Verhoeven, pero vimos que se insertan de manera más sutil. Con todo, parece que la película de Verhoeven se hizo con otro fin fundamental: el de dar testimonio de una de las actuaciones más exitosas de uno de los mejores actores alemanes del siglo XX.

El Crespo de Heinrich George fue alabado por muchos y sirvió hasta bien entrados los años cincuenta como punto de referencia para representaciones de la obra (Fritz 1994, 46; cf. también Sullivan 1983, 394-5). Según Franzbach, la interpretación de George fue de calidad histórica (Fritz 1994, 46). Recuérdese que en la película de Verhoeven vemos los fragmentos o preparatorios de tres diferentes puestas en escena de *El alcalde de Zalamea*. Siempre aparece George, interpretando destacados monólogos de la obra: dos veces el pa-

dre atado (0:05'19"-0:08'29") y (0:14'55"-0:16'25"),³⁸ dos veces acusando a don Álvaro (1:12'14"-1:21'20"), y finalmente terminando la obra (con lo que termina la película) (1:28'46"-1:30'45"). En otra ocasión lo vemos representando otros papeles axiales para el sistema cultural nacionalsocialista como Götz von Berlichingen (0:23'59"-0:26'26"). La película es, pues, también un homenaje al mundo teatral, especialmente al Schillertheater, su compañía y a Heinrich George, al que se refiere el título de la película y que vemos de preocupado director de teatro y, sobre la escena, en sus papeles más exitosos: Götz von Berlichingen y Pedro Crespo. «Film ist Kunst und Kunst hat die Kraft und Aufgabe, die Wirklichkeit zu gestalten und das Ideal sichtbar werden zu lassen»,³⁹ escribe Kaiser (2007, 19) sobre la teoría del cine nazi, lo cual describe acertadamente la película de Verhoeven. Quiere hacer visible un ideal y crear la realidad de acuerdo con eso.

Como dijimos al comienzo del artículo, la recepción cinematográfica de Calderón en Alemania es un campo muy vasto, del que apenas se han publicado algunas recopilaciones de datos (Sullivan 1983). Aquí he tratado de presentar solo dos películas y de analizar sus posibles implicaciones políticas. Con todo, quedan todavía muchas preguntas abiertas: ¿Por qué los dos sistemas totalitarios escogieron precisamente a Calderón? ¿Qué datos hay sobre la colaboración cultural entre Alemania y España en los primeros años de la Guerra Civil? ¿Qué papel tenía la película de Ludwig Berger?⁴⁰

Solo se ha investigado, y también de manera breve, el personaje de Pedro Crespo y algunos de sus antagonistas. Quedaría por explorar el papel de las mujeres, de Juan y de los criados. Asimismo quedan por estudiar los aspectos de la cámara, de la música, de la iluminación y del corte. Este artículo no puede ser, pues, más que un primer acercamiento a la compleja recepción filmica de Calderón en los estados alemanes del siglo XX.

Bibliografía

- Adillo, Sergio (2017). *Catálogo de representaciones del teatro de Calderón de la Barca en España (1715-2015)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Calderón de la Barca, Pedro (1998). *El alcalde de Zalamea*. Ed. de Juan Manuel Escudero. Frankfurt am Main; Madrid: Vervuert; Iberoamericana.

38 En esta segunda versión de la escena aparece de actor famoso enseñando la actuación a la joven Gisela. También en otras ocasiones lo vemos dando lecciones de actuación (0:29'40"-0:30'40").

39 «Cine es arte y arte tiene la fuerza y el deber de diseñar la realidad y de hacer visible el ideal».

40 Alba Carmona le dedicó un primer artículo (2018).

- Carmona, Alba (2018). «Calderón para una española: *Der Richter von Zalamea* de Ludwig Berger (1920)». Brito Brito, Beatriz; Cáliz Montes, Jéssica; Ruiz Ortega, José Luis (eds), *Todos los siglos de la lluvia: el canon en la literatura hispánica*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 323-36.
- Courtade, Francis; Cadars, Pierre (1975). *Geschichte des Films im Dritten Reich*. München: Carl Hanser.
- Drewniak, Boguslaw (1987). *Der deutsche Film: 1938-1945*. Düsseldorf: Droste.
- Drews, Berta (1959). *Heinrich George, ein Schauspielerleben*. Hamburg: Rowohlt.
- Fisher, Jaimey (2014). «A Late Genre Fade: Utopianism and its Twilight in DEFA's Science Fiction, Literary and Western Films». Silberman, Marc; Wrage, Henning (eds), *DEFA at the Crossroads of East German and International Film Culture. A Companion*. Berlin: de Gruyter, 177-98. DOI <https://doi.org/10.1515/9783110273458.177>.
- Fritz, Bärbel (1994). *Was geschah mit Don Pedro Calderón... Fallstudien zu deutschsprachigen Theaterbearbeitungen dreier Comedias*. Tübingen: Gunter Narr. DOI <https://doi.org/10.1075/target.10.1.20nor>.
- Gehrke, Ulrich (2005). *Heinrich George – Anfang und Ende in Kolberg. Stationen einer Schauspielkarriere*. Hamburg: Peter Jancke.
- Habel, F.-B. (2001). *Das große Lexikon der DEFA-Spielfilme. Die vollständige Dokumentation aller DEFA-Spielfilme von 1946 bis 1993*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Hake, Sabine (2004). *Film in Deutschland: Geschichte und Geschichten seit 1895*. Reinbek: Rowohlt.
- Heiduschke, Sebastian (2013). *East German Cinema: Defa and Film History*. New York: Palgrave Macmillan.
- Heimann, Thomas (1994). *DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik: zum Verhältnis von Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ/DDR 1945 bis 1959*. Berlin: Vistas.
- Hellberg, Martin (1978). *Im Wirbel der Wahrheit. Erinnerungen eines Theatermannes*. Berlin: Henschelverlag.
- Hellberg, Martin (1982). *Mit scharfer Optik. Erinnerungen eines Filmmenschen*. Berlin: Henschelverlag.
- Ihering, Herbert (1955). «Bemerkungen zu Theater und Film». *Sinn und Form*, 7(2), 307-20.
- London, John (1998). «Algunos montajes de Calderón en el Tercer Reich». Tietz, Manfred (ed.), *Texto e imagen en Calderón: undécimo coloquio anglogermano sobre Calderón* (St Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996). Stuttgart: Franz Steiner, 143-57.
- London, John (2000). *Theatre Under the Nazis*. Manchester: Manchester University Press.
- Kaiser, Marian (2007). «Rundfunk und Film im Dienste nationaler Kultur. Zur Film- und Medientheorie im ‚Dritten Reich‘». Köppen, Manuel; Schütz Erhard (Hrsgg), *Kunst der Propaganda. Der Film im Dritten Reich*. Bern: Peter Lang, 15-36.
- Klaus, Ulrich J. (2001). *Deutsche Tonfilme – Lexikon der abendfüllenden deutschsprachigen Spielfilme (1929-1945), chronologisch geordnet nach den Daten der Uraufführungen in Deutschland, sowie der in Deutschland produzierten, jedoch nicht zur öffentlichen Vorführung gelangten Spielfilme, Jahrgang 12 1942, 1943*. Berlin: Ulrich Klaus.
- Klee, Ernst (2007). *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich: wer war was vor und nach 1945*. Frankfurt am Main: Fischer.

- Kracauer, Siegfried (1979). *Von Caligari zu Hitler: eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Niemirowski, Wieńczysław (2015). *Für Führer, Volk und Reich: Schriftsteller und Literaturpolitik im nationalsozialistischen Deutschland*. Lublin: Uniwersyte-tu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Reichenberger, Kurt; Reichenberger, Roswitha (1979). *Die Calderón-Texte und ihre Überlieferung. Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung / Manual bibliográfico calderoniano*, vol. 1. Kassel: Reichenberger.
- Reichenberger, Kurt; Reichenberger, Roswitha (2009). *Die Rezeption der Werke Calderóns / La recepción de las obras de Calderón. Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung / Manual bibliográfico calderoniano*, vol. 4. Kassel: Reichenberger.
- Riemer, Hendrik (2013). *Der Konstanzer Dichter Wilhelm von Scholz: 1874-1969*. Konstanz: Hartung-Gorre.
- Schenk, Ralf (1994). «Mitten im Kalten Krieg 1950 bis 1960». Schenk, Ralf (Hrsg.), *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992*. Berlin: Henschel, 50-157.
- Schenk, Ralf (1995). «Zwischen Volksfront und Ewigkeit. Martin Hellberg wird 90». *DEFA-Stiftung*. URL <https://bit.ly/2KvW6Iq> (2019-06-26).
- Scholz, Wilhelm von (1959). «George als Crespo in *Der Richter von Zalamea*, Schauspiel von Calderon-Scholz». Drews, Berta (Hrsg.), *Heinrich George, ein Schauspielerleben*. Hamburg: Rowohlt, 182-4.
- Scholz, Wilhelm von; Calderón de la Barca, Pedro (1942). *Welttheater*. Leipzig: List.
- Schültke, Bettina (1997). *Theater oder Propaganda? Die Städtischen Bühnen Frankfurt am Main 1933-1945*. Frankfurt am Main: Waldemar Kramer.
- Silberman, Marc; Wrage, Henning (2014). «Introduction. DEFA at the Crossroads: Remapping the Terrain». Silberman, Marc; Wrage, Henning (eds), *DEFA at the Crossroads of East German and International Film Culture. A Companion*. Berlin: de Gruyter, 1-24. DOI <https://doi.org/10.1515/9783110273458.1>.
- Sullivan, Henry W. (1983). *Calderón in the German Lands and the Low Countries: his Reception and Influence, 1654-1980*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Verhoeven, Michael (2005). *Paul, ich und wir. Die Zeit und die Verhoevens*. Berlin: Ullstein.
- Weigel, Bjoern (2015). «Shylock». Benz, Wolfgang (Hrsg.), *Handbuch des Antisemitismus Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart 7, Literatur, Film, Theater und Kunst*. Berlin: de Gruyter; Saur, 456-7.
- Wulf, Joseph (1964). *Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*. Gütersloh: Sigbert Mohn.

Filmografía

- Hellberg, Martin (1955-56). *Der Richter von Zalamea*. Deutschland (DDR).
- Lang, Joachim A. (2013). *George*. Deutschland.
- Riefenstahl, Leni (1935). *Triumph des Willens*. Deutschland
- Verhoeven, Paul (1942). *Der große Schatten*. Deutschland.

«Don Juan, ¿español?». Sobre la españolidad en *Don Juan* de José Luis Sáenz de Heredia

Cayce Elder

The University of Kansas, USA

Abstract Although Franco-era film adaptations of the Spanish *comedia* are often dismissed as propaganda due to the regime's broader ideological use of the Golden Age to promote 'traditional' Spanish values, this essay suggests that these films merit closer scrutiny. Saenz de Heredia's 1950 film *Don Juan* is both a response to Hollywood's *Adventures of Don Juan* (Vincent Sherman, 1948) and a narrative film that, while reclaiming the Don Juan legend as Spanish cultural patrimony, reveals inherent contradictions and flaws in Franco's idea of Spain and Spanishness. Superficially, it is ideologically orthodox, but closer examination reveals how the film is symptomatic of defects in Franco's projected vision of Spain.

Keywords Spanish Golden Age theater. Film adaptation. Spanish Comedia. Spanish cinema. Don Juan. Dictatorship. Francisco Franco. Propaganda. Spanishness. National identity.

Sumario 1 Introducción. – 2 Ámbito cinematográfico. – 3 La universalidad de Don Juan. – 4 Recuperar a Don Juan. – 5 La españolidad superficial de *Don Juan*.

1 Introducción

La mayoría de las adaptaciones cinematográficas de la Comedia española producidas durante la dictadura de Francisco Franco se han considerado, tanto por muchos españoles como por estudiosos, principalmente como propaganda de un régimen caduco. Esto se debe, en gran parte, a las obras del Siglo de Oro en que se basan, época a la que con frecuencia recurría el régimen porque os-

tensiblemente glorificaba los mismos ideales que valoraba la ideología franquista. En las décadas desde la muerte del caudillo estas películas han recibido poca atención crítica en comparación con el vasto corpus de investigación sobre las otras categorías de cine español producido en el mismo periodo. Por ejemplo, el estudio dirigido a estudiantes de cine español (Allinson, Jordan 2005) ni siquiera menciona este tipo de adaptación, ni antes ni después de la dictadura. Asimismo, *Spanish Film under Franco* de Virginia Higginbotham (1988) y *Guide to the Cinema of Spain* de Marvin D'Lugo (1997) no hacen mención a ninguna de las adaptaciones de la Comedia áurea. Mientras las adaptaciones de la Comedia del primer franquismo sí tendían a alinearse más fácilmente con esta idea de cine pro-régimen, los filmes más tardíos empezaron a presentar más oposición, aunque de forma más sutil, a los valores promovidos por la España franquista. *Don Juan*, dirigida por José Luis Sáenz de Heredia en 1950, es una película que capitalizaba la importancia nacional de la leyenda de Don Juan y, a primera vista, jugó su rol propagandístico para la España nacional católica. En este sentido, parece que tuvo éxito, evidenciado por el hecho de que la película ha sido ignorada en la mayor parte por la crítica moderna. Tras una examinación más extensa, sin embargo, la misma españolidad de este filme, y especialmente de su particular Don Juan, se pone en duda. A pesar del director franquista - no olvidemos que Sáenz de Heredia dirigió *Raza* (1942) - y el hipotexto sumamente español, *Don Juan* deja de concordar con los valores de la España de Franco. Éste es un problema indicativo de los defectos intrínsecos de la visión franquista - a la vez aislacionista y anacrónica - de España y la españolidad, que en ese momento empezaba a experimentar tensión frente a la desmoronada opinión internacional.

2 **Ámbito cinematográfico**

La mayor parte del cine creado durante la primera parte de la dictadura franquista fue hecho por y para el régimen de alguna forma. Como explica Sarah Wright:

The mid 1940s to early 1950s saw the birth of a national cinema in Spain as a 'deliberate project undertaken by the dictatorship' (Triana-Toribio 2003, 51), and witnessed a plethora of high-production-value adaptations of the classics, which appropriated literary or historical figures as vehicles to endorse the principles of empire, family and church and provide the setting for Francoist ideology to appear to stretch back into a seamless past. (2005, 416)

Aunque la película fue filmada durante esta época del franquismo por un director «de mentalidad tan conservadora y tan afín a la dic-

tadura» (López-Ríos 2014), *Don Juan* de Sáenz de Heredia anticipa las adaptaciones más subversivas producidas durante el tardofranquismo. *Don Juan* entonces representa un momento de transición en cuanto al desarrollo de las adaptaciones fílmicas del teatro clásico español durante la dictadura, desde un modelo propagandístico hacia un modo tardofranquista más bien crítico del régimen. La película de Sáenz de Heredia aporta la oportunidad para el análisis de dicha transición, aunque incompleta, en cuanto a la política del sexo y el control social del cuerpo femenino, ya que se basa, en parte, en la historia de Don Juan desarrollada por Tirso de Molina, un ejemplo por excelencia de la preocupación moderna por el poder sexual y su abuso.

A primera vista, la leyenda de Don Juan no parece la más idónea para su adaptación a película durante la dictadura de Francisco Franco. Su personaje se define por el impulso de socavar los valores e instituciones modernas que lo pretendían controlar. La representación en la pantalla de la desviación inmoral del burlador sería exactamente la actividad que el régimen y los censores querrían prohibir. En las manifestaciones tempranas, Don Juan es literalmente un enemigo del estado, al que el rey quiere detener y encarcelar. No obstante, a pesar de la mala conducta, Don Juan representaba para los partidarios de Franco un logro importante del genio español, un producto cultural español por antonomasia. Para entender cómo el régimen se apropiaba de la leyenda de Don Juan hay que tener conciencia de sus maquinaciones ideológicas y propagandísticas, y para ello sirve bien la presentación de Don Juan articulado por Ramiro de Maeztu ([1925] 2004), partidario nacionalista hasta su muerte en 1936. Maeztu había servido como embajador durante la dictadura de Primo de Rivera, y su trabajo posterior se basó en una oposición fuerte a la Segunda República. Para recuperar la hispanidad perdida, Maeztu (1931) promovía la recuperación de los ideales católicos característicos de la España de los siglos XV y XVI como manera de resolver los problemas de la sociedad española contemporánea. Maeztu era un intelectual cuyas ideas fueron adoptadas con entusiasmo por el régimen franquista después de su fusilamiento por los republicanos durante la guerra civil, lo cual efectivamente le convirtió en mártir para la causa Nacionalista. En la colección *Don Quijote, Don Juan y La Cestina: Ensayos en simpatía* ([1925] 2004), Maeztu defendió no solamente el origen español de la figura de Don Juan sino la españolidad particular, o, en sus palabras, el ‘españolismo’ que ésta encarna:

¿Es Don Juan español? La pregunta parece ociosa, porque el mundo entero ha españolizado a Don Juan hasta en el nombre. Se escribe Don Juan, así, en perfecto castellano, en todos los países, y el desespañolizador que lo desespañolice buen desespañolizador será. (Maeztu [1925] 2004, 98)

Maeztu ([1925] 2004) reconoce que muchos países han presentado su propia interpretación de Don Juan, pero arguye que a estas versiones no españolas básicamente les falta sustancia:

Hay un Don Juan común al norte, al sur, al este y al oeste de Europa; pero le ocurre lo que a los conceptos y pierde en contenido lo que gana en extensión, por lo que el Don Juan universal no pasa de ser sino *una sombra* que cruza el mundo seguida de una estela de mujeres. (89; cursivas añadidas)

Para que Don Juan pudiera ser una leyenda de esencia nacional útil para el régimen, sin embargo, sus actividades tuvieron que ser representadas con mucho cuidado. Aunque son ostensiblemente condenadas en las obras sobre Don Juan, retratar las hazañas sexuales del personaje legendario debería de haber implicado un reto, dadas las restricciones de la censura en esos momentos (ni que decir que incluso un anti-ejemplo mostraría más de lo que el régimen quería que viera el público español). No obstante, la película *Don Juan* de Sáenz de Heredia se estrenó en 1950 y recibió la deseada categoría de Interés Nacional (Labanyi 2003, 152). Mientras otras comedias áureas más adecuadas para la ideología franquista se vieron adaptadas en filmes durante este período, *Don Juan* destaca por su eco estilístico de películas de Hollywood. A diferencia de otras adaptaciones que han sido caracterizadas como vehículos obvios para promover el tipo de España al que quería volver el caudillo, *Don Juan* sirve para recordarles a los españoles (y al mundo en general) que el protagonista es, era y siempre será español. En la película las últimas palabras de Don Juan a su criado Ciutti, por ejemplo, exigen que siga anunciándolo en las cortes de España como «Don Juan Tenorio, *español*» (*Don Juan*, 1:55'22"; cursivas añadidas). Aunque es un intento claro de fijar la españolidad del burlador infame, al final del filme esta característica está lejos de ser definitiva, tanto como su sospechosa conversión católica. Un análisis cuidadoso de la película revela que la meta ostensible de recuperar el mito de Don Juan como patrimonio cultural español se complica por revelar las contradicciones internas que apuntan hacia los problemas inherentes en la visión de la españolidad de Franco.

3 La universalidad de Don Juan

Don Juan Tenorio es tal vez el personaje dramático más memorable procedente del Siglo de Oro. Este burlador de Sevilla explota, una y otra vez, la naturaleza indefinida de la identidad en sus conquistas sexuales en maneras que desdeñan el código de honor de la sociedad moderna. No obstante, en la versión tirsiana del mito, la insistencia en cumplir su palabra como Tenorio (de cenar con el convidado de

piedra, Don Gonzalo) por cuestión de su propio honor irónicamente resulta ser su perdición. Para Don Juan, el honor está ligado al nombre e identidad familiar. En esta obra, sin embargo, la justicia, tanto divina como poética, llega cuando Don Juan por fin actúa bajo su verdadero nombre. Dicha justicia se logra al presentar el caso de Don Juan como anti-ejemplo por sus pecados, por no reconocer su nombre hasta el final, y (se supone) por no mostrar el carácter nacional español tal como se proyectaba en el siglo XVII.

Así como él se apropia de las identidades de otros para servir los propios intereses, la identidad de Don Juan se ha remodelado una y otra vez en el escenario, la página y la pantalla para ajustarse a las necesidades de tiempo y lugar, así demostrando la maleabilidad de incluso las identidades más famosas. De algún modo, Don Juan es el icono más español que nos ha llegado del siglo XVII, pero su españolidad es también una de las más problemáticas. Incluido en la muchedumbre de adaptaciones de la narrativa donjuanesca, se destacan el Dom Juan francés de Molière en el siglo XVII, el Don Giovanni italiano de Mozart y da Ponte en el XVIII, y en el XIX el Don Juan que reside en Gran Bretaña de Lord Byron. Sin entrar en un análisis detallado de dichas versiones no españolas de la leyenda, la simple frecuencia con la que la narrativa capturó las imaginaciones extranjeras antes del siglo XIX sugiere que la figura de Don Juan poseía un nivel de encanto universal que diluía cada vez más su asociación con el patrimonio cultural español. Para el momento del romántico *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla (1844), obra que para muchos llevó la leyenda donjuanesca a su zenit de popularidad, la figura ya tenía un legado establecido de trascender fronteras nacionales. El retorno que hizo Zorrilla a la narrativa, pese a su sabor más internacional (que incluye diálogo en italiano), sería abrazado con tanto entusiasmo por la industria teatral española y representada con tanta frecuencia por el país que su asociación con el patrimonio cultural español estuvo asegurada ya para la llegada del siglo XX.

El estreno en 1948 de *Adventures of Don Juan*, conocido en español como *El burlador de Castilla*, la película hollywoodense que cuenta con el actor Errol Flynn en el papel de Don Juan, obviamente no fue el primer intento desde el extranjero de definir al burlador. Al contrario, era evidencia de cuán universal (y comercialmente viable) se había hecho este personaje. Aunque España todavía estaba bajo una autarquía (hasta 1959), un número notable de películas proyectadas en sus cines fue importado desde fuera, especialmente de Hollywood. En el caso de *Adventures of Don Juan*, no obstante, la industria cinematográfica española no estaba de acuerdo con que los forasteros intentaran crear su propia versión de Don Juan, cuando, desde su perspectiva, su representación auténtica y adecuada podría ser realizada tan solo por una producción española. Wright (2005, 416) resume esta misma idea, utilizando opiniones de la prensa del momento que afirmaron tanto la es-

pañolidad de Don Juan como la necesidad de articularlo desde España. Como han señalado estudiosos como Labanyi (2003), Wright (2005) y Wheeler (2012), la película de Sáenz de Heredia representa una reacción fuerte a *Adventures of Don Juan*, versión extranjera que había profanado el mito español, pero que también había renovado el interés global en dicho mito. Wright captura bien esta tensión cuando comenta:

But it is precisely Don Juan's internationalism that makes him such an important figure for an industry which was still hopeful of establishing a *niche* with films that would appeal in international markets as well as compete with Hollywood in domestic spheres. Like a wayward prodigal son, returning after a long journey through foreign lands, Don Juan is gathered back into the Spanish fold. (2005, 416)

Entonces la apropiación extranjera de la leyenda de Don Juan promueve la película de Sáenz de Heredia de 1950, lo cual fomenta una interpretación de la misma como un intento por recuperar el clásico como patrimonio cultural. De otra manera, dados los elementos problemáticos, es difícil explicar por qué un director español hubiera intentado hacerla.

El filme de Sherman poco se parece al mito del burlador de Sevilla, aparte del nombre de Don Juan y su conquista sexual en la secuencia principal, que tiene lugar en Inglaterra. Cuando se descubre al protagonista seduciendo a la prometida de un duque español, éste amenaza a Don Juan (a quién acusa de deshonorar a España), pero la dama le manda no ser 'tan español': «Oh, stop being so, so Spanish» (*Adventures of Don Juan*, 0:16'29"). Otra vez en España, como miembro de las fuerzas armadas españolas, Don Juan toma el puesto de maestro de esgrima para los cadetes de la academia militar en Madrid. Para el final de la película se pinta a Don Juan como un héroe nacional por salvar la monarquía española de la usurpación traidora de uno de sus ministros, mientras en todo momento se retrata al rey Felipe III como un líder débil e inútil. Para los españoles la película quizás vaya demasiado lejos cuando la reina (Margarita de Austria) cae 'víctima' de Don Juan por rendirse a él, no en cuerpo sino en alma. Aparentemente él también se enamora de la reina, pero noblemente se niega a estar con ella para servir el bien común de España. El Don Juan heroico y nacionalista - una inversión total de su rol de ejemplo admonitorio para Tirso - no muere, ni experimenta una conversión religiosa. Al contrario, la película se cierra con la promesa de continuar sus aventuras por España. Hay que señalar que la relación que este Don Juan establece con la nación es muy distinta de lo que se ve en versiones anteriores de la leyenda: el Don Juan de Sherman es un héroe para una nación agradecida en vez del antihéroe tirsiano que es un sinvergüenza juzgado por una nación agraviada.

4 Recuperar a Don Juan

No es difícil ver por qué el régimen y los cineastas españoles se indignaban por esta versión de Don Juan. Wheeler se anima a decir que este filme de Sáenz de Heredia es:

ostensibly the epitome of the most reactionary form of Spanish cinema from the dictatorship period. (2012, 144)

De esta indignación, sumada al alto perfil internacional de Don Juan, podía aprovecharse el régimen Nacionalista para mostrar que este mito conocido por todo el mundo era suyo, en otras palabras, que era prototípicamente español. Curiosamente, esta respuesta cinematográfica a *Adventures of Don Juan* y su representación farsante de la monarquía española no se hace a través de una adaptación fiel al texto ni de Tirso ni de Zorrilla, como indican los créditos al principio:

Esta película no está ceñida a ninguna obra determinada de las muchas que han tratado la figura de 'Don Juan'. Pretende ser una versión nueva del legendario burlador español, aunque en esta se hayan conservado de las otras, aquellos rasgos del personaje que más eficazmente lo definen. A Tirso de Molina que creó el personaje y a Don José Zorrilla que le dió la máxima popularidad dedicamos admirativa y reconocidamente nuestro intento. (*Don Juan*, 0:01'46")

En este caso, como describe José Antonio Pérez Bowie en este volumen, *Don Juan* parte de un 'hipotexto architextual':

En las relaciones de dependencia del cine con la literatura existen casos en los que el texto de partida no cabe ser calificado en sentido estricto de 'texto' pues los guionistas han operado con un conjunto de materiales diversos y no formalizados literariamente como pueden ser un repertorio temático, el arquetipo argumental de un determinado mito o leyenda, un esquema narrativo reconocible, etc., que son manejados con absoluta libertad. (51)

Esta nueva versión de Don Juan intenta hacer entender, incluyendo elementos como su argumento, diálogo, desarrollo de personajes y decorados, la identidad sumamente española de Don Juan Tenorio. Según Pérez Bowie:

Lo que hacen es tomar a este, ya dotado de una condición mítica, y hacerlo desenvolverse en nuevas situaciones en las que se ponen de manifiesto sus rasgos esenciales. (51)

La ironía en esta película, como exploraremos en más detalle, yace en los medios (a veces) no muy españoles de conseguirlo.

La película se caracteriza por muchas alusiones a la cultura del país, recordatorios constantes de que ésta es una leyenda *española*. La mayor parte de la acción tiene lugar en Sevilla y no en la corte de Madrid como en la versión de Sherman. En un festival gitano se suelta a una manada de toros bravos, algo que crea caos, pero también repetida y enfáticamente presenta este símbolo español de la virilidad y el poder. Como consecuencia de la escena taurina, Don Juan secuestra a Inés en un molino, otra vez aludiendo a una imagen cultural con una conexión fuerte a la Edad Moderna gracias a la escena famosa de *Don Quijote* en que el caballero se enfrenta a los gigantes/molinos. Sáenz de Heredia, a diferencia de Sherman, nombra explícitamente a los dramaturgos españoles Tirso de Molina y José Zorrilla, aceptados como los creadores del Don Juan conocido por sus compatriotas, y ofrece su filme, aunque libre en su adaptación, como homenaje a ellos. Este elogio a la herencia literaria española de Don Juan representa otra manera por la que el filme busca demostrar la superioridad cultural española, y la narrativa consiguiente no deja duda de que dicha identidad cultural está ligada directamente a un carácter nacional moralmente superior.

En la película, Don Juan encuentra su complemento femenino en el personaje de la inglesa Lady Ontiveros, papel desempeñado por la actriz francesa Annabella. Los dos acuerdan tener una relación íntima pero abierta y deciden mutuamente que son libres de seducir a otras personas. No hay ninguna expectativa de matrimonio porque Lady Ontiveros ya está casada (aunque tan solo en el sentido legal). El suyo es un acuerdo sorprendente, tanto por los valores franquistas como por los del siglo XVI, que muestra el libertinaje de las mujeres forasteras. Las otras damas españolas que conquista Don Juan en la película creen que el galán es otra persona, dejándolas víctimas inocentes de una burla en vez de pecadoras seducidas por su propio gusto. En cualquier caso, la complicidad de las damas españolas en relaciones sexuales extramatrimoniales se minimiza mientras la de Lady Ontiveros se exagera al extremo de ponerla a la par de Don Juan. Lady Ontiveros incluso temporalmente subvierte la noción de género (masculino) como poder al ocupar el rol de seductora cuando aprovecha la oportunidad de disfrutar de la compañía de un gitano. No obstante, está claro para el final de la película que se ha enamorado de Don Juan, pero a causa de los celos urde la muerte de su amante y le traiciona al entregarlo a las autoridades, una metáfora puñalada por la espalda que se torna en real.

Si la promiscuidad sin remordimientos de Lady Ontiveros no es lo suficientemente obscena, las bromas que gasta a expensas de Carlos V sin duda confirman su rol de forastera malcriada. En el primer encuentro, Don Juan entra en su camarote bajo el nombre del em-

perador, y Ontiveros responde que él no puede ser «ese viejo emperador acaparador de territorios» (*Don Juan*, 0:15'33"); sin embargo, compara esta misión seductora de Don Juan a los designios imperiales de Carlos V, diciendo que debe de ser español por la «altanería y presunción [...] basta pisar para conquistar» (0:15'43"). Como nota Labanyi, esto es

hardly a flattering reference to the imperial mission so much stressed in early Francoist ideology. (2003, 150)

Mientras a la mujer extranjera se la representa como monstruosa en su apetito sexual y falta general de decoro femenino, la noción de la pureza de una mujer española se promueve a través de la otra dama principal de la película, Inés, interpretada por María Rosa Salgado. Esta pureza está necesariamente ligada a la capacidad para salvar a Don Juan de la condena eterna, tanto como las mujeres bajo la dictadura de Franco eran comparadas con la Virgen María en la capacidad como madre y mediadora. Inés cumple con un papel de género tradicional: ella es devota, obediente a su padre, pura en las acciones, y al final, guía a Don Juan hasta la salvación. Este énfasis en la salvación de Don Juan, un aspecto religioso ausente en la película de Hollywood, es quizás el eco más claro de la narrativa romántica de Zorrilla. Discuten la fe en Dios (o falta de ella) y es un tema de importancia para Inés. Lleva a Don Juan al punto de redención al final de la película, pero, a diferencia de la Inés de Zorrilla, no pierde la propia vida en el proceso. Otra vez distanciándose de las versiones de Tirso y de Zorrilla, no hay una intervención sobrenatural, sino que el corazón de Don Juan cambia por amor hacia Inés, el modelo de la virtud femenina española.

Vemos que esta virtud comienza a producir un efecto cuando Don Juan 'rescata' a Inés de la estampida de toros ya mencionada. Notemos que él mismo había confabulado este evento como pretexto para llevarla consigo porque la desea fuertemente, pero parece que desde este momento en el filme algo dentro de Don Juan empieza a cambiar. No seduce por fuerza a Inés, sino que es afectado profundamente por la preocupación que ella tiene por su alma. Don Juan intenta convencer al padre de Inés, Don Gonzalo, de que ha cambiado y no ha violado a su hija. Don Juan incluso deja que éste lo acuchille en el pecho (aunque, irónicamente, acaba matándolo de un tiro por no poder convencerle de su inocencia respecto a Inés). A pesar de que mata a su padre, el deseo que Inés profesa hacia Don Juan y su salvación sigue siendo fuerte – en otras palabras, la transformación del carácter del galán, inspirada en la virtud cristiana (y española) abnegada de la dama, convierte su relación en algo que Tirso de Molina nunca podría haber imaginado.

Don Juan también se hace eco de un aspecto importante de la versión de Tirso, el papel como ejemplo negativo. El Don Juan de Sher-

man llega a ser héroe nacional, pero el filme de Sáenz de Heredia lo devuelve al modo de cuento admonitorio, demostrando que el final más ‘feliz’ no es el amor, ni un beso apasionado, ni siquiera el seguir vivo, sino reconciliarse con la fe católica. Don Juan puede representar una forma exagerada del patriarcado por el hecho de que asume el rol de poder y domina a los personajes femeninos, pero abusa de este poder como un hombre noble bajo este patriarcado. Usurpa la posición de otros hombres del mismo rango y no sigue el código de honor. Otras figuras del poder terrestre fracasan en los intentos de que obedezca a estas reglas (en la versión de Tirso). En la película *Don Juan* vuelve al orden establecido a través de la redención católica. Aunque es demasiado tarde para salvar su vida en el mundo terrenal, parece ir a la tumba satisfecho de que por fin ha encontrado el camino correcto, diciendo que quiere ir al cielo para un día estar allí con Inés.

5 La españolidad superficial de *Don Juan*

Aunque la película se promocionó mucho y recibió la categoría de Interés Nacional, la fachada ortodoxa se desmorona con un escrutinio más extenso. No es sorprendente que la película en general se haya dado por perdida como otro producto de propaganda por el tema y la adhesión superficial a la ideología franquista. Como explica Wheeler,

[t]he narrative’s ostensible conservatism has led, once again, to the film being largely dismissed by modern Spanish critics as an aesthetically redundant and anachronistic piece of propaganda. (2012, 145)

Una segunda mirada, sin embargo, revela que este filme es difícilmente ortodoxo para su tiempo. María Teresa García-Abad (2010) lo caracteriza como una parodia nacional en modo carnavalesco y Pérez Bowie en este volumen arguye que el *Don Juan* de Sáenz de Heredia se aproxima más al prototipo del pícaro que al del burlador. Jo Labanyi califica al filme como uno que

attempts to have it both ways: that is, to draw on the pleasures of Hollywood spectacle while paying lip-service to Nationalist values. (2003, 147)

Como respuesta a una película prominente de Hollywood, *Don Juan* necesitaba una presencia significativa de estrellas para tener un impacto. Irónicamente, como explica Wheeler (2012, 144), se facilita el gesto nacionalista de patriotismo español empleando actores extranjeros como el portugués Antonio Vilar (*Don Juan*) y la estrella france-

sa Annabella (Ontiveros). Aunque Vilar había hecho varias películas españolas antes de *Don Juan*, se tenía que doblar la voz por el notable acento extranjero, lo que se consideraba no apto para el personaje esencialmente español de Don Juan. Annabella era una actriz bastante famosa, pero, además de ser extranjera, su trayectoria personal no concordaba bien con el ideal femenino del franquismo: había trabajado en Hollywood, tuvo relaciones extramatrimoniales con hombres de perfil alto y se divorció dos veces. Además de la necesidad de usar actores principales, la película también dependía de un espectáculo más reminiscente de Hollywood, proveído principalmente por el atractivo sexual de Annabella en unas escenas atrevidas que sorprendentemente no fueron cortadas por los censores franquistas. También se muestra un beso bastante erótico entre Vilar y Salgado que dejaron en la versión final. Observa Labanyi que:

It seems that the kiss between Don Juan and Doña Inés in Sáenz de Heredia's film was not cut by the censorship office, nor indeed has it ever been suggested that the bathtub scene [...] produced problems with the censors. [...] On the contrary, the film received star billing in the press of the time, and was awarded the highest ranking, 'De Interés Nacional' [...], usually reserved for films with an evident patriotic content. (2003, 152)

Aparentemente los censores del régimen estaban dispuestos a ignorar las transgresiones de la ortodoxia nacionalista con tal de recuperar a *Don Juan* como propiedad intelectual española. Para hacerlo, no obstante, la película socavó seriamente la españolidad que era supuestamente su aspecto más importante.

Como mencionamos antes, esta película encarna una transición incompleta en el tratamiento del sexo y del control del cuerpo femenino. Aunque nunca se muestra un cuerpo desnudo, las escenas arriesgadas ya mencionadas representan una desviación notable de precedentes en otras adaptaciones de la Comedia. La promoción de la moralidad católica es claramente superficial cuando se coloca al lado de la idealización de las intrigas sexuales de *Don Juan* y *Lady Ontiveros*. Es quizás significativo que la actriz que interpreta a Doña Inés de Ulloa, la mujer que lleva a *Don Juan* a la redención, sea española (Salgado), mientras que la francesa interpreta a la 'indecente'. Sin embargo, el peligro de seleccionar a una estrella de perfil alto como Annabella para un papel que es, en teoría, el ejemplo negativo de comportamiento femenino, es que llegue a ser un modelo. Como arguye Wright:

the opportunities offered by cinema for multiple scenarios of identification mean that star performance can undermine the deliberations of plot. Thus, whilst the narrative of love and betrayal encourages an identification with Doña Ines, [...] *Lady Ontiveros*

offers far more interesting possibilities for a female fantasy than her insipid female counterpart Doña Ines. (2005, 431)

En términos del tratamiento del sexo y del cuerpo femenino, entonces, la transición entre propaganda y crítica del franquismo es incompleta porque se ve una contradicción en el tratamiento de las dos protagonistas femeninas: Doña Inés está todavía sujeta al control estricto de su cuerpo y sexualidad, pero Lady Ontiveros no sufre ningún castigo por su promiscuidad aparte de no conseguir el amor verdadero de Don Juan. En la pantalla, la importancia de Inés como modelo a imitar se ve eclipsada por el estilo seductivo de vida del personaje de la dama inglesa. Don Juan muere y deja sola a Inés, pero Lady Ontiveros sigue viva, quizás para dirigirse hacia más aventuras amorosas, quizás hacia su esposo; no lo sabemos. De todos modos, ella pone un rostro glamuroso en la indecencia femenina, socavando la rectitud moral de Inés. Es verdad que Inés gana el amor de Don Juan y disfrutará de la vida eterna con él en el cielo (una interpretación sin duda defendida por el régimen), pero al final la película la hace muy poco para denigrar el estilo de vida de la dama inglesa.

En las carteleras para la película, a la dama principal española (Salgado) se le dedica mucho menos espacio que al complemento extranjero del protagonista (Annabella). Todas las carteleras incluyen el nombre de Annabella (y la mayoría incluye su rostro), mientras que las que sí incluyen a María Rosa Salgado lo hacen en una letra más pequeña. Incluso en la cabecera de la película Vilar y Annabella aparecen justo después del título, compartiendo la pantalla como si fueran los personajes más importantes (que, en efecto, los son), mientras que Salgado es reducida a tercer lugar, compartiendo este sitio con Enrique Guitart, quien interpreta a Don Luis de Mejía, el infortunado competidor de Don Juan. Aunque el régimen nos lo haría creer de otra manera, parece que las rubias - o las damas rebeldes en este caso - sí lo pasan mejor.

Como dijo Labanyi (2003, 147) ésta es una película que intenta amoldarse a la ideología franquista a la vez que reproduce el espectáculo de Hollywood, y esta relación incómoda que venimos trazando entre *Don Juan* y el franquismo es indicativa de la situación de la sociedad española del momento. Como describe D'Lugo:

The early 1950s saw the continuation of much of the drab postwar culture of the 1940s, intensified by a new period of international ostracism of Spain after the defeat of Franco's axis allies at the end of World War II. The essential contradiction for film culture of this period is described by Diego Galán as an effort by the government to harmonize the maintenance of its old ideological schemes and biases with the demands of a modernized and democratized Europe within which Spain needed to find a place. (1997, 12-13)

La opinión pública mundial sobre el Caudillo empeoraba y, mientras la ideología franquista funcionaba más o menos en una España sellada herméticamente, frente al escrutinio del mundo occidental la visión franquista de España y de la españolidad empezaba a revelar las fisuras y defectos inherentes. El ideario de Franco era anacrónico e incompatible con el siglo XX que seguía en marcha. Esta película, como espero haber demostrado, es difícilmente el ortodoxo *poster child* que el régimen creía que era. Como expresa tan acertadamente Labanyi:

Above all, it is great fun: what little criticism there is on the film reads it as a straightforward exemplification of Nationalist values, failing to spot the ways in which these values are undermined by ironic repartee and a slick performance style. For Sáenz de Heredia is drawing on popular cinematic conventions, which are notoriously ambivalent in their relation to dominant discourses. (2003, 148)

Labanyi insinúa la falta de atención crítica que ha recibido esta película y otros han empezado a hacerlo también. Wheeler (2012, 185) la ha denominado «Sáenz de Heredia's unintentionally camp classic» y García-Abad (2010) ha estudiado pormenorizadamente la manera en que esta película transforma el mito nacional en una parodia, aunque este hecho lo ignoró la crítica del momento:

Sáenz de Heredia afirma su propia libertad creadora frente al mito de don Juan, ante cuya autoridad secular no se detiene, marcando una distancia rayana en ocasiones en la más desvergonzada fantasía; un extravagante desafío sólo tolerable a un cineasta bien parapetado en la estructura de poder de régimen franquista. Tirso y Zorrilla quedan, pues, en el margen, constituyen meramente un marco de cohesión, una posible coartada, para desplegar las disparatadas hazañas de un personaje y sus adláteres en el terreno de la más abierta parodia, elocuentemente enmascarada por la crítica del momento y por el peso de la tradición donjuanesca. (García-Abad 2010, 195-6)

Cuando excavamos la fachada conservadora de este filme la encontramos repleta de contradicciones internas. Estas tentativas fracturadas y forzadas para conseguir una continuidad ideológica en el filme son evidencia de que la narrativa de España y de la españolidad del régimen franquista dependían de espejismo y superficialidad. El hecho de que exista poca crítica de esta película y de que la que hay descarta a ésta y a muchas otras adaptaciones de comedias áureas durante la dictadura como mera propaganda es una invitación para volver a examinar estos filmes, los cuales esconden más de una historia todavía por contarse.

Bibliografía

- Allinson, Mark; Jordan, Barry (2005). *Spanish Cinema: A Student's Guide*. London: Hodder Arnold.
- D'Lugo, Marvin (1997). *Guide to the Cinema of Spain*. Westport: Greenwood Press.
- García-Abad, María Teresa (2010). «Más allá de la adaptación. Del mito a la parodia nacional: Don Juan mistificado». Pérez Bowie, José Antonio (ed.), *Rescrituras fílmicas: Nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 191-208.
- Higginbotham, Virginia (1988). *Spanish Film under Franco*. Austin: University of Texas Press.
- Labanyi, Jo (2003). «Impossible Love and Spanishness: *Adventures of Don Juan* (Sherman, 1949) and *Don Juan* (Sáenz de Heredia, 1950)». Bonaddio, Federico; de Ros, Xon (eds), *Crossing Fields in Modern Spanish Culture*. Oxford: Legenda; European Humanities Research Centre, 146-54.
- López-Ríos, Santiago (2014). «La *Celestina* en el franquismo: en torno a una frustrada película de José Luis Sáenz de Heredia». *Acta literaria*, 49, 139-57. URL https://scielo.conicyt.cl/pdf/actalit/n49/art_08.pdf (2019-01-15).
- Maeztu, Ramiro de (1931). «Acción española». *Acción española*, 1(1), 1-7. URL <http://www.filosofia.org/hem/193/acc/e01001.htm> (2019-02-12).
- Maeztu, Ramiro de [1925] (2004). *Don Quijote, Don Juan y La Celestina: Ensayos en simpatía*. Madrid: Visor Libros; Comunidad de Madrid, Consejería de Educación. Letras Madrileñas Contemporáneas 11.
- Triana-Toribio, Núria (2003). *Spanish National Cinema*. London: Routledge.
- Wheeler, Duncan (2012). *Golden Age Drama in Contemporary Spain: The Comedia on Page, Stage and Screen*. Cardiff: University of Wales Press.
- Wright, Sarah (2005). «Dropping the Mask: Theatricality and Absorption in Sáenz de Heredia's *Don Juan*». *Screen*, 46(4), 415-31.

El perro del hortelano: de espacio escénico a espacio cinematográfico

Juan Carlos Garrot Zambrana
Université de Tours, France

Abstract In 1996, the movie *El perro del hortelano*, a film version of the homonymous comedy by Lope de Vega due to Pilar Miró, premiered in Spain. This essay aims to study how the rather vague and reduced space of the piece becomes a filmic space characterised by realism, as well as abundance. Attention is also paid to some omission of dialogue, very important to understand the character of Teodoro; they can be compensated by the silent image. Finally, the consequences of having shot the film in different parts of Portugal, easily recognisable to the Spanish spectator, are analysed.

Keywords El perro del hortelano. Lope de Vega. Pilar Miró. Theatrical space. Cinematic space. Naples. Spain. Portugal.

Sumario 1 El espacio teatral. – 2 El espacio en la comedia. – 3 El espacio en la película.

1 Cine y teatro

El cine ha recurrido al teatro en busca de argumentos desde que nace (Bazin [1951] 1975, 139¹), fenómeno observable por todas partes, incluida España (Alonso Velasco 2001, 375). Ahora bien, en el caso de la comedia nueva se ha observado el poco provecho que de ella se ha sacado si pensamos en lo in-

1 El trabajo de Bazin, a pesar del tiempo transcurrido desde que vio la luz por primera vez en 1951, me parece todavía válido por su penetración. Para una reflexión teórica más reciente pueden verse, por ejemplo, los estudios de Méndiz Noguero (1994) y Pulido (2002).

menso de su corpus (Carmona Lázaro 2018, 25).² No es el momento de discutir las razones de esa ausencia, sólo quiero insistir en que el público puede responder de manera muy positiva a veces, según sucedió con la versión que hizo Pilar Miró de *El perro del hortelano*, de Lope de Vega, estrenada en 1996, para lo cual encontró, cierto es, graves problemas de financiación que indican la escasísima disposición de los productores españoles a la hora de lanzarse a este tipo de empresas (Carmona Lázaro 2018, 235-6).³

Simplificando de manera algo drástica podríamos distinguir dos caminos a la hora de llevar una comedia al cine: poner de manifiesto que se está viendo teatro, incluso limitándose a filmar una versión teatral determinada de particular éxito, o, al contrario, partir del teatro para hacer una película, cuyo único vínculo con la obra en que se basa sea la palabra escrita como mero punto de partida.⁴ Por descontado, ninguno de estos enfoques nos ofrece un espectáculo teatral, ni tan siquiera cuando la cámara permaneciese fija y diera siempre un plano general, cosa que por otra parte rara vez sucede, pues se alternan los primeros planos, los planos parciales, con los planos generales, pero, insisto, ni aun así sería como estar en el teatro, pues nos faltarían los actores moviéndose por las tablas, al alcance de nuestra mano. No obstante, tampoco cabe negar que el pacto cinematográfico que el director establece con el público difiere en uno y otro caso, con independencia de lo poco o mucho que se haya transformado el texto, por la simple razón de que en teatro el escenario es un lugar que gracias al pacto teatral se transforma en un lugar en el mundo en el que hablan los personajes;⁵ en el cine, y más aún en aquellas películas que cuentan con decorados naturales, el espacio es real (Bazin [1951] 1975, 139 y 162), aunque la película no tenga por qué haberse rodado forzosamente allí donde la acción transcurre. Pongamos como ejemplo un episodio de la guerra de Vietnam. Al espectador le basta encontrarse ante un paisaje tropical y no se preocupa de saber si éste pertenece a Tailandia, Filipinas o al país en cuestión, según se ha comprobado en películas tan conocidas como *Apocalypse Now* de Coppola, rodada en Filipinas, o *Full*

² Puede encontrarse una lista de las adaptaciones en Carmona Lázaro 2018, 40-2.

³ Cuando Miró murió prematuramente en 1997 tenía otros proyectos de adaptaciones (Wheeler 2012, 174), que no encontraron continuidad, de tal forma que se tardó mucho en hacer otra película basada en una comedia áurea, en este caso *La dama boba*, dirigida por Manuel Iborra y estrenada en 2006. La película constituyó un sonado fracaso, no por merecido menos triste, porque desde entonces nadie más se ha aventurado por esos caminos. Sobre el cine de Miró en general puede leerse Heitz 2001a.

⁴ Por supuesto, el problema del respeto del texto se plantea no ya en ambos casos sino en toda puesta en escena de los clásicos.

⁵ Además del artículo pionero de Petr Bogatyrev ([1938] 1971), el lector puede consultar las ya clásicas páginas de Anne Ubersfeld (1982, 139-85).

Metal Jacket de Kubrick, en donde este último director reprodujo en unos estudios londinenses una cruenta batalla que se supone se desarrollaba, claro está, en Indochina. Lo que el público nunca podría aceptar es que le dieran unas tomas del desierto de Almería. Cuando se produce un desfase de ese tipo, nos reímos y nos encontramos probablemente ante una parodia o ante 'meta-cine'. Ahora bien, el espectador tampoco debe reconocer los lugares del rodaje como pertenecientes a una geografía distinta a la que se supone que remiten: esto es, no debe darse cuenta de que está viendo la selva filipina ni los estudios londinenses.

2 El espacio teatral

Una de las grandes diferencias entre teatro y cine la constituye precisamente el distinto carácter que adquiere el espacio en uno y otro género. No se trata únicamente de las mayores posibilidades que ofrecen las películas en cuanto a la facultad de introducir más lugares, incluyendo espacios exteriores, sino del carácter intrínsecamente realista, concreto, del espacio fílmico (Pérez Sierra 1996, 112). En las líneas que siguen me voy a interesar por cómo procedió Pilar Miró en el por así decirlo 'trasvase espacial' en su versión de la comedia de Lope,⁶ con alguna referencia a cómo el decorado puede paliar ciertos recortes del diálogo.

La comedia nueva se caracteriza por no respetar las unidades de tiempo y lugar.⁷ Los muchos lances de la acción exigían lapsos de tiempo desahogados y diversidad de espacios dramáticos para lograr la verosimilitud. Así lo indica por ejemplo don Alejo, personaje de *Los cigarrales de Toledo*, cuando responde a un defensor del teatro regular que ha censurado las irregularidades de *El vergonzoso en palacio* que se acaba de presenciar. Es verdad que don Alejo se refiere ante todo al tiempo, pero vale la pena citarlo brevemente:⁸

Porque si aquellos [los antiguos] establecieron que una comedia no representase sino la acción que moralmente puede suceder en veinticuatro horas, ¿cuánto mayor inconveniente será que, en tan

⁶ La adaptación de Miró ha sido objeto de un buen número de trabajos. Para una bibliografía completa remito a Carmona Lázaro (2018) en donde faltan dos estudios importantes publicados en Francia: Heitz 2001a y 2001b.

⁷ Sobre este tema, como sobre tantos otros, la bibliografía es abundantísima. Véase, por dar una sola referencia, Rozas 1976, 85-97.

⁸ En general son la unidad de acción y la de tiempo las que centran la polémica y es difícil encontrar textos de la época sobre la unidad de lugar. A ella ha dedicado algunas páginas Rubiera (2005, 43-54), que cita un fragmento de Caramuel muy representativo de lo que digo (2005, 32).

breve tiempo, un galán discreto se enamora de una dama cuerda, la solicita, regale y festeje, y que sin pasar siquiera un día, la obligue y disponga de suerte sus amores que, comenzando a pretenderla por la mañana, se case con ella a la noche? (Tirso de Molina 1996, 225-6)

Estos mismos inconvenientes pueden aplicarse con igual razón al *Perro del hortelano* e incluso de ellos se desprende la casi imposibilidad de mantener la unidad de lugar: son muy diversos lances para que ocurran en una única sala de un palacio o de una casa.

En cuanto a los cambios del espacio, en el teatro áureo se logran por medios sencillos: unos personajes salen a escena, estamos en un lugar sin decorado, prácticamente inexistente, que era reconstituido por el espectador a partir sobre todo de signos verbales, de la ropa y de objetos o de algún mueble (cf. Díez Borque 1975).⁹ Los personajes se van y salen otros: podemos permanecer en el mismo sitio, o pasar a uno nuevo en cuyo caso en seguida el espectador se sitúa sin ningún inconveniente. A veces sucede que un personaje salga por una puerta y entre en escena por otra: se significa de esa manera un desplazamiento que puede conllevar un cambio de lugar o un regreso al punto de partida. Por último, existe la posibilidad de caminar por el escenario y dar a entender así un recorrido por unas calles,¹⁰ recurso que utiliza el Fénix desde el comienzo de su carrera (Garrot Zambrana 2014, 183-5). Todo lo anterior facilitaba su multiplicidad y en ocasiones cierta indeterminación, de tal manera que en determinados momentos no sabemos dónde están los personajes o, peor todavía, la situación obliga a localizarlos en un lugar en el que no deberían estar si nos atenemos a las acotaciones.¹¹ *El Perro del hortelano* suministra ejemplos de lo que acabo de decir.

⁹ Para todo lo referente a estas cuestiones y a la puesta en escena en el siglo XVII es de obligada consulta Ruano de la Haza 2000, con una abundante bibliografía allí recogida. Para la concepción del espacio véase también el estudio de Rubiera 2005.

¹⁰ Ruano de la Haza (2000, 132) habla de «espacio dinámico cambiante»; Rubiera (2005, 107), de «espacio itinerante».

¹¹ Claro está que, como esas didascalias no suelen aparecer en las ediciones, la dificultad no hace sino aumentar. Tomemos un ejemplo de una comedia conocidísima, *Don Gil de las calzas verdes* (Tirso de Molina 1990). Al principio de la Jornada III hay un caso evidente de esa indeterminación de que hablo. Se trata de los vv. 2316-2360, un diálogo entre Quintana y Juana, y la situación siguiente en donde aparece doña Clara que pide explicaciones a «don Gil el Verde». Los dos primeros deben estar en la calle; la segunda en casa de doña Inés. A la indeterminación espacial le ha dedicado unas páginas Ruano (2000, 129-35).

3 El espacio en la comedia

La obra transcurre en Nápoles y en general se considera que pertenece a un subgénero que Weber de Kurlat (1975) denominó comedia palatina y dentro de él a un grupo bien reconocible, el de las comedias de secretario (Hernández Valcárcel 1993). Sin embargo algunos estudiosos han llamado la atención sobre su carácter particular, que la acerca a las comedias de capa y espada (Dixon 1995; Antonucci 2016). Y una de las razones es precisamente la reducción de espacios (Oliva 1996, 24).

La mayor parte del diálogo transcurre en el palacio de Belflor, aludiéndose de forma directa a un solo espacio: la «cuadra» de Diana en la cual se encierra a Marcela en castigo por abrazarse con Teodoro (v. 1012).¹² Como mínimo debemos postular otro, aquel en el que se halla Diana cuando pronuncia la orden, algo así como un salón, espacio semipúblico para recibir visitas y por donde pueden deambular criados y señores. Un criterio de verosimilitud extrateatral, dependiente del lugar real en que normalmente deberían producirse determinadas situaciones, obligaría a ampliar el número de estancias. Pienso concretamente en la reconciliación de Teodoro y Marcela (vv. 1794-1994), espiada en parte por Diana y nuevo acicate de su interés por el secretario. En ese momento, Marcela no está encerrada, según lo prueban tanto su presencia en la iglesia al principio de la Jornada II como estas palabras que dirige a Dorotea poco después de volver del templo: «En la prisión que me dio | tan justa amistad hicimos» (vv. 1434-1435). Miró rueda la reconciliación en una sala con estrado que bien puede ser un aposento reservado a las damas de compañía.

Se debe añadir la sala del palacio de Ludovico en la cual se produce su encuentro con Tristán, disfrazado de mercader griego. A estos tres lugares se suman otros, exteriores, pues hay varias escenas que se desarrollan en la calle. Concretamente, en el atrio de una iglesia, cuando Diana sale de misa; a la puerta de la taberna a la que acuden los aristócratas celosos en busca de un bravo; en un circuito urbano indeterminado, que recorren Tristán y Teodoro hasta llegar a palacio y que permite al gracioso exponer sus planes (vv. 2506-2507 y 2559), así como otro sitio, no menos vago, en el cual se topan Tristán y los dos nobles vengativos y en donde ambos escuchan de labios de Celio la noticia de la ‘verdadera’ identidad de Teodoro (vv. 2922-2985).

Ahora bien, leyendo con atención percibimos ciertas incoherencias. Por ejemplo, al principio de la Jornada II estamos en el atrio de

¹² Pérez Sierra (1996, 111) señala la gran escasez de acotaciones de la pieza, de modo que nos debemos situar gracias al diálogo. Todas las citas remiten a la edición de Dixon: Vega 1981. Por su esmerada edición del texto merece la pena citar a Laskaris: Vega 2012.

una iglesia. Ricardo y Federico aguardan a que salga de ella la condesa, lo que sucede rápidamente:

Salen Otavio, Fabio, Teodoro, la condesa y detrás, Marcela, Anarda, con mantos: llegue el conde por un lado. (v. 1266+)

Tras el verso 1277, la acotación indica:

Todos se entren por la puerta acompañando a la condesa, y quede allí Teodoro.

Así pues, el secretario permanece en la entrada de la iglesia, se lamenta en un monólogo, y habla luego con Tristán. Aparecen a continuación Marcela y Dorotea, y el diálogo se va encadenando en el mismo sitio que, por pura lógica, ya no puede seguir siendo la calle, sino el interior del palacio de Diana, al que ha regresado el resto de los interlocutores. Según Vitse en este caso se observa: «la preeminencia [...] del personaje – es decir de la acción de lo dramático – sobre el contexto material de su realización – es decir lo escénico» (1995, 105).

De igual forma, en la Jornada III, cuando el gracioso y su señor caminan juntos desde el lugar en donde los aristócratas celosos han contratado a Tristán, tomándolo por un bravo, para que asesine a su señor, ambos llegan hasta la puerta de casa según nos indica una acotación interna: «A casa hemos llegado» (vv. 2559). Teodoro queda solo y de nuevo escuchamos un monólogo. Inmediatamente, sale Diana: resulta inverosímil que hablen fuera, pero Lope no se ha preocupado de introducir al secretario en una sala en donde pueda verlo su señora. En mi opinión, más que a descuidos o a acotaciones omitidas en los diferentes textos que sirven de base a las ediciones modernas, las razones de tal proceder deben buscarse en la superioridad del principio de tensión dramática, de encadenamiento dialógico, con respecto a la coherencia entre diálogo y situación espacial, la cual, según quedó señalado, dependía menos del decorado propiamente dicho que de la palabra y de algunos signos no verbales muy codificados.

¿Qué hubiera ganado Lope con hacer salir al secretario de escena para hacerlo regresar inmediatamente, consiguiendo así dar la impresión del desplazamiento, del cambio de lugar? Nada, porque el espectador se despreocupa del dónde, que no contempla,¹³ y se centra en el qué sucede, viéndose en cambio perjudicado por la inevitable pérdida de fluidez en el encadenamiento de la acción. Pero lo que era aceptable en un teatro del siglo XVII, o de nuestros días, se convierte en imposible cuando pasamos a una cinta en donde en pa-

13 Recuérdese que en el escenario no habría nada que remitiese de forma concreta a un espacio determinado en el caso que nos ocupa.

labras de Pérez Sierra (1996, 112) «hay que pasar de la indefinición a la máxima concreción», y más todavía cuando se ha rodado en decorados naturales, para, justamente, situar la acción en un lugar en el mundo.¹⁴ Concretamente: ¿cómo subsana Pilar Miró las dos irregularidades antecitadas?

4 El espacio en la película

En la primera, paso del templo al salón de Diana, se intercala tras el monólogo, que se pronuncia en la iglesia, una escena callejera con saltimbanquis,¹⁵ lo cual proporciona al secretario el tiempo necesario para regresar a palacio. Resulta curioso destacar que esos minutos son más precisos en teatro que en cine, pues el montaje permite que los personajes pasen sin transición de una secuencia a otra, como sucede en el segundo caso que veremos a continuación: por lo tanto desde un punto de vista cinematográfico, no hacía falta recurrir a esa escena muda.

En la segunda, sencillamente, se rompe la continuidad del diálogo, de tal manera que el cuadro de Lope, compuesto por dos situaciones, el diálogo de Tristán con los aristócratas y el paseo de amo y criado, se desglosa en dos bloques: a) una larga escena nocturna desarrollada en una taberna con ambiente medio hampesco en donde los rivales del secretario contratan a Tristán (71'); b) al día siguiente, el gracioso busca a Teodoro en una parte del jardín cuidada por monjes y expone su traza (75').

Con tal ruptura no sólo se logra resolver la incongruencia de lugar, sino también que el espectador actual, poco acostumbrado a la fertilidad del ingenio de los graciosos de la comedia, piense que Tristán ha meditado durante toda la noche antes de encontrar la audaz tramoya que resolverá el atolladero sentimental de los enamorados y salvará la vida a su amo.

Miró multiplica los espacios, como suele ocurrir en las adaptaciones porque precisamente, según Bazin ([1951] 1975, 140), uno de los argumentos para incitar al público a ver ese tipo de películas es la mayor riqueza visual que pueden ofrecer. Ahora bien la pluralidad de decorados no se limita a proporcionar el marco visual que probablemente Lope hubiera empleado de tener a su disposición la técnica escenográfica.

¹⁴ No podemos detenernos en estas consideraciones, pero es evidente que el teatro moderno, por la competencia del cine, busca concepciones escenográficas que rehúyen el realismo, y vuelve a la «escena vacía» de los teatros españoles o isabelinos. Cf. Brook 2001, 115 ss. para una reflexión profunda sobre este asunto a partir de las características del teatro shakespeariano.

¹⁵ Para facilitar su localización indicaremos el minutaje de cuando suceden las distintas escenas o de cuando se insertan las imágenes. La escena en cuestión en minuto 41.

fica necesaria, sino que transforma la concepción misma del lugar de la acción, ya que por mucho que la comedia nueva se liberara de la tiranía de las tres unidades, los espacios se reducen con respecto a los que serían necesarios en la realidad para que determinadas situaciones de comunicación se produzcan. Ya expuse cómo en la obra teatral se sugieren dos estancias del palacio de Diana, y cómo, aplicando criterios distintos a los del arte dramático, los propios de la narrativa o del cine, deberían añadirse otras muchas, para conseguir dar verosimilitud y naturalidad a los encuentros: en una novela una conversación secreta entre enamorados nunca puede desarrollarse en un sitio muy transitado, sino en un aposento discreto, y así sucesivamente. Pero junto a ello, la entrada y salida de los actores se produce de manera distinta en la película: el código teatral permite omitir los desplazamientos de los personajes, que aparecen en el escenario cuando deben intervenir en la acción; en la película sin cesar los vemos dirigirse en secuencias mudas de un sitio a otro por pasillos, escalinatas y jardines.¹⁶ Diana y Teodoro no confluyen por casualidad en una misma sala, sino que se ven por primera vez en medio de una multitud de lacayos que se afanan por galerías y escaleras de la mansión condal. Por todas estas razones, en su *Perro del hortelano*, Pilar Miró saca a pasear la cámara, podríamos decir, y el resultado es el siguiente:

Palacio de Diana

- Interior: Aposentos
 Alcoba
 Sala con estrado
 Sala
 Corredor
 Ventanal (visto desde el jardín)
 Balconada (visto desde el jardín)
 Cocina
 Escaleras
- Exterior: Parque con canal
 Escalinata de entrada
 Escalera exterior
 Jardín interior (con frailes)
 Jardín: galerías, fuentes

Iglesia y alrededores

Taberna

Palacio de Ludovico: sala con vistas a un patio ajardinado

16 Esas escenas mudas, imposibles en teatro, son típicamente cinematográficas porque «el cine permite un tipo de narración en donde el personaje está construido desde fuera, a través del encuadre, de los lenguajes paralelos, la música, la plástica... y el elemento dialogal es absolutamente secundario [...] En el cine el diálogo es un elemento de apoyo a otras cosas que son más sustanciales en el relato» (Cabal 2002, 174).

Ante tal variedad y riqueza de decorados, que van de la mano con un vestuario lujoso¹⁷ y con una figuración más que abundante, perceptible en algunas secuencias multitudinarias (fiestas, paseos), tanto como en la servidumbre numerosa de Diana, se podría reaccionar negativamente y pensar que todos esos medios no son sino adornos que poco añaden a la palabra. Se podría echar de menos una concepción del espacio más austera, más teatral, no ya en términos de corral de comedias, sino en los de un Peter Brook según lo expresa en *El espacio vacío*, y concluir que tal decisión abarataría los costos y daría un resultado no menos poderoso, compensando con imaginación los palacios de granito o dando a esta facultad toda su latitud al dejar el cuerpo de los actores con casi toda la responsabilidad de lo paraverbal; pero precisamente si tal decisión se hubiera tomado se hubiera reducido uno de los atractivos para el gran público y esa ambición puede superponerse a criterios puramente estéticos.¹⁸

De hecho ciertas secuencias parecen superfluas, para exclusivo regalo de los ojos, o que como mucho, ayudan a dar ambiente de gran casa aristocrática, tal esa recepción muda en la que Diana reúne a la buena sociedad napolitana (27'). Otras veces el guionista añade detalles de su cosecha inverosímiles, por ejemplo cuando Ludovico contempla desde su butaca a varias jóvenes desnudas que se exhiben bobaliconamente en el patio ajardinado de su casa (82'). Se supone que ese cuadro erótico debe aguzar el apagado deseo del anciano conde y ponerlo en condiciones de intentar tener un nuevo heredero, intento fallido dado el dolor que sufre el desconsolado padre y que quizá esté en la base del añadido en el guion.¹⁹

Reconozcamos, empero, que en general la sustitución del «tablado neutro y sin cerrar» tan caro a Brook (2001, 115; trad. del Autor) por un entorno minuciosamente constituido se justifica en el caso de Pilar Miró, pues sus soluciones apoyan el sentido del diálogo, lo aclaran o, a menudo, lo enriquecen. Heitz (2001b, 35) ha destacado la secuencia posterior a los bofetones. La cámara nos lleva a la cocina de palacio: el entorno y la forma en que Tristán come subrayan lo inadecuado del proceder de Diana.²⁰ Podríamos añadir, al principio, el

¹⁷ Prácticamente toda la crítica señala la variedad de los lugares. En cuanto al vestuario véanse las observaciones de Canning (2005, 84-5, 90) y el trabajo de Wheeler (2007).

¹⁸ Por supuesto, también existen otras posibilidades de transformación del espacio escénico mucho más audaces y no menos lejanas tanto de la austeridad propugnada por Brook como del realismo. Recuérdese *Prospero's Books*, de Peter Greenaway.

¹⁹ Wheeler (2007, 279) da una explicación que me parece inaceptable y caso de que fuera la intención de Miró y de su guionista, sería de lo más anacrónica: «a group of young women presumably hoping to become the Count's new bride».

²⁰ La escena se inicia en el minuto 68. Conviene destacar otro añadido de la película: cuando Diana llega allí en busca de Teodoro, come un bocado (75'), en clara alusión al refrán que da título a la obra. El 'perro' comerá otra vez, cuando la condesa le niega

interrogatorio de Marcela. La condesa conduce a su dama a una alcoba y las dos mujeres hablan en primer plano, con un lecho al fondo que muestra a las claras cuál será el motivo de su posterior competencia (6').²¹ Otro ejemplo significativo se encuentra en la versión del comienzo de la Jornada II: Lope deja a sus personajes a la puerta de una iglesia. Nadie negará que el diálogo gana al desarrollarse en el templo: las palabras apenas susurradas, las miradas de sospecha que se cruzan entre Ricardo y Federico, y las que ambos, junto con el secretario, dirigen a Diana, única deidad que allí se adora, cobran mucha más intensidad (35').

Los jardines, y concretamente una fuente y un canal por el que pueden navegar pequeñas embarcaciones, ofrecen posibilidades de utilizar el valor simbólico del agua que fluye sin cesar, aprovechadas por Miró a la perfección, para subrayar las fluctuaciones de los sentimientos de Diana y Teodoro, la inconstancia del corazón humano, aunque en modo alguno compensen la edulcoración evidente a que se somete el texto original (cf. Wheeler 2007, 276),²² la cual redundaría en la eliminación de ciertas parcelas de la actitud de Teodoro, personaje que ha sido juzgado con dureza (Wardropper 1989)²³ y que se piense lo que se piense de él parece caracterizado por la ambigüedad (Garrot Zambrana 2003, 342-3). Esa misma agua, por añadidura, permite paliar en cierta medida la amputación de un importantísimo monólogo de Teodoro. En efecto, en la comedia, el secretario, tras escuchar los peligrosos planes de Tristán que les pueden costar honra y vida (vv. 2556-2558), decide poner tierra por medio para evitar que sus rivales lo asesinen, claro está, pero también, y de manera muy particular para dejar de sufrir por un amor imposible:

TRISTÁN A casa hemos llegado. A Dios te queda
 que tú serás marido de Diana
 antes que den las doce de mañana.
TEODORO Bien al contrario pienso yo dar medio
 a tanto mal, pues el amor bien sabe

a Marcela el permiso para partir a España con Teodoro (81'), con lo cual se subraya el cambio de la otrora esquiva condesa.

21 Como afirma Malpartida Tirado (2004, 121): «Si en el texto, debido a su limitación espacial y a la consecuente imposibilidad de secuenciar la historia a su antojo, se confía a los diálogos la función de aludir a aquellas acciones que no se pueden mostrar, en el cine no es preciso que descansan en lo verbal».

22 Carmona Lázaro y Boadas (2016, 15-20) desarrollan la eliminación de la ambición de Teodoro efectuada por Miró y su guionista, Pérez Sierra. La escena del paseo en barca, en minuto 29. Primeros planos de fuente, o fuentes tras los personajes, pueden encontrarse en minutos 48, 49 y 76.

23 La crítica discute hasta qué punto la ambición se conjuga con el amor en el texto de Lope. Remito de nuevo a Carmona Lázaro y Boadas (2016) para un estado de la cuestión.

que no tiene enemigo que le acabe
 con más facilidad que tierra en medio.
 Tierra quiero poner, pues que remedio,
 con ausentarme, amor, rigor tan grave,
 pues no hay rayo tan fuerte que se alabe
 que entró en la tierra, de tu ardor remedio.
 Todos los que llegaron a este punto,
 poniendo tierra en medio te olvidaron;
 que en tierra al fin le resolvieron junto.
 Y la razón que de olvidar hallaron,
 es, que amor se confiesa por difunto,
 pues que con tierra en medio le enterraron.
 (vv. 2559-2575)

Acto seguido Teodoro informa a la dama de su intención de irse para protegerla, ya que si lo matan, estallará un escándalo que la deshonorará. Se debe insistir en el contraste entre lo que el espectador teatral (o el lector), sabe acerca de los verdaderos motivos del galán y la forma en que éste presenta a su amada la decisión de abandonarla; entre el enterrar su pasión gracias a la distancia (vv. 2562-2575) y la galante declaración en la que pretende, ya ante Diana, tener que recuperar su ser, entregado a su dueño, antes de poder partir:

TEODORO Vuelvo a saber si hoy podré
 partirme.
 [...]

 Señora, vuelvo por mí,
 que no estoy en otra parte,
 y como me he de llevar,
 vengo para que me des
 a mí mismo.²⁴ (vv. 2629-2638)

Sin embargo, un primer plano de la fuente, que pone broche a la precedente conversación con el gracioso (77'), permitirá al espectador contrastar la tierna o cortés declaración de amor vencedor de la distancia con el fluir inasible del agua y de las pasiones humanas que simboliza.

El propio palacio, cuyas torres cónicas rodeadas de nubes abren la proyección, presagia sin duda las amenazas que se cernirán sobre

24 Antonucci (2004, 268) piensa que Teodoro no quiere realmente irse a España y que la despedida es una táctica para forzar a Diana a una declaración explícita y para que lo retenga en Nápoles (269). Lo juzgo dudoso: Teodoro teme por su vida, que perdería a manos de sus rivales y también caso de que se descubriera la superchería de ser hijo de Ludovico. Teodoro quiere vivir y ser feliz: es un «egoísta sentimental» (Garrot Zambrana 2003, 343) que ha aprendido la lección de los bofetones que le propinó Diana cuando se encaró con ella.

los amantes, pudiendo adquirir también valor simbólico: la arquitectura remite plausiblemente al poder tiránico que interferirá en los amores de la pareja inicial – formada por Marcela y Teodoro – que se besa tras el plano del exterior del palacio,²⁵ o al peso de las convenciones sociales que tienen prisioneros a los nobles e impiden los matrimonios desiguales.

Estos ejemplos, junto con otros que cabría aducir, como la toma en la que Teodoro está junto a la fuente y Diana, lejos, dominándolo desde un balcón del palacio, lo mira, acentuándose así la distancia que media entre ambos (63'),²⁶ todos estos ejemplos, repito, abonan la decisión de la directora y dan a los lugares seleccionados un valor que rebasa lo meramente decorativo o espectacular, o la visita turística, de tal manera que los espacios significan y su significado refuerza el sentido del diálogo cuando no producen mayor verosimilitud o enderezan entuertos.

No obstante, si adoptamos otra perspectiva, la del lugar geográfico en donde se desarrolla la acción, lo que la cámara muestra a los ojos, contradice lo que nos indican los oídos. Recordemos que nos encontramos en Nápoles, según se repite sin cesar, y la música así lo corrobora en alguna ocasión, por ejemplo, la que acompaña a los meninos que danzan en el jardín (42'); ahora bien, desde el primer plano de la película, gran parte de los espectadores españoles habrán reconocido las torres cónicas del palacio de Sintra. Esa ambientación portuguesa se confirma hasta la saciedad con los bellos azulejos, inequívocamente lusitanos, que decoran paredes y fuentes y en los cuales se regodea la cámara, pues se ven incesantemente e incluso en el interior de la iglesia (37').²⁷

En tal caso, las tan mencionadas torres dejarían de ser signo del signo de un objeto, tal sucede con el vestuario, utilería y los elementos decorativos que aparecen en un escenario (Bogatyrev [1938] 1971, 518), para convertirse en representación del objeto en sí, objeto que remite a Portugal y con él todo el entorno, sin que para ello el espectador tenga que ser especialista en jardines y arquitectura renacentistas. De tal modo que se neutraliza en cierta medida el esfuer-

25 Canning (2005, 83) califica ese beso de concesión al público. Las torres de palacio aparecen insertadas de nuevo en el minuto 9 y en el minuto 51.

26 Sería fatigoso hacer un recuento exhaustivo. Para un análisis más completo de la película véase la reciente tesis de Carmona Lázaro (2018, 233-67). En este mismo volumen se encontrará además el ensayo de Marcella Trambaioli donde se analiza de forma exhaustiva el binomio alto-bajo y la forma en que Pilar Miró lo ha puesto de relieve en la película.

27 Para los datos concretos de las condiciones de rodaje véase Heitz (2001a, 104-5). En cuanto a la tensión Nápoles-España, es una cuestión que aquí resulta imposible de tratar cumplidamente. Pueden consultarse a este respecto lo dicho por Vitse (1990², 585 nota 7) y el artículo de Palomo (1988), que aunque dedicado, según se deduce del título, al teatro de Tirso, puede aplicarse a toda la llamada comedia palatina. Para un intento de justificación de la elección de Nápoles véase Garrot Zambrana 2011, 337-40.

zo por colocarnos ante unos personajes que luchan por ser felices en Nápoles. Con certeza muchas personas no habrán concedido valor a este detalle, y de hecho ningún crítico de los que se han citado en este estudio, a pesar de que todos señalan el lugar del rodaje, expresan la más mínima reacción de desconcierto.²⁸ Por lo tanto, la tentación de postular que más habría valido prescindir de los palacios portugueses, para centrarse en el diálogo, puede pasar por reacción de uno de esos cultos que en la tertulia del corral criticaba las infracciones a las poéticas renacentistas, por razones diferentes, desde luego, pero en el fondo no tan alejadas. Así pues, lo mejor sería adormecer la conciencia crítica y considerar que llevar Nápoles a Lisboa se quedaría en un justo desafío al criterio de verosimilitud con el que, por otra parte, el público de los corrales de comedia no era demasiado exigente. En cualquier caso conviene observar igualmente que ningún espectador identifica ni el palacio ni los azulejos con algún lugar que podría encontrarse en España, con lo cual se mantiene la tensión entre el aquí del público y el allí de los personajes: un aquí, donde se escribe la comedia y en donde se contempla, y en donde no pueden suceder cosas como las que suceden en un allí, por muy cercano que sea, aunque esta regla observada en la comedia nueva sea desconocida para la mayor parte de las personas que fueron a ver la película.

En definitiva, Pilar Miró y su equipo de producción, si no sacrifican lo justo por el gusto según se vanagloriaba de haberlo hecho el Fénix,²⁹ compensan con el fasto visual la osadía, inaudita en el contexto cinematográfico español, de haber adaptado una comedia del Siglo de Oro. Sólo nos queda agradecersele encarecidamente.³⁰

Bibliografía

- Alonso Veloso, María José (2001). «*El perro del hortelano*, de Pilar Miró: una adaptación no tan fiel de la comedia de Lope de Vega». *Signa: revista de la Asociación española de Semiótica*, 10, 375-93.
- Antonucci, Fausta (2004). «Teodoro y César Borgia: una clave para la interpretación de *El perro del hortelano*». Domínguez Matito, Francisco; Lobato, María Luisa (eds), *Memoria de la palabra = Actas del VI congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002), vol. 1. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 263-74. DOI <https://doi.org/10.31819/9783964565297-018>.

28 Véase por ejemplo Cortés Ibáñez 2000, 304.

29 Como se sabe, la oposición se repite varias veces en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Véase Rozas 1976, vv. 47-48, 209-210, 375-376.

30 El éxito de la película, éxito de público y de crítica, dio la razón a Pilar Miró. Sobre la recepción de la película en España (y también en Francia), véase Heitz 2001a, 112-13.

- Antonucci, Fausta (2016). «El perro del hortelano, una comedia de frontera». *Cuadernos pedagógicos de la compañía Nacional de Teatro Clásico*, 57, 18-28.
- Bazin, André [1951] (1975). «Théâtre et cinéma». *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf, 129-78.
- Bogatyrev, Petr [1938] (1971). «Les signes du théâtre». *Poétique*, 2, 517-30.
- Brook, Peter (2001). *L'espace vide*. Paris: Seuil. Trad. de: *The Empty Space*. New York: Avon, 1968.
- Cabal, Fermín (2002). «El diálogo en el cine, en el teatro y la televisión». Ramera Castillo, José (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor, 171-8.
- Canning, Eliane (2005). «'Not in My Shadow': Pilar Miró's adaptation of Lope de Vega's *The Dog in the Manger* (1986)». *Studies in European Cinema*, 2(2), 81-92. URL <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1386/se-cí.2.2.81/1> (2019-06-13).
- Carmona Lázaro, Alba (2018). *La comedia áurea en el lienzo de plata: análisis de la recepción de la comedia nueva a partir de sus recreaciones fílmicas* [tesis doctoral]. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. URL <https://www.tesisenred.net/handle/10803/523500> (2018-03-31).
- Carmona Lázaro, Alba; Boadas, Sònia (2016). «'O morir en la porfía o ser conde de Belflor': la ambición de Teodoro en Lope de Vega y Pilar Miró». *Ogigia*, 20, 5-23. DOI <https://doi.org/10.24197/ogigia.20.2016.5-23>.
- Cortés Ibáñez, Emilia (2000). «Un clásico en el cine: *El perro del hortelano*». Sevilla, Florencio; Alvar, Carlos (eds), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Madrid, 6-11 de julio de 1998). Madrid: Castalia, 303-8.
- Díez Borque, José M. (1975). «Aproximación semiológica a la 'escena' del teatro del Siglo de Oro». Díez Borque, José M.; García Lorenzo, Luciano (eds), *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta, 50-92.
- Dixon, Victor (1995). «*El vergonzoso en Palacio* y *El perro del hortelano*: ¿comedias gemelas?». Arellano, Ignacio; Oteiza, Blanca; Pinillos, Carmen; Zugasti, Miguel (eds), *Tirso de Molina, del Siglo de oro al siglo XX = Actas del coloquio internacional* (Pamplona, Universidad de Navarra, 15-17 de diciembre 1994), *Revista Estudios*, 51(189-190), 73-86.
- Garrot Zambrana, Juan Carlos (2003). «Gerineldo en los tablados». *Homenaje a Stefano Arata, Criticón*, 87-88-89, 333-45.
- Garrot Zambrana, Juan Carlos (2011). «España son mis brazos: Nápoles en *El perro del hortelano* y otras comedias lopescas». Civil, Pierre; Gargano, Antonio; Palumbo, Matteo; Sánchez García, Encarnación (eds), *Fra Italia e Spagna. Napoli crocevia di cultura durante il vicereame*. Napoli: Liguori editori, 325-41.
- Garrot Zambrana, Juan Carlos (2014). «El espacio en algunas comedias madrileñas de Lope de Vega». Sáez Raposo, Francisco (ed.), *La creación del espacio en el teatro español entre finales del siglo XVI y principios del XVII*. Vigo: Academia del Hispanismo, 173-202.
- Heitz, Françoise (2001a). *Pilar Miró: vingt ans de cinéma espagnol (1976-1996)*. Arras: Artois Presses Université.
- Heitz, Françoise (2001b). «Les années 90 de Pilar Miró». *La Licorne*, 58, 27-38.
- Hernández Valcárcel, Carmen (1993). «El tema de la dama enamorada de su secretario en el teatro de Lope de Vega». García Martínez, Manuel (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro = Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, vol. 1. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 481-94.

- Malpartida Tirado, Rafael (2004). «Lenguaje literario y lenguaje fílmico: *Yerma*, entre las tablas y el celuloide (Francisco García Lorca/Pilar Távora)». Vera Méndez, Juan Domingo; Sánchez Jordán, Alberto (eds), *Cine y literatura; el teatro en el cine*. Murcia: Universidad de Murcia, 120-7.
- Méndiz Noguero, Alfonso (1994). «Diferencias estéticas entre teatro y cine. Hacia una teoría de la adaptación dramática». Eguiluz, Federico (ed.), *Transvases culturales: literatura, cine, traducción*. Vitoria: Universidad del País Vasco, 331-40.
- Oliva, César (1996). «El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega». Pedraza Jiménez, Felipe; González Cañal, Rafael (eds), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina = Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico* (Almagro, Julio 1995). Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 13-36.
- Palomo, María Pilar (1988). «Señales de fijación espacial de la comedia de endredo tirsista». *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 105-19.
- Pérez Sierra, Rafael (1996). «Versión cinematográfica de *El perro del hortelano*». Pedraza Jiménez, Felipe; González Cañal, Rafael (eds), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina = Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico* (Almagro, Julio 1995). Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 107-14.
- Pulido, Genara (2002). «Los fundamentos teóricos de la relación entre teatro y cine en España. De la adaptación a la transcodificación», en Vilches de Frutos, María F. (ed.), «Teatro y cine: la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos», núm. monogr., *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 27(1), 103-19.
- Rozas, Juan Manuel (1976). *Significado y doctrina del "Arte Nuevo" de Lope de Vega*. Madrid: SGEL.
- Ruano de la Haza, José M. (2000). *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- Rubiera, Javier (2005). *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*. Madrid: Arco.
- Tirso de Molina (1990). *Don Gil de las calzas verdes*. Ed. de Alonso Zamora Vicente. Madrid: Castalia.
- Tirso de Molina (1996). *Los cigarrales de Toledo*. Ed. de Luis Vázquez. Madrid: Castalia.
- Ubersfeld, Anne (1982). *Lire le théâtre*. Paris: éd. Sociales.
- Vega, Lope de (1981). *El perro del hortelano*. Ed. de Victor Dixon. Londres: Tamesis.
- Vega, Lope de (2012). «*El perro del hortelano*». Ed. de Paola Laskaris. Fernández, Laura; Pontón, Gonzalo (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, vol. 1. Ed. de PROLOPE. Madrid: Gredos, 53-262.
- Vitse, Marc (1990²). *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Vitse, Marc (1995). «El tercer monólogo de Teodoro en *El perro del hortelano* (II, vv. 1278-1325)». Castellón, Herclia; de la Granja, Agustín; Serrano, Antonio (eds), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas IX-X*. Almería: Diputación Provincial de Almería, 101-12.
- Wardropper, Bruce W. (1989). «Comic Illusion: Lope de Vega's *El perro del hortelano*». Sánchez Romeralo, Antonio (ed.), *Lope de Vega: el teatro*, vol. 2. Madrid: Taurus, 333-45. Or. ed.: *Kentucky Romance Quarterly*, XIV, 1967, 101-11.
- Weber de Kurlat, Frida (1975). «*El perro del hortelano* como comedia palatina». *NRFH*, 24(2), 339-63. DOI <http://dx.doi.org/10.24201/nrfh.v24i2.472>.

Wheeler, Duncan (2007). «'We are Living in a Material World and I Am a Material Girl': Diana, Countess of Belflor, Materialised on the Page, Stage and Screen». *Bulletin of Hispanic Studies*, 84(3), 267-86. DOI <https://doi.org/10.3828/bhs.84.3.2>.

Wheeler, Duncan (2012). *Golden Age Drama in contemporary Spain. The 'Comedia' on Page, Stage and Screen*. Cardiff: University of Wales Press. DOI <https://doi.org/10.1017/S0307883312001058>.

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

Marcella Trambaioli

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

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

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

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

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

el perro del popular dicho proverbial al que remite el rótulo de la pieza, debido a su amor por el secretario Teodoro, indigno de su linaje. Dicha tensión social e individual que constituye el pivote alrededor del cual se desarrolla toda la acción dramática se traduce en una dialéctica entre todo lo que es alto y lo que es bajo, de la cual el poeta se aprovecha sobre todo en clave metafórica. Así pues, si numerosos verbos (*subir, bajar, igualar, caer, volar, levantar, precipitar, desmerecer, humillar, menguar*), sustantivos (*altivez, bajeza, alas, altura, grandeza*), adjetivos (*bajo, alto, principal, humilde, altiva, igual, desigual, inferior*) e imágenes de los versos lopescos remiten a la diferencia estamental entre Diana y Teodoro, sin que el escueto decorado verbal ofrezca más que contadas indicaciones espaciales que la subrayen,² en la transposición fílmica que Pilar Miró³ realizó de esta obra maestra del Fénix «la distancia entre lugar de la representación y lugar de la ficción» (Rubiera Fernández 2005, 28) se anula, ofreciendo al espectador unas soluciones espaciales intrigantes y estéticamente logradas.⁴

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

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

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

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

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

la mayor parte del diálogo transcurre en el palacio de Belflor, aludiéndose de forma directa a un solo espacio: la «cuadra» de Diana en la cual se encierra a Marcela en castigo por abrazarse con Teodoro (v. 1012). Como mínimo debemos postular otro, aquel en el que se halla Diana cuando pronuncia la orden, algo así como un salón, espacio semipúblico para recibir visitas y por donde pueden deambular criados y señores. Un criterio de verosimilitud extrateatral, dependiente del lugar real en que normalmente deberían producirse determinadas situaciones, obligaría a ampliar el número de estancias. (2007, 121⁵)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

20 Ver a dicho propósito, Serés 1996.

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

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

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

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

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

pues he hallado a tu bajeza
el color que yo quería,
que el gusto no está en grandezas,
sino en ajustarse al alma
aquello que se desea. (251-2, vv. 3307-3311)

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

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

Bibliografía

- Alonso Veloso, María José (2001). «*El perro del hortelano*, de Pilar Miró: una adaptación no tan fiel de la comedia de Lope de Vega». *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 10, 375-93.
- Arata, Stefano (2002). «*Casa de muñecas*: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega». Antonucci, Fausta; Arata, Laura; Ojeda Calvo, M. del Valle (eds), *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*. Pisa: Edizioni ETS, 191-209.
- Armiño, Mauro (ed.) (2003). *Lope de Vega: El perro del hortelano*. Madrid: Cátedra.
- Canning, Elaine (2005). «Not in My Shadow: Pilar Miró's Adaptation of Lope de Vega's *The Dog in the Manger*». *Studies in European Cinema*, 2(2), 81-92.
- Carmona, Alba (2018). *La comedia áurea en el lienzo de plata: análisis de la recepción de la comedia nueva a partir de sus reescrituras fílmicas* [tesis doctoral]. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. URL https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2018/hdl_10803_523500/alca1de1.pdf (2019-06-16).
- Carreño, Antonio (1992). «La semántica del engaño: *El perro del hortelano* de Lope de Vega». Dutton, Brian; Roncero López, Victoriano (eds), *Busquemos otros montes y otros ríos: estudios de la literatura española del Siglo de Oro dedicados a Elias L. Rivers*. Madrid: Castalia, 75-97.
- Covarrubias Horozco, Sebastián (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafrá. Pamplona; Madrid; Frankfurt am Main: Universidad de Navarra; Iberoamericana; Vervuert.
- Di Pastena, Enrico (2003). «Identidad y alteridad social en los protagonistas de *El perro del hortelano*». *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 6, 245-58.
- Escalonilla López, Rosa Ana (2002). «La vigencia dramática de la comedia nueva en la película *El perro del hortelano*, de Pilar Miró». Romera Castillo, José (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros, 309-19.
- Fernández, Esther; Martínez-Carazo, Cristina (2006). «Mirar y desear: la construcción del personaje femenino en *El perro del hortelano* de Lope de Vega y de Pilar Miró». *Bulletin of the Spanish Studies*, LXXXIII(3), 315-28.
- Garrot Zambrana, Juan Carlos (2007). «*El perro del hortelano* entre Nápoles y Portugal: del corral de comedias a la pantalla». Castellani, Jean-Pierre; Zapata, Monica (éds), *Texte et image dans le Mondes Hispaniques et Hispano-Américains*. Tour: PUF, 117-29.
- González, Aurelio (2003). «La palabra y el gesto de amor en Lope». Pedraza Jiménez, Felipe B.; González Cañal, Rafael; Marcello, Elena (eds), *Amor y ero-*

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

El teatro áureo en la gran pantalla: *Menos es más* de Pascal Jongen y *El desdén con el desdén* de Moreto

Debora Vaccari

Università degli Studi di Roma «La Sapienza», Italia

Abstract This article analyses the relationship between the film *Menos es más* (2000) and *El desdén con el desdén* (1651-52), a comedia by Agustín Moreto. The film adaptation uses a theatrical text by making a series of changes in order to reach a new target, teenager viewers.

Keywords Menos es más. El desdén con el desdén. Agustín Moreto. Siglo de Oro. Adaptation. Theatre.

Menos es más es una producción del año 2000 dirigida por el director francés afincado en España Pascal Jongen, también conocido por la exitosa *Al salir de clase* (1997), serie televisiva en la que participan algunos de los protagonistas de la película que nos ocupa, como los actores Sergio Peris-Mencheta, Elsa Pataky y Vanessa Saiz. El guion de la película lo firman Curro Royo, Juan Vicente Pozuelo y el propio Jongen.¹

Carlos (Sergio Peris-Mencheta) y Ana, mejor conocida como Polilla (Vanessa Saiz), amigos desde la infancia, se han prometido mutuamente luchar jun-

Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *La obra dramática de Agustín Moreto. Edición y estudio de sus comedias IV: las comedias escritas en colaboración*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (Proyecto I+D Excelencia 2014, FFI2014-58570-P).

1 Para todos los detalles sobre la película, cf. <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/Películas/Detalle?Película=24100#> (2018-10-07).

tos para realizar su sueño, ser actores. De hecho, los dos estudian arte dramático en el Centro Andaluz de Teatro y, como muchos de sus compañeros, en su tiempo libre trabajan en un parque de atracciones de Sevilla. Para conseguir su objetivo, los dos amigos van a Madrid y se presentan a las pruebas de ingreso de la Escuela de Arte Dramático, pero, mientras que Polilla consigue ser admitida, Carlos finalmente cambia de opinión y decide no presentarse. Al descubrirlo, Polilla se siente traicionada y le pide explicaciones: el joven le confiesa que no quiere dejar Sevilla porque está enamorado de Diana (Elsa Pataky), la protagonista de la obra *Carmen* que se está ensayando en el Centro. A cambio de que Carlos siga con sus planes para ser actor, Polilla se ofrece a ayudarlo e, inspirándose en la comedia que ha estudiado para la prueba de admisión en Madrid, *El desdén con el desdén*, le propone utilizar el menosprecio como arma contra Diana, poniendo en duda su belleza y sus dotes como actriz. El joven decide seguir los consejos de su amiga, y consigue que Diana se pique y, a su vez, decida demostrarle lo contrario, seduciéndolo para humillarlo después. Carlos afronta la prueba para el papel de don José en *Carmen*, que Diana presencia y que le causa tanta impresión que Polilla entiende que por fin su «desdén ha acabado». Por ello su amiga le dice a Carlos que dé rienda suelta ya a sus sentimientos. En efecto, Carlos y Diana acaban liándose. Feliz, el joven corre a contárselo a Polilla que, sin embargo, le confiesa que estaba enamorada en secreto de él, lo cual provoca un distanciamiento entre los dos, que culmina con la decisión de ella de irse a Madrid.

Carlos ha conseguido el papel de don José en *Carmen*, donde actúa al lado de Diana. El estreno es un éxito, pero Polilla no acude al teatro. Carlos la busca en su casa, pero su amiga se reafirma en su intención de dejar Sevilla. La decisión de Polilla hace reflexionar a Carlos, que decide renunciar a la gira con Diana al darse cuenta de que él también está enamorado de Polilla. Por su parte, ella, a pesar de la declaración de amor del joven, se marcha a Madrid. La historia da un salto hacia adelante y un año después, en la capital, se produce el reencuentro de Polilla y Carlos, que también ha sido admitido en la Escuela. De ese modo, pueden vivir juntos su amor.

El desdén con el desdén es una de las comedias más conocidas de Agustín Moreto, cuya composición, según María Luisa Lobato (2008a, 402), se remontaría a la segunda mitad de 1651 o muy al comienzo de 1652. El estreno de la obra corrió a cargo de la compañía de Gaspar Fernández de Valdés y Juan de Vivas, y tuvo lugar probablemente en la primavera de 1652 (Lobato 2008b, 26). El 10 de septiembre de 1654 la viuda de Gaspar Fernández, Damiana de Arias y Peñafiel, vendió el manuscrito de *El desdén con el desdén* al propio Moreto que quería imprimir las comedias en la primera parte de sus obras dramáticas, que estaba preparando y que de hecho salió ese mismo año de 1654. Por lo que atañe al género, la pieza es la única pertene-

ciente al género palatino cómico escrita por el madrileño, que prefería netamente las palatinas serias (Lobato 2015, 228; Zugasti 2015).

El argumento de *El desdén con el desdén* es de sobra conocido, y lo resumo en la tabla que ofrezco a continuación, en la que se evidencia también la estructura de la comedia:

Jornada	Cuadro	Argumento
I	1	En su palacio, el Conde de Barcelona se encuentra con los pretendientes de su hija Diana, una dama esquivada que rechaza el amor: Carlos, conde de Urgel, el Conde de Fox y el Príncipe de Bearne. Carlos, inicialmente no enamorado de Diana, decide seducirla precisamente porque se ve rechazado. Para hacerlo, usará contra ella el mismo desdén que ella usa con los demás.
	2	Mientras, en sus aposentos, Diana se entretiene con sus damas de compañía y con Polilla, criado de Carlos, disfrazado del médico Caniquí. Cuando llega su padre con los tres pretendientes, Diana le repite que no quiere casarse con ninguno, y ellos se retan para conquistarla. Sin embargo, Carlos se muestra aún más esquivo que la dama, por lo que ella se enoja y decide seducirlo.
II	3	Polilla le confirma a Carlos que su táctica del desdén está funcionando, ya que Diana está empeñada en enamorarlo. En el juego de las cintas de colores organizado para el sarao del carnaval, consigue que le toque Carlos, pero este, una vez más, se muestra desdeñoso, suscitando el resentimiento de la dama.
III	4	En el jardín del palacio del Conde de Barcelona, Diana, que está escuchando música con sus damas, espera a Carlos, pero este, cuando llega, primero la ignora y luego se va. Diana se enfada, por lo que dos de sus acompañantes, Laura y Cintia, creen que se está enamorando de él.
	5	Las parejas que se han formado durante el juego de las cintas de colores van entrando, acompañadas por Carlos, que sigue ignorando a Diana. La dama, por despecho, le comunica que va a casarse con Bearne, a lo que el galán replica fingiendo amor por Cintia. En este juego de celos recíprocos, Diana se da cuenta de que está enamorada de Carlos. Mientras, el Conde de Barcelona se prepara para conceder la mano de Diana a Bearne, y la de Cintia a Carlos. Sin embargo, el galán se niega y declara en público su amor por Diana, que finalmente se rinde a él. La comedia acaba en bodas: de Carlos y Diana, de Polilla con Laura, de Cintia con Bearne y de Fenisa con Fox.

Como se desprende de la comparación de las dos sinopsis, *Menos es más* se configura como una «adaptación libre» del texto teatral en el que se inspira, *El desdén con el desdén*, ya que en la película los elementos esenciales del hipotexto «se toman como punto de partida para elaborar un guion cinematográfico que poseerá un alto grado de autonomía respecto a su origen teatral» (Sánchez Noriega 2000,

72). En general, por lo que he podido averiguar, la película no ha recibido buenas críticas, al menos por parte de los estudiosos del teatro clásico: desde «modestísima cinta [...] típica comedieta juvenil de menguada sustancia» (España 2007, 33), a «adaptación muy libre de *El desdén con el desdén* de Moreto» (Martínez Fernández 2011, 46), o a «versión actualizada, descuidada y muy libérrima de la obra de Agustín Moreto [...] actualiza y deshace la pieza original, convirtiéndola en una comedia de jóvenes, un tanto planos e insulsos» (Romeira Castillo 2011, 192). Ahora bien: estas valoraciones (más o menos aceptables, ahora no vamos a entrar en el tema) parecen fundarse precisamente en el hecho de que se trata de una adaptación «muy libre» o «libérrima» de la comedia moretiana, debido a que «deshace la pieza original» a través de un proceso de actualización. En las páginas que siguen voy a proponer un análisis de la película desde una perspectiva que intente superar el concepto de fidelidad de la adaptación filmica al hipotexto teatral, algo que, por otro lado, en estos últimos años viene reivindicándose en los estudios transmediales.²

En palabras de André Helbo, no existe una «adaptation sans point de vue réceptionniste qui intègre la reconnaissance du fait adaptatif et la posture d'observateur», lo que implica «une ressemblance avec l'œuvre originale, mais implique aussi une différence spécifique: l'œuvre adaptée ne s'identifie pas à l'original» (1997, 30). Es decir que la obra fruto de la adaptación – en este caso, *Menos es más* – hay que considerarla como una creación nueva, una *recreación*, en la que influye de forma determinante el nuevo receptor, además del diferente medio visual utilizado: la adaptación es «a process of creation, the act of adaptation always involves both (re-)interpretation and then (re-)creation» (Hutcheon 2006, 8). De allí que estas *recreaciones* funcionen «as palimpsest through our memory of other works that resonate through repetition with variation» (8).

Entre las muchas propuestas de clasificación de la teatralidad en la pantalla,³ he optado por la de José Antonio Pérez Bowie (2010, 40), que parte de dos tipologías básicas: una, en la que la teatralidad «se manifiesta a nivel formal» (tipos nn. 1-6), y otra, en la que «constituye el núcleo (o uno de los núcleos) del contenido del filme» (tipos nn. 7-10). En este segundo macrogrupo y bajo el marbete de «teatralidad como especularidad compleja» (tipo n. 8), Pérez Bowie incluye aquellas películas en las que

² Por ejemplo, véase el largo apartado que Sánchez Noriega (2000, 50-6) dedica al debate, titulado precisamente «Legitimidad y fidelidad», retomado parcialmente en Sánchez Noriega 2001.

³ Véase, por ejemplo, Guarinos 1996 y Sánchez Noriega 2000, 72-5. Para el estado de la cuestión sobre las relaciones entre teatro y cine véase, por ejemplo, Pérez Bowie 2004 o Trecca 2010.

la especularidad [...] se integra en el desarrollo argumental constituyendo uno de sus núcleos temáticos principales. [...] Nos hallamos igualmente ante un caso de especularidad (teatro dentro del teatro), pero de un grado de complejidad mayor, ya que la pieza enmarcada constituye un referente continuo de la historia narrada en el filme marco. (52)

Según la relación que se establece entre la obra-marco y la enmarcada, el estudioso identifica tres subtipos, y el tercero es el que nos interesa ahora: en él, «la situación de la obra enmarcada se reproduce paralelamente en la obra marco, afectando a la actuación de los personajes de esta», así que «la interacción entre la ficción en primer grado y la ficción en segundo grado llega al extremo de que los actores que interpretan esta segunda lleguen a vivir una situación paralela a la de aquella en sus vidas ‘reales’» (Pérez Bowie 2010, 54).

Menos es más se corresponde, por lo menos parcialmente, con este tercer subtipo: la táctica del desdén para conquistar a la dama, Diana, que el gracioso Polilla sugiere a Carlos y que el galán adopta en la comedia moretiana, de hecho, es la misma que Ana/Polilla recomienda a Carlos - incluso con una alusión explícita a *El desdén con el desdén* - en la película de Jongen, donde, sin duda alguna, representa el eje central del enredo. ¿Por qué correspondencia parcial? Porque la obra que los estudiantes-actores están ensayando en el Centro Andaluz de Teatro no es la comedia de Moreto, sino una versión de *Carmen*, que, según el modelo propuesto por Pérez Bowie, debería de funcionar como obra enmarcada, pero no lo hace al no influir en el desarrollo de la intriga. En la película esta función la desempeña *El desdén con el desdén*, que sí sirve de espejo en el que se reflejan los protagonistas, cuyas vidas *grosso modo* y por lo menos hasta cierto punto transcurren paralelamente a la comedia.

Otro elemento puesto de relieve por las críticas es la actualización llevada a cabo por Jongen. Si acudimos al *Diccionario del teatro* de Patrice Pavis vemos que la actualización es una

operación que consiste en adaptar al tiempo presente un texto antiguo, teniendo en cuenta las circunstancias contemporáneas, el gusto del nuevo público y las modificaciones de la fábula que impone la evolución de la sociedad. La actualización no introduce cambios en la fábula central, preserva la naturaleza de las relaciones entre los personajes. Sólo varían la fecha y el marco de la acción. (1998, 34-5)

En *Menos es más* se asiste a una modernización tanto espacial como temporal, claramente encaminada a acercar la película a su público objetivo, a saber, los espectadores adolescentes de la serie juvenil⁴ *Al salir de clase*, como demuestra la presencia en el reparto de actores sacados de la serie o la ambientación ‘escolar’ (en este caso, la del Centro Andaluz de Teatro donde los protagonistas estudian arte dramático).⁵ De la misma forma, la Barcelona de *El desdén con el desdén* es sustituida por Sevilla, sede del Centro, y la ambientación de mediados del siglo XVII por otra contemporánea. Aun así, en la película se intenta recuperar algo del contexto aurisecular de su fuente a través de algunas atracciones del parque en el que trabajan los personajes como, por ejemplo, el corral de comedias, donde se representa precisamente la obra moretiana.

También la elección de un título diferente probablemente se deba a la voluntad de actualizar el hipotexto teatral: *Menos es más* es la traducción literal del conocido aforismo «Weniger ist mehr» de Ludwig Mies van der Rohe, arquitecto maestro de la Bauhaus que tenía el minimalismo como uno de sus principios señeros (Gössel, Leuthäuser 2001, 225). Es decir, que a través del nuevo título se remarca que de la escasez de atenciones, del desdén – el *menos* –, puede nacer el amor – el *más* –, ya que el hombre tiende a desear lo que no puede conseguir: el mismo tema de la comedia moretiana pero ‘explicado’ de forma diferente.

Si el título cambia en la forma y no en los contenidos, los nombres de los protagonistas de la comedia moretiana en gran parte sí se conservan en la película: Carlos, Diana, Polilla, pero también Celia, una dama del cortejo de Diana, que en la película es una amiga de esta. Aun así, el texto fílmico efectúa una modificación sustancial en el sistema de personajes: el gracioso Polilla, criado de Carlos en *El desdén con el desdén*, se convierte en un personaje femenino, Ana. Y, claro está, esta transformación conlleva una serie de innovaciones fundamentales en las funciones de los protagonistas y en el enredo. Pero sobre esto volveremos más adelante.

⁴ En inglés, *teen series*: «Serie di ambientazione scolastica o universitaria, che raccontano l'adolescenza o la prima maturità» (De Fazio, Aprile 2010, 48).

⁵ «L'audience composta dai giovani e giovanissimi ha rappresentato, fin dagli anni Cinquanta, un target di grande importanza per l'industria televisiva, dando forma ad un settore, sempre in crescita, della programmazione televisiva. [...] La drammaticità e l'emotività tipiche delle trame dei *Teen Drama* vengono accentuate dall'uso di primi piani e dal ricorso a colonne sonore che incorporano di frequente successi pop ben noti ai *teenager* [...]. Questa natura melodrammatica del genere sembra evidenziarsi su due fronti: da un lato, concependo una struttura narrativa che lavora sempre più sulla sospensione della narrazione e sull'allungamento della durata del racconto; dall'altro, incorporando all'interno della narrazione una serie di argomenti che, benché da *teenager* (amicizia, amore, sesso, riti di passaggio), avvicinano la serie giovanilistica alla qualità tipica del prodotto seriale americano da *prime time*» (Innocenti, Pescatore 2008, 17-18).

Siempre con respecto al reparto de la comedia moretiana, se elimina uno de los dos pretendientes de Diana y rivales de Carlos (el Príncipe de Bearne y don Gastón, conde de Fox), ya que en la película solo aparece Gonzalo. Se mantiene el grupo de las damas de compañía de Diana, mientras que desaparece por completo el Conde de Barcelona, padre de la dama. Esta supresión se debe al hecho de que cambia el perfil de este personaje femenino: la protagonista moretiana es una aficionada a la filosofía, de la que ha sacado «un común desprecio | de los hombres, unas iras | contra el orden natural del amor» (vv. 179-182).⁶ Sus estudios, por lo tanto, son la causa del desdén que la lleva a rechazar a todos los pretendientes y a la propia idea de casarse, y esto a pesar de los insistentes ruegos de su padre preocupado por su sucesión. La esquivada Diana se ablandará solo delante de Carlos, cuyo desdén (fingido) supera al suyo, y al que por despecho decide conquistar, cayendo finalmente ella misma víctima del amor. La protagonista de la película, interpretada por Elsa Pataki, es también altiva y soberbia, segura de su belleza y de sus capacidades como actriz, pero no rehúye el amor, como lo demuestra el que mantenga una relación secreta con Arturo, el director de la obra que están ensayando en el Centro, relación que ella rompe solo después de descubrir que él la está engañando con otra alumna. Decide seducir a Carlos porque este, públicamente, critica su presunta frialdad a la hora de actuar: la reacción del chico es algo nuevo para ella, acostumbrada a cautivar a todo el mundo con su despampanante belleza. Pero el tiro le sale por la culata, porque su plan de conquistar al indiferente Carlos para luego dejarle plantado se vuelve en su contra en el momento en que es ella la que se queda prendada de él.

Claramente, el cambio de funciones que en la película afecta a Diana tiene consecuencias en el deuteragonista, Carlos. En la comedia, el Conde de Urgel en un principio decide acudir a Barcelona y competir para conquistar a la hija del Conde de Barcelona solo por «los cuidados | de la fama que pregona | de Diana la hermosura, | desta corona heredera» (vv. 47-50), como confirma también Polilla («Ya sé que sin pretensión | veniste a este galanteo, | por lucir la bizarría | de tus heroicos blasones, | y que en todas las acciones | siempre te has llevado el día», vv. 55-60). Sin embargo, acaba enamorándose de la arrogante dama:

aquella hermosura misma
que yo antes libre miraba
con tantas partes de tibia,
cuando la vi desdeñosa,
por lo imposible, a la vista

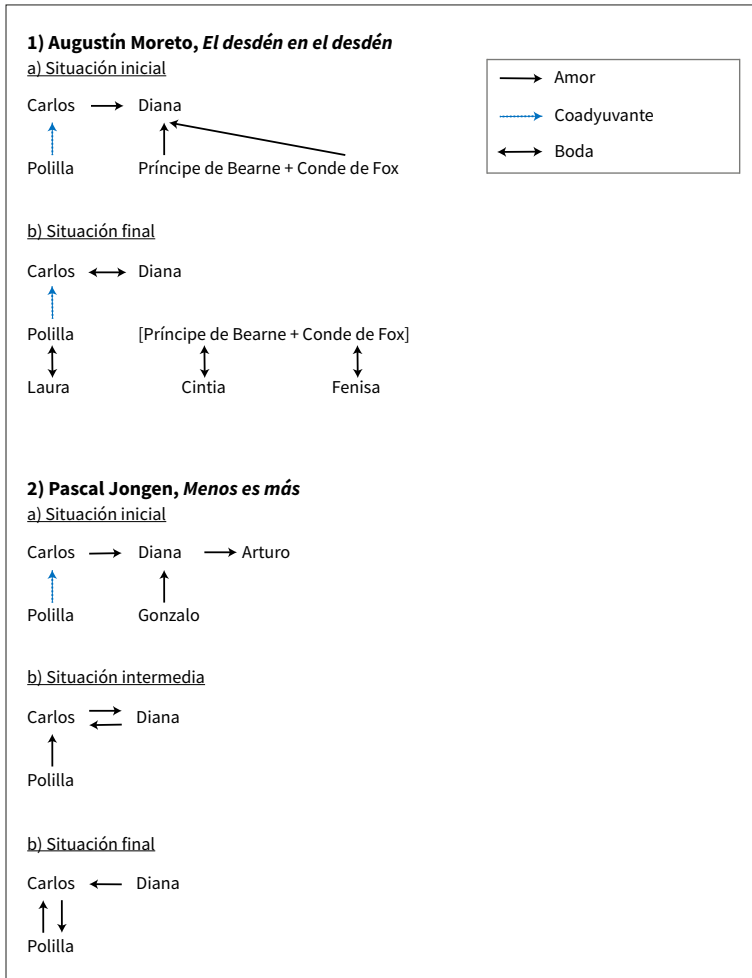
⁶ Cito por Lobato 2008a.

la que miraba común
 me pareció peregrina.
 ¡Oh, bajeza del deseo!
 Que aunque sea la codicia
 de más precio lo que alcanza
 que lo que se le retira,
 sólo por la privación
 de más valor lo imagina,
 y da el precio a lo difícil,
 que su mismo ser le quita. (vv. 256-269)

Para conquistar a Diana, el Conde de Urgel decide adoptar con ella la misma estrategia que la dama ha elegido para con sus pretendientes, la esquivez. Así Carlos 'se desdobra': por un lado, tenemos al desdenoso fingido (con sus fríos diálogos con Diana); por el otro, tenemos al enamorado real (con sus afligidos diálogos con Polilla), que dice a la propia dama: «Yo, señora, | no sólo querer no quiero, | mas ni quiero ser querido» (vv. 969-971). A la vez, el galán manda a Polilla disfrazado del médico Caniquí como infiltrado en el palacio del Conde de Barcelona.

En *Menos es más*, Carlos se nos presenta secretamente enamorado de Diana, tanto que decide no participar en las pruebas de acceso de la Escuela de Arte Dramático de Madrid a pesar de ir a la capital con Polilla. Es a su 'amigo' del alma (nótese que en la película a menudo se usa el masculino) a la que, finalmente, confiesa no querer dejar Sevilla porque está enamorado de Diana. A partir de este momento, la iniciativa la toma Ana/Polilla: el que era gracioso en la comedia de Moreto, en la película se convierte en la amiga de infancia del protagonista. Los dos chicos comparten el amor por el teatro y la promesa de luchar por ver cumplido su sueño de ser actores. Si en la comedia es Carlos el que elabora el plan del desdén para conquistar a Diana y Polilla actúa como fiel ejecutor disfrazado de Caniquí, en la película es Ana que, inspirándose justamente en *El desdén con el desdén*, cuyo texto ha estudiado para la prueba en Madrid, propone usar «el arma del desdén» contra Diana: su esperanza es que, una vez conseguido el amor de la chica, Carlos siga con sus planes de ser actor. Es Ana/Polilla la que le asesora constantemente diciéndole cuándo y cómo hablar con Diana. Sin embargo, cuando finalmente el chico gana su batalla amorosa y corre a contárselo a Polilla, ella rompe a llorar, le confiesa que está enamorada de él desde que eran pequeños y lo intenta besar. Este inesperado giro de la historia representa, sin duda alguna, el clímax de la película, que a partir de ahora se aleja definitivamente del hipotexto moretiano al crear un nuevo triángulo amoroso (Ana quiere a Carlos que quiere a Diana), totalmente inexistente en la comedia, donde los pretendientes rivales del Conde de Urgel, Bearne y Fox, nunca reciben las atenciones de la dama.

Esquema de relaciones entre personajes



¿Por qué los guionistas de *Menos es más* crean el personaje de Ana (la chica enamorada del protagonista, que ya no coincide con el 'amigo' tracista Polilla, reproducción del gracioso moretiano), alterando así las relaciones entre los protagonistas y consecuentemente el enredo, que hasta el momento de la revelación de su amor por Carlos se desarrolla paralelamente al de la comedia? La decisión de operar este cambio radical en la diégesis del texto fílmico se debe, una vez más, a la voluntad de acercar el hipotexto áureo al público juvenil, es decir, al *target* de la película que hemos venido identificando a lo largo de este trabajo. Como hemos apuntado, el público objetivo es el mismo de la serie *Al salir de clase* de la que, de hecho, salen el di-

rector y los actores protagonistas. *Menos es más* abarca el periodo de la adolescencia que coincide con la salida del instituto y, por ende, posterior a la fase retratada en *Al salir de clase*, serie con la que comparte los ingredientes básicos: el amor, la amistad y la aceptación de la identidad personal, aunque en menor medida (García-Muñoz, Fedele 2011). De hecho, el planteamiento de esta segunda parte de la película pone en el centro de la narración el torbellino emocional en el que se ven catapultados Carlos y Ana, y deja definitivamente de lado el material diegético de la comedia, agotado cuando el mismo Carlos y Diana empiezan una relación.

Por un lado, Ana encuentra en su compañero de piso, Mario – que parece secretamente enamorado de ella –, un confidente y un apoyo, que asume la misma función que ella había desempeñado con Carlos, hasta el extremo de que es quien sugiere a Ana que use con su amigo la misma estrategia del desdén que ella le había sugerido para conquistar a Diana. Esta vez, pues, es Ana la que la pone en práctica, ignorando a Carlos, incluso cuando este le comunica que ha cortado con Diana porque se ha dado cuenta de que es a ella a la que quiere de verdad. Por otro lado, el personaje de Ana, tal y como se perfila en esta parte de la historia, ofrece la posibilidad de desarrollar el carácter de Carlos, que hasta el momento de la confesión de la chica ha carecido de iniciativa propia (recordemos que la táctica del desdén en la película es idea de Polilla). De hecho, es a raíz del rechazo de Ana, después del exitoso estreno de *Carmen*, cuando Carlos empieza a deambular por una dormida Sevilla reflexionando sobre sus sentimientos y sus deseos, lo que le llevará, a la mañana siguiente, a renunciar a Diana y a la gira con la obra, y a reconocer su amor por Ana.

En resumidas cuentas: *Menos es más* es una adaptación libre del texto teatral en el que se basa, *El desdén con el desdén* de Agustín Moreto, que, como hemos visto, ofrece el material diegético para la película, y especialmente el recurso del desdén como arma para conseguir lo que no se tiene. El enredo de la obra-marco, por lo menos en la primera parte, es especular al del hipotexto, la obra enmarcada, que se actualiza: el Carlos de la película adopta el desdén para conquistar a Diana, como hace el de la comedia. A pesar de las numerosas coincidencias, el texto fílmico también presenta unos cambios tan significativos como el que afecta al personaje de Polilla, transformado en una joven, Ana, enamorada de Carlos. Esta nueva relación ocupa la segunda parte de la película, la que se aleja completamente del texto de partida. Las modificaciones que hemos analizado obedecen a una intención, la de aproximar el texto teatral al público al que se dirige la película, el juvenil. Se explica así el tono melodramático que se va intensificando a lo largo de la obra hasta el clímax de la escena final bajo la lluvia.

Bibliografía

- De Fazio, Debora; Aprile, Marcello (2010). «Glossario». Aprile, Marcello; De Fazio, Debora (a cura di), *La serialità televisiva. Lingua e linguaggio nella fiction italiana e straniera*. Galatina: Congedo, 357-407. URL <http://www.osservatorioserietv.it/wp-content/uploads/2016/11/Glossario-Marcello-Debora.pdf> (2019-02-24).
- España, Rafael de (2007). *De la Mancha a la pantalla: aventuras cinematográficas del ingenioso hidalgo*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- García-Muñoz, Nuria; Fedele, Maddalena (2011). «Las series televisivas juveniles: tramas y conflictos en una *teen series*». *Comunicar. Revista Científica de Educomunicación*, 37(19), 133-40. DOI <https://doi.org/10.3916/c37-2011-03-05>.
- Gössel, Peter; Leuthäuser, Gabriele (2001). *Architecture in the 20th Century*. Koln: Taschen.
- Guarinos, Virginia (1996). *Teatro y cine*. Sevilla: Padilla.
- Guarinos, Virginia (2009). «Fenómenos televisivos *teenagers*: prototipias adolescentes en series vistas en España». *Comunicar. Revista Científica de Educomunicación*, 33(17), 203-11. DOI <https://doi.org/10.3916/c33-2009-03-012>.
- Helbo, André (1997). *L'adaptation du théâtre au cinéma*. Paris: Armand Colin.
- Hutcheon, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. London: Routledge.
- Innocenti, Veronica; Pescatore, Guglielmo (2008). *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*. Bologna: Archetipolibri; Gedit Edizioni.
- Lobato, María Luisa (ed.) (2008a). «Agustín Moreto: *El desdén, con el desdén*». Lobato, María Luisa (dir.), *Comedias de Agustín Moreto. Primera Parte*, vol. 1. Kassel: Reichenberger, 397-580.
- Lobato, María Luisa (2008b). «Moreto, dramaturgo y empresario de teatro: acerca de la composición y edición de algunas de sus comedias». Lobato, María Luisa; Martínez Berbel, Juan Antonio (eds), *Moretiana: Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 15-38. DOI <https://doi.org/10.31819/9783964566058-002>.
- Lobato, María Luisa (2015). «Moreto y la comedia palatina», en Zugasti, Miguel (dir.), *La comedia palatina del Siglo de Oro*, núm. monogr., *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 209-30.
- Martínez Fernández, José (2011). «Literatura y cine». Martínez, Isabel; Alonso González, Pablo (coords), *Del papel a la imagen*. León: Universidad de León; Fundación Ciudad de Astorga, 37-51.
- Pavis, Patrice (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Pérez Bowie, Antonio (2004). «Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial». *Arbor*, 177(699-700), 573-94. DOI <https://doi.org/10.3989/arbor.2004.i699/700.596>.
- Pérez Bowie, Antonio (2010). «La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología». *Signa*, 19, 35-62. URL <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6227/5960> (2018-12-27).
- Romera Castillo, José (2011). *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*. Madrid: UNED.
- Sánchez Noriega, José Luis (2000). *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós Ibérica.

- Sánchez Noriega, José Luis (2001). «Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente». *Comunicar. Revista Científica de Comunicación y Educación*, 17, 65-69. DOI <https://doi.org/10.3916/c17-2001-09>.
- Trecca, Simone (2010). «Teatro y medios audiovisuales: la situación de los estudios en España». *Signa*, 19, 13-34. URL <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6226/5959> (2018-12-27).
- Zugasti, Miguel (2015). «Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en Zugasti, Miguel (dir.), *La comedia palatina del Siglo de Oro*, núm. monogr., *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 65-102.

Este libro tiene el objetivo de profundizar en la relación entre el teatro clásico español y el cine a través del análisis de un corpus estudiado solo en parte y recientemente rescatado por la crítica. Se tratan cuestiones teóricas sobre la adaptación cinematográfica de un texto dramático y se reflexiona en torno a épocas significativas en la historia política y cultural del siglo XX, como la producción artística del exilio y la del régimen franquista; también se tiene en cuenta la aportación creativa de las realizaciones más recientes y su impacto en la sociedad contemporánea.



Università
Ca'Foscari
Venezia

