



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

TESIS DOCTORAL
DOCTORADO EN FILOLOGÍA ESPAÑOLA

LA COMEDIA ÁUREA EN EL LIENZO DE PLATA:
ANÁLISIS DE LA RECEPCIÓN DE LA COMEDIA NUEVA
A PARTIR DE SUS REESCRITURAS FÍLMICAS

PRESENTADA POR: ALBA CARMONA
DIRECTOR: DR. GONZALO PONTÓN GIJÓN

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA
DEPARTAMENT DE FILOLOGIA ESPANYOLA

2018

*A Arnald, que me lee y me relee
aunque esconda los papeles por la casa*

AGRADECIMIENTOS

La tesis que presento a continuación ha sido financiada con una de las «Ayudas para contratos predoctorales para la formación de doctores 2013» (BES-2013-064325) concedida por el Ministerio de Economía y Competitividad, se ha desarrollado bajo el marco de los proyectos «Edición y estudio de treinta y seis comedias de Lope de Vega» (FFI2012-35950 y FFI2015-66216-P) y se ha beneficiado de dos «Ayudas a la movilidad predoctoral para la realización de estancias breves en centros de I+D» (EEBB-I-15-09189 y EEBB-I-16-10822).

El Dr. Gonzalo Pontón Gijón ha sido el director de este trabajo, y a él quiero darle las gracias por haber supervisado de manera paciente y exhaustiva mi investigación y por haberme animado a que transitase vías inexploradas. Su capacidad crítica, pero también su afecto y amistad, me han ayudado a superar los numerosos escollos aparecidos en estos cuatro años de trabajo.

Mi vinculación a los proyectos mencionados me ha ofrecido la oportunidad de formar parte de la gran familia PROLOPE. A Sònia Boadas, Daniel Fernández Rodríguez, Laura Fernández, Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer y Omar Sanz les agradezco que me hayan ayudado a solventar las numerosas dudas que se derivan de la realización de un doctorado, y en especial los buenos ratos que hemos pasado juntos, también después de las horas de despacho. A Esther Lázaro le debo que hoy me guste todavía más el teatro. A Ramón Valdés, quiero darle las gracias por el interés que ha puesto en esta tesis y por los muchos materiales que me ha facilitado. A Alberto Blecua, por su cariño, ha sido un privilegio disfrutar de su magisterio.

Más allá de PROLOPE, han sido muchas las personas que han hecho posible que esta tesis llegara a puerto. Quiero mostrar mi agradecimiento a todos los miembros de nuestro departamento, en especial al profesor Francisco Rico, que me ha permitido estudiar el guión adaptado de *El caballero de Olmedo* que preparó con Rafael Azcona, y a Fernando Valls, por buscar los medios para que pudiese acceder a *Der Richter von Zalamea* de Ludwig Berger. También estoy en deuda con Mario Camus, Carmelo Gómez, Jordi Gracia, Sara Martín Alegre, André Mieles,

Rafael Pérez Sierra, Mercedes de los Reyes, Veronika Ryjik, José Luis Sánchez Noriega, Christof Schöbel, Isabel Soler, Germán Vega y Duncan Wheeler.

Las estancias de investigación realizadas en la University of Oxford (Reino Unido) y la Stanford University (California, Estados Unidos) no hubieran sido posibles sin el respaldo de los profesores Jonathan Thacker y Joan Ramon Resina, quienes, además de ocuparse amablemente de todas las cuestiones administrativas, me ayudaron a superar la desorientación de los primeros días en sus respectivas universidades.

Durante mi periodo en la ciudad en almíbar conocí a Diana Berruezo e Isabel Hernando, con las cuales compartí muchos momentos que no podré olvidar. Pasar otra tarde con vosotras en Merton College sería impagable. Gracias, también, Lucía Castro, porque nunca te olvidaste de firmar por mí en la lista de inglés, y por mostrar entusiasmo, con tal de no quitarme la ilusión, frente a aquel espantoso *brunch* que tomamos un domingo de noviembre.

La generosidad que me brindaron Margaret Rich Greer y toda su familia ha sido uno de los mejores regalos que me ha proporcionado la experiencia de escribir esta tesis. Gracias por abrirme las puertas de vuestro hogar en San Francisco.

También mi familia y amigos han desempeñado un papel fundamental en la realización de esta tesis. A los primeros, quiero mostrarles mi gratitud por su afecto y por haberme transmitido desde pequeña el amor por la humanidades. A los segundos, por sacarme de casa cada vez que parecía que la tesis, cuando ya había echado a andar sola, podía conmigo. A todos ellos les doy las gracias no solo por su apoyo emocional, sino también por ayudarme a buscar películas y hablarme de otras, por avisarme cuando emitían por televisión cualquier contenido que pudiera serme útil y por resolverme problemas, tanto informáticos como, incluso, de vestuario. Júlía Quintana merece especiales palabras de cariño: a ella le debo un viaje a Los Ángeles y el pase a un desfile de moda, este de verdad.

Los últimos agradecimientos están dedicados a mi pareja, Arnald Puy, porque han sido muchas las horas que ha dejado a un lado su investigación para dedicárselas a este trabajo. Gracias, por encima de todo, por tu amor e inquebrantable alegría.

–También la pausa forma parte de la música–

Confusión de sentimientos. Apuntes personales del consejero privado R. v. D., Stefan Zweig

La falta de respeto por nuestros clásicos forma parte de muchas otras cosas graves que suceden en nuestro cine, pero cuando los afectados son Lope, Calderón, Cervantes, el problema se hace más abultado, porque, además, imposibilita la repetición del intento por un considerable plazo de tiempo.

«*El alcalde de Zalamea: entre la espada y la pared*», Eduardo Ducay

ÍNDICE

RESUMEN.....	15
ABSTRACT.....	17
1. INTRODUCCIÓN.....	19
1. 1. Presentación.....	19
1. 2. Justificación de la tesis y objetivos.....	22
1. 3. Presupuestos teóricos y metodología.....	28
1. 4. Estructura organizativa.....	32
2. LA COMEDIA ÁUREA EN EL LIENZO DE PLATA: AUSENCIAS REITERADAS.....	39
2. 1. Presentación del corpus.....	39
2. 2. Ausencias tempranas.....	48
2. 3. Internacionalidad.....	51
3. <i>LA MUSA Y EL FÉNIX Y LOPE: DOS SEMBLANZAS CINEMATOGRAFICAS PARA UN AUTOR DEL SIGLO DE ORO</i>	61
3. 1. <i>La musa y el Fénix</i> : homenaje cinematográfico de Lope en el tricentenario de su muerte.....	62
3. 2. <i>Lope</i> , de Andrucha Waddington (2010).....	70
3. 2. 1. Una biografía fílmica del Fénix en el siglo XXI.....	70
3. 2. 2. A propósito del <i>biopic</i>	71
3. 3. Balance.....	86
4. <i>LOS CIEN CABALLEROS DE VITTORIO COTTAFARI: UNA REESCRITURA TRANSVALORIZADA DE LAS FAMOSAS ASTURLANAS DE LOPE DE VEGA</i>	89
4. 1. Análisis de la adaptación.....	91

4. 1. 1. Resumen de los argumentos.....	91
4. 1. 2. El eco de <i>Las famosas asturianas</i> en el texto de Cottafavi.....	93
4. 1. 3. Una adaptación transvalorizada: la representación de moros y cristianos.....	95
4. 1. 4. El desenlace.....	109
4. 2. Una interpretación dialogada.....	110
5. <i>FUENTE OVEJUNA</i> Y LA VIOLENCIA: DOS LECTURAS CINEMATOGRAFICAS ENCONTRADAS.....	117
5. 1. De los márgenes al centro del canon lopesco: a propósito de la recepción de una comedia casi olvidada.....	117
5. 2. Análisis de las dos adaptaciones cinematográficas de <i>Fuente Ovejuna</i> : sobre la representación de la violencia.....	124
5. 2. 1. Antonio Román y Juan Guerrero Zamora: dos directores para <i>Fuente Ovejuna</i>	125
5. 2. 2. La violencia en <i>Fuente Ovejuna</i> : de la comedia a las adaptaciones.....	132
5. 2. 2. 1. La violencia contra la mujer en <i>Fuente Ovejuna</i>	132
5. 2. 2. 2. El tiranicidio.....	139
5. 2. 2. 3. Las torturas.....	146
5. 3. Balance.....	151
6. CALDERÓN FÍLMICO: <i>EL ALCALDE DE ZALAMEA</i> EN EL CINE DEL SIGLO XX.....	157
6. 1. <i>El alcalde de Zalamea</i> (1914) de Adrià Gual: la primera versión fílmica de una comedia áurea.....	157
6. 1. 1. Motivos para la elección del título calderoniano.....	161
6. 1. 2. Aproximación a la reescritura fílmica.....	162
6. 1. 3. Resumen del argumento fílmico.....	163
6. 1. 4. La lectura gualiana de <i>El alcalde</i>	165
6. 1. 5. La recepción de <i>El alcalde</i> gualiano.....	169
6. 1. 6. Nuevos proyectos cinematográficos: a vueltas con <i>El alcalde</i>	171

6. 2. Calderón para una españolada: <i>Der Richter von Zalamea</i> de Ludwig Berger (1920).....	174
6. 2. 1. Análisis comparativo de la adaptación.....	176
6. 2. 1. 1. Resumen del argumento.....	177
6. 2. 1. 2. <i>Der Richter von Zalamea</i> , una españolada.....	180
6. 2. 1. 3. La recepción de <i>Der Richter von Zalamea</i>	188
6. 2. 2. Otras lecturas fílmicas alemanas de <i>El alcalde de Zalamea</i>	191
6. 3. <i>El alcalde de Zalamea</i> durante la dictadura franquista: las versiones de José Gutiérrez Maesso (1954) y Mario Camus (1973).....	193
6. 3. 1. Proyectos frustrados.....	193
6. 3. 2. <i>El alcalde</i> de Gutiérrez Maesso.....	198
6. 3. 2. 1. Pedro Crespo restaura el orden: a propósito de una lectura interesada de <i>El alcalde de Zalamea</i>	200
6. 3. 2. 2. Recepción.....	208
6. 3. 3. Calderón en el tardofranquismo: <i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i> de Mario Camus.....	211
6. 3. 3. 1. Pedro Crespo frente a don Álvaro.....	214
6. 3. 3. 2. A vueltas con los conceptos de «justicia» y «venganza».....	220
6. 3. 3. 3. Recepción.....	222
6. 4. Recapitulación.....	225
7. COMEDIAS QUE EN EL CINE DELEITAN EL GUSTO: UNA GENEALOGÍA PARA <i>EL PERRO DEL HORTELANO</i> (1996) DE PILAR MIRÓ.....	227
7. 1. La comedia áurea en el exilio republicano español.....	227
7. 2. «Con arte todo se vence»: <i>El perro del hortelano</i> de Pilar Miró.....	233
7. 2. 1. Claves para el éxito.....	237
7. 2. 1. 1. Miró y Pérez Sierra enmiendan a Lope: los avatares de la Condesa y su secretario.....	240
7. 2. 1. 2. Del corral a la pantalla: ¿Del teatro al cine?.....	247
7. 2. 2. 2. La influencia de <i>Sobaka na sene</i> (1978) de Yan Frid en <i>El perro</i> de Pilar Miró.....	250

7. 2. 2. 2. 1. Parecidos razonables.....	250
7. 2. 2. 2. 2. Un proyecto no tan original: acerca de un referente velado.....	261
7. 3. Balance.....	265
8. CONCLUSIONES.....	269
8. CONCLUSIONS.....	279
9. ANEXOS.....	289
9. 1. La presencia de los dramaturgos áureos en la pequeña pantalla.....	291
9. 2. Transcripción de « <i>El mejor mozo de España: apuntes para un guión de película.</i> A cargo de Guillermo Fernández-Shaw y Eduardo M. del Portillo».....	297
9. 3. Propuesta de segmentación de <i>Lope</i> (A. Waddington, 2010).....	305
9. 4. Propuesta de segmentación de <i>Los cien caballeros</i> (V. Cottafavi, 1964).....	311
9. 5. Formas de violencia en <i>Fuente Ovejuna</i>	315
9. 6. Propuesta de segmentación de <i>Fuenteovejuna</i> (J. Guerrero Zamora, 1972)....	319
9. 7. Transcripción de los rótulos de <i>El alcalde de Zalamea</i> (A. Gual, 1914).....	323
9. 8. Transcripción del plan de filmación de <i>El alcalde de Zalamea</i> (A. Gual, 1935).....	325
9. 9. Fotos fijas procedentes de <i>Der Richter von Zalamea</i> (L. Berger, 1920).....	347
9. 10. Propuesta de segmentación de <i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i> (M. Camus, 1973).....	351
9. 11. Propuesta de segmentación de <i>La viuda celosa</i> (F. Cortés, 1946).....	355
9. 12. Reseña de modificaciones del texto lopesco en el guión de <i>El perro del hortelano</i> (P. Miró, 1996).....	359
9. 13. Propuesta de segmentación de <i>El perro del hortelano</i> (P. Miró, 1996).....	377
9. 14. Propuesta de segmentación de <i>Sobaka na sene</i> (Y. Frid, 1978).....	383
10. BIBLIOGRAFÍA.....	389

RESUMEN

Las cualidades cinemáticas de la comedia nueva han sido destacadas en numerosas ocasiones, sin embargo han sido pocas las reescrituras filmicas que se han realizado de este patrimonio; asimismo, tales recreaciones han sido desatendidas por la crítica académica hasta fecha reciente. Dado tal estado de la cuestión, con esta tesis hemos pretendido: fijar un corpus de las adaptaciones cinematográficas de la comedia áurea; detectar tendencias en la selección de los títulos llevados a la gran pantalla, la nacionalidad de las producciones, el momento de su realización y estreno; determinar la intención por la que estos títulos fueron trasladados al cine; concretar, a partir del análisis de los textos fílmicos, qué imágenes ha fijado el séptimo arte del teatro clásico; por último, comprobar si el cine ha participado en la difusión de este legado dramático.

Teniendo presentes tales objetivos, hemos procedido al estudio de diez metrajes, analizados en los cinco capítulos centrales de la tesis. En nuestra selección, hemos privilegiado el examen de reescrituras de comedias lopeveguescas, pues, entre los dramaturgos áureos, el madrileño ha sido quien ha gozado de mayor fortuna en el lienzo de plata. En esta nómina, también hemos incluido dos biografías filmicas del Fénix de los Ingenios con la voluntad de aproximarnos a los retratos que ha ofrecido el cine del autor.

La investigación desarrollada nos ha permitido constatar que no existe una tradición de adaptación cinematográfica de la comedia nueva y que el cine no ha contribuido en la divulgación de este fenómeno teatral. En España, a pesar de que durante los años de la Segunda República resurgió el interés por los clásicos, no hubo tiempo para desarrollar un proyecto de cine republicano en el cual se les pudiera dar cabida. Durante el franquismo, fueron numerosos los intentos de transposición cinematográfica de la comedia nueva, pero la intransigencia de los censores conllevó que varios de estos planes no se materializasen. Los proyectos de adaptación que prosperaron durante los primeros años de la dictadura realizaron una lectura conservadora de las piezas, que trataron de fomentar, a su vez, la idealización de los Siglos de Oro. Durante el tardofranquismo, no obstante, podemos hablar de la existencia de versiones filmicas de signo progresista, que

recurrieron a este patrimonio para hablar de la corrupción de la justicia y del proceso de envilecimiento de los colectivos sometidos a regímenes opresores. Fuera de nuestras fronteras, no se produjo una apropiación ideológica tan evidente de la comedia nueva. Así las cosas, el teatro áureo fue llevado al cine con el objetivo de trasladar al público argumentos de temática ligera, en los cuales las historias de amor, los bailes y la música favorecieron la creación de una imagen jovial y desenfadada de la comedia nueva. Con posterioridad, Pilar Miró, que tomaría la adaptación soviética de *El perro del hortelano*, *Sobaka na sene* (Y. Frid, 1978), como máximo referente para su versión de la comedia lopesca, siguió esta misma senda, concibiendo una versión del clásico que permitiera hacer disfrutar al público. Tras el éxito alcanzado por el metraje, la cineasta madrileña se propuso crear una tradición cinematográfica del teatro del Siglo de Oro, pero la muerte truncó sus planes. En la actualidad, tras la adaptación de *La dama boba* de Manuel Iborra (2006), la comedia aurisecular queda a la espera de nuevas reescrituras fílmicas (de momento poco previsibles) que cooperen, de la mano de otros medios como la televisión y el teatro, en la difusión de nuestro todavía desconocido teatro clásico.

ABSTRACT

The cinematic qualities of the *comedia* are well-known as they have been highlighted many times. However, the very few plays that have been adapted to cinema have not raised interest among scholars. This thesis aims at reversing this trend by: creating a corpus of plays that have been adapted to cinema; detecting geographical, chronological and subject-matter trends in the selection of titles transferred to cinema; specifying which images of the *comedia* have been promoted by cinema; and finally, checking whether cinema has played a relevant role in the diffusion of this theatrical legacy.

To pursue these aims I have studied ten films, which are analysed in the five main chapters of the thesis. I have prioritized the scrutiny of films adapting plays by Lope de Vega, as he is the most adapted playwright of the Spanish Golden Age. I have also included two biopics of Lope in order to appraise how the playwright has been pictured in cinema.

The results evidence the lack of a tradition in adapting the *comedia* to cinema and the poor role of cinema in disseminating such literary legacy. Despite the reflowering of the interest for the *comedia* during the Second Spanish Republic, the short course of the latter rendered inviable the development of a project aimed at consolidating the Golden Age heritage. Under Franco there were many attempts at adapting the *comedia*, but the intransigence of the censorship turned these efforts unsuccessful in many cases. The adaptations that thrived during the first stages of the dictatorship did a conservative interpretation of the *comedia* and idealised the period of the Spanish Empire. During late Francoism, however, some films of progressive orientation drew on that legacy to speak about corruption in the justice system and the debasement of those submitted under oppressive regimes. In any case, the *comedia* was not used as clearly as a political tool beyond Spain. The Golden Age drama was adapted to cinema aiming at transferring light-hearted stories to the public and promoting, through music and dancing, a cheerful and jovial atmosphere. At a later time, Pilar Miró took the soviet adaptation of *El Perro del Hortelano*, *Sobaka na sene* (Y. Frid, 1978), as her main inspiration for her version of Lope's play, and followed the same path in

order to entertain the public. After the success earned by her film, Pilar Miró aimed at developing a cinematographic tradition of the Spanish Golden Age theatre, but death truncated her aspirations. Nowadays, after the adaptation of *La dama boba* by Manuel Iborra (2006), the *comedia* is in a stand-by waiting for new adaptations that contribute, jointly with other media like television and theatre, to disseminate our still poorly known classical theatrical heritage.

1. INTRODUCCIÓN

1. 1. Presentación

En un trabajo publicado hace ya algún tiempo, Loftis (1999: 102-103) enumeraba las múltiples similitudes entre Lope de Vega y Shakespeare. Advertía entonces el hispanista inglés que ambos dramaturgos, además de haber empezado a escribir en la misma época en sus respectivos países, durante la década de los 80 del siglo XVI, coincidían en que, a pesar de estar familiarizados con los preceptos clasicistas, no siempre los observaron. Los dos escribieron para las clases populares, pero también para grupos más reducidos, dramatizando temas que, en última instancia, favorecieron la consolidación de mitologías y creencias clave en la formación de la identidad nacional. Shakespeare y Lope, apuntaba, también eran semejantes en «su eclecticismo en el uso de las fuentes, en la creación de situaciones y metáforas, en su maestría en el manejo de recursos escénicos, en su alegría y su lirismo». A pesar de las semejanzas entre los dramaturgos apuntadas por el académico, no es ningún secreto que la fortuna póstuma de los dos escritores ha sido muy disímil. Así, mientras que el inglés es uno de los autores más estudiados, a la vez que popular entre las masas, el Fénix de los Ingenios, junto con el resto de dramaturgos áureos, sigue siendo prácticamente un desconocido más allá de nuestras fronteras –salvando, por supuesto, la excepción de los círculos de hispanistas (McKendrick 2003: 288)–.

Una vez finalizado el siglo XVII, la recuperación del teatro clásico español para el gran público no se produjo –y tan solo parcialmente– hasta la década de los 30 del siglo XX, gracias a la labor desempeñada por instituciones como La Barraca y El Teatro del Pueblo (García Santo-Tomás 2000b: 319-373; Holguín 2003: 93-137; Rodríguez-Solás 2014; Ródenas 2016). Terminada la Guerra Civil, y en especial durante los primeros años de la dictadura, el teatro del Siglo de Oro fue instrumentalizado políticamente por los vencedores (Muñoz Carabantes 1992: 60; García Lorenzo y Muñoz Carabantes 2000: 421-423; Wheeler 2008b: 119-124 y 2012; Kasten 2012: 45-91). Finalmente, tras una dilatada ausencia en las tablas

durante la Transición, ha venido representándose con mayor frecuencia a raíz del tercer centenario de la muerte de Calderón en 1981 (Mascarell 2014b: 77-78).

A pesar de los avances conseguidos en este sentido, cabe insistir en la idea de que este patrimonio dramático continúa siendo un fenómeno cultural desconocido, con poca presencia en los escenarios españoles y menor en el extranjero¹. Como recuerda Ruano de la Haza (2004: 233), a la altura de 1983, cuando John Allen publicó *A History of Theatre in Europe*, comenzaba su capítulo dedicado al teatro clásico español afirmando que «the Spanish people have not on the whole been distinguished for their contribution to European drama». Asimismo, vale la pena indicar que Bloom (1994) excluía a todos los dramaturgos hispanos de su lista de autores pertenecientes al *Western Canon* –a Calderón, por ejemplo, tan solo se hace referencia en ocho ocasiones a lo largo del volumen; a Lope, en cuatro; y, a Tirso, en una–, aunque sí dedicaba un capítulo entero a la figura y obra de Cervantes, el cual, gracias a su *Quijote*, ha devenido desde el siglo XVIII un ídolo de la cultura occidental (Pedraza 2006: 7).

Dado tal estado de recepción de la comedia nueva, y del teatro áureo en general, han sido varios los investigadores que se han preguntado por el porqué de semejante desatención. Profeti (2001: 73), en su búsqueda de la *quidditas* que dificulta la difusión de la obra de Lope y que incluso fomenta el desprecio nacional de esta, advertía que el corpus teatral del vate madrileño presenta una serie de características –tales como la ligereza y la pluridiscursividad– que habrían provocado que ya en el Siglo de las Luces se perdiera la memoria del autor en España y en Europa (2001: 82). No podemos olvidar, por otra parte, la dificultad que entrañan, desde el punto de vista de la traducción, el verso y la polimetría, un factor que, sin duda, ha debido de desalentar el proceso de traslado de este *corpus* a otras lenguas. Al respecto, para el caso específico del inglés, Paun de García y Larson (2008: 2-3) comentaron:

Comedia is a polymetric verse drama, with particular stanza forms that have few equivalents in the English tradition. The favored eight-syllable line of the *Comedia* is shorter and

¹ Cfr. Oliva (2011: 172), quien sostiene que «ahora, en contra de lo que sucedía hace treinta años,

quicker than the ten or eleven syllables typical of English drama, making it difficult for the translator to reproduce the original metrics without sounding stilted, even unspeakable

Ruano de la Haza (2004), centrándose en cuestiones extraliterarias, hacía responsable de la escasa fortuna de la comedia al acercamiento realizado desde la academia a los personajes del teatro del Siglo de Oro. Como explicaba el investigador, en semejante aproximación subyacería el presupuesto divulgado por Parker (1957) –aunque inaugurado por Ticknor en 1849–, según el cual la caracterización de los personajes dramáticos estaría subordinada al argumento de la comedia: de ello, resultaría que tales personajes no son más que cualidades personificadas, estereotipos o abstracciones. A propósito, el filólogo sostenía que solo cuando se le presume la misma humanidad a Segismundo, Peribáñez o Pedro Crespo que a Hamlet, Otelio o al misántropo de Molière, este teatro podrá trascender nuestras fronteras. Arellano (2004 y 2013), en su análisis de los prejuicios que «siguen enturbiando como un virus indestructible la percepción del teatro aurisecular», ponía de relieve el hecho de que este fenómeno cultural ha sido percibido, especialmente a raíz de la publicación a mediados de los setenta de la obra de Maravall, como un «instrumento de propaganda monárquico nobiliaria». Semejante tópico, de acuerdo con el estudioso, ha incidido muy negativamente en la recepción de este teatro en el presente, al tratarse de «una época en la que se aprecia mucho la posición antisistema» (2013: 4). Por su parte, Bate (2000: 416-421), en su clásico trabajo dedicado a Shakespeare, aseguraba de manera contundente que el único autor capaz de rivalizar con el genio universal del inglés es Lope, y que la fatídica senda tomada por el Imperio Español es el motivo que explicaría la inmerecida desconsideración de la obra del Fénix de los Ingenios: «[i]magínese un mundo alternativo en el que España hubiese triunfado sobre Inglaterra. Lope habría triunfado entonces sobre Shakespeare y yo estaría escribiendo un libro titulado *El genio de Lope*» (2000: 421). Por último, notemos que, en un reciente trabajo, Margaret R. Greer (2017: 320) observaba en una línea de interpretación similar que:

el desarrollo del teatro clásico español entre los siglos XVI y XVII, en un contexto de rivalidad entre los poderes europeos por la hegemonía tanto en el continente como más

allá, es un factor que ha perjudicado su subsiguiente acogida, y que sigue representando un obstáculo hoy en día

Las razones expuestas por los autores anteriormente citados ayudan desde luego a explicar la escasa fortuna de la comedia áurea en la actualidad. No obstante, consideramos que para alcanzar una mayor comprensión de los avatares de los dramaturgos barrocos y su obra a lo largo del siglo XX y en nuestros días también es preciso reflexionar sobre el papel cumplido por un medio de comunicación de masas como el cine a la hora de dar –o no dar– a conocer y popularizar su herencia dramática en nuestra cultura audiovisual. En relación con esta idea, recordemos con Lehmann y Starks (2002: 9) que «Shakespeare becomes ingrained in our everyday lives, entering our homes *not* through the library, but through the living room, courtesy of video technology and the rise of the "home theatre"». Con el objetivo de completar con una pieza imprescindible nuestra comprensión de la recepción del teatro áureo en los últimos cien años, y para entender mejor así las razones de la posición que este ocupa en la tradición literaria, con esta tesis queremos dar respuesta a la a la cuestión de si el cine también ha participado en la difusión de la comedia nueva, y en el caso de que así haya sido, de qué modo lo ha hecho.

1. 2. Justificación de la tesis y objetivos

Lope de Vega 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)

Las cualidades cinemáticas de la comedia nueva han sido advertidas en numerosas ocasiones por distintos autores. Ya en la época del cine silente, Menéndez Pidal (1924: 541) se refirió a Lope como un «verdadero cinedrama», y algunas décadas

más tarde, al calor de la aparición de las teorías del *précinéma*², personalidades como Azorín (1953) y Alonso Zamora Vicente (1951 y 1958) realizaron declaraciones en este mismo sentido. El filólogo madrileño exponía entonces que la obra de todos los buenos comediógrafos del Siglo de Oro, sobre todo 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» (1958: 97), y consideraba en consecuencia que sería de agradecer cualquier iniciativa de transponerlos a la gran pantalla. Joaquín de Entrambasaguas (1961) incluso defendía la idea de que las adaptaciones filmicas del teatro áureo funcionarían mejor que las teatrales, en la medida en que el lenguaje cinematográfico contaba con mayores recursos para la realización material de los textos:

Nuestro teatro barroco de los siglos XVI y XVII [...] de tan fácil planificación cinemática [...] 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

De modo similar, Jorge Urrutia (1970: 190) 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*». Y, por los mismos años, esta vez desde una perspectiva sociológica, Maravall (2012: 170) destacaba remitiéndose a Noël Salomon que «la comedia barroca española, en su gran fase de floración, se desarrolló en unas condiciones económicas y sociales

² Según desarrolla Peña Ardid (2009: 76-77) en Francia, en los años 50, 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». Coincidimos con la investigadora (2009: 78) 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».

únicamente parecidas a las de la producción cinematográfica de nuestros días». Asimismo, Duncan Wheeler (2012: 134) 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».

A pesar de los múltiples puntos de contacto observados entre estos dos fenómenos culturales y las repetidas invitaciones a la realización de reescrituras fílmicas de la comedia nueva, debemos lamentar el hecho de que el número de versiones fílmicas de este patrimonio sea poco elevado, sobre todo si tenemos presente el número de piezas que componen este amplísimo corpus literario. Como veremos desarrollado con detalle en el segundo capítulo de este trabajo, a partir de las piezas de Lope se han producido 15 películas; de Calderón, 13; de Tirso de Molina, 5; y, de Moreto, Guillén de Castro y Ruiz de Alarcón, 1 respectivamente.

Notemos también por otro lado que hasta el momento ha sido escaso el interés mostrado por parte de la comunidad académica por estas adaptaciones. Aparte del exhaustivo capítulo realizado por Wheeler (2012), «Cinema and Golden Age drama: the *comedia* goes to the movies»³, en el cual presenta una panorámica y un pormenorizado análisis de las adaptaciones cinematográficas de la comedia nueva producidas en España desde el final de la Guerra Civil hasta la actualidad, podríamos hablar de alrededor de una cuarentena de referencias bibliográficas, en su mayoría publicadas después del año 2000, a partir de las cuales se ha prestado atención al fenómeno del trasvase de este patrimonio dramático al cine. Cabe subrayar en este sentido que varios de estos trabajos no están centrados en el estudio de estos trasvases, sino que simplemente los atienden con el objetivo de alcanzar conclusiones relacionadas con otros asuntos. Son ejemplo de ello: la obra de Luis Miguel Fernández (2000), en la cual el investigador se ocupó de las recreaciones fílmicas del mito de don Juan en el cine español, abordando, en consecuencia, el metraje de Saénz de Heredia (1950), que adaptaba parcialmente el

³ Los contenidos de este capítulo aparecen asimismo recogidos de manera sintética en Wheeler (2008a).

texto atribuido a Tirso de Molina⁴; el libro de Sánchez Noriega (1998) sobre Mario Camus, en el cual se dedican unas páginas a la adaptación de *El alcalde de Zalamea* (1973) dirigida por el realizador cántabro; el volumen de García Dueñas (2003), en cuyas páginas, a través del género de la entrevista, el director extremeño José Gutiérrez Maesso expuso, entre muchas otras cuestiones, el proceso de producción de su *Alcalde de Zalamea* (1954); o, el reciente libro de López López (2017), en el que 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.

Indiquemos, por otra parte, que varios de los trabajos en los que se encuentra información de estos metrajes son fundamentalmente de carácter enciclopédico: pensemos en los estudios de Evans (1997), Gómez Vilches (1998), Alba (1999), Santamarina (2002) y Moncho Aguirre (2012). Asimismo, es importante añadir que el resto de investigaciones, además de ser pocas y en ocasiones presentar importantes incorrecciones, se han focalizado en su mayoría en dos reescrituras, las que, como veremos, han tenido mayor éxito comercial: *La dama duende* (1945), del director argentino Luis Saslavsky⁵, y *El perro del hortelano* de Pilar Miró⁶. Así las cosas, podemos decir que, salvando la excepción que conforman este par de títulos, el interés científico por las versiones fílmicas 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: 138-143) y Trapero (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, solo se han ocupado Pérez Bowie y González (2010) y Wheeler (2012: 146-151); de la versión soviética de *Marta la piadosa*, Ryjik (2010c); y, la adaptación libre de

⁴ Para esta película consúltese también Labanyi (2003).

⁵ Véase: Balcells (2003); Domènech (2015 y 2016); Estébanez Gil (2003); Gubern (2003); Iglesia (2003); Mateos Miera (2003); Prada (2003); Sánchez (2003); Saura (2010); Utrera Macías (2007); y, Wheeler (2011).

⁶ Véase: Allinson (1999); Alonso Veloso (2001); Barros (2008); Canning (2005); Carmona y Boadas (2016); Cortés Ibáñez (2000); Díez Ménguez (2002); Escalonilla López (2002); Faulkner (2017: 327-333); Fernández y Martínez-Carazo (2006); García Santo-Tomás (2000a); Jaén Portillo (2012); Mañas Martínez (2003); Pérez Sierra (1996); Pujals y Romea (2001); Thiem (2009); y, Wheeler (2007).

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, por el momento, no han merecido más que alguna alusión, como es el caso de la transposición de *El maestro de danzar* (*Uchitel' tantsev*, 1952) de la directora rusa Tatyana Lukashevich, o *Doña Juana* (1928) de Paul Czinner, adaptación de la comedia tirsiana *Don Gil de las calzas verdes*. Por último, indiquemos que tampoco han sido objeto de investigación los múltiples proyectos de transposición no llevados a cabo, pero cuya existencia virtual, según mostraremos a lo largo de este trabajo, refleja el interés –sincero u oportunista– que se ha tenido por la comedia nueva en distintos momentos del siglo XX y XXI.

Semejante desatención por la materia puede sorprender *a priori*, sobre todo si tenemos presente, por un lado, que las reescrituras fílmicas de la comedia son materiales relativamente actuales y de fácil acceso (salvo algunas excepciones), y, por otro, 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 2014b: 26). No obstante, existen motivos relacionados tanto con el propio curso de la Teoría de la adaptación fílmica como del Siglodorismo que explicarían la baja producción de esta clase de análisis. En primer lugar, notemos con Naremore (2000: 1) que «the very subject of adaptation has constituted one of the most jejune areas of scholarly writing about cinema». A ello, además, cabe añadir 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)

Por último, no podemos obviar el hecho de que desde los departamentos de Filología Hispánica, y en especial en el mundo académico español, la aproximación a la comedia áurea se ha realizado por lo general, y al menos hasta

nuestros días, desde la estricta exégesis textual⁷. En esta tradición, según desarrolla Wheeler (2012: 2-9), el análisis de las piezas se ha apoyado en la letra impresa, más estable desde el punto de vista material –y, por tanto, presuntamente, más objetiva–, que sus versiones escénicas. De tal planteamiento, se desprendería que el texto del autor ocuparía el estatuto de «idea platónica» respecto a la obra; por el contrario, sus montajes teatrales, y por extensión sus reescrituras fílmicas o televisivas, se apreciarían como una participación imperfecta de tal entidad metafísica⁸. La existencia de tales supuestos tendría asimismo como resultado el hecho de que también puedan ser consideradas de segunda categoría las investigaciones centradas en el estudio de estas «participaciones» del texto base.

El bajo interés mostrado por los estudios académicos hasta la fecha por las reescrituras fílmicas de la comedia aurisecular y la práctica inexistencia de análisis sobre esta cuestión justifican esta tesis doctoral, a partir de la cual nos planteamos los siguientes objetivos:

⁷ Por lo que respecta a esta cuestión es interesante recuperar lo desarrollado por López, Talens y Villanueva (1994: ix-xii): «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 important work of Ramón Menéndez Pidal and his school dominated the critical scene. It was only in the 1950s that a slightly broader concept of literary criticism emerged in the official circles of university [...]. The slow and difficult development of something close to what we have come to understand as literary theory was evidence of the position held by academy that nonpositivistic approaches to literature were questionable and ultimately irrelevant to the construction of a scientific discipline dedicated to literature. [...] 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».

⁸ 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 adaptations 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 (2014: 23-31).

1. Establecer un corpus de las reescrituras fílmicas realizadas –o previstas y no filmadas– de las comedias de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Agustín Moreto y Juan Ruiz de Alarcón.

2. Detectar tendencias en lo que respecta a la selección de los títulos adaptados cinematográficamente, el momento de su realización y estreno, y la nacionalidad de las películas.

3. Determinar y contextualizar el objetivo por el cual han sido adaptadas al cine las piezas barrocas.

4. Concretar a partir del análisis de determinados metrajes presentes en el corpus qué imagen o imágenes ha contribuido a estereotipar el séptimo arte de este patrimonio cultural a lo largo del siglo XX y XXI, en España y en el extranjero.

5. Comprobar si el cine, como elemento extraliterario y medio de comunicación de masas, ha participado de forma activa en la difusión de la comedia aurisecular.

1. 3. Presupuestos teóricos y metodología

Para la consecución de tales objetivos, hemos procedido al examen de las reescrituras fílmicas de la comedia barroca desde el posicionamiento teórico adoptado por Sally Faulkner en *Literary Adaptions in Spanish Cinema* (2004). En este volumen, la autora, aparte de realizar un análisis formal de las reescrituras fílmicas, se ha ocupado de los condicionantes ideológicos y el contexto sociohistórico en los cuales se fraguaron las adaptaciones estudiadas⁹, alejándose en este sentido de los trabajos de corte estructuralista tradicionalmente publicados en España¹⁰. Al

⁹ Faulkner, a su vez, parte del trabajo de Hayward y Vincendeau (1990: 3), quienes indicaron: «[films] are placed within a [...] complex network of determinants which include their "makers", but also industrial and financial constraints, historical circumstances and discourses about history, the presence (or absence) of stars, generic expectations in their audiences, etc. To investigate the various ways in which films textually inscribe and rework these contexts *as other texts*, the way they can be seen as "tissue[s] of quotations drawn from the innumerable centers of culture" (Barthes 1977, 146), is the methodological project of this book».

¹⁰ Faulkner (2004: 7) cita en este punto trabajos como los de Gordillo (1992); Gómez Blanco (1997); Mínguez-Arranz (1998); y, Sánchez Noriega (2000). De acuerdo con lo apuntado por Zecchi (2012: 52), «la reticencia de los críticos españoles [...] que prefieren no escarbar en las

respecto, señalemos que el planteamiento de la hispanista británica entronca con lo advertido con anterioridad por Román Gubern (2000: 17), quien abogó por un acercamiento al cine español desde esta misma perspectiva:

La deseable reconciliación de la lectura textual y la lectura de la causalidad de las formas cinematográficas permitirá demostrar que los textos son producidos por unos sujetos inmersos en una evolución sociocultural –sus contextos– y que esta evolución está inscrita en tales textos, aún siendo dispares y personalizados, y puede por ello ser leída su textualidad. Creemos que el caso particular de la cinematografía española, inmersa en unos vaivenes sociopolíticos tan pronunciados, permite como pocas detectar estas turbulencias en la escritura de sus textos, incluso más allá de la voluntad o de la conciencia de sus cineastas.

Tal aproximación resulta pertinente en una tesis como la nuestra, sobre todo si tenemos presente que en ella son objeto de estudio diversas reescrituras fílmicas realizadas durante el régimen franquista, momento en el cual pesaron importantes condicionantes ideológicos en todas las etapas de producción de las películas, comenzando por la propia selección de las obras y autores, y la adaptación de los guiones (Peña Ardid 2009: 30). En este sentido, coincidimos con Zecchi (2012: 23-24) en la idea de que más fértil que analizar los cambios de un código semiótico a otro:

es indagar las razones que condicionan la elección del texto originario –o hipotexto– y el sentido de dichos cambios (formales o diegéticos, en el enunciado o en la fábula, etc.) entre película y referente (literario o no), y analizar el entramado de intertextualidades, teniendo en cuenta los condicionantes ideológicos y el contexto sociohistórico y político en que se produce la «cinematización»

Indiquemos por otra parte que nuestros exámenes se alejan de aquellos que de forma tácita dan por hecha la superioridad estética de las obras literarias y, por tanto, condenan las «traiciones» realizadas en las reescrituras fílmicas con respecto

razones ideológicas del cine de la dictadura, durante los años 80 y 90, se debía a que por esas fechas no tenían aún el necesario distanciamiento histórico para despertar la memoria. En cambio, los norteamericanos –Wood (1981), Vernon (1989), Labanyi (1995), Kinder (1993, 1997), Deveny (1993, 1999), etc.— podían afrontar con la necesaria distancia (logística, si no temporal) la situación española». Esta clase de aproximaciones ha sido criticada, a su vez, por Zunzunegui (1999).

a los textos en los cuales están basadas. Del mismo modo que lo señala Faulkner (2004: 5), en esta introducción queremos advertir que el concepto de fidelidad está implícito en todas las comparaciones realizadas entre las comedias y sus respectivas adaptaciones, pero en ningún caso hemos asumido la superioridad de la pieza teatral sobre el texto cinematográfico. Hacemos, por tanto, también nuestra la idea de Hutcheon (2006: xiii), según la cual: «to be second is not to be secondary; likewise, to be first is not to be originary or authoritative».

Con el objetivo de poder dar cuenta de los condicionantes ideológicos y el contexto sociohistórico en el que se han fraguado las reescrituras cinematográficas de la comedia nueva, aparte de atender las películas y la bibliografía secundaria dedicada al estudio de los metrajes y/o de las piezas barrocas (y sus respectivas ediciones), hemos recurrido a la exploración de una amplia diversidad de fuentes. Para el caso de las producciones españolas realizadas durante el franquismo, el presente trabajo ha tenido muy en cuenta la información contenida en los expedientes de censura cinematográfica, conservados en el Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares)¹¹. También hemos procedido a la consulta de los guiones de las adaptaciones filmicas y de proyectos de adaptación que nunca llegaron a realizarse custodiados en este mismo centro, así como en la Filmoteca Española, la Filmoteca de Catalunya, la Fundación Juan March y el Centre de Documentació del Institut del Teatre. La recepción crítica de las películas ha podido ser estudiada gracias a las reseñas y críticas publicadas en la prensa diaria de la época, así como en las revistas especializadas en cine, españolas y extranjeras, consultadas en la Biblioteca Nacional de España, la Filmoteca Nacional de Catalunya, la Hemeroteca General de la Universitat Autònoma de Barcelona y en la Bibliothek und Textarchiv del Deutsches Filminstitut de Frankfurt. La aproximación a la recepción por parte del público de las reescrituras ha sido posible en algunos casos gracias a los informes internos elaborados por funcionarios franquistas, también custodiados en el AGA, en los cuales quedaba descrita la reacción del público tras el visionado de las películas en las salas de cine. La *Base de datos de películas calificadas* del actual Ministerio de Educación,

¹¹ En adelante nos referiremos a este archivo por las siglas «AGA».

Cultura y Deporte nos ha aportado información relacionada con las cifras de espectadores y de recaudación de taquilla. Para comprender cómo las productoras presentaron al público sus películas, nos hemos servido de las fotos fijas, carteles de cine y los folletos promocionales para la prensa; todo un conjunto de materiales procedentes de los fondos del AGA, la Filmoteca Española, el archivo patrimonial de Adrià Gual (Filmoteca de Catalunya), el Museum Folkwang de Essen y el Bildarchiv del Deutsches Filminstitut de Wiesbaden. La distancia cronológica entre el momento de realización de las películas y la preparación de esta tesis ha conllevado que haya resultado imposible ponerse en contacto con la mayoría de agentes que, desde distintos roles, han participado en el traslado al cine de la comedia española del Siglo de Oro. Afortunadamente, hemos tenido la oportunidad de entrevistar a Mario Camus, Carmelo Gómez y Rafael Pérez Sierra, la cual cosa nos ha permitido acceder de forma directa al relato de su experiencia en el desempeño de tal misión.

Según adelantábamos, y tal y como pondremos de manifiesto detalladamente en el próximo capítulo, la comedia áurea ha sido trasladada a la gran pantalla tan solo de forma esporádica, en 36 ocasiones¹². Consideramos, no obstante, que este número de reescrituras fílmicas, así como la dispersión de materiales anteriormente descrita, impiden que en el marco de una investigación predoctoral se pueda efectuar un examen exhaustivo de cada uno de los metrajes. Dadas tales circunstancias, hemos procedido al estudio en profundidad de un total de diez cintas, de las cuales ocho se corresponden con transposiciones de la comedia nueva y dos de la biografía de Lope. De los textos fílmicos que han quedado fuera de nuestro análisis remitimos, siempre que las haya, a las referencias bibliográficas existentes. Anotemos también en este punto que, a pesar de que la presente investigación trata de esclarecer qué lecturas se han realizado en el cine de la comedia áurea, también nos ha parecido oportuno atender los retratos que se han proyectado a través del *biopic* de la figura más importante de este macrogénero.

¹² Tengamos en cuenta que del teatro de Shakespeare —el autor cuya obra ha sido adaptada más veces al cine—, hasta 2006, se han realizado 688 reescrituras fílmicas. En Carmona (2017a) se compara la recepción a través del celuloide del legado dramático de Lope y el inglés.

La selección de los títulos estudiados ha obedecido a los siguientes criterios:

1. Se ha privilegiado el análisis de reescrituras de comedias lopeveguescas, en la medida en que ha sido el autor con mayor fortuna en el lienzo de plata.

2. Siguiendo esta misma lógica, se ha optado por estudiar las reescrituras fílmicas de piezas áureas llevadas a la pantalla con una elevada frecuencia, a saber: *Fuente Ovejuna* y *El alcalde de Zalamea*. Mediante este criterio de selección, hemos pretendido poner de relieve no solo las similitudes y diferencias entre los textos literarios y sus respectivas adaptaciones, sino también entre los propios textos fílmicos.

3. Se ha procurado que con la elección de las películas se pudiera ofrecer una panorámica del proceso de reescritura fílmica de la comedia a lo largo del siglo XX y XXI, en España y en el extranjero.

4. Por último, se han seleccionado lecturas fílmicas que habían recibido una atención académica muy escasa, como es el caso de *La musa y el Fénix* (C. I. David, 1935), *Der Richter von Zalamea* (L. Berger, 1920) o *Los cien caballeros* (V. Cottafavi, 1964).

1. 4 Estructura organizativa

Hemos estructurado esta tesis doctoral a partir de seis apartados, además de la presente introducción, las conclusiones, los anexos y la bibliografía. El primero de ellos está dedicado a la presentación del corpus de comedias que han sido trasladadas al cine y los proyectos de transposición que no prosperaron, así como a la exposición de los motivos que explican porque no existe una tradición a la hora de llevar al celuloide la comedia española del Siglo de Oro.

A partir del tercer capítulo y hasta el séptimo, desarrollamos los exámenes de las diferentes reescrituras fílmicas seleccionadas. En cada una de estas secciones, a pesar de que no guardan una estructura idéntica, hemos atendido a un conjunto de cuestiones comunes. En primer lugar, hemos querido responder a la pregunta de cómo surgió la idea de realizar la adaptación al cine de un título

determinado y qué objetivos (ideológicos, económicos, estéticos...) se perseguían con tal elección. Con el propósito de advertir las semejanzas y diferencias de la realización con respecto al texto base¹³, también hemos procedido al análisis comparativo de la adaptación. En tercer lugar, teniendo en mente el contexto sociohistórico en el que se produjo la reescritura, hemos procedido a la explicación del porqué de las modificaciones realizadas en relación con las comedias —o en el caso del tercer capítulo con la(s) biografía(s) de Lope—, y a la descripción de la lectura de la pieza que se desprende de su/s versión/es fílmica/s. Por último, hemos dado cuenta de la recepción de cada uno de los filmes, tanto por parte de la crítica como por parte del público general.

En el tercer capítulo, «*La musa y el Fénix y Lope: dos semblanzas cinematográficas para un autor del Siglo de Oro*», hemos analizado los dos *biopics* basados en la vida del Fénix de los Ingenios. Según detallamos, la primera de las biografías fílmicas, *La musa y el Fénix* (1935), fue realizada por el director judío-alemán Constantin I. David, con motivo del tercer centenario de la muerte del poeta. La película destaca por ofrecer una imagen de un Lope popular, que viaja en carreta con actores y actrices por los caminos de la España rural, apeándose en pueblos, donde montan entremeses. Tal representación del dramaturgo entronca no solo con la de los antiguos cómicos de la legua, sino también con la labor desempeñada durante los años de la Segunda República por los barracos y los miembros del Teatro del Pueblo. Tal caracterización del poeta madrileño asimismo conectaría con la esbozada en España por las izquierdas a partir de 1935, año a partir del cual fue presentado como un poeta popular y voz de los desamparados. Sigue a continuación el examen de *Lope* (2010), dirigido por Andrucha Waddington. En este caso, el análisis del film demuestra que la iconización de Lope se efectuó a partir de rasgos que él mismo y otros autores le

¹³ En el caso de una pieza tan poco conocida como *Las famosas asturianas* hemos procedido al resumen detallado del argumento de la pieza. Para el argumento de *Fuente Ovejuna*, remitimos al prólogo de la edición al cuidado de Profeti (Vega 2012b); para el de *El perro del hortelano*, a Laskaris (Vega 2012); para el de *La viuda valenciana*, a Ramos (Vega 2015); para el de las versiones de *El alcalde de Zalamea* de Lope (atribuida) y Calderón, a Escudero Baztán (Calderón de la Barca 2005); y, para el de *La dama duende*, a Antonucci (Calderón de la Barca 2005). A lo largo de la investigación, asimismo, hemos realizado los análisis comparativos a partir de las ediciones mencionadas.

atribuyeron, y cómo la adjudicación de determinadas características, asignadas de forma frecuente en las biografías fílmicas, favorecen la disolución de particularidades de la vida y personalidad del vate. Así las cosas, *Lope* nos propone un retrato del dramaturgo que nada tiene que ver con el representado en su antecedente fílmico, postideológico y muy próximo a la figura del poeta maldito.

En el siguiente capítulo, atendemos el metraje *Los cien caballeros*, una adaptación libre de *Las famosas asturianas* de Lope de Vega. A lo largo de estas páginas, demostramos que el director, Vittorio Cottafavi, realizó, en relación con la obra lopesca, una transvalorización de la imagen de los combatientes hispanocristianos y en especial del moro, del cual trasladó una *bétéro-image* más negativa. Mediante este examen, además, constatamos que el estudio de las adaptaciones fílmicas no solamente nos ofrece información sobre las películas examinadas, sino también de las obras literarias, en la medida en que permite iluminar interpretaciones de estas que desde la estricta aproximación textual serían difíciles de advertir. Al respecto, la lectura de *Las famosas asturianas* a la luz de Cottafavi pone de relieve el tono crítico de la comedia, en la cual, tratándose de un drama historial, cabría esperar una representación de la monarquía y de la nobleza hispánica mucho más viril y aguerrida.

El quinto capítulo está dedicado al análisis de las dos reescrituras fílmicas de *Fuente Ovejuna*, la primera realizada en plena posguerra por Antonio Román (1947) y la segunda, durante el tardofranquismo, por Juan Guerrero Zamora (1972). Con el objetivo de destacar los motivos por los cuales se decidió trasladar esta comedia a la pantalla en sendas ocasiones, el capítulo consta de un primer apartado en el cual se ofrece una panorámica a propósito de las distintas interpretaciones –y apropiaciones– que la obra había suscitado desde 1876 en la Rusia zarista –cuando se produjo la primera puesta en escena contemporánea del texto– hasta 1942, cuando el director Carlos Arévalo, poco después de dirigir el film falangista *Rojo y negro*, comunicó al organismo censor su deseo de llevar la pieza al celuloide. A partir del análisis comparativo de la representación de la violencia entre las dos películas, demostramos que el mensaje político que se desprende de estas nada tiene que ver entre sí. A lo largo del capítulo, partimos de lo sostenido por Kinder (1993), quien expuso que la inscripción de la violencia en

la pantalla durante el franquismo, y especialmente a partir de la década de los sesenta, debe entenderse como un gesto de oposición política. En este sentido, la versión de Román supone una lectura reaccionaria de *Fuente Ovejuna*, en la cual se distingue el ensalzamiento de la figura del caudillo que guía al pueblo y de los Reyes Católicos. La de Guerrero Zamora, por el contrario, pone de relieve los efectos envilecedores de un régimen autoritario sobre la sociedad. El carácter disidente de esta última adaptación supuso que no viera la luz hasta dos años después de su realización, momento en el cual la censura, después de haber extirpado cuarenta minutos del metraje, accedió a que se estrenara.

El sexto capítulo tiene como objeto de estudio las reescrituras fílmicas de *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca realizadas a lo largo del siglo XX, en España y el extranjero. El apartado se inicia con el análisis de la primera versión cinematográfica de la pieza, dirigida por el dramaturgo Adrià Gual en 1914, que es, a su vez, la primera traslación cinematográfica de una comedia áurea. A partir del examen, mostramos que Gual, inspirado por el fenómeno del *Film d'art*, tuvo una intención didáctica a la hora de trasvasar al lienzo de plata esta comedia de honor no conyugal. En este sentido, Gual representa una excepción para su época, pues si bien a principios de la segunda década del siglo XX en Cataluña se inició una campaña de condena del cine, el dramaturgo barcelonés consideraba que el séptimo arte estaba llamado a fines educativos. Esta primera sección finaliza con la descripción de un nuevo plan de adaptación de la pieza elaborado por Gual a mediados de 1935, que no se llegó a materializar. Este plan de adaptación, todavía inédito, ha sido transcrito en los anexos (véase el apartado 9. 8). A continuación, se estudia una reescritura del drama desatendida por la crítica académica, *Der Richter von Zalamea*, estrenada en octubre de 1920 en la República de Weimar. Según evidenciamos, el director, Ludwig Berger, habría recurrido al argumento de don Pedro –del que se distanció sustancialmente– con el objetivo de realizar una españolada, género cinematográfico en boga por aquel entonces. Berger trasladó al público alemán una estampa pintoresca de España, caracterizada a partir de rasgos de marcado acento andaluz. La intención de Berger no habría sido, en cualquier caso, ridiculizar al pueblo español, sino poner de realce su carácter indómito, gracias al cual podía deshacerse de las fuerzas opresoras. En este apartado

ampliamos la cuestión de la recepción fílmica de *El alcalde* en Alemania mediante la descripción de otras dos reescrituras fílmicas: *Der große Schatten* de Paul Verhoeven, estrenada en 1942 bajo el Tercer Reich, y *Der Richter von Zalamea* de Martin Hellberg, producida en 1956 en la República Democrática Alemana. Para concluir el capítulo, en la última sección examinamos las dos versiones fílmicas de la obra producidas en España durante la dictadura franquista. Después de detallar los múltiples intentos de transposición del drama fechados entre 1947 y 1953 y exponer los motivos por los cuales hubo tanto interés por trasvasar la pieza, atendemos la primera producción, de José Gutiérrez Maesso (1954). En este punto, demostramos que la versión cinematográfica forzó interesadamente el sentido de la comedia, convirtiendo a Pedro Crespo en trasunto de Franco y a la soldadesca de las fuerzas republicanas de izquierdas. Por lo que respecta a la *Leyenda del alcalde de Zalamea* de Mario Camus (1973) –una refundición de los textos de Lope y Calderón–, sostenemos que por el contrario se efectuó una lectura subversiva de la obra. En esta ocasión, uno de los personajes que sale peor parado es Pedro Crespo, quien, en un acto de prevaricación, se vale de los mecanismos legales para vengarse de quienes han ensuciado su honor. Mediante tal caracterización del protagonista, en *La leyenda* se habría decidido explorar la tensión existente entre los conceptos de venganza y justicia, mostrando que la diferencia entre ambos no siempre es clara.

En el séptimo capítulo procedemos al estudio de aquellas adaptaciones de la comedia áurea en cuya producción ha prevalecido la voluntad de trasladar al público un mensaje optimista y festivo. Centramos nuestra atención, en primer lugar, en *La dama duende* de Luis Saslavsky (1945) y *La viuda celosa* de Fernando Cortés (1946), filmes en cuya realización participaron exiliados republicanos como María Teresa León, Rafael Alberti y Max Aub. El carácter lúdico de tales reescrituras las diferencia de las versiones ideológicas del teatro barroco estrenadas en España durante la dictadura franquista; asimismo, conlleva que ambos textos funcionen en este sentido como antecedentes fílmicos de *El perro del hortelano* de Pilar Miró (1996), una película pensada para hacer pasar un buen rato a todos los públicos. La segunda parte del apartado está destinada a probar que la selección de este texto y su posterior concepción fílmica estuvieron profundamente marcadas

por la preexistencia de una versión musical de este mismo título dirigida por Yan Frid para la televisión soviética, *Sobaka na sene* (1978). Terminamos el capítulo advirtiendo que *El perro del hortelano* de Miró, a pesar de no haber obtenido más réplica que *La dama boba* (M. Iborra, 2006), ha fraguado un modelo de adaptación de la comedia nueva a la pantalla enfocado al disfrute del público.

El octavo capítulo lo hemos dedicado a la presentación de las conclusiones derivadas de la investigación y el noveno está reservado a los anexos. El volumen, finalmente, queda cerrado con la bibliografía de los trabajos citados.

2. LA COMEDIA ÁUREA EN EL LIENZO DE PLATA:

AUSENCIAS REITERADAS

A lo largo de sus cien años de vida, el cine nunca ha dejado de ser, entre otras cosas, también esto: una inmensa «Biblioteca Universal en imágenes» que explota, pero al mismo tiempo valoriza sin cesar su equivalente de papel
Dall'Asta (1998: 285)

2. 1. Presentación del corpus

Lope de Vega, del mismo modo que ha sido el dramaturgo áureo con mayor fortuna escénica durante el siglo XX y estas dos primeras décadas del XXI¹⁴, también es el autor cuya obra teatral ha merecido más reescrituras cinematográficas: un total de quince, según observamos en la «Tabla 1». El segundo puesto, lo ocupa Calderón de la Barca, con trece adaptaciones (Tabla 2); el tercero, Tirso de Molina, con cinco (Tabla 3); finalmente, se encuentran Agustín Moreto (Tabla 4), Guillén de Castro (Tabla 5) y Juan Ruiz de Alarcón (Tabla 6), con tan solo, respectivamente, una adaptación de sus piezas. Por otra parte, si tenemos en cuenta las transposiciones de comedias para la pequeña pantalla y las retransmisiones de montajes teatrales de estas emitidas a través de espacios televisivos, comprobamos que de Lope se han realizado un total de 63 traslaciones, basadas en 25 de sus comedias; de Calderón, 35, a partir de 8 comedias; de Tirso de Molina, 20, sobre 5 de sus comedias; de Agustín Moreto, 7, basadas en 3 comedias; de Guillén de Castro, 2, sobre 2 comedias suyas; y, por último, de Juan Ruiz de Alarcón, 2, también basadas en 2 de sus comedias¹⁵. *A priori*, el número de transposiciones fílmicas de la obra de cada uno de los

¹⁴ Según los datos que aporta la *Base de datos del Centro de Documentación Teatral*, de Lope se han realizado 313 montajes; de Calderón, 282; de Tirso de Molina, 71; de Moreto, 27; de Ruiz de Alarcón, 13; y, de Guillén de Castro, 12. Para obtener más información de estos montajes, véase: <http://teatro.es/estrenos-teatro>. Consulta del 2 de enero de 2018.

¹⁵ En las tablas 1, 2, 3, 4, 5, 6 recogidas en los anexos, «9. 1. La presencia de los dramaturgos áureos en la pequeña pantalla», aparecen detallados los títulos, directores, nacionalidad y años de estreno de las comedias adaptadas para la pequeña pantalla y las retransmisiones por televisión de montajes teatrales.

dramaturgos áureos podría parecer razonable, pero sin duda se ve escuálido si lo comparamos con las 688 adaptaciones fílmicas que se han realizado de la obra teatral de Shakespeare hasta 2006¹⁶; o, para remitirnos a otro autor castellano de la época, a las 62 películas que han inspirado los textos de Cervantes¹⁷. Asimismo, por lo que respecta al caso específico de Lope, las cifras todavía se presentan más reducidas si tenemos en cuenta que los títulos llevados al cine y la televisión tan solo cubren un 5,91% de las 423 comedias recogidas en la base de datos de *ArteLope*¹⁸.

Tabla 1: Adaptaciones fílmicas de Lope de Vega

Título adaptado y título de película	Director, país, año de estreno
1. <i>La moza de cántaro</i>	José Amich, España, 1927
2. <i>La discreta enamorada</i> (<i>Doña Francisquita</i>)	Hans Behrendt, España, 1934
3. <i>Peribáñez y el Comendador de Ocaña</i> (<i>Aventura</i>)	Jerónimo Mihura, España, 1944
4. <i>La viuda valenciana</i> (<i>La viuda celosa</i>)	Fernando Cortés, México, 1945
5. <i>Fuente Ovejuna</i>	Antonio Román, España, 1947
6. <i>El maestro de danzar</i> (<i>Uchitel' tantsev</i>)	Tatyana Lukashvick, Rúsia, 1952
7. <i>La discreta enamorada</i> (<i>Doña Francisquita</i>)	Ladislao Vajda, España, 1952
8. <i>La moza de cántaro</i>	Florián Rey, España, 1954
9. <i>Las famosas asturianas</i> (<i>Los cien caballeros</i>)	Vittorio Cottafavi, España/Italia/Alemania, 1964
10. <i>Peribáñez y el Comendador de Ocaña</i> (<i>Les anges exterminés</i>)	Michel Mitrani, Francia, 1968
11. <i>Fuente Ovejuna</i>	Juan Guerrero Zamora, España/Italia, 1972
12. <i>El alcalde de Zalamea</i> (<i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i>)	Mario Camus, España/Italia, 1973
13. <i>El mejor Alcalde, el Rey</i>	Rafael Gil, 1974

¹⁶ Los datos proceden de *Shakespeare*, una base de datos en línea en la cual, a través de 8.000 entradas, aparecen registradas las adaptaciones del bardo inglés realizadas para el cine, la radio y televisión desde 1890 hasta la actualidad; puede consultarse en: <http://bufvc.ac.uk/shakespeare/>. Para ver una panorámica sobre esta cuestión consúltese Carmona (2017a).

¹⁷ Información procedente de http://www.imdb.com/find?ref_=nv_sr_fn&q=miguel+de+cervantes&s=all (consulta del 2 de enero de 2018). Tales producciones han sido realizadas en lugares tan dispares como Francia, Estados Unidos, Gran Bretaña, Italia, Dinamarca, Brasil, Israel, Yugoslavia, Finlandia, Alemania, México, Japón, Bulgaria, China, etc.

¹⁸ Se puede acceder a *ArteLope* a partir del enlace: <http://artelope.uv.es/basededatos/index.php>. Consulta del 6 de diciembre de 2017.

14. <i>El perro del hortelano</i>	Pilar Miró, España, 1996
15. <i>La dama boba</i>	Manuel Iborra, España, 2006

Tabla 2: Adaptaciones filmicas de Calderón de la Barca

Título adaptado y título de película	Director, país, año de estreno
1. <i>El alcalde de Zalamea</i>	Adrià Gual, España, 1914
2. <i>El alcalde de Zalamea</i> (<i>Der Richter von Zalamea</i>)	Ludwig Berger, Rep. de Weimar, 1920
3. <i>El alcalde de Zalamea</i> (<i>Der große Schatten</i>)	Paul Verhoeven, Tercer Reich, 1942
4. <i>La dama duende</i>	Luis Saslavsky, Argentina, 1945
5. <i>El alcalde de Zalamea</i>	José Gutiérrez Maesso, España, 1954
6. <i>El alcalde de Zalamea</i> (<i>Der Richter von Zalamea</i>)	Martin Hellberg, R. D. A., 1956
7. <i>La vida es sueño</i> (<i>El príncipe encadenado</i>)	Luis Lucía, España, 1960
8. <i>El alcalde de Zalamea</i> (<i>La leyenda del alcalde de Zalamea</i>)	Mario Camus, España/Italia, 1973
9. <i>La vida es sueño</i> (<i>Mémoire des apparences</i>)	Raúl Ruiz, Francia, 1987
10. <i>La vida es sueño</i> (<i>Niño Nadie</i>)	Mariano Barroso, España, 1996
11. <i>La vida es sueño</i> (<i>Solo se muere dos veces</i>)	José Luis Borau, España, 1997
12. <i>La vida es sueño</i> (<i>Éxtasis</i>)	Esteban Ibarretxe, España, 1997
13. <i>La vida es sueño</i> (<i>Isi-Disi- Amor a lo bestia</i>)	Chema de la Peña, España, 2004

Tabla 3: Adaptaciones filmicas de Tirso de Molina

Título adaptado y título de película	Director, país, año de estreno
1. <i>Don Gil de las calzas verdes</i> (<i>Doña Juana</i>)	Paul Czinner, Rep. de Weimar, 1928
2. <i>El burlador de Sevilla</i> (<i>Don Juan</i>)	José Luis Sáenz de Heredia, España, 1950
3. <i>El condenado por desconfiado</i>	Manuel Altolaguirre, México, 1952
4. <i>Don Gil de las calzas verdes</i> (<i>Il falco d'oro</i>)	Carlo Ludovico Bragaglia, Italia, 1955
5. <i>El condenado por desconfiado</i> (<i>La chouette aveugle</i>)	Raúl Ruiz, Suiza/Francia, 1987

Tabla 4: Adaptaciones filmicas de Agustín Moreto

Título adaptado y título de película	Director, país, año de estreno
1. <i>El desdén con el desdén</i> (<i>Menos es más</i>)	Pascual Jongen, España, 2000

Tabla 5: Adaptaciones filmicas de Guillén de Castro

Título adaptado y título de película	Director, país, año de estreno
1. <i>El curioso impertinente</i>	Flavio Calzavara, España, 1953

Tabla 6: Adaptaciones filmicas de Juan Ruiz de Alarcón

Título adaptado y título de película	Director, país, año de estreno
1. <i>La verdad sospechosa</i> (<i>El pájaro de la felicidad</i>)	Pilar Miró, España, 1993

En relación con los datos presentados es preciso indicar que la frecuencia con la que se adapta cinematográficamente o televisivamente la obra de un autor determinado nos informa como mínimo de dos cuestiones. En primer lugar, del grado de conocimiento que se tiene en un lugar y momento preciso de un escritor (en este caso de nuestros poetas áureos), pues es evidente que si se desconoce la obra de un literato su obra no se trasladará al cine. Y, en segundo lugar, este tipo de datos permite advertir el interés que suscita –o las productoras consideran que puede a llegar a suscitar– en el público la transposición de una pieza determinada. No basta, por tanto, a la hora de decidir si se invierte en una reescritura fílmica con que la obra literaria sea bien conocida; también deberá valorarse si la versión cinematográfica generará suficiente interés en el público como para cubrir, al menos, los gastos de su realización. A partir de tales premisas, y si además tenemos en cuenta la cronología de las adaptaciones cinematográficas de la comedia nueva (Fig. 1), podemos inferir que, desde que naciera el séptimo arte y a lo largo de todo el siglo XX y principios del XXI, Lope y sus seguidores hispanos han sido personajes poco conocidos, y en cuya obra teatral no se ha confiado desde las productoras, poco convencidas de que el público pudiera responder positivamente ante tal clase de realización.

A propósito, conviene recalcar que aunque a partir de lo reflejado en esta cronología se advierte que entre la década de los 40 y de los 70 se produce una concentración de estrenos de adaptaciones, este aumento de la frecuencia de adaptación no parece achacable a ninguna circunstancia concreta. Así, por ejemplo, las realizaciones aparecidas alrededor del año 50 no estarían emparentadas, al menos en su conjunto, con la voluntad de los primeros años del régimen franquista de convertir a los autores del Seiscientos en parte de la cultura

oficial. Sí es cierto que *Fuenteovejuna* (A. Román, 1947), *Don Juan* (J. L. Sánchez de Heredia, 1950), *La moza de cántaro* (F. Rey, 1954) y *El alcalde de Zalamea* (J. G. Maesso, 1954) se produjeron en España, y que las dos primeras recibieron la categoría de «Interés Nacional»¹⁹, y las dos últimas fueron clasificadas de «1.ª A»²⁰. No obstante, *La viuda celosa* (F. Cortés, 1945) se realizó en México, habiéndose encargado de la adaptación del guión un exiliado, el escritor Max Aub; asimismo, en 1952, Manuel Altolaguirre, también expatriado en México, dirigió *El condenado por desconfiado*. Por otra parte, en estas mismas fechas, se llevó a cabo la versión fílmica de *El maestro de danzar* (T. Lukashevick 1952) en la Unión Soviética y de *El alcalde de Zalamea* (M. Hellberg, 1956) en la República Democrática Alemana, territorios bien alejados ideológicamente de la España franquista.

Lo mismo podemos decir de las transposiciones realizadas en torno a 1970. De este modo, aunque *Los cien caballeros* (V. Cottafavi, 1964) –basada en *Las famosas asturianas*–, *Fuenteovejuna* (J. G. Zamora, 1972) y *La leyenda del alcalde de Zalamea* (M. Camus, 1973) –inspirada en *El alcalde* atribuido a Lope y en el de Calderón– realizan una lectura de signo progresista de la comedia nueva, la aparición de estos títulos en su conjunto parece más bien vinculada a la moda de las coproducciones cinematográficas y para la televisión tan en boga durante los 60 y principios de los 70 (Otero 2000, 2006) que a una operación premeditada de reapropiación de los clásicos por parte de los opositores de la dictadura durante el tardofranquismo.

¹⁹ La categoría de «Interés Nacional» fue creada por la Vicesecretaría de Educación Popular FET y de las JONS (BOE, 23 de junio de 1944), y se otorgaba a aquellas películas que contuvieran «muestras inequívocas de exaltación de valores raciales o de enseñanzas de nuestros principios morales y políticos» (reproducido en Gubern 1981: 79). En el capítulo quinto, ampliamos la información sobre esta categoría.

²⁰ Según detalla Gubern (1981: 133), a partir de 1952, la otorgación de la categoría «1.ª A» a una película suponía para la productora el reembolso del 40% del presupuesto invertido en su realización. Recordemos con el autor que «el 16 de julio de 1952 apareció una Orden Conjunta de los Ministerios de Comercio y de Información y Turismo, que estableció una nueva normativa proteccionista, vigente en todo el resto de la década [...]. La nueva Orden dispuso una clasificación de las películas nacionales, según su calidad estimada por una Junta, en las categorías de «Interés Nacional», 1.ª A, 1.ª B, 2.ª A, 2.ª B y 3.ª. Según estas normas, el productor recibiría como subvención estatal un porcentaje en metálico sobre el costo estimado de la película, que oscilaba según la siguiente escala: Interés Nacional: 50%; 1.ª A: 40%; 2.ª B: 35%; 2.ª A: 30%; 2.ª B: 25%; 3.ª: nada» (1981: 132-133).

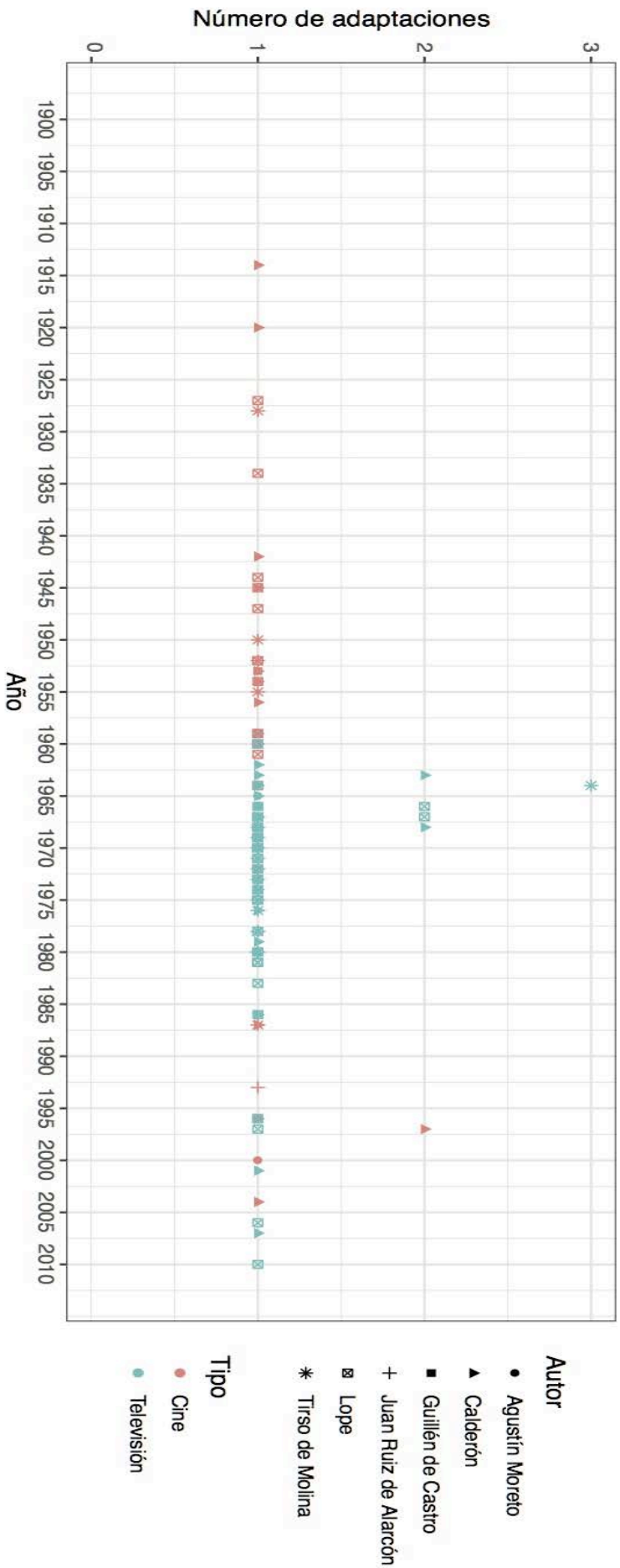


Fig. 1: Cronología de adaptaciones en cine y televisión de la comedia nueva

Centrándonos ahora en la recepción de las piezas de los dramaturgos a través de la pequeña y gran pantalla, notemos que cabe establecer una distinción entre los diferentes títulos en función del número de veces que han sido traspuestos. Así, siguiendo este criterio de clasificación, en las tablas 7, 8, 9, 10, 11 y 12, observamos que las comedias se pueden agrupar estadísticamente en tres *clusters*²¹. Para el caso de Lope (Tabla 7), en el primero se enmarcan *El perro del hortelano*, *Fuente Ovejuna*, *La dama boba*, *La discreta enamorada* y *Peribáñez y el comenador de Ocaña*; en el de Calderón (Tabla 8), *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea* y *La dama duende*; en el de Tirso (Tabla 9), *Don Gil de las calzas verdes*; en el de Moreto (Tabla 10), *El lindo don Diego*; por último, en el de Guillén de Castro (Tabla 11) y Ruiz de Alarcón (Tabla 12) las obras adaptadas se enmarcan en el mismo grupo, pues la frecuencia de adaptación entre los títulos no difiere entre sí desde el punto de vista estadístico.

El examen de los resultados reflejados confirma impresiones que cualquier estudioso del Siglo de Oro podría tener, como por ejemplo que *Fuente Ovejuna*, *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea* se encuentren en el grupo de comedias que han merecido mayor atención fílmica. No obstante, la «Tabla 7» también revela resultados menos intuitivos, como que *El caballero de Olmedo*, pieza del centro del canon lopeesco, se sitúe, estadísticamente hablando, en el mismo grupo que *El caballero del milagro*. Por esta misma razón, también es sorprendente que *El castigo sin venganza* se enmarque en el *cluster* de las menos adaptadas, junto con otras piezas ubicadas en la periferia del canon lopeveguesco, como *Las famosas asturianas*, *Por la puente*, *Juana* o *La malcasada*. Por último, destaquemos que la tabla también permite observar que en el grupo de las comedias más adaptadas de Lope se encuentra *El perro del hortelano*, una comedia que, aunque antes de la versión de Pilar Miró ocupaba un lugar secundario con respecto a otros títulos más sobresalientes del repertorio teatral lopeesco (Mata Induráin 2010: 64), había sido llevada a la televisión con anterioridad al menos en 6 ocasiones: en España (P. Amalio López 1966/ C. Luca de Tena 1981); Portugal (A. Ramos, 1960);

²¹ Para realizar esta clasificación se ha seguido el método de «*k*-means clustering». El número de *clusters* se ha fijado en tres al ser la cifra que permitía explicar la mayor proporción de variabilidad en los datos. Agradezco a Arnald Puy la ayuda proporcionada en esta cuestión.

Yugoslavia (M. Skiljan, 1961/ G. Lengyel, 1986); y, en Rusia (Y. Frid, 1978). En el caso de Tirso de Molina también cabe destacar una cuestión poco previsible, y es el hecho de que a través de la pantalla ha tenido mayor éxito *Don Gil de las calzas verdes* que *El burlador de Sevilla*.

Los resultados que se desprenden de estas tablas vienen a demostrar, en resumen, que, aunque por lo general se produce una correspondencia entre el canon editorial, el escénico y el cinematográfico/televisivo, no siempre se da una equivalencia total entre los títulos que componen estos repertorios. Al respecto, consideramos que el hecho de que no se produzca tal correspondencia pone de relieve que las realizaciones fílmicas no están siempre determinadas por las tendencias editoriales y escénicas, y por este motivo debemos tomar en consideración el cine y la televisión como agentes activos, o potencialmente activos, en la apertura del canon del teatro del Siglo de Oro.

Tabla 7: Análisis de cluster para las comedias de Lope de Vega en relación a su número de adaptaciones fílmicas y televisivas

Obra	Número de adaptaciones	Cluster
<i>El perro del hortelano</i>	7	1
<i>Fuente Ovejuna</i>	7	1
<i>La dama boba</i>	5	1
<i>La discreta enamorada</i>	5	1
<i>Peribáñez y el Comendador de Ocaña</i>	5	1
<i>El caballero de Olmedo</i>	4	2
<i>La viuda valenciana</i>	4	2
<i>El caballero del milagro</i>	3	2
<i>La moza de cántaro</i>	3	2
<i>El mejor Alcalde, el Rey</i>	2	3
<i>Los melindres de Belisa</i>	2	3
<i>Los milagros del desprecio</i>	2	3
<i>De cuándo acá nos vino</i>	1	3
<i>El alcalde de Zalamea</i>	1	3
<i>El bastardo de Mudarra</i>	1	3
<i>El castigo sin venganza</i>	1	3
<i>El despertar a quien duerme</i>	1	3
<i>El maestro de danzar</i>	1	3
<i>El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón</i>	1	3
<i>El villano en su rincón</i>	1	3
<i>La discreta venganza</i>	1	3
<i>La estrella de Sevilla</i>	1	3
<i>La malcasada</i>	1	3

<i>Las famosas asturianas</i>	1	3
<i>Por la puente, Juana</i>	1	3

Tabla 8: Análisis de cluster para las comedias de Calderón de la Barca en relación a su número de adaptaciones filmicas y televisivas

Obra	Número de adaptaciones	Cluster
<i>La vida es sueño</i>	12	1
<i>El alcalde de Zalamea</i>	9	1
<i>La dama duende</i>	8	1
<i>Casa con dos puertas</i>	2	2
<i>El astrólogo fingido</i>	1	3
<i>El gran duque de Gandía</i>	1	3
<i>Los cabellos de Absalón</i>	1	3
<i>No hay burlas con el amor</i>	1	3

Tabla 9: Análisis de cluster para las comedias de Tirso de Molina en relación a su número de adaptaciones filmicas y televisivas

Obra	Número de adaptaciones	Cluster
<i>Don Gil de las calzas verdes</i>	9	1
<i>El burlador de Sevilla</i>	6	2
<i>El condenado por desconfiado</i>	2	3
<i>Marta la piadosa</i>	2	3
<i>La prudencia en la mujer</i>	1	3

Tabla 10: Análisis de cluster para las comedias de Agustín Moreto en relación a su número de adaptaciones filmicas y televisivas

Obra	Número de adaptaciones	Cluster
<i>El lindo don Diego</i>	4	1
<i>El desdén con el desdén</i>	2	2
<i>De fuera vendrá</i>	1	3

Tabla 11: Análisis de cluster para las comedias de Guillén de Castro en relación a su número de adaptaciones filmicas y televisivas

Obra	Número de adaptaciones	Cluster
<i>El curioso impertinente</i>	1	1
<i>Las modecades del Cid</i>	1	1

Tabla 12: Análisis de cluster para las comedias de Juan Ruiz de Alarcón

Obra	Número de adaptaciones	Cluster
<i>La verdad sospechosa</i>	1	1
<i>Las paredes oyen</i>	1	1

2. 2. Ausencias tempranas

Una vez presentados e interpretados los datos relativos al número de adaptaciones cinematográficas que ha merecido la comedia nueva, se plantea la cuestión de por qué se ha realizado un número reducido de reescrituras fílmicas de estos autores dramáticos. A propósito, consideramos que tal interrogante puede responderse, al menos parcialmente, si nos retrotraemos a los primeros años de la historia del cine y prestamos atención a los condicionantes que favorecieron –o desfavorecieron– el establecimiento de una tradición de adaptación de este legado dramático. Por lo que respecta a la recepción póstuma de los dramaturgos barrocos por estas fechas, subrayemos que no pasaba por su mejor momento. Como observa Mascarell (2014b: 49-50), en el tránsito del siglo XIX al XX: «el teatro áureo permanecía [...] arrinconado entre ambientes selectos e imbuido de una estética desfasada, ratificando una tendencia que se apuntaba ya desde mediados del siglo XIX, la de su progresivo alejamiento de los gustos del público»²². Durante las primeras décadas de la nueva centuria es cierto que se produjeron algunas versiones escénicas de las piezas barrocas y que distintos periodistas e intelectuales clamaron por una mayor visibilidad de este patrimonio, sin embargo la presencia de los títulos del Seiscientos en las carteleras tuvo más bien una presencia anecdótica durante los treinta primeros años (García Santo-Tomás 2000b: 331). Con las siguientes palabras, por ejemplo, denunciaba Lorca tal estado de la cuestión en

²² Menéndez Onrubia (1990: 187) especifica que entre 1875 y 1900 «[s]obre el millar de títulos teatrales que se podían representar cada temporada de invierno en la decena larga de teatros del Madrid decimonónico, las reposiciones de obras clásicas a penas llegaban al cinco por ciento». Hay que tener en cuenta que bajo la etiqueta de «clásico», además de los títulos barrocos, el autor también incluye «las creaciones posteriores, como el drama histórico y romántico o las creaciones realistas desde Ramón de la Cruz hasta la Alta Comedia, pasando por Moratín y Bretón de los Herreros».

uno de los discursos que solían preceder los montajes de La Barraca, en el cual hacía expresos los propósitos de la compañía ambulante:

representar y vulgarizar nuestro olvidado y gran repertorio clásico, ya que se da el caso vergonzoso de que, teniendo los españoles el teatro más rico de toda Europa, esté para todos oculto; y tener estas prodigiosas voces encerradas es lo mismo que secar las fuentes de los ríos o poner toldos al cielo para no ver el estaño duro de las estrellas (Byrd 1984: 118).

Aparte de la aciaga recepción del teatro barroco a principios del XX, debemos mencionar otros factores que determinaron que en España no arraigara la práctica de trasladar los argumentos de los autores dramáticos del Siglo de Oro. En primer lugar, hay que tener en cuenta que la producción cinematográfica española durante este primer tercio de siglo se caracterizó, en palabras de Pérez Perucha (2000: 26-27), por el raquitismo y la endeblez, un negligente y subalterno desarrollo y una perezosa y desarticulada evolución. Parece lógico, por tanto, si se tiene en cuenta este anémico contexto de producción, que las probabilidades de que la comedia nueva se llevara a la gran pantalla en España fueran reducidas.

En segundo lugar, y en relación directa con este estado de precariedad de la industria cinematográfica nacional, notemos que el hecho de que el teatro clásico no se hubiera adaptado durante estos años también tendría que ver con la práctica inexistencia del fenómeno del *Film d'art* en España, donde encontró su materialización de manera tardía y solamente efímera (Pérez Perucha 1998: 194-195). Es sin duda significativo que la primera traslación de una comedia áurea, *El alcalde de Zalamea* (A. Gual, 1914), se llevara a cabo en el seno de la productora Barcinógrafo (1913-1918), impulsada por Adrià Gual, un intelectual catalán que, como veremos en el sexto capítulo, consideraba que el cine, gracias a este tipo de realizaciones, era una herramienta capaz de culturizar a las masas (Gual 1911: 26; Porter Moix 1985: 93). De su labor como director artístico en la productora resultaron, además del título calderoniano, filmes como *La gitaniella* (1914), basado en el texto de Cervantes, y *Fridolín* (1914), de Schiller. Sin embargo, a finales de 1915, Gual fue apartado de la Barcinógrafo debido a la mala acogida de sus películas (Pérez Perucha 1998: 195). La empresa siguió en pie hasta 1918, pero,

con la partida de Gual, también se produjo el fin de la política de adaptación de los clásicos del Seiscientos.

En relación con la postura tomada por Gual ante el cinematógrafo, podemos señalar el último de los factores que consideramos que influyó en que no se consolidara la práctica de llevar el teatro clásico a la gran pantalla. Y es que la actitud de este barcelonés significó verdaderamente una excepción si tenemos en cuenta las reacciones provocadas por la invención del cinematógrafo entre los intelectuales españoles, que recibieron el invento francés entre la indiferencia y el desprecio (García Carrión 2013: 56). Al respecto, vale la pena mencionar el caso de Antonio Machado, el cual, si bien declaraba que uno de los buenos servicios que se le podían hacer al teatro español era el de popularizar sus obras maestras (A. Machado y M. Machado 1931)²³, mantuvo una actitud cinematófila frente el invento de los Lumière (Utrera Macías 1981: 104-115). Incluso Valle-Inclán, uno de los pocos miembros de la generación del 98 que mostró entusiasmo por el cine, declaró su desprecio por las adaptaciones (1981: 156-177). Tal actitud supuso, en consecuencia, y salvando la excepción de Gual, que aquellos pocos que conocían el patrimonio teatral áureo no alentarán ni participaran activamente en su divulgación a través del cine²⁴.

A partir de lo sostenido hasta ahora puede afirmarse que, a lo largo del periodo silente, los factores señalados se combinaron de forma que impidieron la aparición y el afianzamiento de una tradición de adaptación de nuestro patrimonio teatral clásico. Lamentablemente, según comprobaremos más adelante, esta no fue la última ocasión en la cual las contingencias históricas impidieron que los dramaturgos áureos tuvieran la oportunidad de hacerse un hueco en el lienzo de plata.

²³ Esta idea fue expuesta, por ejemplo, en «Autocríticas: *El perro del hortelano*» <http://hemeroteca.abcdesevilla.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1931/02/27/023.html>. Consulta del 15 de diciembre de 2017.

²⁴ La actitud de los intelectuales hacia el cinematógrafo cambió por completo a partir de la década de los veinte, en especial durante la segunda mitad del decenio, cuando, como explica García Carrión (2013: 70), el cinematógrafo pasó a formar parte esencial de su visión del arte. Por lo que respecta a los miembros de la generación del 27, la investigadora resume, siguiendo a Gubern (1999), los porqués de la fascinación que estos autores sintieron por el cine, al que consideraban una síntesis de todas las artes, culmen de una cultura visualista, espectáculo dirigido a las masas y no a la burguesía, desvinculado de la tradición y, en consecuencia, capaz de liberar de las viejas costumbres (2013: 77-78).

2. 3. Internacionalidad

Y así los españolitos sueñan con ser ingleses y representar *su* Hamlet,
o con ser franceses y hacer *su* Molière,
mientras los textos de Calderón, Lope o Tirso
tienen que ser recuperados por gentes de otras comunidades
Pérez Magallón (2010: 317)

Decíamos antes que el hecho de que se adapte a un autor informa del grado de conocimiento de su obra en un lugar y un momento determinado, así como de las expectativas que las productoras tienen de que la transposición de alguno de sus textos pueda resultar un producto rentable. En este apartado, mostramos cuáles son los países que han invertido en las transposiciones de los dramaturgos barrocos con el objetivo de ver cuál es el grado de conocimiento que se ha tenido desde una perspectiva internacional de ellos desde 1914 hasta la actualidad, y para analizar en qué medida las productoras, según sus nacionalidades, han apostado a la hora de dar a conocer su obra al gran público.

Para el caso de Lope, los países que han contribuido en su difusión fílmica son: España, Italia, Alemania, Francia, México y Rusia (Tabla 1). A esta nómina, asimismo, se le pueden añadir los estados en los cuales también se han realizado reescrituras para la pequeña pantalla²⁵, que terminarían por sumar trece: Austria, Bélgica, Finlandia, Hungría, Portugal, Yugoslavia y Suiza. En el caso de Calderón, sus comedias han sido adaptadas al celuloide en: España, Alemania, Argentina, Italia y Francia (Tabla 2); asimismo, la televisión finesa también ha participado en la divulgación de la obra de don Pedro. Las comedias Tirso de Molina han sido trasladadas al lienzo de plata en España, Alemania, México, Italia, Suiza y Francia (Tabla 3); y también se ha podido ver en la televisión húngara, austríaca, francesa y rusa. De Moreto, tan solo se ha adaptado al cine una comedia, *El desdén con el desdén*, y en España (Tabla 4), pero, aparte de nuestro país, también se ha retransmitido a través de la pequeña pantalla en Austria y en Finlandia. Por último,

²⁵ Para una información más detallada sobre esta clase de realizaciones emitidas por televisión remitimos de nuevo a las tablas 1, 2, 3, 4, 5 y 6 recogidas en el apartado de los anexos «9. 1. La presencia de los dramaturgos áureos en la pequeña pantalla».

notemos que las comedias de Guillén de Castro (Tabla 5) y Juan Ruiz de Alarcón (Tabla 6) tan solo han sido atendidas desde la cinematografía y televisión nacional. A partir de lo observado, es relevante comentar que la posibilidad de realizar una reescritura audiovisual con un presupuesto inferior al de las versiones cinematográficas explicaría que un buen número de las adaptaciones de las comedias áureas hayan sido pensadas para la televisión sobre todo en el extranjero, donde, al ser autores poco conocidos, habría supuesto una inversión excesivamente arriesgada el llevarlas al lienzo de plata.

Por lo que respecta a la cuestión de la nacionalidad de estas realizaciones, detectamos un fenómeno interesante, y es el hecho de que, aunque todos los estados en los que se han adaptado estas obras forman parte de la cultura occidental, ningún país anglosajón ha participado en la difusión de la comedia aurisecular ni a través del cinematógrafo ni de la televisión²⁶. Ello, de entrada, podría atribuirse al supuesto carácter refractario de la cultura anglosajona ante lo hispánico, sin embargo tal hipótesis queda descartada si tenemos en cuenta que tanto en Estados Unidos como en el Reino Unido se han venido produciendo distintas versiones fílmicas, por ejemplo, de la obra de Miguel de Cervantes: en el primer caso, desde 1909, y en el segundo desde 1922. La ausencia en estos países de reescrituras fílmicas del teatro clásico español está ciertamente relacionada con el escaso conocimiento de la comedia en el mundo anglosajón, donde tan solo a partir de la década de los 80 del siglo XX, coincidiendo con el tercer aniversario de la muerte de Calderón, y especialmente con la llegada del nuevo milenio, comenzó a despertar el interés por este fenómeno teatral (Paun de García y Larson 2008; Thacker 2014). A propósito, Paun de García y Larson (2008: 21) expresan los motivos de tal desatención:

One important factor certainly was the absence of truly actable contemporary translations of adaptations. Another, perhaps was the notion of Golden Age Theatre was about honor and religion, and little else, and therefore could conceivably appeal the taste of modern British and American Audience. Possibly, also, as Dawn Smith has suggested, there were

²⁶ Tan solo se ha registrado una única transposición al cine de nuestros dramaturgos: se corresponde con la película silente *The night of love* (1927) de George Fitzmaurice, basado, según el cartel de la película, en un poema de Calderón –desconocemos cuál–. En el capítulo sexto, ofrecemos más información sobre este filme.

lingering effects from the *Leyenda negra*, a generalized negative feeling. That was aggravated by images, coming out of Francoist Spain [...]. Finally, one might postulate that directors and producers in the English-speaking countries had no particular incentive to delve into Spanish theatre, or any other variety of foreign theatre, because after the mid-century mark, so much interesting work was being done by playwrights in their own lands

En cualquier caso, a pesar de que en el mundo anglosajón la comedia haya dejado de ser una simple curiosidad para los especialistas, y aunque los traductores se hayan esforzado en ampliar el repertorio de comedias para las compañías teatrales anglosajonas, la comedia sigue siendo, en expresión de Paun de García y Larson (2008: 30), una *rara avis* en el panorama cultural de estos países: se estudia y lee en raras ocasiones, y tiene una presencia todavía más limitada en las antologías. Dado tal estado de la cuestión en Reino Unido y Estados Unidos en relación con el teatro barroco del Siglo de Oro, no es difícil comprender que tampoco en la actualidad se haya apostado por llevar este patrimonio a la pequeña o la gran pantalla.

Dejando ahora a un lado la ausencia fílmica de los poetas áureos en territorio anglosajón, notemos que aunque España es el mayor productor de adaptaciones del teatro clásico, nuestro país no siempre ha sido el responsable a la hora de inaugurar, o bien apuntalar, la tradición de adaptación de una obra determinada. Según se desprende del cruce de datos procedentes de las tablas 1, 2, 3, 4, 5, 6 con los de las tablas 1, 2, 3, 4, 5 y 6 recogidas en los anexos («9. 1. La presencia de los dramaturgos áureos en la pequeña pantalla»), comprobamos que desde España no se ha llevado a cabo la transposición de obras como *De cuándo acá nos vino*, *El caballero del Milagro*, *El maestro de danzar* o *El condenado por desconfiado*, transpuestas en el extranjero bien en el lienzo de plata o en televisión. Además, los datos reflejados en la «Tabla 1» de los anexos también nos permiten insistir en lo ya apuntado anteriormente a propósito de la transposición de *El perro del hortelano*: y es que, antes de que Pilar Miró se decidiera a llevarla al cine, esta comedia palatina ya se había transpuesto en cuatro ocasiones en el extranjero, y con especial éxito, por cierto, en la Unión Soviética (Ryjik 2015; 2018). Un caso muy similar es el de *La dama boba*, que antes de que Alberto González Vergel se ocupara de su realización en 1969, ya se había emitido por la televisión portuguesa

y yugoslava en 1960 y 1961. Asimismo, es interesante reseñar que antes de que Gerardo N. Miró llevara el *Don Gil de las calzas verdes* a la televisión española en 1964, esta comedia tirsiana ya se había trasladado al cine en la República de Weimar en 1928 y en Italia en 1955, y emitido por la pequeña pantalla en la República Federal Alemana en los meses previos al estreno de Miró.

Este fenómeno, ciertamente, da muestra de la falta de interés y apoyo por parte de las instituciones públicas españolas a la hora de incentivar la difusión de la obra de nuestros poetas barrocos. A propósito, es preciso señalar que, incluso durante la posguerra, cuando la comedia áurea tuvo una notable presencia en los Teatros Nacionales (Huerta Calvo 2011; Wheeler, 2012: 20) y los vencedores se valieron de esta como vehículo de expresión de sus valores morales y políticos (Muñoz Carabantes 1992: 60), desde el organismo censor, aduciendo distintas razones, se influyó o incluso instó para que quedaran abortados varios proyectos de transposición de algunas obras de los principales dramaturgos del Seiscientos. Así las cosas, en los permisos de rodaje dirigidos por el organismo censor en 1950 a las productoras Cifesa y Roptence, que pretendían adaptar *El alcalde de Zalamea* calderoniano (Tabla 14), se dedicaban duros comentarios a propósito de la calidad de sendos proyectos, que no se llegarían a realizar, según veremos detallado en el sexto capítulo²⁷. Por otra parte, por lo que respecta al plan de adaptación de *El condenado por desconfiado* presentado por Cifesa (1953) (Tabla 15), la censura condicionó la extensión del permiso de rodaje a la contratación de un teólogo que participara y supervisara la composición del guión basado en la pieza de Tirso²⁸; tal requerimiento, así como el temor de no satisfacer las expectativas de la administración en lo que al contenido religioso de la pieza se refería, pudieron motivar que finalmente el drama no se trasladara al celuloide.

En lo que concierne a Lope a propósito de esta cuestión (Tabla 13), podemos señalar los dos intentos fallidos de traslación al cine de *La estrella de Sevilla*, propuestos por la casa Pemator y Procias, en 1949 y 1950 respectivamente. En el caso de la primera firma, en el informe del lector, se desaconsejaba seguir adelante con la propuesta debido la presencia del verso, pues se consideraba que

²⁷ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, AGA, Unidad 36/04715.

²⁸ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, AGA, Unidad 36/04572.

atentaba contra la estética naturalista habitual en el cine; además, se ponía en entredicho «la oportunidad política de presentar unos hechos reprobables cometidos por un Rey»²⁹. Por lo que respecta al plan de Procias, en el «Informe General del Lector», Francisco Fernández González se mostró especialmente duro con el guión adaptado por Torrente Ballester, del cual se despachó con las siguientes palabras:

Habría de ser una película exhibicionista de la horrenda podredumbre moral y humana que alienta en la historia de España. Pero quizás esa consideración sea lo que menos pese a la hora de calificar con rigor este poco inspirado proyecto para una película histórica. Los diálogos están llenos de expresiones procaces. El tema está saturado de amores viciosos. El rey es un violador de oficio. Los personajes son todos unos personajes envilecidos y las dos únicas figuras dotadas con cierta nobleza son perseguidas y atormentadas y asesinadas. Luego en la forma todo resulta un embarullado anacronismo. Lo mismo hay escenas de un desmelenado democratismo, que actos y escenas de una tiranía criminal y monstruosa. Todo se confunde y quiere tener fuerza dramática y quiere tener fuerza humorística en otras ocasiones –y solo resulta absurdo y contradictorio–. El asunto de gualdrpearía está falto de interés, de originalidad y de verosimilitud; son aspectos que sitúan a este guión completamente fuera de lugar entre las películas serias y dignas que deben constituir el cine español. Y a todo Sevilla al fondo. Aconsejo su prohibición

Tabla 13: Proyectos de adaptación filmica de las comedias de Lope de Vega no realizados

Título de la comedia y de la película	Director/ guionista/ productora, país, año del proyecto
1. <i>Fuente Ovejuna</i>	Proyecto de la Generalitat de València, España, 1938
2. <i>Fuente Ovejuna</i>	Carlos Arévalo, España, 1942
3. <i>El mejor mozo de España</i>	Adaptación de Eduardo Marquina, España, 1943
4. <i>La estrella de Sevilla</i>	Adaptación de Juan Perales Perpiñá, Pemator, España, 1949
5. <i>La estrella de Sevilla</i>	Adaptación de Gonzalo Torrente-Ballester, Procias, España, 1950
6. <i>El caballero de Olmedo</i>	Pilar Miró, España, 1997
7. <i>El castigo sin venganza</i>	Pilar Miró, España, 1997
8. <i>El caballero de Olmedo</i>	Guión de Rafael Azcona, supervisado por Francisco Rico, España, 1999

²⁹ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, AGA, Unidad 36/04572.

Tabla 14: Proyectos de adaptación filmica de las comedias de Calderón de la Barca no realizados

Título de la comedia y de la película	Director/ guionista/ productora, país, año del proyecto
1. <i>El alcalde de Zalamea</i>	Adrià Gual, España, 1935
2. <i>El alcalde de Zalamea</i>	Eusebio Fernández-Ardavín/ Proyecto de Suevia Films, España, 1947
3. <i>El alcalde de Zalamea</i>	Ricardo Gascón/ Proyecto de Peca Films, España, 1948
4. <i>El alcalde de Zalamea</i>	Manuel Mur Oti/ Proyecto de Roptence, España, 1949
5. <i>El alcalde de Zalamea</i>	Juan de Orduña/ Proyecto de Cifesa, España, 1949
6. <i>La vida es sueño</i>	Proyecto de Cifesa, España, 1950
7. <i>El alcalde de Zalamea</i>	Guión de Antonio del Amo, España, 1953
8. <i>No hay burlas con el amor</i>	Pilar Miró, España, 1995
9. <i>La dama duende</i>	Pilar Miró, España, 1997
10. <i>La vida es sueño</i>	Vittorio Cottafavi, Italia, sin fechar

Tabla 15: Proyectos de adaptación filmica de las comedias de Tirso de Molina no realizados

Título de la comedia y de la película	Director/ guionista/ productora, país, año del proyecto
1. <i>El burlador de Sevilla</i>	Proyecto de Cifesa, España, 1945
2. <i>El condenado por desconfiado</i>	Proyecto de Cifesa, España, 1953
3. <i>El burlador de Sevilla</i> (<i>El salto del tigre</i>)	Guión de Martín Zweiback, España, 1965
4. <i>El burlador de Sevilla</i> (<i>Johnny Tenorio</i>)	Guión de John Haggart, España, 1999
5. <i>Don Gil de las calzas verdes</i> (<i>Tres damas para un amor</i>)	Guión de Rafael J. Salvia, sin fechar
6. <i>Don Gil de las calzas verdes</i> (<i>Doña Juana Tenorio</i>)	Guión de Rafael J. Salvia, sin fechar
7. <i>El condenado por desconfiado</i> (<i>El guiñol del diablo</i>)	Guión de José Antonio Medrano, España, sin fechar
8. <i>Don Juan Tenorio</i>	Guión de José María Pemán, España, sin fechar

Tabla 16: Proyectos de adaptación filmica de las comedias de Guillén de Castro no realizados

Título de la comedia y de la película	Director/ guionista/ productora, país, año del proyecto
1. <i>Las mocedades del Cid</i>	Guión de Joaquín Dicenta, España, 1946
2. <i>Las mocedades del Cid</i> (<i>Zamora, la bien cercada</i>)	Guión de Joaquín Dicenta, España, sin fechar

A pesar de lo desarrollado, y aunque fuese de forma puntual, no se puede negar que algunos proyectos basados en obras del teatro clásico recibieron en estos mismos años apoyo del organismo censor. Como ya hemos apuntado, distintas películas recibieron buenas calificaciones por parte de la administración; asimismo, existieron proyectos que contaron con el beneplácito de la censura, pero que no salieron adelante presumiblemente por motivos internos de las productoras. Ejemplo de ello es el intento de transposición en 1943 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). El encargado de preparar la adaptación de la pieza para el cine, que CIFESA debía producir, fue el dramaturgo Eduardo Marquina, quien ya había realizado una adaptación de *La Dorotea* con motivo del tercer centenario de la muerte del Fénix³⁰. En la solicitud del permiso de rodaje, se resumía el argumento del texto fílmico, coincidente con el literario: «El primer arranque de la unidad española con el reinado de Isabel, juntándose las armas de Castilla y Aragón y su perdurabilidad al matrimoniar con Fernando, el mejor mozo de España»³¹. Pero notemos que 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 (Brooke 2011: 15), y, sobre todo, con el hecho de que Marquina pudiera haber realizado modificaciones respecto al texto base, duramente criticado, por cierto, por Menéndez Pelayo, desde el punto

³⁰ Algunos años más tarde, en 1951, Marquina ofreció un retrato psicológico del dramaturgo en «Lope de Vega y sus adentros: postdata al tercer centenario de su muerte», texto en el que, de acuerdo con García Ruiz (2016: 125), esbozó una «estampa del católico pecador que en el fondo tiene fe, y se salva por un punto de contrición».

³¹ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, AGA, Unidad 36/04661.

de vista estilístico y estructural³². De este modo, Marquina, ocultando el hipotexto, se habría cubierto las espaldas ante posibles reproches por haber manipulado la pieza áurea.

En la actualidad, no se conserva el guión de la película censurado, por lo que desconocemos hasta qué punto se siguió a Lope. Parece posible, en cualquier caso, que Marquina hubiera mantenido en el guión la escena en la cual la infanta Isabel de Castilla, en sueños, recibe una orden de España, que en forma de figura alegórica le manda que tome la espada y la libere de sus 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 por el ejército faccioso durante la Guerra Civil, que presentó el conflicto bélico como una cruzada contra los enemigos de la patria. Por otra parte, notemos que en el informe del departamento de cinematografía se destacaban los «rasgos magníficos de humanidad, entereza y dulzura femenina», así como el «valor, audacia y caballerosidad españolas» que caracterizaban respectivamente a Isabel y a Fernando en la película. Tal descripción de los monarcas nos permite inferir que Marquina también habría remodelado en signo positivo las figuras de los protagonistas con respecto a la obra teatral. Y es que, de acuerdo con lo observado por Caba (2008: 54-67), en Lope se detectarían ciertas acusaciones veladas, realizadas adrede o bien de forma inconsciente, al talante manipulador y opresivo de la Infanta castellana; la cual, a su vez, según el examen realizado por Ryjik (2011: 98-102), aparece profusamente masculinizada, en la medida en que demuestra iniciativa propia en la resolución del conflicto por la sucesión dinástica. Por último, observemos que, en lo que concierne al noble aragonés, Brooke (2011: 22) ha apreciado que el poeta le atribuyó una serie de rasgos nada halagüeños: «[Fernando] is shown to be lazy,

³² Sobre la comedia don Marcelino (Vega 1899: cxv) indicó que: «Un asunto tan grande como la unión de dos reinos en la cabeza de sus príncipes más gloriosos está tratado como un cuento de viejas. No sólo carece este drama de unidad orgánica, de motivos serios, de interés concéntrico (para no hablar de los caracteres, que no están ni siquiera esbozados), sino que la acción está desmigajada, por decirlo así, en una serie de escenas mezquinas y pobres de vida poética».

slow to react, and unable to leave behind his princely aspirations. Combined with his pride, this calls into question his suitability as a monarch»³³.

Retomando la cuestión expuesta anteriormente, y para terminar este capítulo, remarquemos que la desatención generalizada hacia el patrimonio teatral barroco, ya sea por parte de las productoras o de las instituciones públicas españolas, no se ha circunscrito a las primeras décadas del siglo veinte y la dictadura. De este modo, aunque en la «Figura 1» comprobamos que entre finales de los 60 y principios de los 80 se produjo un pico de traslaciones de la comedia nueva para la televisión –emitidas en espacios como «Teatro de siempre» y «Estudio 1»– tal dinámica de promoción de nuestros clásicos a partir de la pequeña pantalla gozó de un muy corto recorrido a partir de la consolidación de la Democracia³⁴. Como ha indicado Suárez Miramón (2002: 582): «El primer gobierno democrático y el partido socialista [...] terminaron con el teatro en televisión y de manera fulminante con nuestros clásicos, verdaderamente estigmatizados desde entonces por la cultura oficial que los considera distantes de todo progresismo». En lo que se refiere al ámbito estrictamente cinematográfico, basta con remitirse a la experiencia como directora de *El perro del hortelano* de Pilar Miró, la cual, a pesar de sus buenos contactos en el mundo de la televisión y la industria cinematográfica española, topó con no pocos problemas financieros a la hora de culminar su proyecto. Disgustada por la falta de apoyos, la madrileña sostenía que los españoles, a diferencia de franceses e ingleses, «despreciamos nuestra cultura» (Montero 1996).

³³ Además de los trabajos citados de Brooke (2011), Caba (2008) y Ryjik (2011) sobre *El mejor mozo de España*, remitimos también a Ostlund (1997 y 2001).

³⁴ Como ha desarrollado Palacio (2012: 287-336), durante la Transición, en Televisión Española se realizaron con frecuencia adaptaciones de clásicos de nuestra literatura con el objetivo de contribuir a configurar, a partir de la difusión de tales narraciones, una nueva identidad nacional para los españoles. No obstante, en paralelo, y ya con anterioridad a la muerte de Franco, se inició una progresiva desaparición de los teatros televisivos en beneficio de las ficciones de base cinematográfica (2012: 32). El hecho de que la comedia nueva tuviera una presencia cada vez más limitada en la parrilla, por tanto, estaría claramente relacionado con este cambio de modelo de la ficción televisiva. La divulgación de la obra de Lope a través de esta clase de espacios televisivos, ha sido estudiada por Fernández (2018).

3. LA MUSA Y EL FÉNIX Y LOPE: DOS SEMBLANZAS CINEMATOGRÁFICAS PARA UN AUTOR DEL SIGLO DE ORO

A lo largo de la historia del cine numerosos *biopics* han trasladado a la gran pantalla la biografía de artistas, y varios de ellos se han inspirado en la vida de escritores³⁵. De nuestros dramaturgos canónicos del Siglo de Oro, sin embargo, tan solo se han realizado dos biografías fílmicas, y ambas están dedicadas a la vida de Lope de Vega³⁶. No parece gratuita tal coincidencia si tenemos presente la fortuna del Fénix, que, durante el siglo XX y las dos primeras décadas del XXI, ha sido el dramaturgo áureo con mayor presencia en las tablas y en el lienzo de plata. Por otra parte, no podemos obviar lo señalado por Pedraza (2001: 215), según el cual el poeta madrileño dejó «un rastro documental mucho más patente que el de ningún otro de nuestros grandes ingenios». La abundancia de datos que se tienen de su vida, desde luego, habría ofrecido un buen asidero a los responsables de las dos películas que a continuación analizamos³⁷.

³⁵ Bingham (2010: 10) indica que el género del *biopic* «narrates, exhibits, and celebrates the life of a subject in order to demonstrate, investigate, or question his or her importance in the world». Cheshire (2015: 4) sostiene que las biografías fílmicas, a diferencia de otros géneros, «seemingly shares no familiar iconography, codes or conventions. They can be set anywhere and at any time. What links them is quite simply the films depict life of an important real person».

³⁶ No incluimos en esta nómina al autor del *Quijote*, aparecido en películas como *Miguel y William* (I. París, 2006), en la cual se fantasea con un posible encuentro entre el español y el bardo de Stratford-upon-Avon, o *Cervantes* (V. Sherman, 1967), en la que se recrean los años de juventud del alcaíno. Como han apuntado varios autores, entre ellos recientemente Jordi Gracia (2016), Cervantes fue un dramaturgo frustrado, sin éxito. Sobre la recepción de la obra y la figura del autor a través del cine, recomendamos el capítulo del profesor Wheeler (2018), al cual le agradecemos que nos haya permitido consultar este trabajo antes de su publicación.

³⁷ Señalemos que, en cualquier caso, el número de evidencias documentales no condiciona el hecho de que un personaje pueda o no convertirse en el protagonista de un texto fílmico: pensemos en el caso de Shakespeare, en cuya vida, a pesar de saberse muy poco, se han basado metrajés recientes, como *Shakespeare in Love* (J. Madden, 1998), *Waste of Shame* (J. Mckey, 2005) o el mencionado de *Miguel y William* (2007). Este fenómeno no se limita tan solo al terreno audiovisual: Lynch (2008: 3) ya advirtió que, a pesar de la laguna documental en lo concerniente a la vida del inglés, «the writings confidently telling his life story and delineating his personality, morals, temper, and character would fill moving vans».

3. 1. *La musa y el Fénix*: homenaje cinematográfico de Lope en el tricentenario de su muerte

La aparición en 1935 de la primera adaptación cinematográfica de la vida de Lope, *La musa y el Fénix*, debe enmarcarse en el contexto de celebración de distintos actos conmemorativos, tanto de iniciativa oficial como privada, que se efectuaron con motivo del tricentenario de la muerte del escritor barroco. A lo largo del año de Lope, pudo asistirse a múltiples versiones escénicas de sus piezas, tanto en teatros como al aire libre; se leyeron conferencias en honor a la vida y obra del autor, incluso más allá de nuestras fronteras, como por ejemplo en la Universidad de Londres; también se publicaron libros, centenares de artículos periodísticos y científicos; asimismo, después de años de trabajos de reconstrucción, se produjo la inauguración de la Casa Museo de Lope de Vega en el madrileño Barrio de las Letras.

A diferencia de las manifestaciones conmemorativas enumeradas, que fueron documentadas en su momento y posteriormente han sido estudiadas por la crítica académica³⁸, poco se puede afirmar con seguridad de esta producción, de la cual no ha quedado copia material ni a penas referencias coetáneas. Gracias al trabajo de Heinink y Vallejo (2009: 202) conocemos algunos detalles de la película, que tuvo por título provisional *La vida de Lope*, y cuyo personaje principal, encarnando a Lope, fue Faustino Cornejo. Se trataba un cortometraje producido por CID Films, una «firma editora que anunciaba a continuación un ambicioso plan de realizaciones inmediatas de carácter cultural y documentales» (2009: 202). No descartamos que la idea de invertir en esta película por parte de la casa productora hubiera despertado a principios de 1935, a raíz de la publicación el 20 de enero de 1935 de un artículo de Florentino Hernández Girbal, uno de los principales representantes de la revista *Cinegramas*. En esta pieza, el crítico animaba

³⁸ La crítica académica ha prestado especial interés a la cuestión de la apropiación partidista de la figura de Lope durante el tricentenario por parte de distintos sectores de la sociedad española. Al respecto, puede verse: Florit Durán (2000), García Peña (2015), Pedraza (2001) y Rodríguez-Solás (2014: 167-204). Por su parte, Iglesias (1999) se ocupa de la labor teatral realizada a partir de la obra lopesca por Margarita Xirgu y Cipriano Rivas Cherif durante la efeméride. Diversos trabajos recogidos en el monográfico del *Anuario Lope de Vega* coordinado por Ródenas (2016) también nos aproximan a esta celebración.

a los directores a la realización de cortometrajes que cubrieran aspectos como la ruta de Don Quijote y del Cid. Además, en el texto se mencionaba a Lope, Cristóbal Colón e Isabel la Católica entre la nómina de personajes que podían merecer una biografía cinematográfica.

De la dirección se ocupó Constantin I. David, realizador judío alemán que había llegado a España en septiembre de 1933 huyendo de las políticas antisemitas del régimen nazi³⁹. Como explican González García y Camporesi (2011: 272, n. 34), antes de su llegada a España, David había trabajado para la industria cinematográfica alemana e italiana, y a lo largo de 1935 dirigió, además de la película aquí analizada, tres cortometrajes de carácter documental: *Madrid*, *La Romería de Rocío* y *Una visión de las Baleares*. En esta ocasión el cineasta también colaboró en la redacción del guión, que firmó junto con Eduardo M. del Portillo y Rafael Lafora. A propósito del argumento, en *El Heraldo de Madrid* (30 de noviembre de 1935) anunciaban que en el film «se describe el ambiente de un pueblo castellano al que la alegre carreta de la farándula lleva su ilusión y divertimento representando un entremés de Lope –el titulado *El robo de Elena*– que es un es una obra maestra de ingenio y humor».

El rodaje de la película se inició en agosto de 1935 y se prolongó hasta septiembre del mismo año (Heinink y Vallejo 2009: 2002). A partir de los datos ofrecidos en el diario *La libertad* (1935) en la edición del 26 de septiembre, puede conjeturarse que el rodaje se desarrolló en distintas villas de la provincia de Toledo, como La Puebla de Montalván. Una vez finalizado el cortometraje, según un artículo del diario *ABC* (1935), el 26 de octubre de 1935 se presentó una prueba privada en los estudios Roptence, «[a]nte distinguida concurrencia, compuesta en casi su totalidad por académicos de la Historia y de Bellas Artes, admiradores de la obra lopista, críticos literarios y cinematográficos». Finalmente, se estrenó el 2 de diciembre en el cine Calatravas de Madrid (*Heraldo de Madrid*, 30 de noviembre de 1935).

³⁹ Poco después del estallido de la Guerra Civil, David huyó a Francia en el último tren antes de que se cerrase la frontera; desde allí emigró posteriormente a Estados Unidos (González García 2013: 27).

No contamos con las cifras de espectadores, pero, aunque distintas ediciones de *El heraldo de Madrid* o el *ABC* hacen referencia al éxito extraordinario de la producción, tan solo hemos podido rastrear que se mantuvo en la cartelera del cine Calatravas hasta el día 8 de diciembre, una semana después de su estreno (*Heraldo de Madrid*, 7 de diciembre de 1935). Además, como ya adelantábamos, el hecho de que apenas se encuentren referencias de la película en las publicaciones de la época vendría a evidenciar la escasa repercusión de este homenaje cinematográfico al Fénix.

Por lo que respecta a la recepción crítica, los comentarios fueron por lo general elogiosos. En el diario *La época* (28 de noviembre 1935), se llegó a comentar que la composición de los encuadres recordaba «a los lienzos más populares de Velázquez y Bartolomé Murillo», y que la película representaría el único de los homenajes de los realizados al cabo del año que lograría llevar el nombre de Lope al mundo, perennizándolo en los archivos (30 de noviembre de 1935). Sin embargo, al menos en dos ocasiones, se puso de manifiesto el rechazo hacia Constantin I. David, pues algunos no consideraron apropiado el que se hubiera encargado a un extranjero una realización de tales características. De este modo, quien algunos meses antes había animado a la producción de un film de semejante naturaleza, Hernández Girbal (septiembre de 1935) se pronunciaba ahora con desdén desde su tribuna en *Cinegramas*:

Quieren decirnos –pongo por caso que no debe callarse– quién es Constantin I. David realizador alemán desconocido para todos que ahora dirige un film corto –menguado homenaje para la gloria del Fénix– nada menos que sobre Lope de Vega?
¿Es cierto que esta película está hecha por encargo oficial, como se dice insistentemente?
Si así es, ¿no había director español que pudiera realizarla, cuando a este señor David –cuyas glorias cinematográficas desconocemos– ya le alcanza la ley expuesta?⁴⁰

⁴⁰ Hernández Girbal (1935b) hace referencia al decreto firmado el 29 de agosto de 1935. Como recoge Sánchez Trigueros (1996: 87, n. 143), tal decreto establecía que no se otorgaría en lo sucesivo «cartas de identidad para extranjeros ni se renovarían las ya existentes en los trabajos, industrias o servicios que tengan relación con la defensa nacional o Municipio, o que su desarrollo tenga relación o gocen de protección de los organismos citados». Por otra parte, indiquemos que, algunos años atrás, se dedicaron palabras muy similares a una potencial biografía filmica de Rodrigo Díaz de Vivar. Así se expresaba en el editorial de *El cine* el 17 de enero de 1929: «El Cid es una obra netamente española y solo los españoles deben ser todos sus

Por otro lado, en las reseña publicada tanto en *La época* como en *La libertad* (5 de diciembre de 1935), se elogiaba *La musa y el Fénix*, pero se hacía notar el rechazo hacia el director, cuya autoría se omitía:

Eduardo M. del Portillo y Lafora han tenido el raro acierto y el exquisito gusto de llevar a la pantalla un episodio imaginario de la vida del inmortal Lope de Vega, maravilloso dramaturgo y gran amator. La labor de los autores revela un concienzudo estudio de la época y el ambiente en que se desenvolvía el inmortal poeta. La película *La Musa y el Fénix* está realizada con extraordinario decoro y propiedad, y la parte musical sirve muy bellamente a esta interesante producción, demostrando la inspiración del maestro Santander.

Ana Leyva, Erna Rossi, Milagros Roldán, Eduardo M. del Portillo y Gentil interpretan la obra con raro acierto.

La musa y el Fénix honra la cinematografía española.

No parece, en cualquier caso, que en estos textos subyazca una inquina personal hacia el director o un sentimiento antisemita. Bien es cierto, como se expone en Álvarez Chillida e Izquierdo Benito (2007: 183), que durante los años de la Segunda República, en el marco de expansión de la extrema derecha, el antisemitismo alcanzó una alta difusión en España, especialmente entre los carlistas y amplios sectores del clero. De todos modos, según apuntó Gubern (2000: 153-155), en estos mismos años fueron varios los profesionales del mundo del cine que huyendo de la amenaza nacionalsocialista recalaron en nuestro país⁴¹, siendo ejemplo de ello personalidades como Heinrich Gärtner –más conocido

componentes al propio tiempo que sólo en España debe filmarse. ¿Qué impresión nos causaría ver un Rodrigo Díaz de Vivar representado por un extranjero? El Cid es el alma castellana llena de heroísmos y sacrificios y es a nuestro juicio español tan neto el personaje que no es posible que otro que no haya nacido en España pueda representarle» (García Carrión 2013: 207).

⁴¹ González García (2013) desarrolla que la llegada al poder del partido nazi en Alemania y su discurso antisemita provocó, ya en la primavera de 1933, el exilio voluntario de muchos judíos, buena parte de los cuales procedía del mundo del arte y la cultura. Según el estudioso, que sigue en su exposición a Saul Friedländer, «la obsesión nazi por desjudaizar y arianizar Alemania comenzó por el campo de la cultura, antes de que se redactaran medidas legislativas destinadas a ir segregando progresivamente a la población no aria» (2013: 10). Ejemplo de ello sería el hecho de que en septiembre de este mismo año se creó la *Reichsfilmkammer*, corporación que reguló la industria fílmica durante los años de la dictadura, y cuya membresía estaba reservada a los arios (2013: 11, n. 11). Dado semejante contexto, la España de la Segunda República se proyectó como un lugar apropiado para exiliarse, pues la Constitución de 1931 contemplaba cuestiones como la libertad política y religiosa, así como la prohibición de extradición por razones ideológicas o sociales (2013: 10).

como Enrique Guerner– o Ladislao Vajda (Camporesi 2007)⁴². Por ello, nos inclinamos a pensar que tales comentarios despreciativos en contra de David estarían más bien conectados con el clima de rechazo extendido por entonces hacia la presencia de profesionales extranjeros en la industria cinematográfica española; un estado de opinión que, como explicitan González García y Camporesi (2011: 281), se agudizó entre 1935 y 1936, justo por las mismas fechas en las que se estrenó la película que aquí analizamos.

Ante tal estado de opinión, cobra sentido la publicación de una nota remitida por los otros responsables del guión, Eduardo M. del Portillo y Rafael Lafora, al diario madrileño *La libertad* (8 de diciembre de 1935), en la cual, además de remarcar la falta de apoyo recibido por parte de la Junta del Tricentenario y del capital nacional, reivindican al director y su ascendencia española por parte de madre.

La musa y el Fénix, homenaje a Lope de Vega de nuestro cinema, en el que han estado ausentes la Junta del Tricentenario y los productores españoles, que no quisieron «ni» enterarse de lo que les ofrecíamos. Este homenaje del cinema español a Lope –en el que todos los productores nacionales se abstuvieron lamentablemente– ha sido posible merced al españolismo de Constantino David, hijo de española. La película la hizo David con sus propios medios; esto hay que decirlo. Callar su nombre sería, por nuestra parte, ingratitud, y por la de todos, injusticia. A más que David es un gran director «de veras»

Dejando ahora a un lado la cuestión de la recepción crítica, notemos que si tenemos presentes los resúmenes del argumento de la película recogidos en las publicaciones de la época, cabe presumir que la imagen que acuña el film de Lope se corresponde con la de un dramaturgo claramente popular: este, como ya adelantábamos, viaja en carreta con actores y actrices por los caminos de la España rural, apeándose en pequeños pueblos, donde representan obras cortas como *El robo de Elena*.

A partir de tal representación, parece claro que en la película se hace entroncar la actividad teatral del Lope fílmico con la llevada a cabo durante la

⁴² De acuerdo con la información expuesta en el segundo capítulo, recordemos que Vajda se encargaría años después de la adaptación de *Doña Francisquita* (1952), inspirada en *La discreta enamorada* de Lope de Vega. Para ampliar la información sobre esta reescritura fílmica, véase el trabajo de Ramón Navarrete (2011).

Edad Moderna por los cómicos de la legua. Pero tal labor también queda estrechamente vinculada, y esto es lo más significativo para nuestro texto fílmico, con la desempeñada durante los años de la Segunda República por La Barraca, la compañía de teatro universitario ambulante dirigida por Eduardo Ugarte y Federico García Lorca, y también con el Teatro del pueblo, dependiente de las Misiones Pedagógicas y dirigido por Alejandro Casona⁴³. Notemos, a propósito, la semejanza entre el argumento fílmico recogido arriba y la descripción que realizaba el poeta granadino de su proyecto teatral, que emparentaba con la labor de los cómicos de la legua:

El teatro que yo proyecto [...] será montable y desmontable, irá por ciudades y aldeas, sobre todos los caminos del mundo español [...]; el tablado se montará incluso en los pueblos más humildes y mantendrá, en cierta medida, la tradición de los viejos comediantes ambulantes (*cit. en* Byrd 1984: 114)

Por otro lado, dadas las características de El Teatro del pueblo, que a continuación detallamos, tampoco faltaron las comparaciones entre la compañía y los cómicos de la legua de antaño. Desde el patronato y la prensa en no pocas ocasiones se refirieron al grupo como la «nueva compañía de Angulo el Malo», nombre con el cual Cervantes apodó al grupo de cómicos ambulantes aparecidos en la segunda parte del *Quijote*.

Del Teatro del Pueblo y La Barraca, recordemos que se pusieron en marcha a mediados de 1932 (en mayo y junio respectivamente), que apostaron por un repertorio clásico y que estuvieron apoyados económicamente por el gobierno de la Segunda República (Rodríguez-Solás 2014: 68). A pesar de las similitudes presentadas, conviene diferenciar las dos instituciones, que son a menudo confundidas. En este sentido, si seguimos a Rodríguez-Solás (2014: 67-122), debemos destacar que mientras los montajes del Teatro del Pueblo supusieron el primer contacto con el hecho teatral para muchos de los aldeanos de los más de

⁴³ Durante la Segunda República existieron, aparte de La Barraca y el Teatro del Pueblo, otras formaciones de carácter ambulante, aunque menos conocidas y de menor impacto en el panorama cultural de la época, que tuvieron entre sus objetivos la voluntad de aproximar el teatro español a las masas populares. Ejemplo de ello es el grupo valenciano de El Búho, que llegaría a tener como director a Max Aub, y en cuyo repertorio constaron obras clásicas como la *Fuenteovejuna* lopesca, *El gran teatro del mundo* calderoniano y el entremés cervantino *El juez de los divorcios*. Para esta cuestión, consúltese Aznar Soler (1992) y Katona (2014).

200 pequeños municipios a los que llegaron los misioneros, las funciones de La Barraca, efectuadas en capitales de provincia y en pueblos más grandes, estaban dirigidas, en palabras de Alejandro Casona, a «públicos más enterados» (2014: 75). Así las cosas, aunque ambos grupos estaban dedicados sobre todo a la representación de teatro clásico, el Teatro del Pueblo se decantó por piezas breves de autores como Lope de Rueda, Juan del Encina o Cervantes, pues desde la organización se consideraba que el público rural no estaba capacitado para entender obras más complejas como la comedia, compuesta por tres jornadas (Holguín 2002: 91; Rodríguez-Solás 2014). Por su parte, La Barraca, además de montar entremeses, en las capitales también llevó a las tablas autos sacramentales y comedias, siendo *Fuente Ovejuna* la pieza más veces representada por el grupo. Desde el punto de vista de la práctica escenográfica las compañías también diferían: La Barraca disfrutaba de un amplio tablado (6x8m) y decorados diseñados por destacados pintores (Plaza Chillón 2001), mientras que la agrupación del Teatro del Pueblo, «sobria de decorados y ropajes», como dijo el propio director (Zurro 1996: 126), tan solo contaba con la mitad de superficie de tablado, lo cual permitía una mayor interacción con los espectadores, que se agrupaban de pie frente al escenario.

Por lo que respecta a la película, advirtamos que no es gratuita ni original esta representación fílmica de un Lope sencillo y cercano al pueblo llano, pues no podemos obviar que a lo largo de 1935 disfrutó de gran predicamento la imagen esbozada desde las izquierdas de un poeta popular, voz de los desamparados sociales. Según detalla Florit Durán (2000: 112 y 114), a lo largo de este año, Miguel Hernández, por ejemplo, sostuvo que «Lope siempre estuvo con la gente de la tierra: el labrador, el hortelano o el pastor», y un autor como José Bergamín defendió que el Fénix «fue el poeta revolucionario de la libertad».

Notemos, sin embargo, que una vez terminada la guerra, esta semblanza del escritor quedó desterrada a favor de la de un Fénix portador del ideario nacional-católico, que había sido fraguada en paralelo durante el tricentenario por los enemigos de la República. De hecho, esta imagen del Lope conservador, reforzada por José Antonio Maravall durante los setenta, todavía es rastreable en el imaginario popular y la crítica literaria, a pesar de que, especialmente a partir de

la década de los ochenta, agentes pertenecientes a la academia como Stern (1982), Swietlicki (1988), Oleza (1994), McKendrick (2003), Ryjik (2011) y Wheeler (2012, 2013) hayan trabajado para evidenciar el carácter polifónico e incluso progresista de su obra⁴⁴.

Aunque son varios los paralelismos entre la actividad teatral desempeñada por Lope en *La Musa y el Fénix* y la labor del Teatro del Pueblo y La Barraca, no parece que la caracterización del protagonista en este primer *biopic* se viera excesivamente influenciada por la semblanza del poeta revolucionario aclamada desde 1935 por el bando republicano, y en concreto desde la ideología comunista (Florit Durán 2000: 112). Ello se puede deducir a partir del expediente del film redactado por el organismo censor el 2 de abril de 1939, en el cual, además de calificarse como apta para todos los públicos, quedaba aprobada en su totalidad⁴⁵.

Para concluir con este apartado digamos que en 1962, coincidiendo con el cuarto centenario del nacimiento de Lope, se recuperó la iniciativa de trasladar la vida de Lope a la gran pantalla. Eduardo M. del Portillo, que había participado como guionista en *La musa y el Fénix*, junto con Guillermo Fernández Shaw

⁴⁴ Ryjik (2011: 21-24) observa que una de las tendencias que «ha dominado por muchos años el campo de los estudios de la comedia es la concepción maravalliana del barroco como cultura dirigida. Dentro de esta concepción, la comedia nueva se ve como un instrumento de propaganda del orden político-social establecido, mientras que el dramaturgo se convierte en un fiel representante del discurso hegemónico [...]. En las últimas décadas, sin embargo, han empezado a aparecer lecturas que rectifican y problematizan la visión general de un teatro áureo monológico y monolítico y, más específicamente, la tesis del supuesto conformismo de la dramaturgia lopesca [...]. Charlotte Stern cuestiona las teorías maravallianas y afirma que incluso en las épocas autoritarias, el teatro retiene su capacidad crítica. Unos años más tarde, Catherine Connor (Swietlicki) refuta la creencia en las intenciones conservadoras y propagandísticas del Fénix, al insistir en la naturaleza polisémica de su obra [...]. El análisis de una multitud de personajes regios, que abusan de su poder para conseguir unos objetivos que son, en muchos casos, de orden cuestionable, permite a Mckendrick apuntar a un carácter subversivo de la comedia lopesca, así como una profunda ambigüedad en la actitud del dramaturgo ante la monarquía [...]. Por su parte, ante la supuesta uniformidad ideológica del teatro lopesco, Joan Oleza destaca su pluralidad genérica, temática, estética y filosófica que lleva a que "unas obras actúen de contrapeso de otras, de manera que lo afirmado en muchos de los considerados casos canónicos es puesto en cuestión, discutido, contestado o negado en otros tantos casos, canónicos o no"».

⁴⁵ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, AGA, Unidad 36/05807. Según se desprende de la información contenida en esta unidad, el expediente de esta película se abrió en Barcelona, lugar en el que, de acuerdo con lo estipulado en el Bando de Ocupación publicado el 27 de enero de 1939, se produjo una confiscación de los negativos y copias de películas cinematográficas, entre otros materiales. Como detalla Gubern (1981: 49): «[l]os fondos cinematográficos confiscados a las empresas productoras y distribuidoras fueron sometidos a ulterior depuración [...]. Así, el teniente coronel Mut, a cuyo cargo estaban los Servicios Especiales, asumió la Jefatura de los servicios de censura en Barcelona (ubicados en Diagonal 566) y tuvo que hacer frente a una tarea ingente de depuración».

escribieron unos apuntes para un guión que nunca llegó a realizarse⁴⁶. La cinta debía titularse *El mejor mozo de España*, y en ella los autores pretendían reflejar cuatro momentos clave de vida del poeta: el primero de ellos, durante la década de los ochenta del siglo XVI, cuando el protagonista conoce a Elena Osorio, se ve involucrado en el proceso de libelos y se enrola en la Armada Invencible; el segundo, durante su estancia en Valencia; el tercero, en 1600, ya de vuelta en Madrid, casado en segundas nupcias con Juana de Guardo; y, el cuarto, después de 1613, en sus años de madurez, cuando es ordenado sacerdote y conoce a Marta de Nevares.

3. 2. Lope, de Andrucha Waddington (2010)

3. 2. 1. Una biografía filmica del Fénix en el siglo XXI

El segundo y, por lo pronto, último *biopic* de Lope comenzó a gestarse en el año 2000, más de medio siglo después del estreno de *La musa y el Fénix*. En esta ocasión, la idea de trasladar a la gran pantalla la vida del poeta fue del productor Pau Calpe, quien, a partir de una breve biografía del vate recogida en un antiguo libro de BUP, convenció a su amigo Jordi Gasull, guionista y también productor, para que escribiera un guión basado en la experiencia del madrileño, del cual tenían escasa noticia. Tras una primera aproximación a la biografía del Fénix a través de las monografías de Castro y Rennert y la de Haro Tecglen, Gasull quedó fascinado con la azarosa y apasionante trayectoria del escritor, a propósito del cual consideró que se podían contar tantas historias. Así pues, se puso manos a la obra y, con la ayuda de Ignacio del Moral, escribió el guión de esta película, en la que pretendió reflejar los años de la vida del personaje previos a su consagración como

⁴⁶ Estos apuntes, custodiados en la Fundación Juan March (Signatura GFS-194-A), aparecen reproducidos en los anexos, en el apartado «9. 2. Transcripción de *El mejor mozo de España*: apuntes para un guión de película. A cargo de Guillermo Fernández-Shaw y Eduardo M. del Portillo». Agradezco al Dr. Ramón Valdés que me pusiera al corriente de la existencia de este proyecto.

dramaturgo: «[t]iempo antes de que el peso de la fama, de la posición social, transformaran al hombre joven en un personaje» (Gasull 2010)⁴⁷.

A pesar del entusiasmo inicial con el que se abordó el proyecto, tuvieron que transcurrir nueve años hasta que se inició el rodaje de la cinta, que se desarrolló entre abril y junio de 2009, a caballo entre Essaouira (Marruecos) y la Comunidad de Madrid, y que se acabó estrenando el 3 de septiembre de 2010. Como explica Gasull (2010), hubo que salvar varios escollos en el camino hacia la culminación de la película. A lo largo de la década, el guión pasó por las manos de diferentes productoras, Querejeta y Columbia entre otras, y asimismo, distintos directores intentaron hacerse con sus derechos. Finalmente Antena 3 films, Ikiru Films, el Toro Pictures y Conspiração Filmes acordaron su coproducción, y se eligió como realizador al brasileño Andrucha Waddington, que anteriormente se había encargado de la dirección de tres largometrajes: *Gêmeas* (1999), *Eu Tu Eles* (2000) y *Casa de Areia* (2005)⁴⁸.

3. 2. 2. A propósito del *biopic*

Lope comienza *in media res*, y, como decíamos, aproxima al espectador a los años de juventud del Fénix, en concreto al periodo comprendido entre su regreso de la campaña militar en la Isla Terceira (1583) y su partida al destierro tras la sentencia por el proceso de libelos (1588). Se traslada a la gran pantalla, pues, la historia personal de lo que se ha venido a conocer como el «primer Lope», un personaje, según lo describió Oleza (2001: 3), «aventurero, itinerante, insumiso y finalmente fascinado por la corte de los años 80 y 90».

Si tenemos en cuenta que el objetivo de la producción era trasladar a la pantalla los años de vida del Fénix anteriores a su consagración como poeta, advertimos que los guionistas no acertaron por completo en el periodo de tiempo

⁴⁷ A diferencia de las biografías, que suelen abarcar por completo la vida del personaje biografiado, los *biopics* acostumbran a cubrir un periodo de la vida del autor. Custen (1992: 151) advierte, a partir de su análisis del corpus de *biopics* realizados en Hollywood entre 1927 y 1960, que tan solo el 20% del total de producciones dan cuenta por entero la vida del protagonista.

⁴⁸ Véase las «Notas de producción» publicadas en la página web oficial de la película: <http://www.lopelapelicula.com> (consulta del 9 de diciembre de 2017).

escogido para explicar este momento de la vida del vate. Y es que, según desarrollaron Castro y Rennert (1968: 27), Lope «ya había conquistado una gran reputación como poeta en 1584, y también antes»: prueba de ello sería su colaboración en el *Jardín Espiritual* de Pedro de Padilla (1584) y, en 1586, en el *Cancionero* de López Maldonado (con licencia de 19 de abril de 1584); asimismo, fue alabado por Cervantes en *La Galatea* (1585) como uno de los ingenios españoles más distinguidos de la época. Por último, notemos que durante el proceso judicial anteriormente referido el mismo Lope hizo mención al éxito de sus dramas, que hasta la fecha habían dado de comer, como mínimo, a los autores de comedias Jerónimo Velázquez y Gaspar de Porres (Tomillo y Pérez Pastor 1901: 70).

No es gratuito, sin embargo, ni tampoco fruto del desconocimiento por parte de los guionistas, que la narración fílmica empiece en el momento apuntado. En su trabajo, Castro y Rennert (1968: 27-28) ya indicaron que de los años que van desde el nacimiento del madrileño a 1583/84 no se conservan más que datos sueltos de su biografía, mientras que a partir de esta última fecha la documentación es mucho más abundante. Parece evidente, por tanto, que en la cinta se hubiera preferido narrar la experiencia vital del Fénix a partir de los 80, pues, a pesar de que la recreación de las décadas anteriores podría haber reflejado mejor los años de formación del dramaturgo, la falta de documentación habría acarreado la multiplicación de las licencias dramáticas en detrimento de la veracidad histórica. En cualquier caso, la cinta no cubre de manera exhaustiva los acontecimientos relativos a la vida de Lope de esta horquilla cronológica. Al igual que todo *biopic* –y no pudiendo ser de otra manera–, se seleccionan y omiten momentos determinados. Por otra parte, el hecho de que en la primera secuencia tan solo se nos informe de que la acción se desarrolla en Madrid a finales del siglo XVI concede una gran libertad a la hora de organizar cronológicamente los hechos de la vida de Lope, en cuya narración se añaden vicisitudes que, hasta donde sabemos, no se produjeron, ni tampoco parece posible que le ocurrieran. Esta fusión de hechos históricos y ficticios, como explicó el propio director, obedece al

objetivo de trasladar al público no tanto la biografía del dramaturgo como la leyenda que envuelve al autor⁴⁹.

La caracterización del Lope fílmico, encarnado por Alberto Ammann, queda fijada ya desde los primeros minutos de la cinta, en los cuales se presenta como un aconplejado social con pretensiones nobiliarias. En la primera de las secuencias, escuchamos en *over* la voz del Fénix, que relata por carta a su madre la victoria de las tropas españolas en las Azores y le comunica la obtención de un gran botín, gracias al cual podrán vivir en adelante de forma desahogada. La realidad, no obstante, contrasta con la ficción, y si bien esta voz en *over* hace referencia al ánimo henchido y a los bolsillos llenos de los soldados españoles, distintos planos nos trasladan la imagen de unos hombres regresados de la guerra, muchos de ellos lesionados y tendidos en las cunetas.

Nada más llegar a Madrid, Lope, para poder mantener la farsa, pide prestado un caballo y un traje de noble a un amigo que trabaja para el marqués de las Navas. Una vez engalanado, y aparentando pertenecer a un estamento del que quisiera formar parte, se presenta en el hogar familiar, donde encuentra a su madre a punto de morir. Indiquemos en este punto que si bien es verdad que Lope perteneció a una familia plebeya (Arellano y Mata 2011: 25), en la cinta se refleja a una familia que roza la indigencia, que ni siquiera puede costear con sus propios medios el entierro de la fallecida. Frente a esta situación, el protagonista, no pudiendo soportar la idea de un funeral miserable, vuelve a pedir prestado. Ahora se pone en manos de un carnicero ante el cual empeña, además del traje del Marqués que viste, una de sus orejas.

Tales ansias de ascenso social y la pretenciosidad del Fénix quedan subrayadas en el episodio que sigue, durante el entierro de la madre. En este fragmento se descubre que el poeta, avergonzado por sus orígenes, ha hecho fijar sobre el ataúd de la difunta un escudo con diecinueve torres; además, ha pagado a unos cómicos para que, vestidos de nobles, finjan ser parientes suyos. Todo ello,

⁴⁹ Véase la entrevista realizada a Andrucha Waddington y Alberto Ammann en *Fotogramas* (2010): <http://www.fotogramas.es/Noticias-cine/Alberto-Ammann-Soy-de-los-que-enfrento-con-los-grandes-retos-de-la-vida> (consulta del 9 de octubre de 2017).

provoca la indignación de su hermana (Carla Nieto), que niega que la familia de la madre poseyera tal blasón ni tuviera ninguna vinculación con la nobleza (sec. 7)⁵⁰.

Desde luego, parece improbable que Lope llevara a cabo tales extravagancias –que a buen seguro hubieran sido aireadas por sus enemigos– en el entierro de su difunta madre, la cual, según recogen Castro y Rennert (1968: 16), murió en 1589, y no tras el regreso de Lope de la expedición militar. No obstante, esta secuencia es relevante en la medida en que permite evocar, además de las anhelos nobiliarios del Fénix histórico, el hecho de que en *El casamiento en la muerte* (1595/97) inventara un blasón de la familia del Carpio, mediante el cual trató de auto-representarse como noble. Este escudo, al igual que el mostrado en la película, estaba compuesto por diecinueve torres, y lo hizo estampar en obras como la *princeps* de la *Arcadia* (1598), el *Isidro* (1599), *La hermosura de Angélica* (1602) o *El peregrino en su patria*. En este sentido, la reacción de la hermana, que no ve con buenos ojos que Lope haya inventado tal escudo, viene a conectar con las críticas lanzadas contra el Fénix por autores como Cervantes y Góngora ante el pretencioso gesto⁵¹.

Más allá de la caracterización del propio Lope, estas primeras secuencias también sirven para poner de relieve el hecho de que nadie de la familia del Fénix lo respaldara en su sueño de devenir un escritor que pudiera vivir de sus versos. La ausencia de apoyo familiar se evidencia en las palabras que le dirige su hermano mayor (Antonio de la Torre) –«sueñas mucho, Lope, y ya tienes edad para poner los pies en la tierra»–, que, consciente de que el poeta no sabe qué hacer después de haber regresado de la guerra, intenta convencerle para que acuda junto a él a Lisboa y se aliste en su batallón (sec. 8). Asimismo, su hermana se ríe de él con condescendencia al encontrarlo en el ardor de la composición: para ella no es más que un «tonto» que no sabe lo que hace (sec. 10).

No parece, sin embargo, que estas fueran las condiciones en las que el Fénix creciera. A partir del testimonio literario del propio madrileño, Castro y

⁵⁰ Para la segmentación del film, véase en los Anexos el apartado «9. 3. Propuesta de segmentación de *Lope* (A. Waddington, 2010)».

⁵¹ Sobre este conocido episodio de la vida del autor, puede consultarse Sánchez Jiménez (2006: 37-41). Para una relación más detallada de los lugares en los que apareció impreso o mencionado el escudo, véase di Pastena (2000: 114-115).

Rennert (1968: 14) indicaron que el padre de Lope era poeta, la cual cosa, de ser cierta, habría supuesto que nuestro autor creciera en un ambiente, como mínimo, de respeto por las letras. Además, de acuerdo con lo desarrollado por Arellano y Mata (2011: 35), los progenitores, al apreciar sus buenas aptitudes para el estudio, decidieron darle una educación: acudió con diez años a la escuela de Vicente Espinel en Madrid y, dos años más tarde, al Colegio Imperial de Madrid de los Jesuitas (Martínez Aguinagalde 2011: 22). Su paso por la Universidad de Alcalá no puede confirmarse documentalmente, pero el propio poeta hizo referencia a su estancia en las aulas del centro complutense (sin ser contradicho por sus rivales) en las dedicatorias de *La Arcadia* y *El desconfiado* (Castro y Rennert 1968: 25), y también en la ficción⁵². Recordemos, por ejemplo, las palabras pronunciadas por Fernando (trasunto literario del autor) en la escena primera del acto cuarto de *La Dorotea* (2011: 255-256):

Yo, señoras, la que habla y la que no habla, nací de padres nobles en este lugar, a quien dejaron los suyos poca renta. Mi educación no fue como de príncipe, pero con todo eso quisieron que aprendiese virtudes y letras. Enviáronme a Alcalá de diez años [...]. De la edad que digo, ya sabía yo la gramática, y no ignoraba la retórica.

Asimismo, Sánchez Jiménez (2015) sostiene que es hartó probable que Lope hubiera cursado estudios superiores en la Academia Real Matemática. Por todo ello, debe entenderse que el retrato de la familia mostrado en la cinta participa directamente del esquema de representación empleado habitualmente en el cine para plasmar el ambiente condenatorio que envuelve la vida de los artistas, y en particular de los literatos (hayan existido o no). Basta pensar en *Total eclipse* (A. Holland, 1995), cinta en la cual observamos como la familia de Rimbaud (Leonardo Dicaprio) se muestra contraria al ejercicio de las letras; en *Becoming Jane* (J. Jarrold, 2007), donde queda retratada la oposición ejercida durante la época georgiana contra el ejercicio de la escritura por parte de la mujer; o, en *Haganenet* (N. Lapid, 2014), película israelí ambientada en nuestros días, en la cual se refleja

⁵² Son varios los autores que mantienen que sí estudió en las aulas de la Complutense. Puede verse: Martínez (2011: 22); Pedraza (2009: 28-29); y, Rennert (1904: 15).

como el padre de Yoav, un prodigio de la poesía con tan solo cinco años, se niega a fomentar el talento literario de su hijo.

Al igual que en todos estos casos, en *Lope* el retrato de la oposición social contribuye a enfatizar el carácter innato del genio del autor, presentado, en el sentido intelectual, como un ejemplo de superación, pues, pese a no contar con el apoyo de la familia ni tener una sólida formación académica –al estilo de los protagonistas de *Good Will Hunting* (1997) o *Finding Forrester* (2000), ambas de Van Sant, o de *The Man Who Knew Infinity* (M. Brown, 2016)– gracias al don que le ha sido concedido se convertirá, según rezan los encomiásticos títulos de crédito, en el autor «más prolífico de la historia», habiendo escrito, de acuerdo con unas cifras abultadas, «más de 4.000 poemas y más de 800 obras teatrales».

A partir de la película también se desprende que la pasión de Lope por el teatro despierta de forma súbita con su vuelta a Madrid⁵³. Así las cosas, poco después de su regreso a la villa, tras haber asistido a una función de cómicos, inicia su carrera como dramaturgo. Escribe entonces su primera obra en apenas dos días y se la entrega al autor de comedias Jerónimo Velázquez (Juan Diego). De acuerdo con el *biopic*, es este empresario quien le abre las puertas del mundo teatral: primero, pidiéndole que le pase a limpio *El cerco de Numancia* de Cervantes y, más tarde, encargándole cinco comedias.

Como vemos, realidad y ficción se superponen en el relato de los inicios del Fénix, el cual, en palabras de García Reidy (2013: 106), a pesar de haber recreado «diversos episodios de su vida en sus escritos, no nos ha dejado referencias concretas de sus orígenes como dramaturgo». Por ello, no debe extrañarnos que los responsables de la película hubieran dado rienda suelta a su imaginación en el relato de este periodo. En cualquier caso, digamos que a partir de los testimonios de Pérez de Montalbán y del propio Fénix, podemos inferir que el gusto del madrileño por la escritura y el teatro no habría nacido ni mucho menos de forma tan espontánea ni tardía como se muestra. Recordemos que el primer biógrafo del ingenio apuntó que con tan solo cinco años, «era tanta su

⁵³ Sabemos que el protagonista filmico ya antes había escrito poemitas de amor como puro pasatiempo, en alguna ocasión, por encargo de un vecino, o que ayudaba a escribir cartas a las mujeres del barrio.

inclinación a los versos, que, mientras no supo escribir, repartía su almuerzo con los otros mayores por que le escribieran lo que él dictaba» (Castro y Rennert 1968: 17). Asimismo, en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), Lope declaraba que ya escribía comedias «de once y doce años» (v. 219). Es evidente que tales declaraciones deben tomarse con un grano de sal dado su carácter hiperbólico, pero, si tenemos presente el éxito temprano de Lope, son relevantes en la medida en que dan cuenta de la precocidad del madrileño.

La cinta sí parece ajustarse a la biografía de Lope en lo que tiene que ver con el hecho de que el autor habría iniciado su andadura como dramaturgo tras su regreso de las Azores, y en que sus primeras obras las habría montado la compañía de Jerónimo Velázquez (García Reidy 2013: 106). No obstante, ningún investigador ha valorado la posibilidad de que Lope enmendara *El cerco de Numancia*, como así se narra en la cinta (sec. 13), y mucho menos que tales correcciones se mantuvieran en la versión escénica de la obra, que fue representada en Madrid, según apuntó Cervantes en el «Prólogo» de sus *Ocho comedias* (1984). De hecho, recordemos que en la *Primera parte del Quijote*, en el capítulo XLVIII, el canónigo –cuya voz no necesariamente se corresponde con la de Cervantes, de acuerdo con Wardropper⁵⁴– cita este texto como ejemplo de obra dramática libre de disparates, en contraposición a la comedia nueva, cargada, en palabras del cura, «de necedades y lascivias» (Cervantes 2007: 624).

A pesar de la falta de correspondencia entre los hechos narrados y los acontecimientos históricos en lo que refiere a esta cuestión, también este episodio fílmico es útil en la medida en que permite enunciar cuestiones que verdaderamente acontecieron en la vida de los autores. Este procedimiento sirve, pues, para aludir la futura rivalidad y altibajos que marcaron la relación entre los autores. Pero, sobre todo, permite simbolizar la incapacidad de Cervantes y de otros autores de su misma generación para ajustarse a la nueva fórmula dramática lopesca y satisfacer la demandas del público teatral de la época. Como apunta Pedraza (2006: 195): «Cervantes perteneció a lo que podríamos llamar con

⁵⁴ Pedraza (2006: 200-201) recoge y cuestiona lo teorizado por el hispanista al respecto.

propiedad la generación perdida del teatro áureo. [...] Ningún dramaturgo de su edad ha logrado entrar en el canon».

A propósito, digamos con Custen (1992: 74) que el gesto de innovar «may be the most valued quality sold through biopics, whether it is in vaudeville or microbiology», y, en este sentido, son varias las secuencias en *Lope* encaminadas a poner de realce la invención por parte del Fénix de este nuevo modo de escribir comedias. Es relevante, por ejemplo, el fragmento en el que Velázquez reprende airadamente al dramaturgo por haberse atrevido a corregir el texto cervantino, habiendo atentado con sus enmiendas contra las normas del teatro (sec. 13). Lope responde sugiriendo que semejantes reglas tan solo encorsetan la imaginación, y que el público «ya esta harto de ver siempre lo mismo». A ello añade, ahora haciendo alusión al *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), que, con sus retoques, ha conseguido que la obra del alcalaíno «se parezca más a la vida, que los personajes se parezcan más a nosotros, que sufran y ríen [...], [pues] en la vida la risa y el llanto van mezclados».

La mostración de este tipo de críticas, que también es un lugar común en el género del *biopic*, está desde luego encaminada a acentuar el genio original de Lope y el carácter rupturista de su contribución en la historia de literatura⁵⁵. Sin embargo, el énfasis en la revolución teatral propiciada por Lope es presentada con un punto de frivolidad, pues no parece que esta fuera fruto del trabajo y de la nada desdeñable cultura del autor. Es cierto que en algunas secuencias se muestra al poeta trabajando, no obstante el conjunto de la narración fílmica genera la impresión de que los logros del Fénix son más bien resultado del don innato que antes mencionábamos, acaso del caprichoso influjo de las musas. Basta remitirse al principio de la película, cuando compone su primera comedia, como advertíamos, en apenas dos días; o cuando, estando en casa del marqués de las Navas (Selton Mello) –noble que en la película le encarga cartas de amor, como lo hiciera el duque de Sessa en la realidad–, tiene la capacidad de improvisar un soneto a

⁵⁵ Recordemos, por ejemplo, el rechazo mostrado por la crítica hacia las innovaciones estéticas aportadas por el personaje de Goethe en el *biopic* que le dedicó Philipp Stölzl en 2010, o hacia las de Mery Shelley en *Remando al viento* (G. Suárez, 1988).

medida que lo recita (sec. 27)⁵⁶. También es significativo en este sentido que, durante la noche anterior a su intento de embarco en la Armada Invencible, mientras se oculta de sus perseguidores bajo una barcaza, sea capaz de componer lo que él considera como la mejor obra que ha escrito hasta entonces (sec. 39)⁵⁷.

Notemos que en este punto la caracterización que se nos ofrece de Lope no corresponde con la invención de los guionistas, sino que conecta directamente con lo imagen preconizada por el propio dramaturgo, así como por otros autores y críticos, coetáneos y posteriores. Recordemos, al respecto, el irónico epíteto, «monstruo de la naturaleza», que le dedicó Cervantes en el prólogo de sus *Ocho comedias*⁵⁸. Igualmente, en la secuencia mencionada, en la cual Lope improvisa un soneto en la casa del marqués de las Navas, el retrato que se ofrece del poeta coincide con el esbozado por Góngora en uno de sus sonetos, «A ti, Lope de Vega, el elocuente», en el cual, como desarrolla Sánchez Jiménez (2006: 130-131), el cordobés insinúa que nuestro vate «repentiza como un vulgar poeta de repente»⁵⁹.

Lo cierto es que no sabemos con certeza cuánto tiempo le llevaba a Lope componer sus poemas y comedias, pero García Reidy (2013: 168-175) ha estimado que entre 1599 y 1610, años de «plenitud artística y vital de Lope», habría escrito una media de diez comedias y media al año; una cifra de producción que, efectivamente, quedaría muy alejada de la sugerida en la película, en la cual, como veíamos, se apunta que escribió su primera comedia en dos días. Por otra parte, algunas de las declaraciones realizadas por el madrileño en su correspondencia con el duque de Sessa –aunque debe tenerse presente que en ellas Lope sobreactúa (Pedraza 2000: 60)– informan en ocasiones del tiempo y esfuerzo invertido en sus

⁵⁶ Faulkner (2017: 417), remitiéndose a Javier Ocaña, indicó que este detalle fue tomado de la adaptación de *Cyrano de Bergerac* (J.-P. Rappeneau, 1990).

⁵⁷ Puede que se haga referencia a *La hermosura de Angélica*, en cuyo prólogo el Fénix indicó que compuso el poema en alta mar, durante su participación en la Jornada de Inglaterra. Véase Vega (2002: 614).

⁵⁸ Sánchez Jiménez (2006: 81-82, n. 3) anota, en referencia a este epíteto, que «"monstruo" evoca la admiración –la suspensión– que tanto apreciaban los escritores barrocos; sin embargo, también implica falta de armonía, e incluso deformidad».

⁵⁹ «Estos personajes tenían la capacidad para improvisar textos sobre cualquier tema que se presentara, demostrando una habilidad que tenía algo de atracción de feria y algo de cualidad cortesana, pues los poderosos podían importunar a los poetas áureos para que compusieran de repente» (Sánchez Jiménez 2006: 130).

obras teatrales. Parece que incluso, en alguna ocasión, el exceso de trabajo provocó que la salud del poeta se resintiera⁶⁰. Tal dedicación, sin embargo, queda difuminada en *Lope*, cuyo protagonista, a pesar de escribir a toda prisa y en cualquier lugar, entusiasma al público madrileño con sus poemas de amor y comedias.

A nuestro entender, la caracterización propuesta de un Lope capaz de escribir sin esfuerzo o improvisar poemas de manera espontánea contribuye a acentuar la admiración que el público puede llegar a sentir por el personaje retratado⁶¹. Tal representación, aparentemente positiva, sin embargo, puede suponer un flaco favor para la consideración de la obra lopesca. De hecho, participa de una longeva y persistente genealogía crítica, inaugurada, como decíamos, ya en vida de Lope, y que, como observa García Santo-Tomás (2000: 309), «había acusado al Fénix de descuidado y de escribir demasiado rápido». Asimismo, en la construcción de esta faceta del ingenio subyacen connotaciones peyorativas como la improvisación, rudeza y la falta de arte: un conjunto de «defectos» que, de acuerdo con lo indicado por Arellano (2004: 68-69), desde el Seiscientos y hasta la actualidad, se vienen atribuyendo al teatro clásico español y enturbian su recepción.

Dejando ahora al margen la cuestión de Lope como escritor, digamos que la biografía fílmica nos muestra, tal y como ocurriera en la realidad, que en los inicios del Fénix como dramaturgo, en expresión de García Reidy (2013: 107), «trabajo y placer fueron a la par». La película nos permite asistir así a uno de los episodios más jugosos de la vida del madrileño: su relación con Elena Osorio (Pilar López de Ayala), hija del autor de comedias Jerónimo Velázquez. Esta,

⁶⁰ García Reidy (2013: 205 y 207) recoge algunos fragmentos procedentes del epistolario de Lope en el cual el vate hace referencia a su intensa dedicación, y los consecuentes achaques, en la composición de comedias: «Duque mi señor, de escribir disparates [comedias] para vivir he tenido un ojo para perder, causa por que no he podido escribir a vuestra excelencia»; «hoy quería ir a ver lo que V. E., señor, quería mandarme, y amanecí tal de los ojos que hasta ahora no he podido tomar la pluma; desvelos son de lo que he escrito estos días, hurtando tiempo al sueño y aun al sustento».

⁶¹ La práctica ausencia de este tipo de secuencias también es perceptible en cintas como *The hours* (S. Daldry, 2002), en la cual vemos escribir a Virginia Woolf en pocas ocasiones; *The Theory of Everything* (J. Marsh, 2014), basada en la vida de Stephen Hawking, y en la cual se representa a un científico cuya genialidad le ahorra muchas horas de investigación; o, *Madame Bobary* (S. Barthes, 2014), cuya protagonista fílmica lee muy de tarde en tarde.

mujer de un marido ausente, termina por retirar su favor al joven poeta para concedérselo a otro personaje más acomodado, Perrenot (Miguel Ángel Muñoz). Por otro lado, el guión hace coincidir en el tiempo tal idilio con el mantenido con Isabel de Urbina (Leonor Watling), a la cual, según las biografías, habría conocido con cierta posterioridad. En efecto, es otro rasgo generalizado en los *biopics* basados en la vida de literatos el hecho de enfatizar la vida amorosa de sus protagonistas (Cheshire 2015: 9): ello otorga humanidad a los personajes, que podrían resultar distantes si se les presentara excesivamente intelectualizados; además, supone una concesión para el público, bien predispuesto, por lo general, a las historias de amor.

Fijémonos en que la coincidencia cronológica señalada entre la relación amorosa con Urbina y Velázquez, además de establecer en la narración la clásica estructura del triángulo amoroso, contribuye a reforzar el *cliché* de un Lope mujeriego e inconstante en el amor, también de gran predicamento ya en vida del autor, e incluso fomentada por él mismo, como desarrolla Sánchez Jiménez (2006: 20-79)⁶². Tal caracterización alcanza sin duda nuestros días, y, más allá del *biopic*, que como decimos la recicla, es rastreable tanto en la crítica académica como en la misma cultura popular. Basta con hacer referencia, por ejemplo, al reciente papel de conquistador otorgado al madrileño en tres capítulos de la serie *El Ministerio del Tiempo*, «Tiempo de gloria» (2015), «Tiempo de hidalgos» (2016) y «Tiempo de esplendor» (2017)⁶³, o en el telefilm *Cervantes contra Lope* (2016).

En línea con esta cuestión, en la segunda secuencia de la película, presenciamos el encontronazo de Lope con un vecino que le encargó un poema para su mujer. El personaje propina entonces un puñetazo al protagonista, pues no logra entender que, a menos que su mujer sea amante del Fénix, este haya podido describirla con tanto detalle. Lope niega la acusación, pero la sonrisa pícaro que acompaña su alegato despierta la duda en el espectador, que sospecha de la veracidad de sus palabras. En este mismo sentido, más adelante, su hermano se

⁶² Según indica el investigador (2006: 43), la autofiguración de Lope como amante apasionado «está presente tanto en los géneros en los que sería de esperar –la novela pastoril, que al fin y al cabo trata de amores–, como en otros en los que era relativamente infrecuente –una épica como *La Dragontea*–, o incluso inusitada –una hagiografía como el *Isidro*–».

⁶³ Sobre la presencia de Lope en *El Ministerio del Tiempo*, consúltese Breden (2015 y 2018).

refiere a su personalidad donjuanesca («pobre de la que se enamore de tí») y la emparenta con la de su progenitor («eres igual que padre»), acusación a la que Lope, en vez de rebatir, viene a confirmar con una carcajada fanfarrona (sec. 8).

En esta última cuestión reseñada, el guión se aleja de lo expuesto por Castro y Rennert (1968: 14), quienes, tomando como referencia el testimonio coetáneo de don Francisco de Herrera Maldonado, calificaban al padre de Lope como «un espíritu cristiano raro en cualquier época». Este retrato del padre, por tanto, tendría difícil encaje con la referencia que se realiza en el film, pero sí coincidiría bastante bien con la imagen de mujeriego que ofreció de él Lope en la *Epístola de Belardo a Amarilis*⁶⁴. Recordemos que en este texto el Fénix literaturizaba su propia concepción, y apuntaba que se había producido durante una reconciliación entre los progenitores, después de que su madre, «de celos ciega»⁶⁵, se hubiera reunido con su marido en Madrid, donde permanecía con una amante. A pesar de que tal explicación parezca, en expresión de Pedraza (2009: 26), coloreada «por la fantasía y el aire novelesco con que gustaba de ornar todas sus cosas», según apuntan Arellano y Mata (2011: 28), algunos biógrafos han vislumbrado en tal suceso «un antecedente de la borrascosa vida sentimental de Lope», tal y como aventurara, por ejemplo, Zamora Vicente (1961: 27-28).

La relación que Lope mantiene con Isabel permite, por otro lado, poner de realce en la cinta la faceta caritativa y piadosa de Lope, pues entra en contacto con la joven mientras colabora en un hospital. Notemos que mediante la ubicación del poeta en tal contexto la narración fílmica logra nuevamente hacer mención a otros episodios de su vida sin desarrollarlos. Así, establece una línea de continuidad entre la infancia del madrileño, en la cual, según Castro y Rennert (1968: 14, n. 4), basándose en el testimonio mencionado de De Herrera Maldonado, acostumbraba a acudir junto a su padre y hermanos al Hospital de la Corte (o Buen Suceso), donde «hacían las camas, barrían y limpiaban los tránsitos, lavaban los pies y las manos a los pobres, velaban los que morían, y a los que iban convaleciendo

⁶⁴ En el género del *biopic* es harto habitual el hecho de recurrir a la producción literaria de los autores para cubrir aquellos aspectos menos conocidos de su vida, asumiendo con ello, en expresión de Franssen (2014: 47), «that the author's experience was the origin of that literary work».

⁶⁵ Reproducido en Castro y Rennert (1968: 17, n. 10).

consolaban, regalaban y vestían». Además, el hecho de que su amigo Fray Bernardo (Luis Tosar), que está al cargo de este hospital, plantee a Lope que se dedique a la vida religiosa anuncia, aunque en ese momento el protagonista rechace tal propuesta (sec. 4), su futura ordenación como sacerdote en 1614.

En contraste con esta faceta virtuosa, otro de los atributos que con mayor énfasis se subraya en el filme es el de la rebeldía, e incluso el carácter delictivo del protagonista, que sobre todo es puesto de relieve a través de la diegetización del proceso de libelos. Tal incidente se inicia con la asistencia por parte de Lope al estreno teatral su primera obra montada por Jerónimo de Velázquez, *La conquista del nuevo mundo*⁶⁶. Cuando termina la representación, el Fénix descubre un fajo de cuartillas y declama un soneto difamatorio contra Elena («Una dama se vende a quien la quiera./ En almoneda está. ¿Quieren compralla?[...]»)⁶⁷. Entonces, Jerónimo Velázquez ordena hacerle prender, pero el poeta se defiende con la espada de uno de los hombres al servicio del autor de comedias. Finalmente, tras provocar un incendio en el teatro durante el duelo, logra escapar, lanzando en su huida múltiples copias de su composición al público (sec. 35). Ya en la siguiente secuencia, vemos cómo Lope, disfrazado de monje, acude a casa de Isabel de Urbina para raptarla, desde donde huyen hasta Lisboa. Una vez allí el Fénix decide separarse de ella para enrolarse en la Armada Invencible, pues, como le indica su hermano Juan, una vez en alta mar todos sus crímenes se borrarán. No obstante, sus planes se ven truncados ante la llegada de Perrenot, que lo hace apresarse justo antes de embarcar, bajo la acusación de ser «autor de libelo infamante contra la honra y fama de Jerónimo Velázquez y su hija doña Elena Velázquez» y «por ser raptor y estuprador de doña Isabel de Urbina». De vuelta a Madrid, es encerrado y posteriormente juzgado.

En el relato de este episodio de la vida de Lope son numerosas las licencias, pero en términos generales se respeta la base histórica de los hechos. Al respecto, sabemos que Lope sí fue detenido en el Corral de la Cruz la tarde del 29 de diciembre de 1587, pero no es cierto que en aquel momento se estuviera

⁶⁶Entendemos que hace referencia al título de *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, compuesta probablemente, según Morley y Bruerton (1968: 70), algunos años después, entre 1598-1603.

⁶⁷ Para el soneto completo, véase Entrambasaguas (1958: 71).

estrenando su primera comedia. Pedraza (2006: 19) ya apuntó que «[e]n tiempo del proceso de libelos, 1587-1588, con veinticinco o veintiséis años, [...] [la obra de Lope] era ya un bien comercialmente apreciado, que se disputaban las compañías teatrales». Además, la representación de la obra que entonces se montaba no culminó con las ofensivas palabras anteriormente recogidas, y ni mucho menos el episodio concluyó con el teatro en llamas⁶⁸. El Fénix, antes de ser apresado, tampoco huyó a Lisboa junto a Isabel. El viaje hacia tierras lusas lo realizaría supuestamente algunos meses más tarde, una vez dictada su sentencia de destierro, con la intención de alistarse en la Armada Invencible, que zarpó a finales de mayo de 1588.

Por lo que respecta a la cuestión de la participación del madrileño en la Jornada de Inglaterra, observamos que la película se inclina a favor de la versión de los hechos reflejada en los documentos oficiales de la época, que no dejan constancia de la presencia del madrileño en la batalla naval, a diferencia de lo sugerido por Lope en textos como *El bautismo del príncipe de Marruecos* (1593-1603)⁶⁹, *La Dragontea* (1598), el «Prólogo del autor» de *La hermosura de Angélica* (1602), o el romance «De pechos sobre una torre» (Sánchez Jiménez 2008). No obstante, en relación con este último poema, la película parece haber querido reproducir parcialmente el episodio que en este romance se dramatiza. De este modo, como explica Sánchez Jiménez (2008: 248-250), si bien en el texto Belisa (Isabel de Urbina) se despide amargamente de su amado mientras observa las naves que parten para Inglaterra, en la película también se produce un episodio de fuerte dramatismo (sec. 40), en el cual Isabel, desde el puerto de Lisboa, suplica a Lope que la lleve con él. Por otro lado, la promesa de Lope de reencontrarse con posterioridad con Isabel también nos remite a las palabras pronunciadas en el romance morisco «Ensílleme el potro rucio» por el moro Azarque a su amada Adalifa en el muelle antes de partir a la guerra (vv. 37-42)⁷⁰

Según hemos ido detallando, parece evidente que numerosas de las

⁶⁸ Por lo que respecta a este detalle, los guionistas podrían haberse inspirado en el incendio de *The Globe* en 1613, durante la representación de la obra de Shakespeare *Henry VIII*.

⁶⁹ Véase la nota en la edición de la pieza al cuidado de Pontón (2012: 947, vv. 2902-2904).

⁷⁰ Puede consultarse «De pechos sobre una torre» en la edición de Carreño (1998: 65-66) de las *Rimas humanas y otros versos*. «Ensílleme el potro rucio» aparece recogido en la edición de José Manuel Blecua (1981:70-73) de la *Lírica* de Lope.

modificaciones descritas respecto a la biografía del Fénix persiguen el objetivo de aproximar su figura a la del poeta maldito, que, como indica Pedraza (2001: 213), ya puso de moda el Romanticismo, momento a partir del cual han abundado «los autores engrandecidos en razón de sus vicios y comportamientos antisociales, a los que también se les da un halo de santidad negativa». En efecto, la adscripción del personaje de Lope a este modelo permite presentarlo de una forma atractiva ante el público contemporáneo, el cual, al estar poco familiarizado con el dramaturgo áureo, podría mostrar desinterés por su biografía fílmica⁷¹. No obstante, notemos que en pos de la consecución de este atractivo en la cinta detectamos la disolución de la singularidad de la vida del Fénix, la cual, desde esta perspectiva, acaba siendo muy similar a la trayectoria de otros artistas subversivos llevada al celuloide, y entre las cuales podemos mencionar la de Lord Byron en *Remando al viento*, Rimbaud y Verlain (*Total Eclipse*), *Lautrec* (R. Planchon, 1998), el Marqués de Sade (*Quills*, P. Kaufman, 2000) o *El Greco* (Y. Smaragdis, 2007).

De todas formas, el carácter delictivo de Lope aparece relativamente amortiguado al final de la película. Así, aunque los documentos recogidos por Tomillo y Pérez Pastor (1901) evidencian que durante el proceso de libelos el poeta defendió su inocencia y que, una vez juzgado, volvió a escribir nuevas infamaciones, en el texto de Andrucha el protagonista demuestra una mayor honestidad al declararse culpable y no reincidir en el delito (sec. 43). Mediante tal enmienda, se nos presenta a un Lope con el cual el espectador puede empatizar con relativa facilidad, pues comprende que tales maledicencias son tan solo fruto de un ataque de despecho, propio de una naturaleza impulsiva y apasionada. Por el contrario, la fiel reproducción de los acontecimientos históricos en este punto hubiera trasladado la imagen de un Lope poco simpático, premeditadamente revanchista.

⁷¹ Tal exaltación del talante maldito del poeta se hipervisibiliza ya en el propio título de la versión inglesa de la película: *Lope, the Outlaw*.

3. 3. Balance

A lo largo de este capítulo nos hemos enfrentado a dos textos fílmicos que ofrecen dos retratos del Fénix de los Ingenios que poco tienen que ver entre sí. Queda en consecuencia corroborado lo apuntado por García Santo-Tomás (2000b: 372), según el cual, en su recepción, el poeta madrileño «se refigura en nuevas identidades». En nuestra reconstrucción de *La musa y el Fénix* comprobábamos que David esbozó la estampa de un autor teñida de tintes progresistas, que permitía vincular la actividad de Lope con la labor desempeñada en los años de la Segunda República por instituciones como el Teatro del Pueblo y La Barraca. En cambio, en la segunda biografía fílmica, el protagonista aparece despojado de atributos políticos explícitos, más allá de su clara voluntad de ascender socialmente: diremos, por tanto, que en el texto fílmico más reciente se configura la imagen de un Lope postideológico⁷². Esta vez, para su caracterización, se echó mano de rasgos de personalidad adjudicados al madrileño en estudios dedicados a su figura o bien reflejados en textos del propio poeta y otros autores, tanto de su época como posteriores. Asimismo, en la composición de este nuevo retrato también se recurrió a distintos lugares comunes típicos en el cine y especialmente en los *biopics*, con lo que, sin duda, se pretendió garantizar la rentabilidad de la cinta. La estrategia, en este sentido, parece que resultó, pues fue un éxito en taquilla, logrando atraer a las salas de cine 607.789 espectadores, pero no convenció a la crítica (Faulkner 2017: 411, 416 y 417)

Cabe preguntarse, para terminar, si en esta segunda ocasión merecía la pena adulterar la biografía de Lope con el objetivo de que fuera más comercial. Como ya advirtió el propio Ammann durante una rueda de prensa⁷³, los textos y estudios que dan cuenta de la vida del Fénix relatan un conjunto de acontecimientos vitales que darían hasta para una cuarentena de películas, con lo cual la rentabilidad estaría asegurada. No obstante, también es verdad que gran parte de esta literatura,

⁷² Cfr. Bayliss (2015: 721), que considera que «*Lope* parece ser impulsado por el mismo deseo de conectar con un espíritu nacionalista que anhela nostálgicamente conectarse con la época clásica, ese momento de esplendor cultural en que España había surgido por primera vez como nación-estado unificado».

⁷³ Las declaraciones están disponibles en: <https://www.youtube.com/watch?v=OoBuXQV92AM> (consulta del 28 de noviembre de 2017).

especialmente la publicada con inmediata posterioridad a las teorías de Maravall mencionadas, trasladan la imagen de un autor reaccionario, y no solo mercantil, sino, al decir de Dixon (2004: 251), «dispuesto a prostituir su pluma a los intereses y clases dominantes del absolutismo inmovilista». *Lope*, como apuntábamos, también esboza la imagen de un joven con ansias de medro, que firma obras de teatro en las cuales dramatiza los más altos acontecimientos históricos de su patria y que, por necesidad, incluso escribe las cartas de amor de un noble. Pero, a lo largo de la cinta, el acento en la caracterización del madrileño se pone en su faceta más humana, por lo que, de resultas, en la retina del espectador, queda grabada la imagen de un Lope fundamentalmente regido por los designios del amor, es decir, mucho más amable y afín a la sensibilidad contemporánea que el personaje tradicionalmente reflejado en los libros.

4. LOS CIEN CABALLEROS DE VITTORIO COTTAFVI:
UNA REESCRITURA TRANSVALORIZADA DE
LAS FAMOSAS ASTURIANAS DE LOPE DE VEGA

Según advertíamos en el capítulo introductorio de este trabajo, diversos autores han destacado las cualidades cinemáticas del teatro áureo, sin embargo, como veíamos, el número de comedias trasladadas al celuloide ha resultado bastante reducido. En este panorama, representa una excepción el film *Los cien caballeros* (1964) del director italiano Vittorio Cottafavi, cuyo argumento está inspirado en la comedia lopevesca *Las famosas asturianas* (Moncho Aguirre 2001: 29-30; 2012: 76, 106, 108-109).

Morley y Bruerton (1968: 324-25), a partir del examen de la versificación de la comedia, concluyeron que el Fénix escribió *Las famosas asturianas* entre 1610 y 1612, probablemente en 1612, año en el que tenemos noticia de su representación⁷⁴. El texto, que figura en la segunda lista de *El peregrino* (1618), con el título de *Las asturianas*, fue publicado en la *Parte XVIII* (Madrid, 1623). Con posterioridad, ha gozado de una historia editorial relativamente breve; así, para el caso de España, tan solo nos constan las ediciones llevadas a cabo por Hartzenbusch (*III*, 1857), Menéndez Pelayo (*VII*, 1897), Sainz Robles (*I*, 1946) y Zamora Vicente (1982)⁷⁵. Su fortuna en las tablas no parece haber sido superior, al menos en el siglo XX y principios del presente, pues solo tenemos noticia de su puesta en escena en 1918, bajo la dirección de Miguel Muñoz a partir de una refundición realizada por Pedro Muñoz Seca, estrenada el 23 de noviembre en el Teatro de la Zarzuela de Madrid (Muñoz Seca 1918)⁷⁶.

A pesar de la poca fortuna de la pieza, esta sirvió como argumento base para una película realizada casi más de tres siglos después de su composición. Así, en abril de 1964, y curiosamente con tan solo cinco meses de diferencia con

⁷⁴ Un contrato de la época deja constancia de que Domingo Balbín, el 8 de julio de 1612, cedía la comedia a Matías de Montemayor, habitante de Ajofrín, para que esta se representara en el pueblo aquel mismo mes, durante las fiestas de la Magdalena (Salomon 1960: 409).

⁷⁵ Información procedente de la base de datos *ArteLope*.

⁷⁶ Para consultar la cartelera teatral madrileña de estos años, véase Vilches de Frutos y Dougherty (1990).

respecto a la publicación de la edición italiana del drama, *Le famose asturiane*, se cerraba un acuerdo de colaboración internacional entre Productores Cinematográficos Unidos (PROCUSA) (España), Domiziana Internazionale Cinematografica (Italia) y Germania Films (República Federal Alemana)⁷⁷. Las compañías ofrecían a Cottafavi, maestro del péplum, poco más que un título, *Los cien caballeros*, y un contrato para que dirigiera el film en régimen de coproducción. El director, que tras el estreno de *La conquista del Atlántida* (1961), se había alejado de la industria cinematográfica y trabajaba para la RAI, aceptó con entusiasmo la propuesta, que aprovechó para adaptar la pieza de Lope. Por el momento, desconocemos si Cottafavi llegó a la comedia a través de la edición italiana o de las publicadas en castellano. Cualquiera de las dos opciones parece posible, pues el director, además de ser un gran amante de la literatura española (Martialay 1966), había estado en contacto directo con el mundo editorial italiano, habiendo fundado Migliaresi Editore en 1944 en compañía de un grupo de amigos (Bursi 2010: 22). Quizá, antes de dirigir el film, Antonio Gasparetti, mientras se encargaba de la traducción, le habló del texto o se lo hizo llegar; también lo pudo hacer el propio fundador de la editorial, Angelo Rizzoli.

Los cien caballeros fue, en opinión del italiano, su mejor película, la cual, a diferencia de la mayoría de sus producciones anteriores, logró ganar los elogios de la crítica⁷⁸, pero no del público. Tras el naufragio de la cinta, Cottafavi dedicó

⁷⁷ Al tratarse de una coproducción entre los tres países, el filme fue titulado respectivamente *Los cien caballeros*, *I cento cavalieri*, y *Die Hundert Ritter*. Según el contrato, ratificado el 12 de abril de 1964, PROCUSA financió el 40% del presupuesto; Domiziana, también el 40%; y, Germania, el 20%. De acuerdo con lo que es habitual en este tipo de colaboración, el documento establecía que, además de contar con un actor de fama internacional, el reparto y el equipo técnico estaría compuesto por ciudadanos de los tres estados. También se exigía que en toda publicidad del film figurase anotada la triple nacionalidad (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, AGA, Unidad 36/04869). Estas tres productoras, en paralelo, colaboraron en la producción del spaghetti western *Regresa un pistolero* (R. Rowland, 1965). Recordemos con Otero (1999) que las coproducciones cinematográficas aparecieron en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. En este contexto, la competencia del cine americano empujó a la industria cinematográfica europea a la producción de películas de mayor calidad artística y presupuesto. El objetivo de las coproducciones, por tanto, consistía en «sumar las posibilidades de productores de distintos países», y, a la vez, en acceder «a las ventajas y subvenciones concedidas para las películas nacionales en sus respectivos países» (Otero 2006: 27). Este sistema de financiación vivió su mayor auge durante la década de los 60, sin embargo, a finales de los 70, se vio desprestigiado y barrido por «la filosofía del "cine de autor"» (Otero 1999).

⁷⁸ Véase: Arenas (1986); Dupuich, (1972); Fieschi (1966); Marcorelles (1965); Molist (1965); y, Ponzi (1965).

todos sus esfuerzos a la dirección para la pequeña pantalla (Gili 2010: 45), medio en el que disfrutó de mayor libertad para elegir los textos sobre los que quería trabajar (Cortés 1972: 33)⁷⁹. De hecho, muchas de las producciones que llevó a cabo fueron reescrituras de piezas literarias (*Antigone*, 1958; *Nozze de sangue*, 1963; *Le troiane*, 1967; *La signora dalle Camelie*, 1971), algunos proyectos de adaptación, sin embargo, quedaron en el tintero, como por ejemplo el más querido por Cottafavi: *La vida es sueño* de Calderón (Otero 2013: 222)⁸⁰.

4. 1. Análisis de la adaptación

4. 1. 1. Resumen de los argumentos

La acción de *Las famosas asturianas* se desarrolla en tierras leonesas bajo el reinado de Alfonso el Casto (c. 760–842), durante un periodo de tregua entre moros y cristianos. Al comienzo de la comedia asistimos a un motín en contra del soberano, que debe refugiarse en un monasterio. Gracias a la intervención de Nuño Osorio, alcaide de León, logra salvar la vida. Por otra parte, en el campo, se encuentra Sancha, que recibe la noticia de que se ha convocado una fiesta en la capital en honor al Rey. Allí, al ver por primera vez de lejos a Nuño se enamora de él. La felicidad en el reino, no obstante, se ve truncada por la llegada de Audalla, embajador de Almanzor, que ha viajado para reclamar las parias que desde tiempos del monarca Mauregato se paga al emir de Córdoba⁸¹. El tributo consiste

⁷⁹ Cottafavi, cansado de que los productores rechazaran sus proyectos, y harto de declinar propuestas ajenas, ya había iniciado en 1957 su carrera en la televisión italiana, para la cual llegó a realizar hasta 59 telefilms (Guarner 1966: 15; Otero 2013: 223).

⁸⁰ El interés del italiano por la literatura y su traslación al cine se aprecia desde sus primeros años como director: *I nostri sogni* (1943), su *opera prima*, basada en la comedia del mismo título escrita por su amigo Ugo Betti (1936); por otro lado, con *Il boia di Lilla* (1952), *Il cavaliere di Maison Rouge* (1953) y *Traviata '53* (1953) acercó la obra de Alexandre Dumas al gran público.

⁸¹ Cabe advertir que durante la vida de Alfonso el Casto no hubo ningún emir llamado Almanzor, aunque sí Abderramán I, Hisham I, Alhakam I y Abderramán II (Lévi-Provençal 1950: 251). Tal imprecisión histórica, combinada con la presencia de la leyenda de las cien doncellas en el argumento, pone de relieve lo desarrollado por Oleza (2013: 155), que ya observó que el Fénix, en algunos dramas históricos, hizo «un uso muy libre de personajes, reinos o señoríos, títulos nobiliarios, acontecimientos y situaciones históricas». En *Las famosas asturianas*, uno de los

en la entrega de cien doncellas, cincuenta plebeyas y otras tantas nobles⁸². Alfonso, que no está de acuerdo con la naturaleza del impuesto, influido por sus consejeros, acaba aceptando el pago por temor a posibles represalias. Nuño, el único que muestra su rechazo ante Audalla, es elegido como responsable de la entrega de las doncellas, entre las cuales está Sancha. El joven noble entonces se presenta en casa de don García, padre de la protagonista, para comunicar el destino de la moza. Sin embargo, el anciano y la hija malinterpretan la visita, pues creen que ha acudido para pedir la mano de la joven. Cuando reciben la noticia, les pillan desprevenidos, e insultan y despiden con desprecio a Nuño, completamente abatido. Justo antes de la entrega, no obstante, Sancha, medio desnuda, provoca el enardecimiento de los castellanos, los cuales se abalanzan junto a las doncellas sobre la morisma y la derrotan. Finalmente, Alfonso II, ante tal victoria, da por abolido el tributo y concierta el doble matrimonio entre Sancha y Nuño y la hermana de este con Laín, caballero que hasta el momento había pretendido a la protagonista.

El argumento de *Los cien caballeros* se desarrolla en el año 1000, en tierra de nadie, en una aldea ubicada entre la ciudad de Burgos y Córdoba. Allí, los campesinos reivindican un salario más elevado y los mandatarios negocian cómo salir de esta crisis agrícola. Por otro lado, Sancha (Antonella Lualdi) discute con Fernando (Mark Damon), que se resiste a pagar el precio acordado por el trigo: en la disputa, ya se vislumbra un amor incipiente. Aprovechando el desorden de la villa aparece Halaf (Manuel Gallardo), que en nombre de su padre, el jeque Abengalbón (Wolfgang Preiss), solicita permiso de paso para sus tropas ante el Alcalde, don Alfonso (Hans Nielsen). Este, pese a las advertencias de su hija, Sancha, les concede autorización para transitar por sus tierras. La traición de los

objetivos del poeta no sería contar lo que sucedió en realidad, sino celebrar una «acción aislada y heroica» (Oleza 2013: 160).

⁸² Lope no habría inventado el motivo del tributo de las cien doncellas. Manzanares de Cirre (1966: 179) sostuvo que la leyenda encontraría su versión más antigua en el mito de Teseo y el Minotauro del ciclo cretense. Según la arabista, la primera mención de esta, en lengua castellana, se produjo en las crónicas de Lucas de Tuy y del Arzobispo Jiménez de Rada (s. XIII). Por su parte, el Fénix habría tomado como fuente inmediata los episodios relatados por Pedro de la Vecilla Castellanos a partir del canto XXIV de la *Primera y segunda parte de El león de España* (1586) (Menéndez Pelayo 1922: 100). Lope recicló el motivo, como mínimo, en dos comedias más: *Los prados de León* (1597-1608) y *Las doncellas de Simancas* (??) (Manzanares de Cirre 1966: 184).

moros sin embargo deviene patente desde un buen comienzo. Así, aprovechan la presencia de un grupo de bandoleros como excusa para hacerse con el gobierno y someter a trabajos forzados a los aldeanos. Los colaboradores con el invasor, al retirarle su apoyo, no tardan en ser ahorcados. Solo se libra don Jaime (Rafael Alonso), prometido de Sancha, que sigue rindiendo pleitesía al ocupante. Por su parte, los españoles, sin el apoyo del Conde de Castilla (Enrico Ribulsi), organizan la resistencia bajo las órdenes de don Gonzalo (Arnoldo Foà), padre de Fernando. Su falta de preparación militar favorece el ataque de los musulmanes, que acaban arrasando el campamento cristiano y haciendo presas a todas las mujeres. Algunos castellanos logran escapar del sitio y organizan una última ofensiva contra el enemigo. Finalmente, este es aplacado y la paz restituida. La película concluye con el doble matrimonio entre Sancha y Fernando y Halaf y Laurencia (Barbara Frey).

4. 1. 2. El eco de *Las famosas asturianas* en el texto de Cottafavi

La deuda de *Los cien caballeros* con el Fénix se evidencia nada más comenzar la cinta: justo antes de los créditos de apertura, aparece rotulado en un texto extradiegético uno de los fragmentos más conocidos del *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) –aunque con algunas modificaciones y supresiones–⁸³, el cual nos proporciona, de entrada, una clave para la interpretación de los acontecimientos narrados en el film:

Lo trágico y lo cómico mezclados,
harán grave una parte, otra ridícula
que aquesta variedad deleita mucho:
buen ejemplo nos da naturaleza,

⁸³ «Lo trágico y lo cómico mezclado,/ y Terencio con Séneca, aunque sea/ como otro Minotauro de Pasife,/ harán grave una parte, otra ridícula/ que aquesta variedad deleita mucho;/ buen ejemplo nos da naturaleza,/ que por tal variedad tiene belleza». Notemos que el fragmento de Lope escogido por Cottafavi se hace eco precisamente de un verso italiano de Serafino dell'Aquila, «Et per tal variar natura è bella»; véase al respecto el artículo de Campana (1997).

que por tal variedad tiene belleza⁸⁴.

Ambos textos ubican la acción en territorio cristiano ibérico, durante la Alta Edad Media, bajo periodo de tregua con los moros. Un contexto de paz que, aunque por distintos motivos, queda interrumpido en ambas ficciones. Por un lado, en la comedia, el comienzo de las hostilidades arranca debido a que el pueblo leonés se niega a entregar las parias que desde tiempos de Mauregato exige el Emir. Por otro, en el film la organización de la resistencia y los intentos por desactivarla propician el conflicto. También es común en el inicio de las obras el clima de amotinamiento. Asimismo, coincide la actitud de sumisión hacia los designios musulmanes, dada la inferioridad militar de los efectivos cristianos. En los dos textos además asistimos a una historia de amor de entrada imposible, pues las protagonistas ya están comprometidas. En los desenlaces, las mujeres son recuperadas, el moro derrotado y concertadas unas dobles nupcias.

Sancha, la protagonista de Cottafavi, aparte de compartir nombre con el personaje lopesco (Moncho Aguirre 2001: 30), guarda especial similitud con este, sobre todo si tenemos en cuenta que ambas participan de un modelo de mujer varonil. Las protagonistas, por tanto, dan muestra de un temperamento que visto desde los estándares convencionales sería considerado poco femenino, pues gozan de un conjunto de habilidades que según lo prescrito por la ideología patriarcal estarían asignadas al género masculino. En la primera intervención de Sancha en *Las famosas asturianas*⁸⁵ esta se presenta sola en el monte, según indica la acotación, «con montera de caza, vaquero y venablo»: declamando el gusto por la caza, aversión por los hombres (en especial por su prometido, don Laín) y rechazo por la vida doméstica (vv. 165-216). La protagonista encarna, en efecto, un conjunto de rasgos que la sitúan claramente bajo el perfil de la «bella cazadora» (McKendrick 1974: 242-260). En la cinta Lualdi aparece por primera vez en la segunda secuencia, negociando y registrando las ventas de trigo. Su padre a continuación explica que esta ha estudiado en un colegio de Burgos, donde ha

⁸⁴ Estos versos también aparecen recogidos en una de las páginas de cortesía del *press book* de la película.

⁸⁵ En el presente capítulo seguimos la edición digital de *Artelope*, preparada a partir de la de Sainz de Robles (1946).

aprendido «hasta el latín». La joven más adelante evidencia inclinación por la vida política de la aldea y da muestras de descontento ante el compromiso matrimonial convenido con don Jaime (sec. 4)⁸⁶. Su actitud masculina, de hecho, merece las burlas de don Fernando, el cual en tono jocosamente confiesa que antes de conocerla se consideraba un hombre. A propósito, Lualdi confesó que le resultó bastante difícil representar el personaje, al cual debió conferir un aspecto lo más viril posible, incluso en el modo de andar (PROCUSA 1964). Señalemos, por otro lado, que ambos personajes femeninos dejan a un lado su esquivez, que no el talante viril, cuando se enamoran.

4. 1. 3. Una adaptación transvalorizada: la representación de moros y cristianos

Las semejanzas destacadas hasta el momento atestiguan como mínimo desde el punto de vista temático la impronta de Lope en *Los cien caballeros*. Sin embargo, advertimos que el film se distancia sustancialmente del hipotexto en lo referido a la representación de moros y cristianos. Así, mientras que en *Los cien caballeros* observamos una imagen de los personajes hispano-cristianos bastante más positiva que la de sus contrincantes, coincidimos con Camacho Platero (2010: 499) en que la imagen de los leoneses en Lope, acobardados y sometidos al yugo musulmán, no resulta mucho más halagüeña que la de su adversario, solicitante de un tributo execrable. En este sentido, diferimos de Case (1993: 68-98), para el cual los «dramas de la Reconquista» —grupo en el que incluye *Las famosas asturianas*— se caracterizan, entre otros aspectos, por su tono acrítico y patriótico (1993: 69-70). Esta representación tan ecuánime, en la medida en que ambos grupos de hombres poseen un comportamiento poco ejemplar, sorprende si consideramos lo advertido por Cartagena Calderón (2008), para el cual el Fénix de los Ingenios, en su producción dramática consagrada al pasado nacional, ofrece un retrato del español asociado a un modelo de masculinidad imperial hispano-cristiana. Este

⁸⁶ Para la segmentación del film, véase en los anexos el apartado «9. 4. Propuesta de segmentación de *Los cien caballeros* (V. Cottafavi, 1964)».

paradigma de hombría estaría fundado en virtudes como el valor, la fuerza y la resistencia, junto con el ascetismo, la templanza y la profunda sumisión a la fe cristiana. Tales atributos los veríamos encarnados por personajes de la talla del rey Bamba (*La comedia de Bamba*, 1597-1598), Pelayo (*El último godo*, 1599-1603), el Cid (*Las almenas de Toro*, 1610-1619) o el conde Fernán Gómez (*El conde Fernán Gómez*, 1606-12) (Calderón 2008: 56-57).

Aunque es cierto que en *Las famosas asturianas* prevalece un tratamiento bastante equitativo de ambos bandos, debemos señalar que la constitución de las identidades de grupo se efectúa siguiendo una lógica binaria⁸⁷. Así, como veremos más adelante, moros y cristianos no se presentan como un todo homogéneo, distinguiéndose en cuestiones como el habla, el sustento y el vestir. Por otra parte, en *Los cien caballeros* comprobamos que esta bipolarización persiste, pero con la notable diferencia de que en la caracterización del bando musulmán siempre recaen las particularidades negativas del binomio: un aspecto que sin duda nos permite sostener que el texto de Cottafavi raya la maurofobia.

En consonancia con esta cuestión, escribía María Sampelayo, vocal de la Junta de Clasificación y Censura, reunida el 23 de marzo de 1965, la cual se preguntaba en su valoración de la película «hasta qué punto estos [los musulmanes] no se sentirán ofendidos [por el retrato que de ellos se ofrece]»⁸⁸. La cinta también provocaba controversia en la sección dedicada a los lectores en la revista cinematográfica *Positif*. «L'affaire est grave», sentenciaba Sez nec (1969) en el encabezamiento de la carta: la cruel e inmisericorde representación del moro no podía haber sido mayor. Y es que, en *Los cien caballeros*, no solo aparece representado el clásico estereotipo del moro traidor, sino que en numerosas ocasiones se establece una correspondencia directa entre el Mal y lo islámico. Esta analogía se hace del todo patente, por ejemplo, en el momento en que un monje espeta lo siguiente a un musulmán, en clara alusión a la presencia de él y los

⁸⁷ Ryjik (2011: 169) observa que «la identidad de las comunidades nacionales se construye y se define por negociación respecto al "otro" u "otros"». De esta premisa, se desprende que toda nación esboza para sí una *auto-image*, y una *hétéro-image* (Pageaux 1994: 65) para las otras naciones, «mediante un proceso de esencialización de las diferencias culturales desde una posición dualista que contrapone los opuestos sujeto/ otro, valiente/ cobarde, superior/ inferior, etc.» (Ryjik 2011: 176).

⁸⁸ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, AGA, Unidad 36/04133.

miembros de su grupo: «El diablo es un ángel caído en el infierno [...] Este es el año de la profecía, la bestia avanza, pero una gran luz descenderá y aparecerá el rostro del Señor» (sec. 7). En esta misma línea, también debemos mencionar la secuencia en la que un moro, emulando a los soldados romanos de la Pasión, coloca una corona de espinas sobre la imagen de un Cristo en majestad, para después atravesarle el costado con una lanza (sec. 17). Asimismo, en la victoria del jefe de los bandidos –un enano– sobre Abengalbón, durante la ofensiva final, resuena el eco bíblico del duelo entre David y Goliat (sec. 30)⁸⁹. Por último, recuperemos las palabras que José Luís Guarner dedicó en la revista *Movie* a la interpretación de Preiss durante los momentos previos a la batalla: «[h]ay algo en sus movimientos que sugiere al diablo: como por casualidad, éste es el momento en que su orgullo, en su punto más culminante, lo transforma en una figura satánica. Malvado o no, tiene toda la serenidad del Mal» (*cit. en* Filmoteca Nacional de España 1980: 25).

Este ejercicio de asimilación no fue, ni mucho menos, invención de Cottafavi. Burningham (2004: 118) nos remite a las *Cantigas de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo y también a *El último godo* de Lope como ejemplos textuales donde la distinción entre lo moro y el propio demonio aparece deliberadamente difuminada. De la perpetuación de este tópico, no obstante, se deriva una división maniquea que contrasta con la *intencio autoris* del director italiano, que en numerosas declaraciones confesó que en ningún caso pretendió relatar una película de buenos y malos, sino de «más o menos malos» (Filmoteca Nacional de España 1980: 24). En ella, sostenía que «personne n'a tort et personne n'a raison; chacun a ses torts et ses raisons» (Beylie 1972a: 71); y de hecho definió los *Cien caballeros* como una «película fenomenológica», pues consideraba que se limitaba a observar, sin afirmar ni condenar, los hechos sucedidos durante el proceso de ocupación y liberación de un pueblo hispano-cristiano (Gilles 1968: 75; Guarner 1966).

⁸⁹ Respecto a esta secuencia de lucha, Guarner (Filmoteca Nacional de España 1980: 25) comentaba que: «El jeque se quita la espada que tiene clavada en la espalda y lenta y penosamente descubre que, incluso para él, todopoderoso, ha llegado la hora de la muerte. *Sostiene la espada frente a sí como una cruz, símbolo de la fuerza contra la que ha osado enfrentarse*». La cursiva es nuestra.

De acuerdo con esta intención, debe entenderse el uso de la fotografía en blanco y negro en la secuencia más conocida de la película, la batalla final entre moros y cristianos (sec. 30). Este procedimiento, según comentó el realizador, le ayudó a mostrar la violencia y la matanza en su máxima crudeza, sin colores ni sonidos que la adornasen, «dans sa grisaille et sa sécheresse» (Beylie, 1972b: 72)⁹⁰; además, le valió para que los espectadores no pudiesen tomar partido entre los campesinos o los árabes, al no distinguir los grupos debido a la ausencia de cromatismo⁹¹. En Italia, no obstante, la secuencia completa se tiró en color, por lo que el director lamentó que «lo que era una escena puramente moral se ha convertido en una escena de violencia» (Guarner 1966: 16). Según Cottafavi, no pudo evitar tal intromisión debido a que en aquel momento en su país de origen el director cedía por contrato al productor todos los derechos de autor; en consecuencia, no podía oponerse legalmente a las modificaciones que se realizaran sobre el film⁹². Destaquemos por otra parte que el realizador también quiso relatar la historia de manera que favoreciese «un juicio autónomo, y no influenciado por la obra» (Cortés 1972: 39). Por ello, empleó un conjunto de recursos brechtianos con el objetivo de proporcionar el distanciamiento necesario para que el público pudiese dictaminar:

⁹⁰ Sobre el uso de la fotografía en blanco y negro en secuencias de violencia, recordemos que otros cineastas han empleado la misma técnica con posterioridad. Pensemos, por ejemplo, en la escena de lucha contra «The Crazy 88» del primer volumen de *Kill Bill* (Q. Tarantino, 2003), en la introducción de *Casino Royale* (M. Campbell, 2006), o en varias de las secuencias de *Territorio Comanche* (G. Herrero, 1997).

⁹¹ Tengamos en cuenta que Cottafavi a lo largo del film había otorgado un color determinado a cada uno de los grupos: «[l]os trajes de los cristianos (campesinos, señores, bandidos, monjes) son rojos, verdes y amarillos. Los árabes visten de color brillante, que contrasta de forma violenta con los colores restantes» (Filmoteca Nacional de España 1980: 25).

⁹² En España, la distribuidora Filmayer también pidió a PROCUSA realizar cambios «por necesidades de tiempo y disponibilidad». Una vez la productora concedió el permiso y requirió el beneplácito de la Comisión de Censura de la Junta de Censura y Apreciación de Películas (13 de agosto de 1965), el cineasta escribió a José María García Escudero, Director General de Cinematografía, al cual comunicó que en caso de que siguiera adelante tal pretensión se vería obligado a «far togliere il mio nome dai titoli et a protestare attraverso la stampa» (26 de agosto de 1965). Finalmente, gracias a esta intervención y a la del coguionista español, José María Otero, la Junta ordenó que el film se mantuviera íntegro (29 de septiembre de 1965) (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, AGA, Unidad 36/04133). Para el caso de Francia, Beylie (1972b: 70) criticó que la película se estrenó «dans le plus minable des circuits commerciaux (Cigal, Amiral, Barbizon, Saint-Antoine) amputé de près d'un tiers, doublé et titré en dépit du bon sens [*Le fils du Cid*] (ni le Cid ni son fils n'ont jamais rien eu à voir dans cette histoire)». Dupuich (1972) añadió: «Ravira les admirateurs de Cottafavi, s'il en reste, et s'ils peuvent supporter un doublage qui pourrait faire croire que l'auteur a poussé là son chant du canard».

la película empieza y termina con un monólogo del pintor que se dirige al público. La tragedia y la farsa se alternan también hasta confundirse casi. Los actores no se identifican con los personajes sino que los representan, como alejados de ellos. Los diálogos se hallan fuera de su tiempo histórico, y tienden siempre a un significado ambivalente, de forma que no consienten al espectador una fuga, una evasión hacia la fábula, sino que le obligan 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)

Resulta bastante complicado, no obstante, imaginar que los receptores alcanzasen sus propias conclusiones por libre, ya que en *Los cien caballeros* las pruebas aportadas a favor y en contra de las partes no están equilibradas⁹³. Es más, el propio director de PROCUSA, Fernando Lázaro Romeo, alegó ante el Director General de Cinematografía que el film se limitaba a «desarrollar las clásicas luchas entre buenos y malos» (12 de abril de 1965)⁹⁴. Ello parece evidente si consideramos la clara correspondencia entre la presencia de los moros en la aldea castellana y las ocupaciones acontecidas durante la Segunda Guerra Mundial. En este sentido, Ponzi (1965) ya señaló que las represalias y ejecuciones realizadas por los moros constituyen una cita precisa de *Roma, città aperta* (R. Rossellini, 1945). Asimismo, también es notable la semejanza entre la resistencia dirigida por don Gonzalo y los movimientos populares organizados contra el invasor durante este periodo bélico del siglo XX. En referencia a este correlato, comentaba un periodista, con las iniciales A. S. C., del *Paese sera* (6 de marzo de 1965):

una fábula que ve a los habitantes del pueblo castellano de la tierra de nadie tomar conciencia y recurrir a las armas, cuando su pueblo es dominado, a la manera nazista, por los moros que lo invaden de un modo pacífico pero que, poco a poco, obligan por la fuerza a trabajar a todos de una manera ordenada para obtener el máximo provecho⁹⁵

⁹³ cfr. Ponzi (1965) y Zumalde (1997).

⁹⁴ Esta premisa formaba parte de la argumentación que presentó ante la Junta de Clasificación y Censura para que se permitiese exhibir la cinta ante todos los públicos, y no solo entre los mayores de catorce años. Finalmente, el recurso fue desestimado (14 de julio de 1965) (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, AGA, Unidad 36/04133).

⁹⁵ Declaración recogida en un dossier informativo, presumiblemente realizado por PROCUSA, y titulado *Los cien caballeros. Resumen de opiniones y críticas después de su presentación en Civitata Cristiana en Asís y su estreno en Roma* (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, AGA, Unidad 36/04869).

Por su parte, Molist (1965) apuntaba que «Cottafavi ha desechado desde el comienzo la historia de moros y cristianos, confiriéndole a la vulgar anécdota un tratamiento atemporal fácilmente circunscrible a nuestros días». Y es que el cineasta consideraba que los acontecimientos relatados con imágenes virtuales del pasado, a pesar de mostrarse deformados, son más fieles a la realidad (Gilles 1968: 75). En consonancia con tal concepción, confesó que, al igual que en otras obras de su filmografía, en *Los cien caballeros* –a pesar de que la acción transcurre en el año mil–, había tratado de abordar cuestiones que tuvieran que ver con su tiempo, convencido de que el hombre siempre ha debido enfrentarse a los mismos problemas (Cortés 1972), en este caso: a la lucha entre opresores (representados por los moros) y oprimidos (protagonizados por los cristianos). En relación con ello, Redondo Martínez (1965) escribía con motivo del estreno en España: «El cine de túnicas, sayos y castillos ha servido para decir cosas difíciles de expresar en todos los países con personajes de "chaqueta y pantalón". Es curiosa la facilidad con que algunas mercancías pasan las fronteras de la censura gracias a esta envoltura». A partir de lo expuesto, podríamos decir que la película, aunque esté ambientada en la Península Ibérica durante la Edad Media, estaría emparentada en cierta medida con los péplums, género en el cual, como hemos indicado, se especializó el director italiano. La filiación de *Los cien caballeros* con estas películas se manifestaría especialmente en el hecho de que también en ella se recrea un mundo simple, en el cual los buenos deben luchar contra los malos, y cuyos conflictos funcionan como un reflejo de los acontecimientos históricos contemporáneos⁹⁶.

Volviendo ahora al texto de *Las famosas asturianas*, digamos que la presencia del grupo musulmán es mucho menor, y, por tanto, no da lugar a que la imagen de este sea tan peyorativa como en el texto de Cottafavi. El único cometido de los moros consiste en reclamar el tributo de las cien doncellas y hacer efectivo su pago para cumplir con el mandato Almanzor. Además, como indicó Burningham (2004: 121), no protagonizan escenas explícitas de depravación. La peor parte, por

⁹⁶ El autor, por ejemplo, también establece una relación entre el pasado y la actualidad en películas como *La venganza de Hércules* (1960) y *La conquista de la Atlántida* (1961). A propósito de este género cinematográfico, consúltese Lapeña Marchena (2008).

el contrario, se la llevan los nobles hispano-cristianos, cuestión que para el caso del Fénix resulta bastante excepcional. Así, para comenzar, en lo tocante a la representación del guerrero hispánico, comprobamos que el poeta desatiende la conexión que según Cartagena Calderón (2008: 69) suele establecer en su dramaturgia entre el estamento nobiliario y la predisposición bélica. En este caso nos muestra a unos nobles castellanos sumidos en el miedo e incapaces de combatir al enemigo: un perfil que en efecto contrasta con el modelo de masculinidad imperial hispano-cristiano que antes describíamos.

La decisión de no hacer frente al adversario procede de los consejeros del Rey, los cuales, conscientes del reducido número de efectivos militares, prefieren entregar el tributo de las cien doncellas y así evitar una posible invasión por parte de los hombres de Almanzor, duchos en el arte de la guerra:

AUDALLA: Cien mil moros en campaña
puede Alimanzor, mi dueño,
poner en un mes, que pasen
la Sierra-Morena fieros;
hombres que al arzón colgado
llevan el pobre sustento,
[...]
que con el cordón alcanzan
de cualquier corto arroyuelo,
caminando, la bebida,
con que más fuertes y recios
que vosotros con el vino,
sobre el mismo arzón durmiendo,
caminan, sin apearse,
cincuenta leguas y ciento. (vv. 749-764)

Entre los leoneses, por el contrario, solo actúa con arrojo y valentía el protagonista, Nuño de Osorio; cuyas acciones al principio de la obra denotan una virilidad sin fisuras: no duda en proteger a su rey, muestra respeto por Dios y parece dispuesto a luchar contra el moro. Este tipo de gestos incluso le merecen los elogios de Sancha, que antes de conocerle en las fiestas de León no había mostrado interés por ningún hombre:

SANCHA: Las cosas de Osorio son
tales, que me obligan ya
a ver de qué catadura
es home de tanta pro,
aunque nunca se me oyó
atamaña desmesura.
Mas ¿siempre tengo de ser
piedra, nieve, sierra, monte? (vv. 392-399)

A medida que se desarrolla el argumento, sin embargo, su hombría se debilita: progresivamente se aleja y sitúa, al decir de Cartagena Calderón (2008), junto con sus paisanos, en la periferia de la masculinidad hispano-cristiana. Así lo ponen de manifiesto sus actos, cargados de resignación y cobardía, pero también los parlamentos del resto de personajes, que le reprochan el haberse doblegado a los designios de Almanzor sin apenas oponer resistencia:

SANCHA: Adiós;
que un home que yo cuidaba
que fuera amor de mi vida,
ni como esposo me ampara,
ni como noble me obliga,
ni como, de ley cristiana,
por caridade me ayuda,
ni cual fidalgo, por armas (vv. 1867-1874)

DON GARCÍA: Vos vais donde ha querido
aquel cobarde y fiero Mauregato,
que a nuesa sangre ha sido
atán dañoso vendedor ingrato,
y endespues los leoneses,
que ya facen de fembras sus paveses. (vv. 1953-1958)

DON GARCÍA: Las parias en prata y oro,
en caballos y en halcones
paga el cristiano y el moro;
mas dar fembras los varones
non es varonil decoro.

Cuando desta infame prueba
volváis, decildes por nueva
que quedo espantado acá,
non de Alfonso que las da
mas de Osorio que las lleva. (vv. 2041-2050)

Como venimos apuntando, esta caracterización desvirilizada de lo español resulta bastante excepcional si tenemos en cuenta lo advertido por varios autores, de cuyos estudios se desprende que, en la representación del «nosotros» tradicionalmente se tiende a la masculinización, mientras que en la del «otro», a la feminización (Ryjik 2011; Said 2013; Cartagena Calderón 2008; Donnell 2003; Mariscal 1991: 51). Este procedimiento, de hecho, lo observamos profusamente desplegado en aquellas piezas lopescas donde se refleja la *hétéro-image* del moro: *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe* (1579-1583), *La envidia de la nobleza* (1613-1618); del amerindio: *El nuevo Mundo descubierto por Cristobal Colón* (1596-1603), *Arauco domado* (1598-1603) (Cartagena Calderón, 2008); así como la del italiano: *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina* (1600), *El caballero de Illescas* (1601-1603); y, de los ciudadanos de los Países Bajos: *Los españoles en Flandes* (1597-1606), *El asalto de Maastricht por el príncipe de Parma* (1595-1607) y *Pobreza no es vileza* (1613-22) (Ryjik 2011). En *Las famosas asturianas*, en cambio, notamos que conforme avanza la acción los polos del binomio mencionado, en lo referido a la cuestión de género, van desestabilizándose hasta aparecer totalmente invertidos. De este modo, los atributos masculinos acaban por recaer sobre el bando musulmán y los femeninos sobre el cristiano. Asistimos, pues, a un proceso de emasculación del guerrero español que alcanza su punto más álgido a mediados el tercer acto. En este momento, Sancha, mientras es conducida hacia la morisma por los castellanos, comienza a desnudarse. Sin embargo, cuando llega junto al moro, vuelve a cubrirse rápidamente. Tal escenario provoca el desconcierto de los leoneses y Osorio, que pregunta a la protagonista el porqué de semejante actuación. Entonces, Sancha los disciplina discursivamente, acusándolos de ser mujeres:

SANCHA: Atiende, Osorio cobarde,
afrenta de homes, atiende,

por que entiendas la razón,
si non entenderla quieres.
Las mujeres non tenemos
vergüenza de las mujeres:
quien camina entre vosotros,
muy bien desnudarse puede,
porque sois como nosotras,
cobardes, fracas y endebres
fembras, mujeres y damas;
y así, no hay por qué non deje
de desnudarme ante vos,
como a fembras acontece.
Pero cuando vi los moros,
que son homes, y homes fuertes,
vestíme; que non es bien
que las mis carnes me viesen.
¿Que honestidad he perdido
cuando vengo entre mujeres?
Ninguna, pues que lo sois
tan cobardes y tan leves;
pero no cuando los moros,
que son homes. (vv. 2333-2356)

Tal escenario provoca el enardecimiento de los leoneses y el comienzo de la pugna contra el enemigo, en la cual, a juzgar por las palabras de Osorio, parece estar en juego, más que la guerra contra el infiel, la «Reconquista» de la perfección masculina, en manos ahora de la alteridad:

OSORIO: ¿Yo mujer? ¡Ante mis ojos
se desnudan! Si la hueste
fuera del mismo Alejandro,
Darío, César, Pirro o Jerjes,
non dejara de morir
por lo menos, y tenerme
por tan home como soy (vv. 2379-2385)

Notemos que una escena similar se desarrolla en *Los cien caballeros*, cuando, también hacia el final de la cinta, Sancha comienza a desvestirse en la secuencia previa a la batalla entre moros y cristianos (sec. 28). El contexto en el que se produce esta situación, no obstante, es muy distinto, pues la protagonista se descubre ahora ante los moros, que la llevan presa, y Jaime, máximo colaborador de los ocupantes:

- JAIME: Sancha, Sancha, por todos los santos, te estás desnudando. ¿Pero tú estás loca?
- SANCHA: ¿Por qué dices eso? ¿Qué quieres? Desnudarse entre mujeres nunca ha sido incorrecto. Si fuerais hombres de verdad, no os comportaríais así.
- JAIME: ¡Estoy yo, están los soldados [moros]!
- SANCHA: ¿Ah sí? ¿Así que quieres decir que tú y esos sois hombres, ¿eh? Si fuerais hombres de verdad, no os comportaríais así.

En esta ocasión la doncella vuelve a vestirse cuando, al llegar a la plaza del pueblo, observa arrestados a los hombres españoles. Más concretamente, en el instante en que su mirada se cruza con la de Fernando. Entonces, «es el amor», en palabras de Lualdi, «lo que le hace recobrar [a Sancha] el sentido del pudor» (Procusa 1964). Con esta operación, en efecto, Cottafavi transvaloriza⁹⁷ la escena lopesca y vuelve a colocar, en términos de género, los polos del binomio en su posición convencional. Tal transvaloración, además, es coherente, pues parecería poco verosímil recrear el episodio fielmente si tenemos en cuenta el activo papel de los aldeanos contra el invasor casi desde el principio del film.

Una lectura superficial de *Los cien caballeros* podría llevarnos a considerar la obra como un texto patriótico, encargado de ensalzar las bondades de la «Reconquista». No obstante, esta línea de interpretación se ve minada por el tono humorístico predominante, que acaba por ridiculizar, incluso, a los héroes de la lucha, Don Gonzalo y su hijo, Fernando⁹⁸. No podemos dejar de mencionar, al respecto, que tal caracterización fue criticada por Miguel Cerezo, miembro vocal

⁹⁷ Para el concepto de «transvalorización» seguimos la definición ofrecida por Genette (1989: 459). Según el teórico, esta operación consistiría en «tomar en el hipertexto un partido inverso al que ilustraba el hipotexto, valorizar lo que se había desvalorizado y a la inversa».

⁹⁸ Cottafavi ya había empleado el elemento cómico para desmitificar la figura del héroe en *La venganza de Hércules* y *La conquista de la Atlántida*. El cineasta partía del convencimiento de que no existe ningún hecho estrictamente dramático, sino que, en ellos, «intervienen siempre elementos impuros de otros tipos, sean cómicos o irónicos» (Cortés 1972).

de la Comisión de Censura (14 de julio de 1965), que arremetió contra la película por «presenta[r] al héroe español de forma ridícula»⁹⁹; asimismo, décadas después del estreno de la cinta, desde la revista *Jeune Cinéma* se subrayaba la cercanía entre *Los cien caballeros* y *Papy fait de la résistance* (J.-M. Poiré 1983), una comedia en la que un grupo de incompetentes se revela contra el invasor (Anónimo 2005: 26)

Si antes veíamos que en *Los cien caballeros* la imagen de lo musulmán se ajusta a los moldes habituales de representación, en *Las famosas asturianas* advertimos que al moro no se le atribuye una de las particularidades que habitualmente le caracterizan y alejan del personaje hispano-cristiano. Por un lado, es cierto que los hombres de Almanzor se distinguen de los asturianos en el habla: los primeros se comunican en un elegante castellano del Seiscientos, mientras que los segundos, al decir del Fénix, en «lenguaje antiguo»¹⁰⁰. Además, se diferencian por su exótico sustento, ya que comen «bizcochos, dátiles, [e] higos» (v. 755), y sustituyen el vino por el agua¹⁰¹. También son distintos en el vestir, pues llegan a sorprender a Laín y Tomé, que confunden el blanco alquicel y el manto de Celín y Amir con los camisones de los «pantasma» (v. 1651). Estos moros, sin embargo, no adolecen de la falta de autogobierno emocional que según Cartagena Calderón (2008) y Martínez-Góngora (2005) se asigna a la masculinidad musulmana en diversos textos de la temprana Edad Moderna. En el drama de Lope, por el contrario, este «exceso emocional», «que señala la pérdida inmediata de la condición masculina» (2005: 161)¹⁰², queda encarnado, primordialmente, en la

⁹⁹ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, AGA, Unidad 36/04133.

¹⁰⁰ Para Zamora Vicente (1982: 17) la poca fortuna de la comedia estaría relacionada, precisamente, con la presencia de esta *fabla*, ya criticada en su día por Menéndez y Pelayo (1922: 105). Según se desprende de la dedicatoria de la pieza, Lope se valió de este recurso «para dar mayor propiedad a la verdad del suceso». Además, en opinión de Burningham (2004: 123), esta marca lingüística serviría «to underscore the Asturians' status as "old" Christians, which—at a time when *pureza de sangre* is of paramount concern—underlines the ethnic superiority not just of the "ancient" House of don Juan de Castro y Castilla, but of the seventeenth century Spaniards who stood in the corral listening to the ethnically charged interplay between dialects». Tal artificio volvemos a identificarlo en la comedia *Las batuecas del duque de Alba*, también ambientada en la Edad Media, durante el reinado de los Reyes Católicos, y en una zona «occidental» de la Península Ibérica (Salvador Plans 1992: 849-50).

¹⁰¹ Gómez Torres (2005: 9) apunta que, en las comedias de Lope, «las pocas marcas, por así llamarlas, físicas, que diferencian al moro del cristiano [...] se basan en los alimentos, en el no consumo de vino y especialmente en el no consumo de cerdo».

¹⁰² Según Martínez Góngora (2005: 50), «[l]os erasmistas españoles colaboraron en la configuración de un código de masculinidad en el que los valores de la prudencia y la mesura ocuparon un lugar relevante».

figura de Laín de Lara. Este personaje, que según revela don García descende de una estirpe de «famosos caballeros» (v. 1026), no hace honor en materia de armas a su noble abolengo. Por el contrario, de su palabras se desprende la imagen de un hombre anulado por el amor no correspondido; solo dispuesto a buscar por todas partes y entre sollozos a Sancha, que lo rehúye:

LAÍN: solo se diferencia [Sancha]
de las fieras crueles
en que ellas, a mi llanto enternecidas,
non fuyen mi presencia;
que entre aquestos laureles
oyen mi voz, de mi dolor vencidas;
yella, de las feridas
que en mis entrañas face,
fuye y me deja solo,
desde que muere Apolo
fasta que en brazos de la aurora nace (vv. 256-266)

LAÍN: Non queda más helado y pavoroso,
zambulléndose el sol, el pajarillo,
que de uno y otro pálido ramillo
fabricaba su nido artificioso,
que yo sin ti, dulce desdén hermoso,
tanto, que de vivir me maravillo,
posándome por horas el cochillo,
desesperanzas de mi bien dudoso. (vv. 410-417)

LAÍN: Pues ¿por qué te vas, señora,
y non me quieres hablar?
Aguarda, percata un poco
la fiera cuita en que yago;
ca non de tamaño estrago
guariré menos que loco. (vv. 1142-1147)

Según se desarrollan los acontecimientos, este exceso de amor va trastornando a Laín, el cual, cegado por la ira, no solo maldice a Sancha por sus

rechazos, sino que, incluso, pide a Dios que le quite la vida al recibir la noticia de que su amada forma parte de la comitiva de las cien doncellas («La muerte al cielo pido,/ pues, se me va la vida y no la sigo.», vv. 2143-2144). Entonces, en un arrebato de locura, del que él mismo es consciente, decide enfrentarse en solitario ante el moro:

LAÍN: Amigo,
non caté lo que decía:
en aquel Señor confío
perdonará la mi culpa;
en demás que mi delito
es de home que está sin seso,
y faré buenos testigos
en ir a morir agora.

TORIBIO: Detente.

LAÍN: Guardad mis filos,
fidalgos los de León,
que os vendéis vosotros mismos
por no morir de una vez.

TORIBIO: ¿Dónde vas?

LAÍN: A resistillos;
que un home sin joicio
por mil espadas colará atrevido. (vv. 2174-2188)

Esta predisposición súbita por la actividad bélica contrasta con la actitud protagonizada, según Cartagena Calderón, en otras obras de la época, así como en *Los cien caballeros*, por los guerreros hispano-cristianos durante la contienda, cuya razón de ser «como soldados de Dios [...] [no es] el amor o el deseo de poseer a una mujer, sino la guerra contra los infieles» (Cartagena Calderón 2008: 110).

4. 1. 4. El desenlace

A partir del resumen de los argumentos veíamos que *Los cien caballeros* y *Las famosas asturianas* comparten un desenlace muy similar. En el primer caso asistimos a la doble boda entre Sancha y Fernando y Abengalbón el joven y Laurencia (sec. 31); en el segundo, al concierto de matrimonio entre Sancha y Nuño Osorio y entre Laín y la hermana de Nuño (no aparecida en la comedia). Según nuestra lectura, no obstante, la sensación que genera el final de la película difiere sustancialmente de la del drama. En la última secuencia vuelve a intervenir el personaje del pintor narrador, el cual otorga un final conclusivo al texto al aportar información sobre lo acontecido después del fin del discurso: «todos vivieron felices y contentos en la medida en que se puede serlo en esta tierra. Esto es: poco». En la obra teatral, por el contrario, si bien presuponemos que los amantes serán casados en breve, desconocemos cuál será la reacción del Emir cordobés ante la noticia de que los asturianos han atacado a sus hombres y de que no tienen intención de volver a pagar el tributo. ¿Aceptará el moro la decisión del monarca castellano? ¿O bien responderán al desafío con una nuevas ofensiva bélica? El propio Amir, de hecho, en los últimos versos de la comedia lanza una advertencia en esta dirección: «Presto veréis la venganza/ que hace mi Rey de vosotros» (vv. 2708-2709). Si atendemos a estas palabras, por tanto, difícilmente podremos considerar conclusivo el del desenlace de *Las famosas asturianas*, pues parece bastante claro que la historia relatada puede proseguir de modo potencial, a pesar de que el discurso haya terminado, y aunque solo sea en la cabeza del lector o espectador.

Por lo que respecta a la «restitución del orden» en la conclusión de los relatos, también distinguimos notables diferencias. En la aldea de *Los cien caballeros*, como veíamos, al final de la película, vuelve a reinar la paz primigenia: los cristianos han recuperado los cargos de gobierno que detentaban los moros, y estos, vencidos, se han incorporado junto a los jornaleros a las tareas agrícolas (sec. 31). En *Las famosas asturianas*, sin embargo, la culminación de esta «restitución del orden» parece mucho más problemática. Por un lado, es cierto que el bando cristiano –en el cual también han luchado mujeres– ha vencido al enemigo en la

batalla y ha logrado, aunque solo sea por un breve periodo de tiempo, liberarse del tributo. Ahora bien, no parece tan evidente que en el desenlace los hombres hayan conseguido encarnar el modelo de masculinidad marcial que, como más adelante veremos, poseían sus antepasados y ellos habían perdido: más bien vislumbramos todo lo contrario. Así, en los últimos renglones, Alfonso manifiesta que las mujeres del reino se bastan consigo mismas para protegerse del enemigo (vv. 2702-2707). De este modo, los hombres quedan relegados de la función defensiva que tradicionalmente se les ha asignado en toda sociedad. Convenimos con Camacho Platero (2010: 508-509), por tanto, en que Lope pondría en tela de juicio en esta comedia la automática correspondencia entre el género biológico y el rol preescrito por la ideología patriarcal¹⁰³.

Por último, destaquemos lo que en esta línea parece más significativo: cuando Nuño proclama el final de la comedia, Sancha interviene, aunque presumiblemente en tono cómico, para anteponer la agencia de las doncellas en el relato; de este modo, reclama el título de la obra para sus compañeras:

OSORIO: Aquí, senado, hacen fin
de don Nuño las fazañas.

DONA SANCHA: Eso non.

OSORIO: Pues ¿quién, señora?

DOÑA SANCHA: *Las famosas asturianas* (vv. 2736-2739)

4. 2. Una interpretación dialogada

Resulta complejo determinar cuál fue la intención de Lope a la hora de escribir *Las famosas asturianas*, especialmente si tenemos en cuenta la heterodoxa caracterización de moros y cristianos que en ella hemos notado. En la mayor parte del texto nos hemos enfrentado a una exaltación de la masculinidad musulmana a expensas de la imagen de los caballeros hispano-cristianos. Por este motivo, de entrada, se podría pensar que la pieza teatral, al realizar un ejercicio compensatorio

¹⁰³ No parece casual que las jóvenes tengan como portavoz a Sancha, una mujer varonil. El contraste entre la actitud de esta y Nuño, representante de los nobles asturianos, podría sugerir, incluso, que la masculinidad de estos hombres sea inferior a la de las doncellas, y no solo a la de los moros.

respecto a otra obras del poeta, contuviera un mensaje velado de reconciliación entre moros y cristianos. Tal opción, no obstante, la consideramos poco probable, pues la representación de lo islámico no aparece suficientemente idealizada: al fin y al cabo, los moros actúan como ejecutores de un tributo execrable.

Visto desde una perspectiva comparada, el gesto llevado a cabo por Cottafavi, que se valió de un pasado mítico para hablar de hechos contemporáneos, podría aportar pistas sobre la maniobra llevada a cabo por Lope en la composición de esta comedia tan poco estudiada¹⁰⁴. Cabe valorar, entonces, si el Fénix siguió la misma estrategia para criticar su presente sin exponerse a un posible encontronazo con la censura. Tal propuesta hermenéutica no podemos descartarla, sobre todo si tenemos en cuenta la producción literaria del momento y el contexto histórico en el que se gestó el texto¹⁰⁵. Y es que cuando Lope escribió *Las famosas asturianas*, como explica J. H. Elliott (1993), la Monarquía Hispánica, bajo el reinado de Felipe III (1598-1621), vivía un periodo de intenso declive – especialmente en el terreno económico-financiero y político–, iniciado tras la derrota de la Armada Invencible durante los últimos años de mandato de Felipe II (1993: 313). Cartagena Calderón (2008: 9-22) desarrolla que esta crisis fue motivo de comentario para diversos intelectuales y escritores de la época, algunos de los cuales, como Sancho de Moncada y José Pellicer de Tovar, pusieron de realce la estrecha relación entre la decadencia del Imperio y la feminización de los españoles¹⁰⁶. El estamento que recibió más ataques en este sentido fue el

¹⁰⁴ Se trata de un recurso habitual en la historia del cine: pensemos por ejemplo en la película de *El judío Süss* (V. Harlan, 1940), en la cual gracias al montaje se asimila a los judíos con las ratas, y que Goebbels hizo ambientar en el siglo XVII con el objetivo de disimular la crítica (Huici 1999: 32). Para el caso del teatro, recordemos con Lindenberger (*cit. en* Ryjik 2011: 39) que «historical plays are at least as much a comment on the playwright's own times as on the periods about which they are ostensibly written».

¹⁰⁵ En este punto, suscribimos lo desarrollado por McKendrick (*cit. en* Cartagena Calderón 2008: 23), para la cual: «Context is no longer understood as the backdrop against which to read dramatic text but as crucial shaping force that determines meaning. A play, particularly one that belongs to a national, commercial theatre, is not an accidental recorder of the social process but a product and agent of it».

¹⁰⁶ En relación con esta clase de críticas, Donnell (2003: 42) adelantó que: «At the height of Hasburg expansion in Europe during the sixteenth century, Spain mastered the technique of casting itself in a masculine light at others' expense [...]. However, when the enemy began to penetrate Spain's defences at the end of the sixteenth century and the dream of Castilian world domination symbolically began to sink along with its Armada, the nation's exalted image as conquering hero also visibly began to founder».

nobiliario, cuyo establecimiento en la corte y el consumo de todo tipo de lujos (muchos de ellos procedentes de América), según se desprende de textos de autores como Francisco de Quevedo, María de Zayas y fray Antonio de Ezqueray, «había saboteado y adulterado una masculinidad caballeresco-militar relegada a principios del siglo XVII al pasado» (Cartagena Calderón 2008: 12). Bajo este conjunto de voces críticas, resonaba la nostalgia por una edad dorada, anterior a la «Caída», en la cual los españoles encarnaban una virilidad sin fisuras (2008: 18).

Para el caso de *Las famosas asturianas*, consideramos posible que se establezca un diálogo intertextual con esta producción literaria, pues aparte de recoger tal caracterización emasculada de los nobles, también deja entrever la añoranza por ese *illo tempore*. En la obra, de hecho, son muy frecuentes los versos, tanto en boca de moros como de cristianos, que celebran la aptitudes castrenses de los antepasados asturianos y de los personajes más ancianos durante su juventud, como don García o el padre de Laín de Lara. Unas habilidades que, como hemos visto, contrastan con la inactividad y mansedumbre de los protagonistas más jóvenes del drama:

NUÑO: Todos los que ves aquí
son de aquellos asturianos,
cuyos abuelos cristianos
molares facen allí,
por la pérdida de España;
éstos, ganando a León
con el valiente escuadrón
que salió de la montaña,
ficieron rey a Pelayo,
a quien socedió Favila,
primero Alfonso, y Froila,
de los africanos rayo, (vv. 57-68)

AUDALLA: agradezcan los godos a Pelayo
la batalla feroz de Covadonga,
en que perdimos el gobierno todo,
el absoluto imperio y monarquía
de la infeliz y conquistada España

que de margen a margen fuera nuestra (vv. 445-450)

DON GARCÍA: Los Laras son famosos caballeros,
y este mancebo escurre de su alcurnia
atán derechamente como debe.

Yo traté su buen padre, Sancho Lara,
y fuimos a la guerra de Galicia (vv. 1026-1030)

DON GARCÍA: Yo, Nuño, lo tendré por bien andanza,
y te daré las doblas más fermosas
que ha visto el sol, ni avara mano alcanza,
y ganadas con armas fazañosas.
Trigo non me las dió, mas pura lanza. (vv. 1709-1713)

Los elementos reseñados, por tanto, nos inducen a pensar que el Fénix, como otros autores coetáneos, pudiera estar realizando una crítica velada a la nobleza ociosa y desmilitarizada de la época, a la vez que evocara los pretéritos años gloriosos del Imperio español. En relación con tal inactividad bélica, no podemos olvidar que el poeta escribió *Las famosas asturianas* durante la tregua con los Países Bajos (1609-1621): un periodo de paz que, por cierto, encuentra su correlato en la ambientación histórica de la comedia.

Siguiendo con esta línea interpretativa, merece especial atención el retrato que Lope nos ofrece del monarca Alfonso II. De hecho, no parece casual que el autor pusiera al frente de los personajes asturianos a este Rey, cuyo apodo, «el Casto», fortalece todavía más la imagen emasculada que de él, así como de los nobles castellanos, hemos visto que se proyecta¹⁰⁷. El soberano aparece representado como un hombre instalado de forma permanente en su «real hacienda» (v. 1468), alejado del escenario bélico; disfrutando, ante la sorpresa de los moros, de las justas y torneos (vv. 503-509); y, enfrascado en la proyección de «igresas y monasterios» (v. 1471). El episodio que parece traslucir con mayor detalle su psicología es paralelo a la batalla acaecida entre moros y cristianos.

¹⁰⁷ Cfr. Camacho Platero (2010). El propio monarca, en la ficción, neutraliza la posibles críticas que puede acarrearle el sobrenombre: ALFONSO: Non soy yo fembra; ma, Dios,/ magüer que Casto me llaman,/ que el Casto fue por virtud,/ non porque el brío me falta;/ que una cosa es non querer,/ y otra la fraqueza humana (vv. 2688-2693).

Alfonso, ante lo que cabría esperar, no se muestra angustiado por el hecho de que justo en aquel momento deba realizarse la entrega de las parias. Por el contrario, el motivo de sus pensamientos no es otro que la rica Cruz de los Ángeles, para cuya confección tiene previsto contratar al mejor platero del reino (vv. 2437-2504). En relación con tal caracterización del soberano vale la pena recuperar lo advertido por Elliott (1993: 346-348), que destacó el tiempo y dinero invertido en el siglo XVII por los monarcas en el patronazgo artístico. Un tiempo que, por cierto, después de Felipe II no dedicaron al gobierno, el cual, como también se observa en nuestro texto, fue delegado en terceros, más inclinados en la consecución de intereses particulares que del bien común (1993: 326-335). Al igual que Cottafavi con el Conde de Castilla, Lope nos traslada, en definitiva, la imagen de un monarca ineficaz, que pese a ostentar el poder del pueblo ha perdido el contacto con sus súbditos y, en consecuencia, la capacidad para solventar sus problemas. Faltan elementos de juicio para aseverar que el Fénix dirigiera sus dardos contra Felipe III, pero, en cualquier caso, coincidimos con Stroud (2006: 297) en que: «an unflattering portrayal of any monarch, Spanish or foreign, real or fictional, is at least an indirect criticism of any monarch, including the current king».

La interpretación de *Las famosas asturianas*, como vemos, se presta a la ambigüedad. Sin embargo, el cotejo del texto teatral con su adaptación cinematográfica ha realizado un conjunto de matices que en última instancia evidencian el tono crítico, y hasta cierto punto subversivo, de esta comedia áurea. De nuestro análisis, por tanto, se desprende una lectura que impugna la imagen del Fénix como «martillo de infieles, rebeldes y heterodoxos» que ya criticó Oleza (1994); además, coincide con aquellas voces que, como indicábamos anteriormente, han cuestionado el carácter conservador de la dramaturgia lopesca en su conjunto¹⁰⁸. Al respecto, notemos que Stroud (2014: 64) ya comentó a propósito de nuestra comedia que en ella Lope toma la oportunidad:

to level veiled criticism at the notion of hereditary monarchy while simultaneously putting forth a humanist worldview in which the true foundation of the state and real heroes of

¹⁰⁸ Recordemos los trabajos de McKendrick (2003), Oleza (1994), Ryjik (2011), Stern (1982), Swietlicki (1988) y Wheeler (2012, 2013).

the Reconquest are not sometimes feckless and irresponsible monarchs, but the Spanish people, both men and women

La comparación de los textos, por otra parte, nos lleva a clasificar el texto fílmico como una adaptación transvalorizada de la comedia, pues, aunque la pieza teatral escapa del habitual propagandismo conservador de las comedias de moros y cristianos, parece poco probable que la cinta pudiera mostrar una *hétéro-image* de lo musulmán más retrograda. El contraste de *Las famosas asturianas* con *Los cien caballeros*, por tanto, nos conduce irremediabilmente a convenir con Said (2013: 71): «Si la esencia del orientalismo es la distinción incuestionable entre la superioridad occidental y la inferioridad oriental, debemos estar dispuestos a observar cómo el orientalismo, a través de su evolución y de su historia subsecuente, profundizó e incluso agudizó la distinción»¹⁰⁹.

Para concluir, digamos que tal transvalorización podría explicar porque Cottafavi dejó tan pocas pruebas que evidenciaran la deuda con el texto áureo de la película, a la cual se refería como una fábula totalmente inventada (Guarner 1966: 16)¹¹⁰. Gracias a Otero (2013: 220) tenemos noticia de que el director conocía la preceptiva del dramaturgo, y que solía comentarla durante las largas pausas de rodaje del film. También hemos comprobado que los versos del *Arte Nuevo* aparecen recogidos antes de los títulos de crédito y en una de las página de cortesía del *press book* de la película. Sin embargo, encontramos numerosas pistas «falsas» que ocultan el hipotexto y desvían la atención hacia Shakespeare, cuya influencia sobre el director, sobre todo en lo relativo a la mezcla de lo cómico y lo trágico, es resaltada habitualmente. De este modo lo expresaba Guarner, colaborador en el guión, en *Movie* en 1965: «como sucede a menudo con Shakespeare, el humor se halla en el mismo centro de la tragedia [...] Esta mezcla

¹⁰⁹ En consonancia con esta afirmación, la Casa Árabe de Córdoba, durante el febrero de 2012, organizó, bajo el marco del ciclo «Orientalismos», una muestra titulada «Fantasías orientales en el cine español», a partir de la cual se quería presentar a través de seis películas «el Oriente imaginado por Occidente, en este caso España, cargado de estereotipos». La película de *Los cien caballeros* fue escogida para la ocasión debido a que los organizadores consideraron que presentaba «a la perfección los estereotipos del árabe como invasor al que se enfrentan los castellanos» (*ABC*, 2 de febrero de 2012)

¹¹⁰ Decía Cottafavi que: «Tanto *La conquista de la Atlántida* como *Los cien caballeros* son fábulas completamente inventadas que no tienen nada que ver con la mitología, ni con la leyenda, ni con la Historia. Únicamente se han aprovechado unas imágenes y unos tipos ya aceptados por el público» (Guarner 1966: 16).

de comedia y tragedia es lo que asemeja, creo, *Los cien caballeros* con el teatro elizabethiano» (*cit. en* Filmoteca Nacional Española 1980: 26); y aparece recogido en el *press book*: «Al igual que en muchas comedias de Shakespeare, en *Los cien caballeros* se aborda con gravedad temas serios, pero eso no excluye una presencia constante del humor a lo largo de toda la acción».

La estrategia de ocultación seguida por el cineasta no parece gratuita, y es que en una época en la cual las reescrituras fílmicas eran fundamentalmente juzgadas por el grado de fidelidad con respecto a la obra que adaptaban¹¹¹, y marcada por la veneración del Siglo de Oro por parte de las instituciones franquistas, no hubiera resultado extraño que, desde la crítica cinematográfica nacional y el mundo de la filología hispánica, hubieran cargado contra Cottafavi por no seguir esta comedia del Fénix al pie de la letra.

¹¹¹ Como advierte Frago (2005: 51): «si se rastrean los artículos escritos entre 1920 y 1960 en revistas especializadas norteamericanas, llama la atención el prejuicio que generalmente subyace hacia las adaptaciones. Éstas se critican con frecuencia desde el modelo literario y en comparación con él. Los análisis centran la atención en el grado de fidelidad con que se ha adaptado una obra literaria al cine, y entresacan especialmente las omisiones, simplificaciones y cambios, habitualmente para desacreditar a la película. La óptica, por tanto, es preferentemente literaria y los autores vienen a subrayar la superioridad de la obra y el autor literario frente a la experiencia cinematográfica».

5. FUENTE OVEJUNA Y LA VIOLENCIA:

DOS LECTURAS CINEMATOGRAFICAS ENCONTRADAS

Pero una vez escuché una cosa y la creo, a saber, que Leoncio, el hijo de Aglayón,
cuando subía desde el Pireo por la parte de fuera de la muralla norte,
se dio cuenta de que yacían en el suelo unos cadáveres junto al verdugo,
y por un lado le apetecía verlos, pero por otro también sentía aversión y se echaba atrás;
durante un tiempo estuvo luchando y cubriéndose el rostro, pero finalmente,
vencido por su apetencia, abriendo de par en par los ojos echó a correr hacia los cadáveres y dijo:

«¡Mirad, desgraciados, saciaos en este hermoso espectáculo!»

La República, Libro IV, Platón

5. 1. De los márgenes al centro del canon lopesco: a propósito de la recepción de una comedia casi olvidada

Fuenteovejuna fue una comedia prácticamente desconocida en España hasta comienzos del siglo XX. No sabemos mucho de las circunstancias que rodearon su gestación: Lope recogió el título en la segunda lista de *El peregrino* (1618) y fue publicado en 1619 en la *Parte XII*¹¹². Desde entonces y hasta la segunda década del siglo XIX, en los materiales consultados no aparece documentada ni en España ni el extranjero su edición, refundición o puesta en escena (Kirschner 1977b: 256). El redescubrimiento de la comedia se produjo en Francia, donde en 1822 Angliviel Beaumelle incluyó la obra, trasladada al francés por Jean-Baptiste d' Esménard, en el primer tomo de *Chefs-d'oeuvre du théâtre espagnol* (reimpreso en 1827)¹¹³. En 1842, *Fontovejune* volvía a publicarse, ahora traducida, con introducción y notas de Albert Damas Hinard, y con posteriores ediciones en 1850, 1869 y 1881 (Pedraza 2002: 382). Casi por los mismos años, en Alemania, el conde de Shack incluyó en su colección *Spanisches Theater* (1845) una versión expurgada de la comedia en la que

¹¹² Morley y Bruerton (1968: 330-331) fecharon la obra entre 1611 y 1618 (probablemente 1612-1614).

¹¹³ Consúltese Suppa (2015) para la cuestión de la recepción de la obra y la figura de Lope en Francia entre el siglo XVII y principios del XIX.

desatendió la métrica y omitió algunos pasajes (Seliger 1984: 381-390). Por lo que respecta al caso de España, la primera edición moderna no pudo leerse hasta 1857, cuando apareció publicada en la *Biblioteca de Autores españoles* de Hartzenbusch.

A pesar de que las primeras ediciones modernas de la obra fechan de la segunda década del siglo XIX, el público decimonónico debió esperar todavía un tiempo para ver la comedia sobre las tablas, que finalmente se montó lejos de la patria de Lope, en el Teatro Mali de Moscú el 8 de marzo de 1876¹¹⁴. De la traducción del texto se encargó Serguei Yuriev¹¹⁵, que realizó una traslación fiel al original, sin adaptaciones (Kirschner 1977b: 258), y que un año más tarde se publicaría, junto con *El castigo sin venganza*, en su libro *El teatro español en su periodo de esplendor de los siglos XVI y XVII* (Ryjik 2010a: 188). Todo parece indicar que *Fuente Ovejuna* ya desde el mismo día del estreno teatral se revistió de ideología política. Así, una vez terminada la función, gran parte de los estudiantes universitarios asistentes al acto salieron a la calle entonando himnos revolucionarios (Almasov 1963; Kirschner 1977b). Al día siguiente, la función se repitió en un ambiente de calma tensa, con la sala custodiada por la policía. A pesar de los incidentes, la comedia logró mantenerse en cartel durante dos temporadas (Kirschner 1977b: 258 y 267 n. 24).

Menéndez Pelayo, que estaba al corriente de las representaciones soviéticas que siguieron el estreno comentado, jugó en España un papel relevante en la recuperación de la pieza, que editó y comentó. Respecto al desconocimiento de la comedia, don Marcelino (1949: 171) señaló que *Fuente Ovejuna*, a pesar de ser una de las obras «más admirables de Lope», no era «de las más conocidas en España», «por raro capricho de la suerte». Y apuntó ya entonces los problemas de recepción que la obra podría suscitar en nuestro país a finales del XIX. El estreno del drama, advertía, ciertamente comportaría la alteración del «orden público», y acaso terminaría a «tiros en las calles» (1949: 176). Aunque el filólogo consideraba que

¹¹⁴ A pesar de que consideramos bastante tardía la fecha propuesta por Almasov (1963: 718) y Kirschner (1977b: 258) para la primera representación moderna de *Fuente Ovejuna*, coincidimos con Pedraza (2002: 383) en que debemos dar por buena la datación hasta que no se aporten nuevos datos en este sentido.

¹¹⁵ Yuriev fue también el responsable de las primeras traducciones al ruso de obras como *La estrella de Sevilla* y *El castigo sin venganza*, así como de varias obras de Calderón y Shakespeare (Ryjik 2010: 188).

no había obra más democrática en el teatro castellano, no dudó en destacar su sentido profundamente monárquico (1949: 178).

El primer montaje español de *Fuente Ovejuna* no se produjo hasta 1903, en una producción de la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza. Se ocuparon de la adaptación Manuel Bueno y Ramón del Valle-Inclán, que suprimieron la acción secundaria de Ciudad Real y la presencia de los Reyes Católicos (Pedraza 2002: 384-387). La tibieza con la cual la obra fue acogida explicaría que no se volviera a montar en los teatros comerciales hasta 1932, cuando, a partir de una versión de Enrique López de Alarcón –presumiblemente inspirada en la de Bueno y Valle–, Federico Oliver se encargó de la dirección y Enrique Borrás actuó como actor protagonista (Pedraza 2002: 392-93; Doménech Rico 2011: 66).

Entretanto, en Rusia, ya en los primeros años del siglo XX, comenzaba a forjarse una tradición escénica de la comedia. En las temporadas de 1911 y 1912, la compañía del Teatro Starinnyi, dirigida por Nicoloi Evreinoiv, repuso la obra según la antigua versión de Yuriev. En esta ocasión, no obstante, el director dejó a un lado el componente ideológico de la obra y atendió con esmero aspectos como la música, el vestuario y los decorados. Como comenta Kirschner (1977b: 259), el público que acudió a la cita fue «extremadamente aristocrático y elitista», por lo que el contexto de recepción también fue muy distinto al del Teatro Malí tres décadas atrás. La versión que marcó la pauta para los posteriores montajes, sin embargo, fue la dirigida por Konstantin Mardzhanov (1977b: 259), estrenada en Kiev en 1919, justo después de que la ciudad fuera ocupada por las fuerzas rojas (Almasov 1963: 718)¹¹⁶. En ella, el director eliminó el papel de los monarcas al final de la obra, una supresión que, cabe subrayar, se mantuvo en los montajes rusos que le siguieron. A partir de entonces, la obra se convirtió una arma de propaganda política del régimen comunista, y, hasta 1938, estuvo en cartelera como mínimo una vez al año en un teatro u otro de la Unión Soviética (Kirschner 1977b: 259). Fue precisamente durante la Guerra Civil española cuando el drama

¹¹⁶ Sobre esta producción, consúltese Weiner (1982: 182-187) y Senelick y Ostrovsky (2014: 89).

alcanzó mayor popularidad en Rusia. Como cuenta Almasov (1963: 718)¹¹⁷: «[s]egún el punto de vista oficial, la causa de los campesinos de Fuenteovejuna se identificaba con la del partido comunista español y la sanguinaria Dolores Ibarruri se designaba muchas veces con el apodo de "nueva Laurencia"».

Autores como Peral Vega (2006: 364) y Doménech Rico (2011: 67) han sostenido que Lorca debió de beber de la producción de Mardzhanov para la versión que montaría con *La Barraca*, cuya *première* se produjo entre la primavera y el verano de 1933¹¹⁸, y que se convirtió, a partir de entonces, en la pieza más veces representada por los barracos (Kirschner 1977b: 260)¹¹⁹. El autor granadino situó «la acción a una época contemporánea a la de la República», puso el acento en «la protesta social y moral contra los abusos e injusticias humanas [y] suprimió el argumento secundario, en el que el joven maestro de Calatrava conspira con el Comendador contra el dominio de los Reyes Católicos» (Byrd 1984:15)¹²⁰. Dada tal lectura escénica, de acuerdo con Barea (1946: 35-35):

Las palabras del drama clásico se mezclaban con sus esperanzas presentes. Si en la obra se castigaba al noble malvado que ofendía un punto de honor del código del siglo XVII, los espectadores le identificaban con uno de los «señoritos» del pueblo, hijo de sus propios nobles, a los cuales odiaban

¹¹⁷ Añadimos que durante la contienda bélica el ballet soviético más popular fue *Laurensiia*. El libreto, de E. Mandelberg, está basado en *Fuente Ovejuna* y la música es de Alexander Krein (Weiner 1990). Almasov (1963: 719) advierte que, si bien el libreto sigue fielmente la trama de la obra, no menciona a los Reyes Católicos. Para conocer más detalles de este ballet, véase Chiginskaya (2016), Ryjik (2013) y Weiner (1982).

¹¹⁸ Parece no haber acuerdo sobre la fecha y el lugar de estreno de la comedia. Byrd (1984: 18) propone julio de 1933 –no especifica el día– en el Teatro principal de Valencia; García Santo-Tomás (2000b: 351) apuesta por el agosto de 1933; Pedraza (2002) fecha el estreno el 17 de agosto de 1933 en Santander-; en la edición corregida y revisada de *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Ian Gibson (2016: 547), basándose en un artículo aparecido el 1 de julio de 1933 en *El Mercantil Valenciano*, indica que la versión escénica se estrenó en Valencia el 31 de mayo.

¹¹⁹ La compañía de teatro universitario ambulante, en su propuesta de renovación de la escena teatral española, concedió a los clásicos de nuestra literatura una relevancia de primer orden. El repertorio, principalmente dirigido a las masas populares, se compuso por obras, aparte de las propias del Fénix (*Fuente Ovejuna*, *Las almenas de Toro* y *El caballero de Olmedo*), de Juan del Encina (*Égloga de Plácido y Victoriano*), Cervantes (*La cueva de Salamanca*, *La guarda cuidadosa*, *Los habladores*, *El retablo de las maravillas*), Tirso (*El burlador de Sevilla*), Calderón (autosacramental de *La vida es sueño*) y Lope de Rueda (*Paso de la tierra de Jauja*) (Holguín 2002: 220, n. 69).

¹²⁰ El propio Federico dijo que su versión de la comedia era «una antología de *Fuente Ovejuna*» (Kirschner 1977b: 261; Doménech Rico 2011: 67).

Como desarrolla Kirschner (1977b: 261), no está claro si los monarcas desaparecían por completo de la función, pero los testimonios coinciden en que no intervenían en el desenlace de la comedia. Por otra parte, la investigadora ha señalado que, durante los festivales de la Universidad de Verano de Santander en 1934, al final de la función, se proyectó en el telón la imagen de una hoz¹²¹.

El éxito del montaje lorquiano no impidió que durante el tricentenario de la muerte de Lope Cipriano Rivas Cherif, en colaboración con la compañía teatral Xirgu-Borrás, apostara por una adaptación de *Fuente Ovejuna* que respetaba prácticamente el texto original en su integridad, en la cual se mantenía la presencia de los reyes Isabel y Fernando (Pedraza 2002: 396-397; Iglesias 1999: 95)¹²². Esta nueva producción de la comedia también alcanzó un éxito rotundo, e incluso se llegó a representar al aire libre en la villa cordobesa de Fuente Ovejuna y en la Chopera del Retiro, en ambas ocasiones al calor de un público multitudinario (Iglesias 1999: 100-103). De acuerdo con Doménech Rico (2011: 67), con el montaje de Lorca y de Rivas Cherif «quedaban [...] configuradas las dos versiones canónicas que se han venido repitiendo hasta nuestros días».

Como cabría esperar, estos montajes escénicos no agradaron a las derechas, especialmente a los miembros de la Falange, recientemente constituida, quienes encontraron en Lope, al decir de Schwartz (1966: 207), «their concept of the state, nation, and religion, and his *Fuenteovejuna* came to be a symbol of their ideology». No tardaron, por tanto, en acusar a los responsables de estas versiones de haber corrompido el significado de la obra con el fin de «exaltar y enardecer las muchedumbres»¹²³. Así, en el diario *ABC*, el día de Nochebuena de 1938, Concha Espina escribía que «los comediantes Marxistas» habían tratado de «destrozar el

¹²¹ La versión lorquina de *Fuente Ovejuna*, que había desaparecido, fue reconstruida por Byrd (1984).

¹²² Durante el tricentenario, Rivas Cherif también intervino en los montajes teatrales de *El acero de Madrid*, *La corona merecida*, *La dama boba* y *El villano en su rincón* (Iglesias 1999).

¹²³ Cita tomada de Schwartz (1966: 185), procedente del editorial del 22 de diciembre de 1938 del diario *ABC* (Sevilla). Dado el contenido de otras piezas de la época, no parece una práctica aislada el que se omitiera el nombre de David. Como recoge Iglesias (1999), durante 1935, diarios como el *ABC* obviaron en su crítica a la *Fuente Ovejuna* representada en El Español el nombre de su director, Cipriano Rivas Cherif (*ABC*, 24 de marzo de 1935); en la crítica publicada en *La Época* (25 de marzo de 1935), tampoco se mencionaba su nombre ni el de Margarita Xirgu, que interpretaba a Laurencia.

sobrio y rotundo drama de *Fuente-Ovejuna* en una tragedia staliana»¹²⁴. En esta misma línea, el volumen de Calle Iturrino, *Lope de Vega y clave de Fuente Ovejuna* (1938), es un buen ejemplo de cómo se desarrolló por parte de los sectores más conservadores una estrategia de apropiación de la figura del Fénix¹²⁵, y de cómo se pretendió fijar el significado «auténtico» de la comedia. Con esta obra, el escritor bilbaíno decía proponerse:

contrarrestar una maniobra perversa por intención, pero pueril por los supuestos y las posibles consecuencias de los literatos de la República y de los periodistas a sueldo de Moscú, que, profanando la memoria de Lope, pretendían presentárnoslo como un jacobino amordazado por la Inquisición y frenado por el fanatismo religioso y los prejuicios sociales de su época (1938: 5)

El falangista sostenía que, por el contrario, Lope había sido «monárquico, católico, apasionado, y caballero, como un arquetipo de españoles de 1600. Belicoso en su juventud, casi místico en su ancianidad» (1938: 12). Y a propósito de *Fuente Ovejuna* añadía que la comedia «tiene un significado distinto al que se le atribuye, una intención totalmente opuesta a la supuesta por estos pseudointelectuales [de izquierdas]». El ensayo dejaba claro que el texto no escenificaba la revolución de un pueblo oprimido contra su opresor, sino que simbolizaba «el triunfo de la Monarquía sobre la ensoberbecida nobleza y la cooperación y mutuo apoyo que se prestan el pueblo y sus reyes para lograr el restablecimiento del orden, la unidad nacional y el imperio de la justicia» (1938: 65).

Pero ni las ofensivas por parte de los sectores más conservadores ni el estallido de la guerra impidieron que La Barraca siguiera montando *Fuente Ovejuna*, ahora ya, lamentablemente, privados de la compañía de Federico (Wheeler 2012: 81). Por otra parte, bastante avanzado el conflicto, Manuel González asumió la dirección de la comedia, que se estrenó en el Teatro Español el 11 de enero de 1938, y en la cual se suprimía nuevamente la intervención final de los Reyes, a la vez que se justificaba la rebelión popular contra los abusos de poder (Pérez Bowie

¹²⁴ Por estas mismas fechas, con la ciudad ocupada por los nacionales, «some young men from nascent SEU performed the play in Cadiz» (Wheeler 2012: 82).

¹²⁵ Según Florit Durán (2000) la politización de la figura del Fénix no es anterior a 1935.

2004: 187). Asimismo, la Generalitat de València planeó una adaptación cinematográfica del texto, de la que debía encargarse Jean Renoir, quien, debido al conflicto, no pudo trasladarse a España (Wheeler 2012: 138). En agosto de 1938, la institución ofreció a Francisco Elías, afiliado a Falange desde 1937 (De España 2002: 231), la dirección de la película (Kinder 1993: 145; Sánchez Oliveira, 2003: 124; Wheeler 2012: 138). El cineasta aceptó la propuesta, que finalmente no se realizó debido al desenlace de la guerra, por razones de orden pecuniario más que ideológicas, animado por sus colegas de partido:

Para realizar *Fuenteovejuna* la Generalidad (o sea el Partido Comunista) pondría a mi disposición todos los medios y elementos necesarios. [...] Si bien la idea de codearme con los comunistas me repele, mis amigos y camaradas de la Falange, unánimemente, me instan para que acepte el ofrecimiento de la Generalidad. Comeremos –arguyen– estos pocos meses que nos separan de la Liberación.¹²⁶

Con la instauración del régimen franquista, sobre todo durante los cuarenta, los clásicos áureos funcionaron, al decir de Muñoz Carabantes (1992: 60), como vehículo de expresión de los valores morales y políticos de los vencedores. De estos primeros años de posguerra, fechan las producciones teatrales de *Fuente Ovejuna* dirigidas por Modesto Higuera (1943-44) y Cayetano Luca de Tena (1944)¹²⁷. A propósito de este último montaje, Wheeler (2012: 85) sostiene que, si bien no es fascista, «it is demonstrable that it went further than any other Spanish *comedia* performance I have encountered in its flirtation with totalitarian aesthetics and politics».

De estos primeros años de la dictadura, en el terreno cinematográfico, señalamos el proyecto de adaptación del título lopesco remitido el 30 de noviembre de 1942 a la Delegación Nacional de Propaganda por parte de la compañía L. A. I. S. S. A. Del guión, que tampoco llegó a realizarse, se había ocupado Ángel Valbuena Prat, y Carlos Arévalo, autor del polémico metraje *Rojo y Negro* –estrenado hacía menos de seis meses–, había sido elegido como director¹²⁸.

¹²⁶ Texto recogido en Sánchez Oliveira (2003: 124).

¹²⁷ Con reposición en junio de 1947 (García Lorenzo 2000: 103, Muñoz Carabantes 1992).

¹²⁸ El guión de la transposición permanece en la actualidad custodiado en el AGA: Unidad 21/05957. El documento no puede consultarse debido al mal estado de conservación.

Por el momento, desconocemos cómo nació la idea de trasladar la pieza lopeveguesa al celuloide, pero sí podemos decir que la iniciativa podría responder a la sugerencia realizada después de la guerra por la órbita intelectual falangista, desde la cual se animó a que se recurriera al cinematógrafo para presentar y acomodar a su ideología los episodios y figuras más relevantes de la historia de España (González González 2009: 46). En este sentido, Arévalo dejó anotado en el guión enviado a la censura que:

Nuestro propósito declarado [es] realizar una reivindicación de *Fuente Ovejuna*, frente a las adaptaciones tendenciosas que, en distintas ocasiones, se han presentado al público en España y el extranjero [...]. Enseñar y moralizar, dentro de un estricto concepto de españolismo, es nuestra principal finalidad, que será conseguida cuanto más fielmente nos pleguemos al espíritu que Lope de Vega impregna en su obra¹²⁹

5. 2. Análisis de las dos adaptaciones cinematográficas de *Fuente Ovejuna*: sobre la representación de la violencia

El repaso a las principales producciones teatrales de *Fuente Ovejuna* desde finales del XIX y hasta la década de 1940 nos ha permitido conocer algunas de las lecturas y reacciones, incluso encontradas, que suscitó la obra de Lope, una pieza que, como ha observado Wheeler (2012: 76), ha sido leída y llevada a la escena desde puntos de vista políticos radicalmente opuestos¹³⁰. En el presente apartado, veremos que la comedia brindó también a los cineastas la indeterminación suficiente para que la pudieran adaptar a sus propios intereses ideológicos. Merece ser destacado el hecho de que, si bien las dos transposiciones del texto se realizaron durante el franquismo –y, por lo tanto, bajo el estricto control de la censura–, el mensaje político que se desprende de cada una nada de ellas nada tiene que ver entre sí. Con el objetivo de poner de realce tal distancia ideológica, en las próximas páginas procedemos al análisis comparativo de la representación

¹²⁹ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, AGA, Unidad 36/04563.

¹³⁰ Para una aproximación a estas distintas exégesis, consúltese Kirschner (1977a y 1977b) y el «Prólogo» a la edición de la comedia al cuidado de Profeti (2013: 831-852).

de la violencia. Recordemos que bajo la dictadura en el cine se evitaron los contenidos violentos, y, según demostró Kinder (1993), la inscripción de estos en la pantalla, especialmente a partir de la década de los 60, debe entenderse como un gesto de oposición política. Por ello, si tenemos en cuenta que la obra del Fénix recrea un elevado número de situaciones que narran y/o ponen en escena actos violentos de distinta naturaleza, resulta pertinente examinar de qué forma y con qué objetivos los adaptadores los trasladaron a la pantalla.

En los anexos («9. 5 Formas de violencia en *Fuente Ovejuna*»), comprobamos que en el texto de Lope se producen gestos de abuso de poder, especialmente maltrato de género, violencia política-popular, legal y bélica. Para el estudio que aquí realizamos, dada su relevancia dramática en la obra y las adaptaciones, nos concentramos en el estudio de la representación de la violencia contra la mujer (en concreto en las agresiones sexuales), el tiranicidio y las torturas. Antes de pasar al análisis, desarrollamos en el siguiente apartado información sobre el contexto de producción y de las películas estudiadas.

5. 2. 1. Antonio Román y Juan Guerrero Zamora: dos directores para *Fuente Ovejuna*

Tras distintas tentativas de adaptación, en 1946 parecía que al fin se iba a materializar el proyecto de trasladar *Fuente Ovejuna* a la gran pantalla. Coincidió con un momento en el cual en España el número de reescrituras fílmicas era muy elevado, especialmente de aquellas obras literarias que evocaban tiempos pretéritos, pues ofrecían una vía de evasión de un presente político altamente problemático (Gubern 1997: 57-59). Así las cosas, el día 20 de agosto, la Dirección General de Cinematografía y Teatro del Ministerio de Educación Nacional expedía el correspondiente permiso de rodaje a las productoras Alhambra Films y C. E. A. Los censores aplaudían en aquel documento la «visión cinematográfica» del drama así como el «guión excelente». No obstante, temían que el drama, que estimaban como una «espada de dos filos», pudiera alentar «un sentido

demagógico o morboso del que la propaganda revolucionaria ha[bía] hecho bandera y elogio»¹³¹.

El que iba a ser el director, Antonio Román, «soñaba» con una *Fuenteovejuna* en la pantalla desde hacía tiempo, en concreto desde 1935, cuando participó en el montaje de los barracos (R. F. G., 1946)¹³². Dadas las interpretaciones políticas que podía suscitar la obra, la productora habría extremado el cuidado en los preparativos de la realización y contrató a personalidades afines al régimen para hacer viable el proyecto. Del guión literario se encargó, junto con Francisco Bonmatí de Codecido, el escritor falangista José María Pemán (R. F. G., 1946). Además, según recogen Hueso Montón (1998: 179) y Wheeler (2012: 138), contó con el consejo del General Luis Bermúdez de Castro para las escenas militares; con el Padre Antonio Figora, como asesor para cuestiones religiosas; y, con Cayetano Luca de Tena para las localizaciones y decorados¹³³. Como cabría esperar, la óptica desde la que se revisitó el drama no tuvo nada que ver con la propuesta por La Barraca (Coira 2004: 118). Por el contrario, como ha desarrollado Pérez Bowie (2004: 186), mediante la adaptación de esta comedia de comendadores, el cineasta pretendió:

proyectar un momento glorioso del pasado histórico sobre el presente de la España recién salida de la contienda y trasvasar la acción pacificadora y unificadora de los monarcas al caudillo que había repetido la hazaña de aquellos poniendo fin a los males que asolaban la patria (separatismo, ateísmo, comunismo) y restaurando la unidad política y religiosa de la que había de derivarse una nueva etapa de expansión

¹³¹ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, AGA, Unidad 36/04688.

¹³² La primera intentona por parte de Antonio Román se produjo en 1944, pero no prosperó (Coira 2004: 116): fue poco antes de iniciar el rodaje de *Los últimos de Filipinas*, película que le reportaría el éxito y lo situaría entre los cineastas más admirados del momento. De acuerdo con lo apuntado por Gubern (1997: 59), Román, habiendo dirigido seis adaptaciones cinematográficas durante la década de los cuarenta, estaba en la lista de cineastas, junto con nombres como Rafael Gil o Juan de Orduña, que con mayor frecuencia realizaron películas inspiradas en obras literarias.

¹³³ Notemos que Antonio Román, por sí mismo, ya avalaba de algún modo la corrección política de la adaptación. Recordemos que con anterioridad fue responsable del guión técnico de *Raza* junto con el director del metraje, Sáenz de Heredia, con quien también escribió el guión de *Escuadrilla* (1941). De hecho, Crusells Valeta (2011: 242-244) señala que en el Centro Documental de la Memoria Histórica se conserva un informe sin firmar, pero presumiblemente escrito desde Estudios Ballesteros, en el cual se propone al cineasta, junto con Carlos Sierra (comandante de la Guardia Civil), como colaborador de dirección o segundo director para realizar la biografía filmica del dictador.

Lo cierto es que la adaptación logró generar una atención considerable en las revistas especializadas mucho antes de que se estrenara el filme, incluso cuando el guión no estaba siquiera terminado¹³⁴. Más adelante, durante el rodaje se publicaron varios reportajes a través de los cuales se trató de encauzar el mensaje que esta versión del drama quería transmitir. En *Primer plano*, Román insistió en la idea de que con su *Fuenteovejuna*, a pesar de haber prescindido del texto poético original, aspiraba a ofrecer una versión «seria, sensata [...] [y] completa» de la obra lopesca, alejada de aquellas otras que «con abundantes mutilaciones» habían «desvirtuado la esencia de lo escrito por el Fénix». En esta misma entrevista, el director añadía que la producción había suscitado gran interés en el panorama internacional, pues ya habían recibido ofertas para su exhibición en Inglaterra y América (Castán Palomar 1947). Por su parte, Alfonso Sánchez (1947) celebraba que Román hubiera fijado, de una vez por todas, el significado del drama, «haciendo imposible que cualquier otro cinema venga a desorbitar las esencias de su contenido con peligrosas conclusiones».

Una vez terminada la película, fue evaluada por la Junta Superior de Orientación Cinematográfica en septiembre de 1947. En la sesión, si bien algunos vocales criticaron aspectos como la falta de emoción o los «fondos cochambrosos», se elogió la exaltación que se realizaba de las «virtudes raciales»¹³⁵. Finalmente, los censores tuvieron a bien otorgar al film la categoría de «Interés Nacional»¹³⁶, que se presentó en Burgos el 10 de octubre de 1947 (Wheeler 2012:

¹³⁴ Véase: R. F. G (1946) y Hernández Isaac (1947).

¹³⁵ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, AGA, Unidad 36/04688.

¹³⁶ Esta categoría fue creada por la Vicesecretaría de Educación Popular FET y de las JONS (*BOE*, 15 de junio de 1944), y se otorgaba a aquellas películas que contuvieran «muestras inequívocas de exaltación de valores raciales o de enseñanzas de nuestros principios morales y políticos» (reproducido en Gubern 1981: 79). Tal disposición aparece reproducida de manera parcial en Pozo Arenas (1984: 46) y en su integridad en Gubern y Font (1975: 340-342). Según resume Franco Torre (2008: 564, n. 14), las películas que obtenían esta categoría gozaban de privilegios como el «derecho a un mayor número de licencias de importación y doblaje, prioridad y ventajas en estrenos y reestrenos, y la imposición a los exhibidores de mantener la película en cartel mientras ésta alcanzase como mínimo el cincuenta por ciento del aforo». Recientemente, Ramos Arenas y Justo Álvarez (2017) han estudiado el entramado político-cultural en el cual se encuadró esta categoría, así como los aspectos industriales, ideológicos y estéticos que confluyeron en las películas que fueron merecedoras de tal distinción.

139) y se estrenó el 20 de noviembre en el cine Coliseum de Madrid¹³⁷. Según los comentarios de *Primer plano*, la revista portavoz del franquismo en cuestiones cinematográficas (Pérez Bowie 2004: 18), a la *première* acudió todo Madrid «vestido de etiqueta», que aplaudió durante distintos momentos de la proyección y estalló al final en una larga ovación.

Las reseñas en prensa fueron bastante generosas con la producción, pues consideraron que lograba situar el cine español a la misma altura que el extranjero. *Arriba* recogía que *Fuenteovejuna* «coloca el nombre de Antonio Román en la primera fila de los directores europeos» (De Juanes 1947); en la misma línea, el periódico almeriense *Yugo* (30 de noviembre de 1947) intensificaba los elogios: «en nada, en nada la nueva realización de Antonio Román [...] tiene que envidiar a las cintas que con el marchamo de superproducciones nos llegan del extranjero tanto del lado allá del Atlántico como de la parte norte de la frontera» (Jove 1947)¹³⁸.

Es interesante destacar que en el cotejo de las distintas piezas se detecta el uso de la plantilla en la redacción (en todas se repite un esquema predeterminado), así como la ausencia de conocimientos cinematográficos por parte de los críticos. En ocasiones, incluso, por los comentarios errados, comprobamos que algún que otro colaborador dejó de acudir a la sesión de cine. Avelló (22 de noviembre de 1947), por ejemplo, elogiaba en *La nueva España* que se hubiera mantenido el verso del Fénix, cuando en realidad en la cinta se apostó por la prosificación y la adición de numerosas escenas ausentes en Lope: «de toda la cinta quizá nos haya parecido el mayor, entre todos sus aciertos, la utilización fiel del verso de nuestro genial Lope. Suena deliciosamente el lenguaje empleado por los artistas, que por algo fue usado por un perfecto conocedor de nuestro idioma».

Entre las reseñas analizadas también localizamos, aunque en menor medida, algunas críticas moderadas, las cuales tendían a atribuir los fallos de la

¹³⁷ Parece significativo que la película se estrenase el 20 de noviembre, coincidiendo con el undécimo aniversario de la muerte de José Antonio Primo de Rivera, fundador de Falange Española.

¹³⁸ Los encomios se repetían en el mismo sentido en la crítica de *Mallorca deportiva*, donde se insistía que con *Fuente Ovejuna*, «el cine nacional se sitúa a la cabeza de Europa y hasta puede hablar de "tu" al norteamericano» (Florián, 22 de diciembre de 1947).

producción a su origen teatral¹³⁹. En la publicación salmantina *La Gaceta Regional* (29 de noviembre de 1947) se comentaba que:

La adaptación cinematográfica o guión técnico ha sido realizada por Tony Román y Pedro de Juan. Y aquí es donde nos parece observar mayores titubeos. La labor directora de Tony Román, que en algunos momentos alcanza una media justa y exacta, en otros queda absorbida por la influencia literaria de la obra

Y, con mayor severidad se juzgaba en el diario *Libertad*, en cuyas páginas Pepe León (21 de noviembre de 1947) escribía: «No llego a concebir aún cómo la fina inteligencia, la delicada sensibilidad de Antonio Román –suficientemente acreditada– ha podido ver cine en *Fuenteovejuna*. No es cine ni pudo serlo, ni podrá serlo jamás. [...] Teatro. Puro teatro, pero del malo».

En cualquier caso, vale la pena señalar que ninguno de los architextos comentados realizan una crítica más allá de los aspectos formales. Aparte de la reseña de Lasa (1948), en la que entre líneas se denunciaba la manipulación del mensaje original de la comedia de Lope –al cual se invitaba a leer «pronto y con detención»–, tan solo hemos localizado una única reseña que denuncie la tergiversación ideológica efectuada en la reescritura fílmica. El título de la pieza es revelador, «Una versión falseada de *Fuenteovejuna*», y fue publicada en el periódico montevidiano *El día* (19 de febrero de 1953). En él, el articulista anónimo, ajeno a las presiones del régimen franquista, no dudaba a la hora de sostener que:

El noble texto de Lope ha sido trocado por los adaptadores José M. Pemán y F. Bonmatí, en un vulgar folletín, donde la rebelión popular contra el tirano pasa a segundo término, para dar primacía a la circunstancial historia amorosa de Laurencia y Frondoso [...]. Es de presumir que el mensaje de rebeldía popular que encierra *Fuenteovejuna* no podría ser aceptado por el actual régimen español, pero en la alternativa, más hubiera valido respetar la obra, no llevándola a la pantalla

Según detallamos más adelante, la cinta, a pesar de haber sido clasificada de Interés Nacional y haber recibido notable apoyo tanto por parte de las

¹³⁹ Para otras críticas no demasiado favorables, véase: Anónimo, «Teatros y cines. Granada. *Fuenteovejuna*, por Amparito Rivelles, Manuel Luna y Fernando Rey», *Ideal* (28 de octubre de 1947); Anónimo, «Crítica: Lírico y Avenida, *Fuenteovejuna*», *La Almudaina* (19 de noviembre de 1947); y, D. C., «Cine Municipal-*Fuenteovejuna*», *Diario de Cádiz* (10 de enero de 1948).

publicaciones generalistas como de las especializadas, no funcionó bien en taquilla (Coira 2004: 125), y aquellos que se acercaron a las salas de cine la recibieron con bastante tibieza, tal y como se desprende de un buen número de los informes internos –presumiblemente más fiables que los artículos publicados en prensa– que se remitieron al Ministerio de Educación Popular desde las distintas delegaciones provinciales.

El fracaso de esta primera reescritura fílmica, sin lugar a dudas, desalentó nuevos proyectos de adaptación de Lope y de *Fuente Ovejuna*, que no volvió a dar el salto a la gran pantalla hasta más de veinte años después. Esta vez, se encargó de la transposición el realizador melillense Juan Guerrero Zamora¹⁴⁰, quien había recibido el encargo de adaptar un clásico por parte de Radio Televisión Española y la RAI, corporación italiana que en los últimos años había apostado por recuperar las grandes obras de la literatura y llevarlas a la pequeña pantalla de un modo no arqueológico (Carvajal 1972). Guerrero Zamora, que contaba entre sus méritos el haber fundado el espacio televisivo *Estudio 1* y el haber llevado a la televisión títulos como *Peer Gynt* de Ibsen, *Ondina* de Giradoux, *Fedra* de Unamuno y *El gran teatro del mundo* de Calderón¹⁴¹, eligió esta comedia de comendadores debido a la «gran trascendencia social [de] su contenido» (Carvajal 1972).

Es destacable el hecho de que esta transposición fuera la primera basada en una comedia áurea en la cual se decidió no prosificar la composición poética de Lope¹⁴². Esta cuestión mereció comentarios negativos por parte de determinados críticos¹⁴³, pero lo más significativo al respecto fue que, a pesar de que Guerrero Zamora respetara en lo sustancial el texto de Lope, logró imprimir en su versión un sentido que, según el propio realizador, se alejaba del propuesto por el poeta¹⁴⁴.

¹⁴⁰ Para la segmentación del film, véase en los anexos el apartado «9. 6. Propuesta de segmentación de *Fuenteovejuna* (J. Guerrero Zamora, 1972)».

¹⁴¹ Esta última transposición, de hecho, había sido galardonada, junto con el telefilm de Rosellini *Los hechos de los Apóstoles*, en el último Festival de Milán (Trenas 1970: 139).

¹⁴² Años más tarde, Pilar Miró sostenía, quizá por desinformación, que su versión cinematográfica de *El perro del hortelano* era la primera adaptación cinematográfica de una obra de Lope que había mantenido el verso original.

¹⁴³ Sánchez (1972), por ejemplo, señaló como negativo el tono declamatorio de la película.

¹⁴⁴ O'Connor (1997: 130, n. 4) indica al respecto que la versión de Guerrero Zamora implica necesariamente cierta deformación del texto original y sus valores implícitos. A propósito López Sancho (2 de diciembre de 1972) dijo que «la carga de crueldad no añade valores al relato aunque superficialmente lo modernice». Es más, sostiene que «el final de la obra constituye una adición

Así las cosas, el metraje incidía en la cuestión de la razón de estado y muy especialmente en la degeneración del pueblo bajo la presencia del Comendador. En esta versión, la villa, si bien en un primer momento adopta los valores del tirano y multiplica las ofensas recibidas, acaba por tomar conciencia de tal envilecimiento y se redime después de haber asesinado a Fernán Gómez (Guerrero Zamora 1983; O'Connor 1997). De acuerdo con Guerrero Zamora (1983: 143), Lope habría dado cierto protagonismo a la violencia en su obra, pero el realizador decidió desarrollar las escenas en las cuales el poeta la habría soslayado o dejado en mera alusión, pues consideraba que «hoy, la crueldad hay que calificarla sin paños calientes».

El protagonismo de la violencia, precisamente, explicaría los 47 cortes que se efectuaron en la película, cuya duración total se vio reducida en cuarenta minutos (López Sancho 1973). En este caso, al tratarse de una producción de RTVE, el proceso de censura fue doble. En primer lugar, se produjo un control interno de la película desde la misma corporación, y con posterioridad, esta primera versión se remitió al organismo censor, que se encargó de una segunda tanda de revisiones del filme¹⁴⁵. Guerrero Zamora, que declaró que la película le había servido de «pasaporte» para salir de la televisión¹⁴⁶, ni siquiera acudió al estreno (Carvajal 1972). *Fuenteovejuna* fue finalmente estrenada el 17 de noviembre de 1972 en el cine el Españolito y el 10 de abril de 1975 por televisión.

innecesaria que rectifica a Lope de Vega, que anula el alto valor de testimonio social de la pieza originaria y le arrebató su valentía, su progresismo».

¹⁴⁵ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, AGA, Unidad 36/04224.

¹⁴⁶ No obstante, solo cinco años más tarde (1975), dirigía un nuevo telefilm para TVE, *El caballero de la mano en el pecho*, una biografía ficcionalizada del Greco, del cual ya había realizado una serie para TVE diez años antes (del Corral 1975b).

5. 2. 2. La violencia en *Fuente Ovejuna*: de la comedia a las adaptaciones

5. 2. 2. 1. La violencia contra la mujer en *Fuente Ovejuna*

En la *Fuente Ovejuna* lopesca los responsables de los abusos sexuales, que incluso en ocasiones se cometen en grupo, son Fernán Gómez de Guzmán, comendador mayor de la Orden de Calatrava, y sus secuaces. En el inicio de la comedia, a partir de los parlamentos de Laurencia y Pascuala, ya se nos advierte de las correrías del Comendador y de sus criados, que a más de una villana ya han «descalabrado». No tardamos en descubrir que para el noble los súbditos, y especialmente las mujeres, no son más que una propiedad (v. 603: «mías no sois?»), por ello, considera que tiene derecho a hacer con ellas lo que le plazca. A partir del texto, sabemos que algunas villanas acaban por entregarse a los deseos del tirano voluntariamente¹⁴⁷, pero, como el propio Fernán Gómez confiesa, a esta clase de mujeres las «tiene en poco» (v. 1100). Según avanza la acción, las afrentas de Fernán Gómez van en aumento al no conseguir los favores de Laurencia, a quién realmente quiere hacer sucumbir. Así, aunque al principio de la comedia el noble trata de convencer por las buenas a la protagonista y a Pascuala para que entren al castillo de la encomienda (vv. 595-626), ya al final del primer acto, en la soledad del campo, intenta forzar a Laurencia (vv. 779-833). En la segunda jornada, se produce la escena en la que el Comendador, una vez ha logrado capturar a Jacinta, la condena a formar parte del bagaje del ejército (vv. 1187-1278). Además, recibimos noticia de que Sebastiana, después de ser violada por el noble, fue entregada a los sirvientes para que hicieran lo propio (vv. 1347-52). De acuerdo con este proceso de intensificación de la violencia, el culmen de los vejámenes se produce cuando, al final de esta jornada, Fernán Gómez irrumpe en la ceremonia matrimonial de Laurencia y Frondoso. Entonces, exige que prendan al novio, que deberá ser

¹⁴⁷ Ver vv. 1079-1082, la de Antón; vv. 799-809, Sebastiana y Martín del Pozo

ahorcado, y rapta a la novia (vv. 1572-1653), a la cual, dependiendo de la interpretación de cada lector, acaba siendo violada¹⁴⁸.

En las adaptaciones de *Fuente Ovejuna*, al igual que en Lope, el objeto de violencia también aparece sexuado en la mayoría de ocasiones. De este modo, los personajes femeninos aparecen representados, en expresión de Zecchi (2014: 301), «según las condiciones de desventaja y vulnerabilidad que caracterizan la experiencia femenina». En estas películas se producen múltiples violaciones a mujeres, incluso, en el caso de Antonio Román, llegan a multiplicarse, lo cual contribuye en la demonización de los agresores y en la acentuación del clima de tensión de las narraciones. Los responsables de estas agresiones sexuales son Fernán Gómez y sus criados, los cuales, a medida que progresa la acción, aumentan sus desmanes contra las mozas de la villa. Por lo que respecta a la perceptible intensificación de la lujuria del Comendador, parece claro que esta está estrechamente ligada a los continuos desaires que recibe por parte de Laurencia, el objeto de deseo de su «mal amor» (Roso Díaz 2013: 41), la cual, en ambos textos fílmicos, se presenta como la más virtuosa de las villanas, a la vez que se erige como contrafigura moral de Fernán Gómez. El envilecimiento de la conducta del noble feudal quedaría explicado a partir de lo teorizado por Girard (1983: 42), según el cual:

Al igual que la violencia, el deseo sexual tiende a proyectarse sobre unos objetos de recambio cuando el objeto que lo atrae permanece inaccesible. Acoge gustosamente todo tipo de sustituciones. Al igual que la violencia, el deseo sexual se parece a una energía que se acumula y que acaba por ocasionar mil desórdenes si se la mantiene largo tiempo comprimida [...] la sexualidad contrariada desemboca en la violencia.

¹⁴⁸ Recordemos que por ejemplo Weiner (1982: 168) sostuvo que la doncella logra preservar su honor. Para la discusión sobre si Laurencia ha sido forzada por el Comendador, véase la sesión de debate recogida en Dixon (1988). El tema de la violación de la mujer fue harto frecuente en la literatura del Siglo de Oro, y en especial en el teatro (Casa 1993; Welles 2000). Aparte de Lope, que dramatizó la agresión sexual en textos como *El mejor alcalde, el rey*, o en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, el motivo fue tratado, a través de distintos géneros, por autores y autoras como Calderón (*El purgatorio de San Patricio*, *El alcalde de Zalamea*, *La vida es sueño*, *No hay cosa como el callar*), Rojas Zorrilla (*Progne y Filomena*, *Lucrecia y Tarquino*), Tirso de Molina (*El burlador de Sevilla*, *La dama del olivar*), María de Zayas (*La inocencia castigada*) o Leonor de la Cueva (*La firmeza en la ausencia*). Para Casa (1993), la violación en la comedia áurea funciona como pretexto para reflexionar sobre el papel social del hombre, encargado, según la convención literaria, de proteger el honor y de resarcir los agravios ejecutado sobre este.

En cuanto a la mostración de la violencia de género, Antonio Román y Guerrero Zamora, como ya hiciera el propio Lope, apuestan por la economía narrativa frente a la prodigalidad de detalles, con lo cual, no permiten visualizar al espectador los momentos más escabrosos¹⁴⁹. Este hecho no debe sorprendernos si tenemos en cuenta que, si bien desde sus inicios el cine ha hecho alusión a las violaciones, no fue hasta la década de los setenta que la violencia y la humillación contra la mujer comenzaron a inscribirse de forma explícita en la pantalla (Bonorino 2011: 58). Como detallamos a continuación, en las adaptaciones que nos ocupan el público toma consciencia de los sucesos trágicos básicamente a partir de indicios, tanto procedentes del propio guión como implícitos en los recursos formales empleados en los films.

Como ya adelantábamos, en la primera versión cinematográfica de *Fuenteovejuna*, la maldad de Fernán Gómez (Manuel Luna) se ve subrayada mediante la acentuación de la lascivia, pero también de la impiedad. Román, en los primeros minutos del filme, introduce una violación ausente en la pieza de Lope, que Fernán Gómez perpetra en Ciudad Real, una vez ha ganado la plaza ante las tropas de los Reyes Católicos. Tan solo dos secuencias más adelante¹⁵⁰, nada más llegar a Fuente Ovejuna, notamos que se siente fuertemente atraído por Laurencia (Amparo Rivelles), la cual parece condenada a correr la misma suerte que la anterior víctima. Llegados a este punto, Román incorpora a la narrativa la figura del Padre Abad, que intenta corregir las perversas inclinaciones del noble. Detengámonos ahora un momento en nuestro resumen para resaltar que la introducción de este personaje, inexistente en Lope, no es en efecto casual; por el contrario, como desarrolla Coira (2004: 120), permite «dar cabida en el film a la apología de la religión católica en la que el cine (y el gobierno) español se volcaba por entonces». Al respecto, recordemos con González González (2009: 85) que,

¹⁴⁹ Hay producciones teatrales de la obra en las que el espectador sí observa escenificada sobre las tablas la violación de los personajes femeninos. Destaquemos, por ejemplo, la versión coetánea a la de Guerrero Zamora, dirigida por Parodi y titulada *Rappresentazione delle tragiche gesta del tiranno Fernan Gomez e di Isabella di Castiglia interrotta dalla polizia*, en la cual el público pudo contemplar la violación de Jacinta; para esta función véase Bell (1970), Lazzari (1970) y Kirschner (1977b: 264). Entre las más recientes, cabe señalar el montaje de Pedro Casas y la compañía de José Estruch-RESAD, en el cual también se observa cómo este mismo personaje femenino es forzado.

¹⁵⁰ Para la segmentación de *Fuenteovejuna* de Antonio Román, véase Pérez Bowie (2004: 193-199).

cuando se realizó el metraje, coincidió con un momento en el cual la facción católica, en detrimento de la falangista, comenzó a cobrar mayor influencia en los gobiernos de Franco.

Tras la intercesión del clérigo, el Comendador da muestras de haberse reformado: refrena sus instintos ante una moza que pide limosna en la puerta de la encomienda, e incluso azota a Flores cuando este le informa del paradero de una dama de la cual, entendemos, había planeado abusar. No obstante, en las secuencias que siguen justo a continuación, se confirma su condición incorregible. Lo ponen de manifiesto algunas villanas mientras lavan la ropa en el río, que comentan los recientes acosos que han recibido por parte de este, y queda ratificado cuando Flores, después de haber hostigado a Laurencia en el arroyo, regresa al castillo para comunicar a su señor donde se encuentra la protagonista. Entonces, Fernán Gómez, visiblemente ebrio, como muestra de agradecimiento por el mensaje, invita al criado a que disfrute de la mujer que mantiene encerrada en sus aposentos. En esta línea, el momento en el que mejor se muestra la desfachatez del personaje se corresponde con la escena en la que el Comendador anuncia al alcalde Esteban que, una vez los hombres de la villa hayan sido movilizados para defender Ciudad Real, aprovechará el escenario de desprotección para abusar de Laurencia y de cuantas villanas desee.

Como ya adelantábamos, los temibles actos del Comendador y sus secuaces no aparecen representados de forma gráfica explícita. Estos se sobreentienden mediante los comentarios de los personajes, así como a partir de las miradas y gestos de terror de las mujeres, que aparecen retratados por la cámara mediante planos cortos. Los signos de puntuación fílmicos también aportan información en este sentido. Notamos, por ejemplo, que el avance de Fernán Gómez deja la pantalla en negro, y que tal fundido dramático da paso a la siguiente secuencia (4), quedando elidida la agresión sexual. El director logra gracias a este recurso crear una atmósfera de suspense y tensión, en cuyo marco invita al espectador a imaginar lo ocurrido, pero sin ofrecerle una imagen definitiva. Para decirlo con Rico-Albero (2008: 74):

ellipsis [...] has an important narrative role in the portrayal of violence, as the spectator finds out that has been mistreated without seeing any explicit scene of mistreatment [...] the director [...] uses this mitigating device so as to create suspense and anxiety [...] for the spectators as they do not know what really happened despite the spectators' hypothesis.

Por otra parte, por lo que respecta a la debatida cuestión de la violación de Laurencia, es interesante señalar que la adaptación de Román, a diferencia del texto de Lope y el film de Guerrero Zamora, reproduce la secuencia (26) en la que se muestra cómo la protagonista logra escapar de las garras del tirano. Como indica Wheeler (2012: 142), en este fragmento, en una serie de planos medios, observamos que la protagonista se enfrenta físicamente a Fernán Gómez, al que intenta morder en el forcejeo. Finalmente, al tomar conciencia de que no podrá resistirse por más tiempo, se defenestra, prefiriendo morir –aunque finalmente sobrevive– a perder su honor.

La adaptación Guerrero Zamora sigue bastante de cerca a la de Román en lo que al régimen de representación de la violencia a la mujer se refiere, no obstante, en algunos aspectos, vislumbramos la voluntad de mostrar con mayor detalle algunos contenidos. En la segunda secuencia del filme, en alusión a las palabras de Laurencia, se introduce una analepsis mixta que permite visualizar los atropellos del Comendador. En este segmento, queda reflejado que Fernán Gómez y sus hombres tienen por costumbre asaltar las casas de los villanos: allí maniatan a los maridos y luego raptan a las mujeres para violarlas. Se trata de un fragmento relativamente breve, de poco más de un minuto y medio, en el cual la escasa luz y la velocidad del montaje impiden ver qué ocurre de forma clara, aunque sí son bien perceptibles los gritos de desesperación de las aldeanas durante los instantes previos a los abusos.

Sí señalamos, no obstante, la representación simbólica de la agresión sexual del Comendador a Jacinta, ausente en la obra de Lope, en la cual es condenada a formar parte del bagaje del ejército. El personaje femenino, que hacia la mitad del film aparece huyendo a través del campo (sec. 13), pide ayuda a las aldeanas, que se encuentran lavando ropa en un estanque, pero estas le niegan el auxilio; tan solo Mengo, que acompañaba a las mujeres, está dispuesto a defenderla. Los intentos

de protección del villano son vanos frente a la fuerza de los criados del noble, que lo apresan al instante. La desesperación lleva a que Jacinta trate escapar a través de la balsa, pero entonces Fernán Gómez se adentra en el agua tras ella a lomos de su caballo. Desde el punto de vista simbólico, la presencia del equino en la secuencia no resulta gratuita. Es preciso recordar que la imagen del caballo ha venido a representar históricamente la impetuosidad del deseo animal, y esta ha sido empleada por diversos autores, como por ejemplo Lorca, como imagen del deseo sexual exaltado (Arango 1995: 173-175). Por otra parte, en esta secuencia, si bien en la versión disponible de la cinta no es posible rastrearlo, sabemos por los expedientes de los censores que Fernán Gómez blandía un látigo y azotaba a la muchacha en el agua. Parece bastante claro que Guerrero Zamora habría incorporado de forma consciente este artilugio, que actúa como evidente símbolo fálico. El fragmento desaparecido, de hecho, nos remite a la secuencia transcurrida en el film de Griffith *Broken Blossoms* (1919), en el cual, como se ha encargado de describir e interpretar Julia Lasage, un padre propina una paliza mortal a su hija sobre una cama con un látigo. También en este caso la connotación fálica del instrumento es evidente, y, junto a la puesta en escena, permitió que el director británico aludiera de forma simbólica a la violación, sorteando de tal modo los códigos de decencia que regían los contenidos de las películas comerciales de la época (Bonorino 2011: 42). Por lo que respecta a *Fuenteovejuna*, los censores no debieron de pasar por alto la referencia fálica, que mandaron suprimir, si bien consintieron mantener el comienzo del fragmento: «Rollo 6º: De la secuencia de aldeano al que azotan, dejar solo un plano y suprimir la del Comendador azotando a la moza por el río, de la cual solo se deja el principio»¹⁵¹.

Si consideramos ahora que las dos rescrituras filmicas de *Fuente Ovejuna* pertenecen al subgénero de las películas de venganza, en la medida en que el tiranicidio –en el que también participan las mujeres– simboliza para los campesinos un acto de resarcimiento ante las distintas agresiones sufridas, advertimos que las cintas, y en especial la de Antonio Román, son especialmente avanzadas a su tiempo. Como ha encargado de desarrollar Bonorino (2011: 38),

¹⁵¹ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, AGA, Unidad 36/04224.

aunque en la literatura encontramos figuras femeninas que vengan su violación desde la antigüedad –pensemos, por ejemplo, en el personaje mítico de Filomela, ayudado por su hermana Progne–, en la historia del cine «ninguna víctima (o mujer) cumplirá esta función de personaje hasta ciertas producciones de la década del setenta». En cualquier caso, y a pesar del gesto progresista que este acto pudiera suponer, queremos señalar que las adaptaciones cinematográficas analizadas, al igual que ocurre en el texto de Lope, transmiten una serie de mensajes relativos a la violencia contra la mujer ciertamente problemáticos. En primer lugar, destacamos que de ambos textos se desprende la idea de que solo las mujeres que saben cuidar su honor podrán resistir la lascivia del agresor sexual. Como hemos anotado, en la versión de Román, se visualiza la secuencia en la cual Laurencia antepone la muerte a la deshonor, y, en Guerrero Zamora, aunque no se reproduce tal escena, durante la audiencia de los villanos ante los Reyes Católicos, Frondoso deja claro que su prometida supo guardarse de la lujuria del comendador una vez este la hubo raptado (sec. 25). Por otra parte, siguiendo al Fénix, las transposiciones también comunican que las agresiones sexuales se producen en lugares donde las mujeres no deberían estar solas (lejos de casa y de la aldea), y que son ejecutadas por «especímenes masculinos psíquicamente anormales», «personas desconocidas y fácilmente distinguibles dentro del conjunto de hombres buenos que pueblan el universo de ficción»¹⁵² (Bonorino 2011: 54).

Lo cierto es que este conjunto de ideas ha tenido una presencia latente en la historia del cine, y, precisamente, debido a tal ubicuidad han participado según comenta Bonorino (2011) como fundamento de la denominada «cultura de la violación», es decir: «el conjunto de creencias que dan cobertura a la agresión sexual de hombres a mujeres, que hacen ver la violencia como sexualmente atractiva y en la que se exculpa al agresor y se estigmatiza la víctima» (2011: 15)¹⁵³. Según desarrolla el investigador, la difusión de tópicos como los reseñados no solo ha servido para «alimentar el miedo de las mujeres y para justificar el control

¹⁵² Nada más lejos de la realidad. Como comenta el autor, las cifras demuestran que las agresiones sexuales provienen del círculo más íntimo de la mujer: «[a]lgunas estadísticas señalan que el 80 por ciento de las víctimas de violación son agredidas por un conocido [...] [y] [e]l 64 por ciento lo son por un compañero íntimo» (Bonorino 2011: 25).

¹⁵³ Para un examen más detallado de estos mitos, véase especialmente el primer capítulo del volumen de Bonorino (2011).

y la limitación de su libertad por parte de los hombres» (2011: 33), sino que también «han dado fundamento a leyes y prácticas institucionales condescendientes con las agresores sexuales» (2011: 14). Consideramos, por ello, que es importante denunciar la presencia de estos mitos en cualquier texto donde subyazcan, para así contribuir en su necesario dismantelamiento.

A pesar de los inconvenientes apuntados en lo relativo al tratamiento de la violencia contra la mujer, queremos terminar el apartado señalando que los textos fílmicos analizados demuestran que las agresiones pueden ser retratadas sin que aparezcan en pantalla, y que no por ello el espectador deja de percibir la sensación de amenaza y terror de las víctimas. Consideramos que esta invisibilidad parcial erradica el placer visual que esta clase de acto pudiera despertar en determinados espectadores, pero también, y en esto coincidimos con Zecchi (2014: 326), nos recuerda que los malos tratos existen sin que se vean.

5. 2. 2. 2. El tiranicidio

En *Fuente Ovejuna* Lope esboza el perfil de un tirano que no solo se limita a deshonar a las mujeres y, por ende, a los hombres bajo cuya responsabilidad se encuentran, sino que también nos aproxima a la figura de un gobernante que, junto a sus acólitos, abusa de sus vasallos de múltiples formas. Recordemos, por ejemplo, que Flores comenta con total impunidad que una noche rajó de oreja a oreja a un villano que confundió con Frondoso (vv. 1033-1038). También leemos que Fernán Gómez manda atar a Mengo a un roble, donde lo hace azotar desnudo «hasta [que] salten/ los hierros de las correas» (vv. 1251-1252) por haber tratado de defender a Jacinta de sus criados. Asimismo, aunque no se reproduce el suceso en la página, sabemos por el gracioso que durante el castigo los criados le dejaron las nalgas «como ruedas de salmón» (v. 1652) y que, para hacer escarnio, le practicaron una lavativa «llena de tinta y chinas» (v. 1497). Finalmente, durante la escena de la junta previa al levantamiento popular, Juan denuncia que estos hombres les han abrasado las casas y las viñas (vv. 1712). Los agravios del Comendador, sin embargo, no solo tienen repercusiones físicas o materiales. En

efecto, las consecuencias más graves de su conducta se proyectan en el terreno de lo intangible. Según desarrolla Camino (2004), los habitantes de la villa de Fuente Ovejuna conforman una agrupación comunal que comprende su pasado como una historia coherente, y que concibe su presente y futuro como procesos contingentes. El hecho de que el Comendador perturbe el *status quo* conlleva que sea identificado por sus vasallos como una fuerza responsable de la alteración del flujo del tiempo y del ciclo de la vida, y que, en consecuencia, requiera ser combatida y vencida.

Por lo que respecta a la peyorativa caracterización del personaje del Comendador, tanto Román como Guerrero Zamora siguieron en lo fundamental al dramaturgo áureo, y emplearon las primeras secuencias de sus adaptaciones para fijar la psicología del tirano. Como ya adelantábamos, en la primera transposición Román consigue esbozar un retrato muy desfavorable de Fernán Gómez convirtiéndolo no solo en enemigo de sus súbditos y de los reyes Isabel y Fernando, sino también de la misma iglesia Católica. En la séptima secuencia, por ejemplo, junto al Padre Abad en la sacristía, el personaje maldice la vida del clérigo y se atreve a derramar, para sorpresa del religioso, el vino de la comunión.

Es interesante señalar que Guerrero Zamora, aunque de un modo no tan evidente, retoma este aspecto de la caracterización del Comendador, al cual llega a asimilar con el propio demonio mediante la puesta en escena de la primera secuencia de la película. El vestuario en este primer fragmento es simbólico: el cromatismo de la indumentaria del agonista, totalmente negra, contrasta con los blancos paños que cubren al joven Maestre Girón. La figura del noble feudal además es sutilmente emplazada frente a una chimenea encendida, construida, a su vez, a los pies de un alto relieve de un Cristo en la cruz. La composición parece clara: en la parte superior, el hijo de Dios, y abajo, entre llamas el diablo/ Fernán Gómez. A propósito, recordemos que tanto en la comedia como en las adaptaciones, distintos personajes se refieren al tirano como el «demonio».

En los textos fílmicos, del mismo modo que en la obra lopesca, la sublevación contra el opresor no aparece de manera repentina. Por el contrario, a lo largo de la narraciones se observan determinados gestos subversivos que prefiguran los acontecimientos futuros. En la versión de Román, nada más

comenzar el filme, ya observamos que un villano escupe al paso del Comendador; más adelante, en la cuarta secuencia, asistimos a la conversación del alcalde Esteban con Nuño y Juan Rojo, que deciden no arrodillarse ante el su señor para darle la bienvenida a la villa. Al igual que en Lope, en las adaptaciones el Alcalde vuelve a enfrentarse a Fernán Gómez en otros momentos, como cuando se niega a interceder para que Laurencia se le entregue (sec. 17/ sec. 12), o durante el episodio de la boda, en el cual, a pesar de ser herido por el tirano, no duda en reprenderlo por haber irrumpido en la ceremonia (sec. 24/ sec. 18). Esta escena es, por cierto, especialmente reveladora en la segunda transposición, pues la preponderancia de planos medios cortos permite traslucir la ira que los villanos consiguen contener, aunque ya no por demasiado tiempo. La secuencia queda clausurada, de hecho, con un primer plano de Juan Rojo, cuya reacción ante los sucesos funciona como prolepsis anticipativa. En el fragmento, una panorámica vertical descendente registra la trayectoria de su puño, que parte una jarra de cerámica en múltiples pedazos.

También en las adaptaciones, el discurso desmasculinizante pronunciado por Laurencia funciona como catalizador de la revuelta popular. Sin embargo, en lo que refiere a la representación de la violencia, las secuencias que desembocan en el tiranicidio distan mucho entre sí y de la obra teatral. En la cinta de Román (sec. 28), por ejemplo, el episodio de venganza queda narrado en apenas tres minutos, y si bien la violencia se inscribe explícitamente, se dosifica de modo calculado. Mediante distintos planos generales y de conjunto, se registra la masa enardecida y la lucha cuerpo a cuerpo entre los bandos, pero en ningún caso hay lugar para la visualización del derramamiento de sangre. Destaca por lo violento el fragmento en el que un villano está a punto de batir con una maza el rostro de un contrincante tendido, pero el plano queda cortado premeditadamente justo en el instante previo al golpe, por lo que se priva al espectador de la sangrienta imagen que el acto conllevaría. En esta línea, también es reseñable el fugaz plano medio corto, de apenas un segundo, que solo deja ver cómo una honda impacta en la

cabeza de uno de los combatientes; en el fragmento, de nuevo, se omiten las consecuencias de la agresión¹⁵⁴.

La secuencia del levantamiento popular en Guerrero Zamora, de una duración próxima a los quince minutos, es, por el contrario, especialmente pródiga en señales de violencia (sec. 20). Tanto es así que sostenemos que el motín reproducido viene a escenificar lo teorizado por Girard (1983: 17), para el cual cuando la violencia no es satisfecha «sigue almacenándose hasta el momento en que se desborda y se esparce por los alrededores con los efectos más desastrosos». A lo largo de este fragmento, si bien no se recurre a los primeros planos para registrar las agresiones, sí se narra con bastante detalle la enloquecida actuación de los aldeanos. Estos, en un visible estado de júbilo, en su paso por la encomienda no solo terminan con la vida de Fernán Gómez y sus hombres (a uno de cuales incluso intentan quemar vivo), sino que también prenden fuego a diversas estancias de la encomienda, donde destrozan el mobiliario y hostigan a los caballos con fuego. Pero también desde el punto de vista formal acusamos cierta violencia en la narración de estos sucesos. Destaquemos que en el episodio frecuentan los picados y contrapicados, cuya angulación, además de crear tensión, permite recoger desde una perspectiva privilegiada la trayectoria de los cuerpos despeñados desde las almenas. La cámara baja genera por su parte una mayor impresión de multitud en las escenas de masas. Además, la elección del montaje analítico en los momentos de máxima exaltación contribuye a provocar, junto con los sonidos disonantes extradiegéticos, cierto estado de ansiedad e incomodidad en el espectador.

Volviendo a la comedia, notemos que Lope decidió que el momento en el cual se da muerte al tirano se reprodujera fuera de escena. El público teatral o lector de la obra del Fénix, por tanto, tan solo recibe noticia del sangriento suceso por medio de los gritos que, como señalan las acotaciones, se producen «dentro». Asimismo, el receptor toma conciencia de lo sucedido gracias al relato teiscopico

¹⁵⁴ En este sentido diríamos que el modo de filmar la batalla nos remite a las técnicas cinematográficas soviéticas. Sobre esta aparente contradicción, tengamos en cuenta lo observado por González González (2009: 83), el cual, siguiendo a Marcia Landy, indicó que «la utilización del montaje soviético en las películas de la época no significa la aceptación de la teoría cinematográfica marxista, sino el reconocimiento de la efectividad de esta en el tratamiento de temas épicos, históricos y en escenas de masas».

de Flores, cuando frente a los Reyes Católicos revela que los aldeanos no se han limitado a asesinar a su señor, sino que después de haber ensartado su cuerpo en lanzas, lo han descuartizado en tajadas de tamaño inferior al de una oreja:

rompen el cruzado pecho
con mil heridas crüeles,
y por las altas ventanas
le hacen que al suelo vuele,
adonde en picas y espadas
le recogen las mujeres.
Llévanle a una casa muerto,
y, a porfía, quien más puede
mesa su barba y cabello,
y apriesa su rostro hieren.
En efeto fue la furia
tan grande que en ellos crece,
que las mayores tajadas
las orejas a ser vienen. (vv. 1980–1993)

Dado el régimen de representación de la violencia imperante en Román, no es de extrañar que tampoco se muestre el acto de tiranicidio. Aunque vemos cómo los aldeanos arrojan el cuerpo del Comendador desde el puente del castillo, mediante una lenta panorámica vertical ascendente, que confiere mayor dramatismo al suceso, se aleja la mirada del espectador del momento de la ejecución, que se deja fuera de campo. En Guerrero Zamora, por el contrario, sí se permite presenciar el instante en cual el tirano es atravesado por las espadas de los sublevados. Es cierto que se oculta la imagen del linchamiento, pues sobre el cadáver se hacina una multitud de vecinos enloquecida, pero pocos segundos después, gracias a la perspectiva que ofrecen un picado y una vista de gusano, se visualiza al Comendador inerte y bañado en sangre. A continuación, los amotinados lanzan al difunto desde lo alto de la fortificación a un tumulto de gente, y, de nuevo, la propia turba oculta la profanación de un cuerpo que, aunque no lo podamos ver, sabemos que terminará descuartizado por completo.

Como ha señalado Camino (2004: 389), Lope, a lo largo de la comedia, trabajó con el objetivo de crear una atmósfera que permitiera al público entender

el levantamiento del pueblo. Román, en esta misma línea, consigue reproducir el mismo clima de simpatía hacia los lugareños, pues, si bien son autores de una venganza, no se vanaglorian de ello. En Guerrero Zamora, sin embargo, las muestras de júbilo y regocijo que suceden el tiranicidio provocan intencionadamente rechazo en los espectadores. El distanciamiento entre el público y los villanos alcanza un punto elevado durante la audiencia de Flores ante los Reyes Católicos, a los cuales relata lo acontecido. Los desafueros de la villa quedan entonces simbólicamente reflejados en el rostro lacerado del criado, casi convertido en eccehomo, en cuyas heridas, iluminadas a la luz de las llamas, el director se recrea a partir de primerísimos primeros planos e insertos. La brecha entre el público y los campesinos se ensancha todavía más a partir de la siguiente secuencia (22), cuando se observa cómo un grupo de aldeanas, con maquillaje tribal, hace escarnio y baila alrededor de la cabeza del comendador, que permanece ensartada en una laza. Cabe suponer, por cierto, que esta secuencia debió sorprender a los espectadores de la época, pues las mutilaciones no fueron visibles en las películas de terror hasta ya avanzada la década de los 70 y en los 80 (Prince 2000: 15).

El conjunto de imágenes descrito hasta el momento invita a reflexionar sobre si en esta adaptación más reciente existe diferencia entre Fernán Gómez y el pueblo airado. Hasta la secuencia del tiranicidio veíamos que el Comendador obraba impulsado por oscuras pasiones, pero vista la actuación de los campesinos en el episodio descrito resulta complicado sostener que los valores morales de estos sean superiores. El director, que quería mostrar la degeneración que se produce sobre el pueblo humillado (Guerrero Zamora 1983), nos viene a demostrar en este punto lo teorizado también por Girard (1983: 22), según el cual no «existe una clara diferencia entre el acto castigado por la venganza y la propia venganza», pues la violencia acaba por borrar la distinción entre buenos y malos. En palabras del propio Guerrero Zamora (1983: 142):

El humillado se degenera y si, al fin, se mueve a rebelión, ésta es aún más vandálica que las humillaciones que se le infligieron. Cuando el paciente pueblo de Fuenteovejuna se alza, multiplica las ofensas recibidas por la dilatada represión de su cólera, y se desboca en sangrienta orgía.



Fig. 1: Folleto promocional de *Fuenteovejuna* (J. Guerrero Zamora, 1972)

Para concluir con este apartado, apuntaremos, volviendo ahora a la primera versión fílmica de la pieza, que cuando en septiembre de 1946 el Director Gerente de Alhambra Films recibió el permiso de rodaje de *Fuenteovejuna*, la resolución del departamento de censura debió de despertar en él sentimientos encontrados. Por un lado, la carta que remitía el Ministerio de Educación Nacional, le felicitaba por el guión y «la visión cinematográfica del drama», pero a la vez se le advertía del «peligro» que suponía la realización del film. Si bien el organismo censor avalaba la intención del director, se temía que la adaptación pudiera alentar «un sentido demagógico o morboso del que la propaganda revolucionaria ha[bía] hecho bandera y elogio». Por ello, le era solicitado de forma expresa que no acentuara ni se recreara «en los pasajes más propicios de aquella torcida intervención»¹⁵⁵. No es de extrañar, por tanto, que Román despachara la secuencia del tiranicidio con extrema diligencia.

Como hemos visto, Guerrero Zamora mantuvo a este respecto una postura diametralmente opuesta. El director melillense, que en ocasiones parece seguir más de cerca la crónica de Rades que a Lope¹⁵⁶, quintuplicó la duración de la

¹⁵⁵ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, AGA, Unidad 36/04688.

¹⁵⁶ Para la dramatización de los hechos relatados en *Fuente Ovejuna*, Lope habría bebido de la obra de Frey Francisco de Rades y Alcántara *Crónica de las tres ordenes y caballerías de Santiago, Calatrava y Alcántara* (1572). Según desarrolla Gómez-Moriana (1968: 69-70): «Lope no ha sido fiel a la narración del hecho histórico que da la Crónica [...]. El mismo momento de la muerte del Comendador es de una crueldad en la *Crónica* y de una bajeza en los gritos del pueblo que están

secuencia respecto a la versión precedente e intensificó la representación de la violencia. Pero no lo habría hecho con el objetivo de incitar actitudes subversivas, sino más bien como terapia de choque, mediante la cual querría resaltar los efectos envilecedores que provoca un gobierno tiránico sobre la población oprimida. Cabe preguntarse sin embargo, y esto también vale para el apartado que sigue, si tiene sentido que, para denunciar la violencia, esta tenga mayor visibilidad en la pantalla, es decir, que se duplique, y que en ocasiones hasta se llegue a estetizar.

5. 2. 2. 3. Las torturas

En *La violencia y lo sagrado* Girard (1983: 22) sostiene que la venganza provoca siempre nuevas represalias, y que, por tanto, en sí misma constituye un proceso infinito e interminable que «tiende a extenderse y a invadir el conjunto del cuerpo social». Una vez desatada la dinámica de la venganza, esta solo puede ser detenida a partir de la aplicación de la violencia institucional. Como observa el ensayista: «no hay ninguna diferencia de principio entre venganza privada y venganza pública, pero existe una diferencia enorme en el plano social: la venganza ya no es vengada; el proceso ha concluido; desaparece el peligro de la escalada» (1983: 23).

En el tercer acto de la comedia, Lope hizo intervenir a Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, que hasta el momento habían tenido una presencia reducida en la obra. Los monarcas, representados como ejemplo de prudencia y sabiduría (Ostlund 1997: 75), deciden entonces mandar a la villa un juez pesquisidor para que identifique los responsables del crimen. La participación de la justicia no solo concluye con el perdón de los Reyes, sino que también, en consonancia con la teoría de Girard, consigue aplacar la ira del maestro Girón, que estaba dispuesto a asolar el pueblo entero con la ayuda de 500 hombres (vv. 2133-2138). Antes del restablecimiento del orden, no obstante, los aldeanos deberán sufrir los efectos de

totalmente ausentes en la obra de Lope. Tampoco recoge Lope la profanación del Comendador que narra la Crónica».

la «venganza pública», materializada en forma de torturas¹⁵⁷. Al igual que con las escenas de violaciones y de muerte del Comendador, Lope concibió el episodio de los tormentos de modo que este se produjera lejos de la mirada del espectador. Para esta ocasión, como con el tiranicidio, se permitió que el público oyera los gritos de los presos, que, según indican las acotaciones, se producen «dentro».

Tanto en la crónica de Rades como en la comedia lopesca se especifica que fueron los Reyes Católicos quienes mandaron enviar un juez pesquisador para averiguar lo sucedido en Fuente Ovejuna, sin embargo, en la versión de 1947 se responsabiliza al Maestre de haber solicitado el inicio del proceso de instrucción. Esta enmienda no es casual y, como sugiere Coira (2004: 122), tiene relación con el momento político que atravesaba España y el gobierno franquista. Cabe recordar que, desde el comienzo de la Guerra Civil, Isabel y Fernando fueron presentados por los nacionales como el modelo ideal de gobernantes, y que, una vez finalizada la guerra, existió un claro afán por identificar el franquismo con la obra y la época de los monarcas (Navarro Oltra 2013: 52-53). Estos fueron considerados los «actores de la unidad de España y de la evangelización del Nuevo mundo» (Zorrilla 2014: 173), y con ellos compartían la misma idea de cómo debía ser el estado: «una nación política y geográficamente unificada en torno a una figura de caudillaje, conformada dentro de la más pura ortodoxia católica y sin espacio para la disidencia política, cultural o religiosa (González González 2009: 112)¹⁵⁸. A partir de lo expuesto, se comprende la imagen que Román ofrece de los Reyes en la película, cuyo grado de idealización no aparece ni tan siquiera insinuada en Lope (Wheeler 2008: 287; 2012: 140). Coincidimos con Bentley (2004) y Wheeler (2012) en que el protagonismo de Fernando es inferior al de Isabel, que es quien tiene la última palabra en la toma de decisiones. Tal

¹⁵⁷ Hoy en día puede sorprendernos que la justicia empleara una pena como medio para conocer la verdad, pero, como explica Foucault (2009: 47-48), en la época de Lope, y también en el periodo en que está ambientada la comedia, en la tortura estaban mezclados el acto de información y de castigo. La culpabilidad, por entonces, no se obtenía como el resultado final de un conjunto de pruebas, sino que estaba regida por el principio de gradación, según el cual cada semi-prueba que se obtenía conllevaba un grado de castigo.

¹⁵⁸ Como muestra la historiadora, la exaltación interesada de los Reyes Católicos no es exclusiva del franquismo, y se retrotrae a las primeras décadas del siglo XIX, cuando los liberales precisaron de una historia nacional para el Estado recién constituido. Según el análisis de Zorrilla (2014: 172), ya en la opinión decimonónica «los monarcas católicos suponen la culminación ascendente del esplendor medieval y expansión del ser universal».

caracterización tampoco sorprende, pues bajo la dictadura se hizo prevalecer sobre el aragonés la figura de la reina, que fue utilizada «con intenciones ejemplarizantes y de legitimación política» (Zorrilla 2014: 175).

Si retomamos ahora la secuencia de las torturas (31), diremos que aunque Román apostó en un primer momento por una representación explícita de los suplicios, el organismo censor restringió la posibilidad de llevarlos a la pantalla según lo previsto:

Toda la escena de los tormentos [...] es demasiado dura, demasiado explícita, cruel y reiterativa. No estimo por ello necesario buscar con morbosa delectación los primeros planos de miembros torturados y otros análogos. Bastaría la sugerencia más que la visión del tormento y desde luego entiendo que debe reducirse considerablemente toda esa secuencia¹⁵⁹

De este modo, bajo el riesgo de no llegar a ver estrenada la película, Román siguió con diligencia las indicaciones. Realizó así una secuencia de menos de un minuto y medio, en la cual la narración de los tormentos, representados de forma muy comedida, no alcanza los sesenta segundos. En esta, la preponderancia de los planos medios permite describir la acción dramática, no obstante, la escasez de primeros planos dificulta la transmisión del sufrimiento provocado por las torturas, a la vez que priva de la mostración de las heridas, que no aparecen registradas en ningún momento. Los recursos formales empleados delatan la «prisa» del director, que pretende reflejar el largo proceso de instrucción en un tiempo mínimo. Para ganar agilidad, prescinde del plano-contraplano que cabría esperar en el interrogatorio, y lo sustituye sobreimprimiendo la imagen del juez sobre los distintos planos de torturas. Por otra parte, el carácter épico de la música extradiegética, lejos de conferir un tono patético a la escena, subraya el heroísmo del pueblo, cuyos habitantes, incluidos también los niños, resisten valerosamente el martirio. A pesar de la representación medida de la violencia en la secuencia, todavía hubo voces que criticaron la «excesiva crudeza» de algunas imágenes¹⁶⁰.

En la transposición de Guerrero Zamora, las escenas de suplicio juegan un papel determinante en la narración de la historia. Así, nada más comenzar el film,

¹⁵⁹ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, AGA, Unidad 36/04688.

¹⁶⁰ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, AGA, Unidad 36/04688.

los títulos de crédito, que funcionan a modo de prolepsis, aparecen acompañados de imágenes de castigo y de instrumentos de tortura. Sin duda, semejante apertura del film establece un marco poético muy concreto, a partir del cual el espectador contextualiza la acción que va a relatarse en un periodo oscuro y opresivo de la historia. El tenebrismo lumínico imperante confiere especial dramatismo a los personajes, cuya palidez les hace destacar en la oscuridad que les envuelve y les otorga una presencia fantasmagórica. Estos, en algunos instantes, y en ello la gestualidad de los actores juega un papel fundamental, llegan a recordarnos a las esculturas y pinturas religiosas de la Contrarreforma. En este sentido, destaca el plano de una mujer atormentada en la cruz, que podría haberse inspirado en la secuencia de torturas de *Romma, città aperta* (R. Rosellini, 1945), en la cual el personaje comunista de Marcello Pagliero se presenta torturado por los alemanes, al decir de Gubern (1989: 41), «según los módulos de la iconografía del Cristo del Calvario»¹⁶¹. Todo este conjunto de estampas contribuye a mostrar la tortura como un proceso purificador, y, ciertamente, en esta versión de *Fuente Ovejuna* así lo sea, pues el pueblo degenerado, después de haber superado este trance, toma conciencia de sus actos y se redime. La villa, en expresión de O'Connor (1997: 129), «al someterse humildemente a la tortura jurídica ordenada por el rey, expía en cierto modo la culpa adquirida».

Cabe presumir que en la propuesta original de Guerrero Zamora estos títulos de crédito contuvieran todavía más imágenes de violencia, pero que, con el objetivo de poder ver exhibida la película, el director se viera obligado a suprimirlas. Y es que, desde el organismo censor, se advirtió en varias ocasiones de la inconveniencia de los fragmentos que hoy en día permanecen desaparecidos. En un documento del 19 de noviembre de 1971, por ejemplo, uno de los censores comentaba que: «Ya los títulos de crédito con planos truculentos de tortura y sadismo hacen inadmisibile el relato, pues nadie puede creer en una obra épica de Lope de Vega, sino en un relato de terror y vampirismo, en una especie de versión draculesca de la obra clásica»¹⁶². Asimismo, algunos meses más tarde, el 21 de junio de 1972, se requería que para que la película obtuviese la correspondiente

¹⁶² Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, AGA, Unidad 36/04224.

autorización de exhibición se aligerara «en la mayor medida posible las escenas de tormento que sirven de fondo a los títulos de crédito, eliminando sobre todo las del niño atormentado y los azotes a la mujer»¹⁶³.

Más allá de los títulos de crédito, en la secuencia de las torturas (24), cabría hablar de cierta estetización de la violencia, que al no aparecer representada de forma naturalista permite que el espectador pueda distanciarse de ella e incluso disfrutarla¹⁶⁴. La secuencia, de hecho, se abre con un plano conjunto en el que contemplamos cuerpos heridos de personajes que no conocemos. Sostenemos que tal despersonalización de las víctimas sugiere que aquello que realmente interesa reflejar no es tanto el sufrimiento de los personajes como la imagen de su cuerpo atormentado, convertido en espectáculo y capaz de satisfacer la mirada sádico-voyeurística del espectador. En este sentido, cabe señalar que a lo largo del fragmento, aunque no se recurre a los planos subjetivos, a menudo se propone la identificación de la mirada de la cámara con la de aquellos que infligen los tormentos en la sala.

A pesar de lo dicho, y a diferencia de lo que ocurre en la versión de Román, Guerrero Zamora priva al espectador de la imagen del niño que es atormentado. En este fragmento, la cámara se sitúa en la parte posterior de la rueda de tortura, y solo a través de sus ejes podemos observar el rostro de los villanos que contemplan las agresiones. La mirada se transfiere, por tanto, a los personajes, con lo cual se impide que el espectador pueda disfrutar de semejante visión. De este modo, el público solo tiene la posibilidad de imaginar lo que sucede a partir de los gritos que inundan la escena, así como de los rostros de los aldeanos, que transmiten todo el horror. El hecho de mostrar solo algunos instantes del proceso de tortura podría insinuarnos que el director, además de

¹⁶³ Con respecto al recrudescimiento del juicio de los censores en esta segunda fase, no podemos descartar que tenga relación con lo observado por Hopewell (1989: 53), quien indicó que «[e]n enero de 1972, [el Ministro de Información y Turismo] Sánchez Bella dio instrucciones a la Junta de Censura para que "se acentúe la rigurosidad en la calificación de las películas"».

¹⁶⁴ Según Prince (2000: 28-29), «changing camera positions, controlled lighting, montage editing, music, and special effects create significant aesthetic pleasure and emotional distance for viewers, who can use these cues as a means of insulating themselves from the depicted violence. The episodes can be enjoyed because they are perceived as being "not real" [...]. By contrast, when screen violence lacks this aesthetic dimension, its evocation of negative emotions can be markedly unpleasant for viewers».

haber querido generar tensión entre lo visible y lo oculto, podría haber intentado aludir a los oscuros mecanismo del Estado (en este caso el franquista), de los cuales solo se tiene noticia de forma parcial¹⁶⁵.

Resulta problemático que en ambas adaptaciones no quede rastro físico de las torturas en los aldeanos cuando estos se presentan ante los Reyes Católicos (sec. 33; 25). Consideramos que este aspecto menoscaba la verosimilitud de los filmes, pero, sobre todo, y esto es lo que nos parece más importante, contribuye a quitar importancia, y en consecuencia a frivolar, los efectos que la violencia física tiene sobre las víctimas. Notemos, sin embargo, que en el desenlace de Guerrero Zamora los personajes sí se muestran absolutamente reconcomidos por el sentimiento de culpa después de la carnicería cometida contra el Comendador y sus hombres. Diremos, por tanto, que la adaptación de 1970 se aparta en este aspecto de la de Román y del propio texto de Lope, en el cual, como se ha encargado de desarrollar Gilbert-Santamaría (2005: 76):

not only are the villagers easily reconciled to the Monarchy in an idealized ending [...], they are, more importantly, relieved of the psychological burden of the play's pervasive violence –its depiction of rape, murder, and torture. [...] one discovers a profound silence on the psychologically more troubling matters of pain, suffering and torture¹⁶⁶

5. 3. Balance

El análisis atento de la representación de la violencia, pero también de aspectos como la presencia de los Reyes Católicos y la religión, nos ha permitido demostrar que la pieza más conocida del Fénix también ha sido utilizada en el cine con

¹⁶⁵ La alusión a tales mecanismos también la detectamos, por ejemplo, en *El verdugo* (L. García Berlanga, 1963), en cuyo desenlace observamos al personaje de José Luis (Nino Manfredi) penetrar por la puerta que le conducirá a la sala donde, como verdugo, ejecutará al condenado. Si bien en esta película se registran los momentos previos y posteriores a la ejecución, la secuencia en cuestión está elidida por completo.

¹⁶⁶ A propósito de esta resolución en Lope, Gilbert-Santamaría (2005: 229) sostiene que «this interest in erasing the psychological residue of the play's violence may be understood as responding the demands of an emerging marketplace for literary culture. While violence may sell, so do happy endings».

objetivos políticos opuestos. Si la primera adaptación contribuyó a exaltar, en expresión de Pérez Bowie (2004: 155), el «ideal político de un Estado sólido, bajo una autoridad fuerte y respetada y sin ningún tipo de fisuras», parece claro que la segunda reescritura fílmica puede enmarcarse dentro del cine de oposición que se produjo en los años previos y los inmediatamente posteriores a la muerte de Franco. Al respecto, debemos tener en cuenta lo desarrollado por Kinder (1993) y Allinson (1997: 318), quienes observan que bajo la dictadura franquista en el cine se esquivó la representación de la violencia, o bien esta estuvo reservada para propósitos propagandísticos¹⁶⁷.

Por lo que respecta a la recepción de las adaptaciones, ponemos en duda que la versión de Román satisficiera la intención proselitista que alentó su producción. Desconocemos la recaudación en taquilla y el número de espectadores que asistió a las salas, pero los informes internos elaborados desde las distintas delegaciones provinciales del Ministerio de Educación Popular nos trasladan una radiografía de la respuesta del público poco favorable, teñida por el escepticismo y hasta incluso la indiferencia. Roncal Gonzalo, por ejemplo, reseñaba desde Soria que la adaptación había sido «acogida con agrado por unos, con indiferencia [por] otros y con muestras de disconformidad por los restantes. El núcleo mayor fue el de los indiferentes». Y añadía: «en términos generales estoy entre los detractores»¹⁶⁸. Desde la delegación de Badajoz, donde se había estrenado la película en Sábado Santo, el delegado informaba de que el público había reprochado que «con un magnífico argumento de nuestro teatro de oro», no se

¹⁶⁷ Kinder (1993: 150-154) menciona en este sentido películas como *Raza* (J. L. Saénz de Heredia, 1941) o *Los últimos de Filipinas* (A. Román, 1945). Para el caso que nos ocupa, es interesante señalar que en la versión de Román no aparece registrada la batalla en la cual los Reyes Católicos pierden Ciudad Real, pero sí que se muestra aquella otra, y esto no es gratuito, en la que Fernando e Isabel recuperan la plaza (sec. 23). La violencia, en cualquier caso, no se hipervisibiliza, y en pantalla no contemplamos derramada ni una gota de sangre. A propósito de la benignidad de la escena, el Delegado Provincial de Cáceres de la Subsecretaría de Educación Popular comentaba con cierto sarcasmo: «Algunos reparos de confección se hacen a dicha película, sobre todo en las escenas guerreras, donde sus actores, por falta de competencia y sobrada simulación de las armas puestas en juego, no den la sensación de una batalla encarnizada en la que los combatientes se disponen a morir sin reparar en ninguna clase de peligros, pues se apercibe claramente las precauciones que se toman en el combate para no ser víctimas de las armas, aunque estas sean de madera y el cuidado que algunos ponen para no hacerse daño cuando tienen que caerse del caballo». Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, AGA, Unidad 36/04688.

¹⁶⁸ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, AGA, Unidad 36/04688.

hubiera «logrado la cinta que merece»¹⁶⁹. Y, en la misma línea, Luís Villó comunicaba que, en Alicante, la asistencia había sido escasa «tanto el día del estreno como los sucesivos», y que el final de la película había sido «a juicio de la mayoría de los espectadores, francamente deplorable». El delegado remachaba haciendo notar que:

Todavía no está nuestro cinema en condiciones «según nuestro modesto juicio» de llevar a la pantalla nada que guarde relación con nuestro Siglo de Oro ni con nuestras incomparables gestas históricas. Tiempo habrá de esto y con voluntad, ánimo y real sentido, podremos llegar a realizar proyecciones que sorprendan al mundo entero y que eduquen a los españoles demostrándoles visiblemente lo que es, lo que ha sido y lo que puede ser el pueblo que nos vio nacer¹⁷⁰

La película de Guerrero Zamora, por el contrario, y a pesar (o puede que gracias) a los encontronazos con la censura, que impidieron que se estrenara hasta dos años después de haberse finalizado, funcionó bastante bien en taquilla, alcanzando la cifra de 398.946 espectadores según los datos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte¹⁷¹. En relación con esta relativa buena difusión, sostenemos que el mérito de esta realización, que lamentablemente ha pasado bastante desapercibida en la historiografía del cine, radica en el hecho de suponer un precedente en la visibilización de temas y objetos, como son la violencia y los efectos de esta, prácticamente excluidos del discurso cinematográfico español hasta el momento. Ello supone una contribución de relevancia, pues, como han sostenido numerosos teóricos, el cine español se ha caracterizado, desde que se desmantelara la censura, por ser especialmente violento¹⁷², sobre todo durante los años del *destape*¹⁷³, pero también en la actualidad.

¹⁶⁹ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, AGA, Unidad 36/04688.

¹⁷⁰ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, AGA, Unidad 36/04688.

¹⁷¹ Información disponible en: http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000003456&brscgi_BCSID=0e7560fa&language=es&prev_layout=bbddpeliculasResultados&layout=bbddpeliculasDetalle (Consultado el 9 de abril de 2017).

¹⁷² Autores como Kinder (1993: 137) y Rico-Albero (2008: 26) han puesto explícitamente en duda tal asunción, señalando que lo que distingue al cine español en este sentido es el modo de representar la violencia, sus implicaciones culturales y el contexto de recepción.

¹⁷³ Allinson (1997: 319) desarrolla que: «The *destape* which led to the unfortunate rise of pornography also allowed for sensationalist violence to show its commercial appeal. It is largely from this period that the most excessive images of violence are to be found. [...] The films which

Según lo expuesto por autores como Gubern (1989: 113), la espectacularización de la muerte o la violencia puede suscitar la «curiosidad morbosa, su compasión, su repulsión, su excitación placentera, o una mezcla de estos sentimientos». Pero a partir de nuestro análisis, y teniendo en cuenta que las reacciones por parte de la público siempre son imprevisibles (Prince 2000), podemos concluir que Guerrero Zamora tuvo como mínimo la intención de provocar el rechazo tanto hacia la violencia como hacia la venganza de esta, fuera esta de naturaleza «pública» o «privada». El texto, en definitiva, reflexiona de forma implícita sobre los efectos envilecedores de la dictadura franquista (véase Comendador) sobre la sociedad española (Fuente Ovejuna), a la vez que erosiona las categorías que diferencian entre la «buena» y la «mala» violencia, por lo que, de resultas, acaba por cuestionar el propio concepto de «violencia institucional».

Parece claro que el hecho de articular semejante discurso fílmico en el contexto de opresión del tardofranquismo significa un evidente gesto de contestación interna al régimen. Por ello, consideramos que la *Fuenteovejuna* de Guerrero Zamora debe ponerse a la par de otras producciones que han pasado a la historia de nuestro cine como críticas con el sistema, también debido al particular tratamiento de la violencia, como son *Llanto por un bandido* (1963), *La caza* (1965), ambas de Carlos Saura, o *Los desafíos* (J. L. Egea, V. Erice, C. Guerín, 1969), así como posteriores a ella, como *Pascual Duarte* (R. Franco, 1976) o *Furtivos* (J. L. Borau, 1976). Por otra parte, sostenemos que la adaptación pudo funcionar con bastante probabilidad como referente para una película tan mediática y taquillera como *El crimen de Cuenca* (P. Miró, 1980), así como *Tras el cristal* (A. Villaronga, 1986), en las cuales, al igual que veíamos en la secuencia de los tormentos de Guerrero Zamora, se equipara, en expresión de Zecchi (2014: 308), «a los torturados con los mártires representados en los cuadros de Caravaggio, un Ribalta o un Ribera».

belong to this hyper-violent category [...] cover all forms of violence from political (*Camada negra*) to psychotic (*Tras el cristal*) and still include some of the most stylized incarnations, the most notable being Almodovar's *Matador* (1986). [...] Most of these violent films are firmly rooted in a Spanish context, historical or contemporary, many telling stories which can be seen as being necessary to tell. There is almost an element of catharsis in their expression of repression, fratricide and torture, a kind of national purification of Spain's *leyenda negra*».

Finalmente, el cotejo de las adaptaciones con la comedia ha permitido examinar de forma exhaustiva los numerosos actos violentos que vertebran la pieza áurea, los cuales, una vez reseñados, dejan de pasar inadvertidos y cobran su justa relevancia ante el lector/público contemporáneo. Consideramos por ello que con este ejercicio también hemos contribuido en una línea de investigación que, pese a la ubicuidad de la violencia en el teatro barroco, ha sido tradicionalmente desatendida, salvando los últimos años, por la crítica académica¹⁷⁴.

¹⁷⁴ Véase, por ejemplo, para la violencia en la literatura del Siglo de Oro Escudero y Roncero López (2010); para la violencia en el teatro áureo, entre otros, puede consultarse Arellano y Berbel (2013).

6. CALDERÓN FÍLMICO:

EL ALCALDE DE ZALAMEA EN EL CINE DEL SIGLO XX

6. 1. *El alcalde de Zalamea* (1914) de Adrià Gual: la primera versión fílmica de una comedia áurea:

Aunque tradicionalmente los clásicos barrocos se hayan prodigado muy de tarde en tarde en Cataluña, pertenece al barcelonés Adrià Gual Queralt el mérito de haber dirigido la primera recreación fílmica de una comedia áurea, *El alcalde de Zalamea*, basada en el drama de honor no conyugal de Calderón de la Barca. De la producción de la película en 1914 se encargó la Barcinógrafo, firma en la que Gual trabajó como director artístico, y fue rodada durante el mes de agosto entre las afueras de la ciudad condal y la localidad vallesana de La Garriga (Porter Moix 1985: 99).

Visto desde la perspectiva actual, puede sorprender que esta primera adaptación se realizara en Cataluña, sobre todo si tenemos presente lo apuntado por Wheeler (2012: 198), según el cual en esta comunidad autónoma podría muy bien existir un sentimiento de desconfianza, o incluso antipatía, hacia el teatro del Siglo de Oro. No obstante, tal hecho se explica si tenemos en cuenta que durante los primeros años de la historia del cinematógrafo Barcelona devino el principal centro de producción, distribución y exhibición de España (Pérez Perucha 2000). Así, el espacio de tiempo transcurrido entre 1906 y 1923 ha sido intitulado por González López (1987) como «els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona»; y, a propósito del periodo comprendido concretamente entre 1914 y 1920, Porter Moix (1985: 57) comentó que «[s]i algun moment hi ha en la història del nostre cinema que tingui aspecte exterior de cosa conseguida és precisament aquest».

Por lo que respecta a Adrià Gual, conocido más bien por su labor como dramaturgo, director escénico, poeta y pintor, también se considera que protagonizó un papel central en el desarrollo del cine primitivo catalán (Porter Moix 1985). Del primer contacto entre nuestro autor y el cinematógrafo tenemos noticia a partir de 1904, cuando junto al pintor Lluís Graner anunciaron en la

barcelonesa Sala Mercè las sesiones de *Visions musicals*, presididas por el postulado «Síntesi de les arts: cinematògraf més música més declamació» (1985: 82). En ellas, según plasma el director en sus memorias, *Mitja vida de teatre* (1960: 190), situaban a los actores detrás de la tela en la que se proyectaban las películas, desde donde, ocultos a la vista del espectador, ponían voz a los personajes. Por aquel entonces, Gual ya dirigió algunos de los filmes presentados durante aquellas sesiones. No obstante, no sabemos si por humildad o avergonzado por el resultado de estas primeras realizaciones, no indicó de qué títulos fue el autor (1960: 191).

El hecho de haber participado en estos espectáculos ciertamente contribuyó en la formación de la opinión positiva que Gual tenía del cinematógrafo, muy denostado por los intelectuales españoles durante los primeros años del siglo XX y en particular en el ámbito catalán¹⁷⁵. Al respecto, notemos que nuestro autor tan solo respaldaba el cine con reservas, pues establecía una jerarquía en la cual situaba el teatro por encima del nuevo arte de masas:

La condemna del cine en contra del teatre demostra una vegada més que aquells que la prefereixen no han sabut mai quina cosa era teatre. Del moment que no poden establir la diferència marcadíssima que existeix entre ambdós espectacles, es pot dir clarament que no han experimentat mai el goig del teatre. Qui, anant al cine, creu substituir l'emoció teatre, no ha sentit mai tal emoció i en el teatre hi ha trobat tan sols un element de bellugadissa externa (Gual 1911: 25-26)¹⁷⁶

A pesar de las suspicacias, cabe apuntar que en Cataluña el séptimo arte pudo encontrar a pocos defensores mejores que Gual, en especial a partir de los años 1911 y 1912, cuando, según desarrolla Minguet Batllori (2008: 109), las opiniones vertidas en contra de este tomaron la forma de una verdadera «campana orquestada [...] con la firme voluntad de intervenir socialmente en la condena del cine». La disidencia de Gual en este sentido se entiende si consideramos que el

¹⁷⁵ García Carrión (2013: 58-60) anota que el Modernisme catalán, «con su reivindicación de un arte de elites frente a lo popular, no vio con buenos ojos el éxito social del cinematógrafo, y algunos intelectuales como Santiago Rusiñol o Joan Maragall dedicaron varios escritos a atacar el cine directamente», por su parte, aunque el Noucentisme «se presentaba como un movimiento contrario al modernismo, puede verse una continuidad [...] en los argumentos contra el cine, de claro contenido elitista».

¹⁷⁶ Los textos gualianos han sido transcritos según las normas ortográficas actuales.

catalán habría tomado para con el cine la misma disposición con la que se enfrentaba al teatro. Como ha explicado Batlle (2001: 451-52), el dramaturgo, que rechazaba la idea del teatro como entretenimiento, consideraba que los poetas y artistas tenían la misión de proporcionar alimento espiritual al pueblo dormido, el cual, por ejemplo, gracias a las representaciones dramáticas podría despertar del sueño provocado por la ignorancia. En sintonía con esta concepción del teatro y de la labor que debían desempeñar los intelectuales, Gual describía la función que debía cumplir el séptimo arte en una conferencia celebrada el 8 de diciembre 1911 en la Sala Imperi de Barcelona (Batlle 1998: 387):

El cinematògraf, lluny d'ésser atacable i menyspreable per sistema, és, al contrari, un espectacle cridat a fins elevats, quan caigui per complet, en mans de qui el sàpiga aprofitar en bé de la cultura pública, com de fet ja es manifesta a poc a poc; perquè serà tant més ric i educatiu com més artistes hi col·laborin (Gual 1911: 26)

Gual, según indica Porter Moix (1985: 87), cuando apunta «com de fet ja es manifesta», hacía referencia al *Film d'art*¹⁷⁷, y es precisamente en línea con este fenómeno que se enmarca su iniciativa a la hora de impulsar la fundación de la Barcinógrafo, así como la aparición de las primeras producciones de la casa, probablemente inspiradas en los metrajés que de esta clase pudo ver tanto en su ciudad natal como durante su viaje a París en 1913. En la capital gala, de hecho, además de ir cine, mantuvo negociaciones con Pierre Gaumont, quien habría estado interesado en producir y comercializar sus películas (1985: 88). Queda por establecer cuáles fueron los motivos por los cuales estos planes no prosperaron (no descartamos el advenimiento de la Gran Guerra), pero en cualquier caso, Gual sí logró materializar por aquellas mismas fechas la firma productora que había proyectado, la Barcinógrafo, de la cual además de director artístico, también fue

¹⁷⁷ Como desarrolla Dall'Asta (1998: 281-282), *Film d'art* y la *Société cinématographique des auteurs et gens de lettres* (SCAGL), «emanaciones de Pathé», se constituyeron en Francia en 1908 con el objetivo de recalificar la producción cinematográfica. «[L]a estética del cine artístico surge de un único principio básico, que coloca el pasado como fuente de autoridad y lo eleva a modelo a imitar. Esta programática estrategia de imitación del pasado se manifiesta en la práctica como ejercicio de adaptación de obras preexistentes, pero también como un marcado gusto por la reconstrucción histórica, o más en general, como imitación de las formas discursivas y los modelos temáticos típicos del arte tradicional, y especialmente del teatro». Sobre la cuestión del *Film d'art*, véase Carou y Pastre (2008).

accionista. Constituida el 5 de diciembre de 1913, en su fundación estuvieron involucradas distintas personalidades pertenecientes a la burguesía catalana y cercanas a los poderes políticos, especialmente a la Lliga Regionalista¹⁷⁸.

En el seno de esta productora nuestro autor tenía pensado en un principio realizar cintas cortas, de unos 500 o 600 metros, a través de las cuales pretendía acercar a las masas *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara, *A buen juez, mejor testigo* de José Zorrilla y el poema *Margaridó* del escritor catalán Apel·les Mestres. No obstante, y precisamente por la cuestión del metraje, Gual desechó tales ideas al comprender que en aquel momento el público prefería películas de mayor duración (González López 1987: 255-256)¹⁷⁹. Finalmente, entre agosto y octubre de 1914, se encargó de la translación al cine de las obras literarias *El alcalde de Zalamea* (1.028 metros); *Misteri de dolor* (922m), basado en una pieza del propio realizador; *Fridolín* (621m), reescritura del poema de Schiller «Der Gang nach dem Eisenhammer»; *La gitanilla* (1000m), adaptación de la novela ejemplar cervantina¹⁸⁰; y, *Los cabellos blancos*, versión fílmica de un texto de Tolstoi¹⁸¹. Como vemos, todos los títulos se corresponden con obras de escritores ya fallecidos en la época –o del propio autor–, lo cual invita a pensar en que a la hora de seleccionar los textos literarios no solo habrían prevalecido criterios estéticos, sino

¹⁷⁸ Aparte de Llorenç Mata Julià, amigo personal de nuestro autor y gerente de la firma, en el «Contracte original de fundació de la Barcinógrafa» aparecen como firmantes: Lluís Duran Ventosa (Primer Secretario del partido conservador Lliga Regionalista y Vicepresidente de la Mancomunitat de Catalunya); su hermano Raimon Duran Ventosa; Pius Cabañas Font, también miembro de la Lliga y diputado en la Mancomunitat; el escritor socialista Rafael Folch Capdevila; y los hermanos Evaristo y Laureano de Larramendi Esclús. El documento puede consultarse en el Fons Adrià Gual (LL/20) de la Filmoteca de Catalunya. También está disponible en: <http://hdl.handle.net/11091/11375>. Consulta del 5 de diciembre de 2017.

¹⁷⁹ De forma aproximada, podemos decir que 500m, con un formato de película de 35mm, se corresponderían con una duración de unos 24 minutos; 1000, de unos 49. Pueden realizarse cálculos aproximados sobre la duración de los metrajes en: <http://www.digitallab1.com/metraje.htm>. Consulta del 25 de octubre de 2017.

¹⁸⁰ Para un análisis de esta película, véase Seguin (2015).

¹⁸¹ Aparte, entre octubre de 1914 y enero de 1915, dirigió *Llino quiere ser torero*, *El calvario de un héroe* y *Un drama de amor*. En esta segunda fase de producción de la productora, según apunta González López (1987): «Gual va haver de tenir en compte les exigències de la productora tant en l'elecció com en la realització dels assumptes. El cinema imposava les seves condicions implacablement: obra d'art, sí, però popular i rendible». Los propios títulos de las películas, de hecho, evidencian un cambio de tendencia hacia un cine más comercial, dirigido a un público menos preparado.

que también se habrían valorado posibles inconvenientes legales relacionados con los derechos de autor¹⁸².

Apuntemos asimismo que otras ideas quedaron en el tintero más que probablemente por cuestiones de presupuesto y por la precipitada salida del catalán de la firma productora a principios de 1915. En el archivo patrimonial de Adrià Gual de la Fílmoteca de Catalunya, puede consultarse un esbozo en el cual el autor proyectó la presentación de una «serie Cervantes», lo cual nos da a entender que, aparte de *La gitaniella*, pudo haber planeado llevar al lienzo de plata otros textos del alcalaíno. Por otra parte, en este mismo fondo se encuentra un guión sin identificar; en este, se expone la historia de un viejo usurero rural, el rico Simeón, que vive miserablemente con sus tres nietos huérfanos, a los cuales maltrata.

6. 1. 1. Motivos para la elección del título calderoniano

Por el momento, no ha resultado posible establecer de forma precisa por qué Adrià Gual eligió *El alcalde de Zalamea* para iniciar la producción de la Barcinógrafo, pero sí podemos afirmar que su voluntad de llevarlo a las tablas se remonta como mínimo al año 1901, momento en el que nuestro autor pasaba una temporada en París. Durante esta estancia, el catalán entabló amistad con Van Weber, redactor del diario *Le Mercure*, y este le nombró director de los montajes de obras españolas que deberían producirse con la nueva compañía *Théâtre des latins* (Gual 1960: 138; Batlle 2001: 482-484). Según se especifica en un artículo titulado «Un nuevo teatro», publicado en *La Vanguardia* el 28 de diciembre de 1901, la agrupación dramática tenía por objeto la representación de obras antiguas y modernas de los literatos franceses y meridionales; entre las piezas áureas que se preveía llevar a las tablas, de cuya dirección se encargaría Gual, constaban *El*

¹⁸² Recordemos, por ejemplo, que en 1913 Fructuós Gelabert fue acusado de plagio por José Echegaray a través de la Sociedad de Autores Españoles por haber trasladado al cine *De mala raza* sin pagar los respectivos derechos de autor. Este tipo de situaciones, como desarrolla Porter Moix (1992: 94), se repitieron con frecuencia, hasta que en 1918 apareció una legislación adecuada para la protección de los derechos literarios.

alcalde de Zalamea calderoniano, *El perro del hortelano* lopesco, *Don Lucas del Cigarral* (también conocida como *Entre bobos anda el juego*) de Rojas Zorrilla y el entremés de *La cárcel de Sevilla* atribuido a Cervantes. Lamentablemente, el dramaturgo no pudo dirigir ninguna versión escénica de estos textos, pues por motivos económicos y de organización la compañía tuvo un muy corto recorrido, llegando tan solo a estrenar tres títulos (Gual 1960: 138).

Puede que fuera precisamente durante esta estancia en la capital gala cuando Gual tomara conciencia del reconocimiento de nuestros clásicos en el extranjero. Así, algunos años después, en 1911, daba razón de la fortuna del teatro aurisecular en la conferencia antes referida:

la florida espanyola és d'una considerable importància que admira el món sencer amb els noms del magnífic Lope, Calderón, Tirso, Moreto y Rojas, després d'haver passat per les *farsas*, els *pasillos*, *églogas* y *tonadillas* i de que Juan de la Encina amb Torres Naharro y Lope de Rueda donessin la primera marca a l'hispanica dramàtica definitiva (Gual 1911: 8)

Si tenemos en cuenta que el director pretendía que sus películas se distribuyeran más allá del territorio español, tal y como se evidencia a partir del *press book* de la película (publicado en castellano, pero también en francés e inglés), encajaría el hecho de que hubiera seleccionado este texto, que contaría con un mínimo de proyección internacional y conocimiento previo por parte del público extranjero.

6. 1. 2. Aproximación a la reescritura filmica

Fue en agosto de 1914, tras el regreso precipitado de Gual de París debido al estallido de la Primera Guerra Mundial (Gual 1960: 281-284), cuando se inició el rodaje de *El alcalde*. La película, de la cual se conservan algunos fragmentos en la Filmoteca Española, puede considerarse una pequeña joya, sobre todo si tenemos en cuenta lo expuesto por Gubern (2000: 11-13), quien apuntó que de forma aproximada se suele estimar que de la producción española anterior a la Guerra Civil tan solo ha sobrevivido un 10% (del año 1914, por ejemplo, solo nos han

llegado cuatro películas). A continuación presentamos una reconstrucción del resumen de la cinta, realizado a partir de los fragmentos conservados en la Filmoteca Española¹⁸³.

6. 1. 3. Resumen del argumento fílmico

Tras la secuencia inicial, en la cual aparece rotulado el título de la película sin hacerse referencia a la autoría de Calderón¹⁸⁴, se retrata en una escena costumbrista a Pedro Crespo (Enric Giménez) en el campo acompañado por sus hijos Isabel (Ramona Mestre) y Juan (Pius Daví), quienes le ayudan en las tareas agrícolas; en paralelo, gracias al uso del montaje alterno, un plano general recoge el avance de las tropas hacia Zalamea de la Serena. En la siguiente secuencia, ya en casa del villano, un sargento (J. Munt Rosés) comunica al rico labrador que deberá alojar en su casa al capitán don Álvaro de Ataíde (Joaquim Carrasco). El protagonista, receloso, manda a su hija y a su sobrina Inés que se mantengan escondidas en una habitación superior, no obstante, el sargento ha visto a las jóvenes y comunica su presencia al Capitán, que deseoso de conocer a Isabel trama un ardid con este y Rebolledo (A. Galcerán) para subir a la alcoba donde se esconden. Una vez en casa de Pedro Crespo, ponen en práctica su plan, llegando a penetrar en el cuarto de las doncellas. Don Álvaro, al observar la belleza de Isabel, se enamora de ella, pero entonces Pedro Crespo, armado, sorprende a los militares, a los cuales ordena que abandonen el aposento. A su salida, encuentran al maestro de campo don Lope de Figueroa (M. Sirvent), que furioso les manda que abandonen el alojamiento, donde decide albergarse. La siguiente secuencia se desarrolla en una

¹⁸³ Estos fragmentos también se pueden ver en: <http://www.europeanfilmgateway.eu/node/33/detail/El+Alcalde+de+Zalamea+%5BObra+audiovisual%5D++Juan+Solá+Mestres+Alfredo+Fontanals+Adrian+Gual/video:MmIyMWZhZDMtMDBiYi00NTFILThjOTgtNTYzZjQ0YWwNkYzI3X1VtVndiM05wZEc5eWVWVWtmxjblpwWTJWU1pYTnZkWEpqWlhNdlVtVndiM05wZEc5eWVWVWtmxjblpwWTJWU1pYTnZkWEpqWIZSNWNHVT06OmF2Q3JIYXRpb24uRkUvRkVfYXZDcmVhdGlvb19GSUxNMDAwNTU1NjFjLTE=/paging:dmlkZW8tMS00LWltYWdlLTEtNC1zb3VuZC0xLTQtcGVyc29uLTEtNC10ZXh0LTEtNA==>. Consulta del 27 de diciembre de 2017.

¹⁸⁴ Los intertítulos expositivos de esta cinta preceden las secuencias que en ellos se describen. Pueden consultarse en los anexos, en el apartado «9. 7. Transcripción de los rótulos de *El alcalde de Zalamea* (A. Gual, 1914)».

hospedería, en la cual unas bailaoras flamencas, al ritmo de las castañuelas, distraen a los militares que se arremolinan a su alrededor. Con posterioridad, vemos cómo Crespo y don Lope cenan en casa del villano, momento en el que la paz se ve interrumpida por el jolgorio montado por los soldados con una guitarra a las puertas de la casa¹⁸⁵. El Maestre de Campo, al que le llega noticia de los abusos cometidos por la soldadesca, decreta que las tropas desalojen Zalamea. Don Álvaro, en un primer momento, acata la orden de su superior, pero una vez fuera del pueblo da media vuelta para raptar a la doncella. Entretanto, Lope y Juan, que ha decidido incorporarse a las filas del ejército, se despiden de Pedro, Inés e Isabel. Aprovechando que Juan acaba de partir, el noble militar y sus secuaces penetran trepando en el hogar y, tras neutralizar a Crespo, secuestran a Isabel. El villano, que, a diferencia de la comedia no es prendido, persigue a los malhechores a través de una larga escalinata por la ciudad. En la siguiente secuencia, la acción se ha trasladado al bosque, lugar del que los soldados tratan de sacar a don Álvaro herido para trasladarlo a Zalamea y así guarecerlo en la primera casa donde lo puedan ocultar. Pedro Crespo e Isabel llegan al lugar donde el militar se esconde, pero, justo cuando el labrador se dispone a echar la puerta abajo, un escribano le comunica que el Concejo Municipal acaba de nombrarlo Alcalde. El protagonista manda a su hija de regreso a casa, y después mantiene una charla con Álvaro para que contraiga matrimonio con Isabel y así restaure su honor. El Capitán, no obstante, se burla del ofrecimiento; Crespo, tomando la vara, ordena que encarcelen y ahorquen al noble. Tras el regreso de Juan, que explica a su padre que ha sido él quien ha herido a don Álvaro, Crespo ordena que él también sea encarcelado. Por su parte, los militares, enterados del encarcelamiento de su Capitán, tratan de liberarlo y montan una revuelta, a la cual también se unen los campesinos, que, quejosos del trato recibido por parte de la soldadesca, defienden sus derechos a las puertas del Concejo. Llega también entonces don Lope de Figueroa, que reclama la liberación de su subordinado, pero la decisión del Alcalde es irrevocable. A continuación, un plano medio corto

¹⁸⁵ A partir del contenido de la secuencia, así como el de la anteriormente descrita, podemos inferir que la película estaba ideada para el acompañamiento sonoro de instrumentos como la guitarra o las castañuelas.

registra la ejecución del malhechor, al cual, a diferencia del drama, no se le da garrote, sino que muere ahorcado. En paralelo, se produce la llegada de Felipe II, que reclama la libertad del Capitán, pero Pedro Crespo le comunica que la ejecución se ha llevado a cabo. El Rey aprueba la resolución y como recompensa lo proclama alcalde perpetuo de Zalamea. En el desenlace, Crespo aparece rodeado por sus dos hijos.

6. 1. 4. La lectura gualiana de *El alcalde*

El hecho de que tan solo se conserven algunos de los fragmentos de la cinta no permite determinar con certeza qué episodios de la pieza teatral fueron mantenidos o eliminados de esta primera versión filmica de *El alcalde*, pero el resumen del argumento sí demuestra que al menos aquellos que se han conservado siguen de un modo bastante fiel la trama general del texto de don Pedro, sobre todo si comparamos esta adaptación con las que se realizaron del mismo drama con posterioridad, analizados más adelante. A propósito, es importante tener en cuenta que por los años en los que se realizó la transposición las reescrituras fílmicas eran concebidas por los defensores del cine –entre los cuales, como veíamos se encontraba Gual– como un medio pedagógico ideal para completar mediante lo visual aquellos vacíos derivados de la lectura de los textos literarios y también para poner al alcance de las masas los textos literarios que de otro modo no podrían conocer. Dadas tales consideraciones, no parecía conveniente desviarse de la obra que inspiraba el filme (Fernández 2000: 68-77).

No obstante, si atendemos el reparto comprobamos que Gual procedió a la eliminación de dos de las tres parejas cómicas del drama de las que hablara Escudero (2010) en un estudio de la obra. Así, del dúo formado por Rebolledo y la soldadera Chispa, suprimió el personaje femenino¹⁸⁶; del formado por el hidalgo

¹⁸⁶ En su prólogo a *El alcalde*, Ruano de la Haza (Calderón de la Barca 1988: 51) indica que Rebolledo y la Chispa son «personajes cómicos, y, a pesar de su carácter repelente y criminal, su misión principal es hacer reír al público. Y el público se ríe de ellos por su ignorancia, su amoralidad [...] y su falta total de escrúpulos».

don Mendo y su criado Nuño, desaparecen ambos. Es cierto que la tercera pareja, la formada por Pedro Crespo y don Lope de Figueroa se mantiene, pero la ausencia de sonido sincronizado y la decisión de no transcribir sus diálogos a partir de los intertítulos impide que el espectador disfrute de las cómicas confrontaciones de estos dos personajes presentes en la pieza, cargadas de pesías y juramentos (vv. 877-894). Al respecto, diremos que tales supresiones irían más allá de la pura voluntad de mantener la unidad de acción o de eliminar personajes superfluos, y obedecerían a la interpretación de Gual, que, como vemos, acabó ofreciendo una lectura de la obra en la que los elementos cómicos originales aparecen manifiestamente recortados.

La comparación del material fílmico disponible con un manuscrito del propio Gual, titulado «Estudi de les escenes que us calen repetir de *El alcalde de Zalamea*»¹⁸⁷, nos deja hacernos una idea del proceso de producción de la película y de cómo eran aquellos fragmentos del metraje desaparecidos. El estudio de este documento permite advertir que, una vez rodada la película, Gual realizó un visionado general del material filmado, a partir del cual llevó a cabo distintas modificaciones. Así, sabemos que en esta segunda fase fue incorporada la secuencia referida en la cual se retrata el allanamiento de la casa de Pedro Crespo por parte del capitán don Álvaro y los soldados. Gual, que fue quien sugirió efectuar este añadido¹⁸⁸, podría haberlo propuesto con el objetivo de conferir mayor acción y dinamismo al relato, haciendo una concesión al público, del mismo modo que ocurre con los planos que registran la persecución protagonizada por Crespo a través de las callejuelas de Zalamea, inexistente en el hipotexto. En esta misma dirección, también debe entenderse el hecho de que en la película, a diferencia del drama y del resto de recreaciones fílmicas de este, no se oculte la ejecución del militar, que según se desprende de las anotaciones de Gual no se filmó en un primer momento: «escena nova, que es vegi quan li tiren la corda al coll per penjar al Capità».

¹⁸⁷ Texto disponible en: <http://hdl.handle.net/11091/8778>. Consulta del 5 de diciembre de 2017.

¹⁸⁸ En el documento dejó anotado «pensar en la possibilitat d'una escena que es vegi com capità i soldats penetren a la casa».



Fig. 1: Boceto procedente del documento
«Estudi de les escenes que us calen repetir de *El alcalde de Zalamea*»

Aunque lamentablemente no haya quedado constancia material de ello, gracias a este mismo documento y a los *press book* de la película, sabemos que en esta adaptación de la comedia se reprodujo la escena en la que Juan, tras oír los gritos de terror de su hermana en el bosque, encuentra y hiere a don Álvaro, que forcejeaba con Isabel después de haberla violado. Asimismo, también parece que fue registrado el dramático momento en el cual la hija encuentra a Crespo atado a un árbol del monte. A juzgar por un boceto que nos ha llegado de esta secuencia, advertimos la audacia de la composición que diseñó Gual para uno de los planos, en el cual padre e hija, retratados desde un pronunciado ángulo contrapicado, aparecen en escorzo (Fig. 1)¹⁸⁹. Desconocemos si en esta misma secuencia Gual recogió las palabras de la joven, que en la obra de Calderón solicita al padre que acabe con su vida para así devolver el honor a la familia, pero a juzgar por el resumen del argumento recogido en la versión bilingüe del *press book* parece que se obvió la recreación del episodio calderoniano¹⁹⁰. Tampoco aparece mencionado más adelante en el folleto publicitario el momento en el cual Juan trata de matar de su hermana con el objetivo de restaurar la opinión familiar. A propósito, no podemos descartar el hecho de que Gual decidiera eliminar estos pasajes debido a

¹⁸⁹ A propósito de la composición en Gual, Porter Moix (1985: 181) indica que el catalán «no pot ni vol prescindir de la seva formació de litògraf i de pintor. Encaixa els enquadraments d'una manera sàvia».

¹⁹⁰ «La jeune fille s'enfuit à travers bois, et elle rencontre son père attaché à l'arbre; elle le délivre et lui conte son malheur/ The girl runs away through the wood, finds her father whom she rescues and tells her misfortune». Texto disponible en: <http://hdl.handle.net/11091/8743>. Consulta del 30 de noviembre de 2017.

que tal concepción del honor resultara, aparte de truculenta, anacrónica para el público de la época. En este sentido, la decisión de no ofrecer espacio a esta cuestión también explicaría que en el desenlace de la cinta Crespo no haga ingresar a su hija en un convento.

Indiquemos que en este estudio también se apunta que durante el proceso de edición era preciso recortar la secuencia de la sublevación militar y popular («Escarçar l'escena de la revolta»), en la cual, a partir del material que nos ha llegado, observamos incluso cómo los soldados inician el incendio de la villa. Se podría decir que tal indicación conectaría con el hecho de que Gual, según ha desarrollado Batlle (2001: 413 n. 5), no sentía interés por el teatro ideológico; y es que, como apuntábamos, el principal propósito del director a la hora de trasladar *El alcalde* al celuloide era el de brindar una educación estética a las masas, pero no inocular un mensaje revolucionario, como sí se había realizado en distintas lecturas de la obra por influencia de la Revolución Francesa y del Romanticismo¹⁹¹, y se realizaría en el futuro, como veremos en los siguientes apartados. Por otra parte, y en relación con este recorte, no podemos obviar el contexto de producción y recepción de la cinta a la hora de comprender algunas de las elecciones efectuadas en esta transposición fílmica. Recordemos que por aquellos años Cataluña vivía sumergida en un clima de elevada agitación social, con el recuerdo todavía fresco de sucesos como los de la Setmana Tràgica (1909), iniciados precisamente como movimiento antimilitarista (Risques *et al.* 2006: 249-251). Asimismo, el hecho de que entre los accionistas de la Barcinógrafo se encontraran miembros de la Lliga Regionalista –y por tanto de talante conservador– también explicaría que en el filme se optara por recortar una secuencia de conflictividad entre el pueblo y las fuerzas del orden, cuya conexión con la realidad del momento podía establecerse sin demasiada dificultad.

¹⁹¹ De acuerdo con Escudero Baztán (Calderón de la Barca 2010: 148): «[L]a influencia de la Revolución Francesa y el posterior Romanticismo convirtieron a la comedia en una obra revolucionaria frente al orden social vigente, donde el triunfo de la libertad frente a la opresión justificaba de manera abierta la colisión jurídica planteada entre el derecho civil y el castrense».

6. 1. 5. La recepción de *El alcalde gualiano*

Minguet Batllori (2008: 57) advirtió que «[l]a aventura cinematográfica de Gual quedó prácticamente huérfana de comentarios en la prensa cultural catalana y solo hubo algunos comentarios críticos a sus películas, y sin referencias explícitas a su condición, en la prensa especializada»¹⁹². Dado este vacío documental, resulta complejo dar cuenta de la recepción de esta primera producción de la Barcinógrafo, pero sí se puede conjeturar que debió de pasar sin pena ni gloria, quizá incluso como «algo ya pasado de moda» (2008: 41), pues en el momento de su estreno los filmes de aventuras y los seriales ya habían tomado el relevo al *Film d'art* (Porter Moix 1985: 98-99).

Gracias a la conservación de una tarjeta de invitación¹⁹³, sabemos que se realizó un primer pase de la película el 12 de octubre de 1914 en Barcelona; y, según datos de la Filmoteca Española, acabó estrenándose el 13 de diciembre del mismo año en Madrid¹⁹⁴. A partir de un programa de mano del cine manresano Cinematógrafo Moderno del 20 de febrero de 1915, tenemos noticia de que estaba prevista la proyección de la película en la capital del Bages para el día 27 de aquel mismo mes¹⁹⁵. Asimismo, a pesar de que Porter Moix (1985: 188) apuntara que la producción no llegara a las carteleras de las ciudades medias españolas hasta 1916 (y en 1917 al sudamericano), el testimonio de Enrique Díez-Canedo (1939: 23-24), que decía haber visto la película en Burgos en 1915 –a menos que sea equivocado–, nos permite corregir la fecha señalada por el investigador¹⁹⁶. Si

¹⁹² Algunos críticos comentaron la mala calidad de la fotografía de la producción (I. L. O. 1915), así como la escasez de recursos invertidos en otra de las realizaciones de Gual. Ejemplo de ello es el artículo firmado por Fósforo (1915) –pseudónimo de Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán– en el que se vertieron críticas en ese sentido.

¹⁹³ «Invitació per passe de prova dels films: *Alcalde de Zalamea, Misteri de dolor i Fridolím*». Disponible en: <http://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/11372>. Consulta del 30 de noviembre de 2017.

¹⁹⁴ Información disponible en: <http://catalogos.mecd.es/RAFI/cgi-rafi/abnetopac/O14233/IDb6fe2fa7/NT2>. Consulta del 25 de noviembre de 2017.

¹⁹⁵ «Cinematógrafo-Moderno (Manresa): 20-02-1915 i 21-02-1915». Disponible en: <http://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/11220>. Consulta del 30 de noviembre de 2017.

¹⁹⁶ Tenemos noticia, a partir de Porter Moix (1985: 21, n. 18), de que todavía a la altura de 1943 pudo visionar en un cine de pueblo fragmentos importantes de la película. Lamentablemente, el investigador no indicó el nombre del cine donde se proyectó la película ni de la localidad.

atendemos ahora al comentario vertido por el poeta extremeño, podemos extraer algunas consideraciones:

Pues bien: si yo hubiera ignorado el título de aquel film, y hubiera cerrado los ojos, sin ver a Pedro Crespo ni a don Lope de Figueroa, vestidos al «italico modo», limitándome a escuchar las explicaciones orales, no me hubiera sido posible sospechar que se trataba de una de las obras maestras de Calderón y del teatro universal. Aquel buen picotero, que hablaba con cierta chispa, y sus empresarios, probablemente, no tenían del dramaturgo ni de su comedia la mínima idea que puede tener el más desaprovechado estudiante de literatura. Lo que él refería, como si se tratara de un suceso acaecido quién sabe en qué tiempos y edades, a qué seres anónimos de este bajo mundo, me llenaba de asombro y rara vez he experimentado mezcla más extraña de indignación y tentaciones de risa.

Fijémonos en que en el texto se denuncia que en la sala burgalesa el comentarista –probablemente a las órdenes del propietario(s) del cine– relató una historia que nada tenía que ver con el drama barroco. Como apunta el autor, tal decisión podría estar motivada por el hecho de que ni el explicador ni sus superiores conocieran la pieza de don Pedro; pero también podríamos valorar la hipótesis de que sí la conocieran, y que fuera debido a la fría reacción del público ante la versión galiana que hubieran decidido que en las próximas sesiones acompañarían las imágenes con una narración más atractiva. Sea como fuere, parece evidente, al menos en lo que se refiere al caso concreto de la sala castellana, que el objetivo de Gual no se cumplió, pues su *Alcalde* no contribuyó en un mayor conocimiento del drama áureo.

La falta de respaldo por parte del público y de la crítica acabaron por determinar la intervención de la Barcinógrafa en la selección de los argumentos y en el proceso de realización de los filmes. Por su parte, Gual, no pudiendo soportar tales intromisiones, presentó su dimisión a principios de 1915 (González López 1987: 258). Tras su partida, el cargo de director artístico fue ocupado por el periodista Magí Murià. A partir de entonces, la empresa tomó una senda de producción muy distinta a la proyectada inicialmente por el dramaturgo, realizando en adelante una clara apuesta por «el melodrama de ascendencia italiana y confiando su interpretación a grandes figuras del teatro», como por ejemplo Margarita Xirgu (Pérez Perucha 1998: 195). La empresa logró sanear sus cuentas

entre 1915 y 1916, pero en 1917 inició el declive que conduciría al cierre definitivo de sus puertas en 1918 (González López 1987: 259).

6. 1. 6. Nuevos proyectos cinematográficos: a vueltas con *El alcalde*

El fracaso de Gual en la Barcinógrafo de buen seguro provocó un cambio de actitud por su parte frente al cine, al menos durante los años inmediatamente posteriores a su partida de la productora. Ello se pone de manifiesto en un artículo que escribió para la revista *Vell y nou* (Gual 1920), en el cual reseñaba *El cinematògraf en la cultura i en els costums*, una conferencia leída por Ramón Rucabado en el Institut de Cultura i Biblioteca Popular per a la Dona el 22 de diciembre de 1919. A propósito de esta reseña, coincidimos con Minguet Batllori (2008: 57) en que en ella el dramaturgo mantuvo una «posición ambigua, pues no congeniaba con el radicalismo del polemista católico, pero tampoco defendía el medio cinematográfico con excesivo fervor». Pero, como decíamos, tal resentimiento parece que amainó pasados los años, pues varias iniciativas muestran el interés que siguió teniendo Gual por contribuir en la historia del séptimo arte. Pérez Perucha (1992: 34) ya apuntó que el dramaturgo devino director de una academia de actores fundada por la Paramount. Además, cabe observar que con la llegada del sonoro su opinión con respecto al cinematógrafo dio un vuelco; así las cosas en 1935 incluso llegó a apuntar que, desde un punto de vista técnico, el cine llevaba la delantera al teatro:

Se equivocan muy de veras los que por sistema levantan una muralla entre el cinema y el teatro, por cuanto sus psicologías son absolutamente iguales, y ello es debido a que los que sostienen aquel punto de vista se dejan seducir candorosamente por traiciones perfectamente consentibles, del esplendor y la rapidez, como legados de los momentos que vivimos, y alrededor de los cuales improvisan un enorme andamiaje de teorías, que si cuando el cinema era mudo aceptaban discusión, del momento que el *écran* se ha visto invadido por la palabra, apenas si la acepta.

El cinema, no es otra cosa más que teatro condensado y favorecido por todos los elementos del magnífico engaño y del ingenio, que asimismo, de poder ser, aceptaría el teatro para colaborar a su mayor éxito [...] no creo lejano el momento en que veamos en

la pantalla una obra íntegra de Shakespeare o Wagner, completadas por las facilidades que ofrece el objetivo, en contraposición de las limitaciones de técnica escénica a que el teatro las sujeta, la mayor parte de las veces en perjuicio de lo que aquellos autores imaginaban¹⁹⁷

Pero tales consideraciones no quedaron limitadas al terreno de lo teórico: Gual, vistas las ventajas del sonoro, planeó realizar una adaptación cinematográfica de la novela *El malvado Carabel*, cuyo autor, Wenceslao Fernández Flórez, le concedió permiso para su traslación en el mes de diciembre de 1934 (Porter Moix 1985: 173). Desconocemos los motivos por los cuales la iniciativa no llegó a concretarse, pero parece probable que el catalán no la llevara a término porque por las mismas fechas Edgar Neville también había proyectado el traslado al celuloide de este título, cuyo rodaje se inició en Barcelona en el mes de junio de 1935¹⁹⁸. Gual, sin embargo, no cejó en su empeño: ello queda evidenciado a través de la correspondencia que mantuvo durante este mismo mes y el siguiente con José Forns, empleado de la Sociedad de Autores en Madrid, a través de la cual manifiesta su interés por volver a trasladar a la gran pantalla *El alcalde*¹⁹⁹. Para esta segunda versión, Gual incluso esbozó un anticipo de plan de película para presentarlo a las productoras. Se trata de un documento compuesto por 51 cuartillas, y en el cual, además de realizar un resumen del drama y de los contenidos del filme, se pone de relieve que en la producción, gracias a las prestaciones del sonoro, se reproducirían fielmente los versos de Calderón; asimismo, contaría con la voz en *over* de un narrador extradiegético y con una banda sonora. Por otra parte, a diferencia de lo que ocurre en la lectura fílmica de 1914, en esta la figura de Felipe II tendría una mayor presencia (incluso más que en el texto calderoniano); y, también se relataría el ingreso de Isabel en el

¹⁹⁷ El documento sin editar se conserva en el Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques del Institut del teatre: C-49/29.

¹⁹⁸ La obra de Fernández Flórez también fue llevada a la pantalla por Fernando Fernán Gómez (1956) y Rafael Baledón (1962). A propósito de las reescrituras fílmicas del texto dirigidas por Neville y Fernán Gómez, véase Castro de Paz, Paz Otero y Gómez Beceiro (2015)

¹⁹⁹ «Carta d'Adrià Gual a José Forns» (7 de junio de 1935), disponible en: <http://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/8779> (consulta del 30 de noviembre 2017); «Carta de José Forns a Adrià Gual» (15 de junio de 1935), disponible en: <http://hdl.handle.net/11091/8789> (consulta del 11 de diciembre de 2017); «Carta d'Adrià Gual a José Forns» (14 de julio de 1935), disponible en: <http://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/8780> (consulta del 11 de diciembre de 2017).

convento²⁰⁰.

Sin duda, la aparición del sonoro y las posibilidades artísticas que este ofrecía supusieron un importante aliciente a la hora de que Gual se decidiera a trasponer de nuevo *El alcalde*. Pero, más allá del estímulo que pudieron haber suscitado los avances técnicos, no podemos dejar de apuntar que es más que probable que Gual hubiera decidido revisitar este texto impelido por el proceso de revitalización y revalorización del que, como ya hemos indicado en distintos momentos del trabajo, venía disfrutando el teatro del Siglo de Oro especialmente desde las postrimerías de la dictadura de Primo de Rivera (García Santo-Tomás 2000b: 323) y en particular en los años de la Segunda República (Sandie Holguín 2003; Rodríguez-Solás 2014). El anticipo de plan aquí estudiado nos ofrece una pista en este sentido, y es que en él Gual apunta que quien tendría que interpretar el personaje de Pedro Crespo sería Enrique Borrás, al tratarse:

del único actor español que le da vida en la actualidad y en plenitud de sus facultades [...] [y en cuya] interpretación de dicho personaje alcanzó, en gran parte, la base de su notoria y merecida reputación, no solamente en España, sino también en todas las Américas de habla española.

En esta misma dirección, cabe conjeturar que el catalán también podría haber tenido como acicate el exitoso montaje del drama dirigido por Rivas Cherif y realizado al aire libre el 14 de abril de 1934, con motivo de los actos de conmemoración del tercer aniversario de la proclamación de la Segunda República²⁰¹.

Tampoco para este nuevo proyecto de adaptación podemos determinar las causas que impidieron que llegara a transponerse, pero el mediocre resultado en taquilla de la realización precedente explicaría al menos en parte que ninguna casa

²⁰⁰ Este anticipo de plan manuscrito se conserva en el Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques del Institut del Teatre: C-49/29. En los anexos aparece reproducido, véase: «9. 8. Transcripción del plan de filmación de *El alcalde de Zalamea* (A. Gual, 1935)».

²⁰¹ El espectáculo, que había sido un encargo del Ministro de Instrucción Pública Salvador de Madariaga, se realizó con la compañía de Margarita Xirgu y Enrique Borrás en la madrileña plaza de Las Ventas, que contaba con un aforo para 25.000 espectadores (Gil Fombellida 2003: 237). Para Rodríguez-Solás (2010: 164), «el fin último de la representación no era estético, sino político», y es de acuerdo con esta intención que debe entenderse que en esta versión se pusiera de realce el concepto de la soberanía popular.

productora se prestara a financiarlo. En adelante, como veremos a continuación, en España serían múltiples los intentos realizados para volver a recrear filmicamente este drama de honor no conyugal, pero *El alcalde* no logró regresar al lienzo de plata hasta casi cuarenta años después de su primera versión, en 1954, esta vez de la mano del joven director José Gutiérrez Maeso.

6. 2. Calderón para una española: *Der Richter von Zalamea* de Ludwig Berger (1920)

La siguiente reescritura fílmica de una comedia áurea, *Der Richter von Zalamea*, fue estrenada el 28 de octubre de 1920 en el cine Marmorhaus de Berlín (*Der Kinematograph* 1920: n° 719). No es de extrañar que esta segunda adaptación se produjera en la entonces República de Weimar, pues los clásicos teatrales españoles han disfrutado de una gran fortuna en los países de lengua alemana desde el mismo siglo XVII, pasando por la época del Romanticismo y hasta bien entrado el siglo XX, momento a partir del cual han visto reducida su presencia escénica²⁰². En relación con lo apuntado, cabe recordar con Gimber (2008: 49) que, entre los poetas áureos, Calderón ha sido el autor que más interés ha despertado en la cultura germana.

La realización de esta cinta supuso el debut como director cinematográfico de Ludwig Gottfried Heinrich Bamberger, conocido como Ludwig Berger, quien creció precisamente durante el periodo en el cual en Alemania se vivía el resurgir del interés por la obra de Calderón (Sullivan 1998: 331-356). Berger, de familia judía y natural de Maguncia, estudió Literatura Alemana en la Universidad de Heidelberg e Historia del Arte en Múnich, disciplina de la cual obtuvo el título de Doctor en la especialidad de Musicología (Bock y Bergfelder 2009: 36-37). El cineasta ha sido considerado por algunas voces como uno de los pioneros del cine alemán (Borgelt 1995): conocido principalmente por haber dirigido operetas para

²⁰² Gimber (2008: 15) manifiesta que en nuestros días la presencia de los clásicos españoles del Seiscientos es casi nula en los territorios de habla alemana. Allí, el interés por los autores barrocos españoles tan solo es palpable a través de los estudios elaborados en el ámbito universitario.

el cine weimariano silente, aparte de *El alcalde*, trasladó al lienzo de plata otras obras literarias como *Der verlorene Schuh* (1923), una reescritura de la *Cenicienta*; *Cymbeline* (1925) de Shakespeare; o, *Pygmalion*, de Shaw, que realizó durante su exilio en Holanda (1937), motivado por las políticas antisemitas del régimen nazi. Apuntemos además que el guión de *Faust* (1926), escrito por Hans Kyser, aparte de estar basado en textos como los de Marlowe y Goethe, también tuvo como modelo un manuscrito de Berger titulado *Des verlorene Paradies* (Shanze 2006: 224).

De acuerdo con lo apuntado en el programa de mano de *Der Richter von Zalamea* (1920), no era la primera vez que Berger se aproximaba a este drama de honor no conyugal, con el que podría haber tenido un primer contacto a partir de algunas de las traducciones de la obra y/o de los montajes teatrales que de esta se pudo ver en Alemania durante los primeros años del siglo XX²⁰³. También es probable que Berger, que era director de escena en el Berliner Staatstheater (*Decla Bioskop* 1920), y que había trabajado a las órdenes de Max Reinhardt (*Ertse Internationale Filmzeitung* 1920), tomara conciencia de la relevancia del teatro calderoniano por influencia del director y actor austrohúngaro, cuya inclinación por don Pedro quedó corroborada a partir de la dirección escénica de títulos del poeta como *La dama duende* y *El gran teatro del mundo*²⁰⁴.

Der Richter von Zalamea, como la mayor parte de reescrituras fílmicas de la comedia nueva, ha sido desatendida por la crítica académica, pero cabe apuntar que en su realización intervinieron personalidades que han ocupado un papel de considerable relevancia en la historia del cine, especialmente de la pantalla weimariana. Erich-Pommer, director de la firma Decla Bioskop²⁰⁵, y que algún

²⁰³ La primera traducción de la obra al alemán se habría realizado a finales del XVIII, a cargo de Zachariae y Gärtner (Brunswick, 1771) (Franzbach 1982: 115). Por su parte, Sullivan (1998: 447) da cuenta de las ediciones en lengua alemana de *El alcalde* publicadas entre 1800 y 1977.

²⁰⁴ La producción de *La dama duende* fue llevada a las tablas como mínimo en tres ocasiones en Alemania y Austria (1920, 1922, 1924); y, *El gran teatro del mundo*, en tres, en Austria y Alemania (1922, 1925, 1933) (Díez Borque y Peláez 2000). Sobre la recepción crítica por parte de Díez-Canedo de la versión reinhardtiana del auto sacramental realizada en Salzburgo en 1922, puede consultarse Muñoz-Alonso López (2004). Felkel (1983) compara la figura del Pobre en el auto sacramental de Calderón y en la adaptación de Hofmannsthal dirigida por Reinhardt. McDermott (2015: 541) indica que la puesta en escena de este espectáculo sirvió como referente para posteriores producciones inglesas y españolas.

²⁰⁵ Sobre la Decla Bioskop, Elsaesser (1997: 35) explica que la empresa fue fusionada con la UFA en noviembre de 1921, llegando a representar uno de los nombres más prestigiosos dentro del imperio cinematográfico; asimismo, «conservó su identidad separada por haberse reorganizado la

tiempo más tarde se encargó de la producción de cintas como *Faust* (F. W. Murnau, 1926) y *Metropolis* (F. Lang, 1927), hizo lo propio con este metraje. Por su parte, Hermann Warm, diseñador de producción de *Das Cabinet des Dr. Caligari* (R. Wiene, 1920), se ocupó de la dirección artística junto con Ernst Meiwers, llevando a cabo en los estudios una suntuosa reproducción de la villa de Zalamea, aplaudida por la crítica de la época²⁰⁶. La película también supuso el debut cinematográfico de Friedrich Gustav Maximilian, es decir, de Max Schreck, en el papel de don Mendo. Schreck, dos años después encarnó al conde Orlok en *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (F. W. Murnau, 1922)²⁰⁷. El reparto, asimismo, estaba formado por actores como Albert Steinrück (Pedro Crespo), que interpretó al Rabino Löw en *Der Golem* (C. Boese y P. Wegener, 1920); Lothar Müthel (Juan), que también intervino en este mismo metraje ambientado en Praga; y, por la actriz Lil Dagover (Isabel), conocida por su participación en *Das Cabinet des Dr. Caligari* y *Der müde Tod* (F. Lang, 1921).

6. 2. 1. Análisis comparativo de la adaptación

De la investigación realizada hasta el momento se desprende que tan solo se ha conservado una copia de esta versión silente de *El alcalde*, preservada en el Bundesarchiv-Filmarchiv de Berlín. Lamentablemente, el hecho de que desde esta institución no se nos haya permitido realizar el visionado del metraje ha conllevado que el análisis de este haya tenido que fundamentarse en la extensa sinopsis del argumento recogida en el programa de mano de la película publicado por la Decla Bioskop, de la cual a continuación damos cuenta. También hemos

producción de la UFA en tres secciones: Union (la antigua PAGU), Messter GmbH y Decla Bioskop».

²⁰⁶ En relación directa con esta cuestión, Elsaesser (1997: 42) comenta que «los mismos nombres aparecen una y otra vez entre los directores, los diseñadores de decorados, los productores, los operadores y los guionistas. Poco más de dos docenas de personas constituyen al parecer el núcleo de la clase dominante de la cinematografía alemana a principios de los veinte».

²⁰⁷ La trayectoria profesional de este actor (1879-1936), que como Berger había trabajado en la compañía de Reinhardt, ha sido estudiada por Eickhoff (2009). La película *Shadow of the Vampire* (E. Merhige, 2000) ha contribuido en la difusión del mito que lo caracteriza como un vampiro humano.

recurrido a las fotos fijas facilitadas por el Bildarchiv del Deutsches Filminstitut de Wiesbaden, de las cuales hemos realizado un estudio iconográfico. Por último, también hemos atendido los carteles y anuncios publicitarios, reseñas y críticas de la cinta publicadas entre 1920 y 1921 en distintas revistas alemanas, conservadas en la Bibliothek und Textarchiv del Deutsches Filminstitut de Frankfurt.

6. 2. 1. 1. Resumen del argumento

En el inicio del film se produce la llegada de la soldadesca a Zalamea, donde es efusivamente saludada por los villanos. Isabel, que otea desde el balcón de su casa el recibimiento, es vista por Rebolledo (Ernst Rotmund), que advierte a su sargento (Ernst Legal) de la belleza de la joven. El sargento decide entonces que se instale en la casa de los Crespo el capitán don Álvaro (Heinrich Witte), un militar que, según se le define en el folleto, «no tiene ningún escrúpulo a la hora de disfrutar de los placeres carnales»²⁰⁸. Por su parte, el rico labrador (Albert Steinrück), que está al corriente de la llegada de las tropas, comunica a su hija Isabel y a su sobrina Inés (Elisabeth Horn) que se instalen en los aposentos superiores del hogar con el objetivo de que no sean vistas por los militares. Álvaro, al entrar en la casa y contemplar la ausencia de la joven, trama una contratreta con Rebolledo. A continuación, según lo acordado, Rebolledo sube al altillo fingiendo que es perseguido por el Capitán, el cual, una vez arriba, queda prendado de Isabel. Juan, el hermano, los descubre ante el padre. Justo en ese momento llega el general don Lope de Figueroa (Hermann Vallentin), que al tener conocimiento de lo ocurrido ordena que se reorganice de inmediato el alojamiento. Álvaro, consciente de que Rebolledo puede delatarlo ante el General por haber ideado la argucia, trama un segundo plan para deshacerse de él. De este modo, una vez que se encuentran en el recodo más alejado del centro de la villa, entablan una disputa y el Capitán acaba arrojándolo muralla abajo. Álvaro, tras

²⁰⁸ «der kein Kostverächter ist».

ocultar el cuerpo, se da a la fuga, pero el sargento y sus dos ayudantes, Rama y Brito, han sido testigos del crimen.

En paralelo, en casa de Crespo, estalla un nuevo conflicto. Juan y su prima Inés están enamorados y dispuestos a casarse, pero Pedro, que los descubre fundidos en un abrazo, no aprueba su amor, pues antes de que el padre de Inés muriera le prometió que cuando esta cumpliera veinte años la haría ingresar en un convento. Dada la resolución del padre, Juan decide hacerse soldado y partir junto con don Lope a la guerra. Durante la cena de despedida, el hidalgo don Mendo (Max Schreck), locamente enamorado de Isabel, junto con su criado Nuno (Hellmuth Krüger) y una banda ofrecen una serenata a la doncella. Tal cortejo termina por sublevar a Pedro y Juan: Mendo y Nuno, acobardados por las amenazas proferidas por los Crespo, huyen por separado hacia las afueras de la ciudad. El hidalgo, desafortunadamente, llega hasta el lugar donde el Capitán había abandonado el cuerpo del sargento y, «aterrado hasta la médula», según se apunta en el programa, acaba desenterrando el cuerpo de los escombros²⁰⁹. Se produce entonces la llegada de unos soldados, que deducen que él es el responsable del crimen y lo llevan preso al cuartel general. Nuno, que ha contemplado toda la escena, escapa a través de los bosques hasta llegar a la guarida de un ermitaño, que le ofrece cobijo.



Fig. 2: Don Mendo es detenido como presunto asesino de Rebolledo²¹⁰

²⁰⁹ «Voll Entsetzen gräbt er die Leiche aus dem Schutt heraus».

²¹⁰ Notemos que los soldados presentes en esta foto fija visten un uniforme muy similar al de la infantería napoleónica, por lo que no descartamos, aunque no aparezca señalado en ninguno de

Por su lado, Chispa (Agnes Straub), viandera de las tropas, que permanecía en la zona a la espera de que regresara Rebolledo, observa cómo los soldados recogen el cadáver y se desmaya por la impresión. Al encontrarla tendida, esta es trasladada hasta casa de Pedro Crespo, donde es atendida por Isabel e Inés. Don Álvaro, que con anterioridad ya había flirteado con Chispa, al tener noticia de este suceso por parte del sargento, decide aprovechar la ocasión para materializar el secuestro. Así, escribe una carta a la viandera para que a la noche siguiente lo espere despierta. Al atardecer del día siguiente, cuando las tropas ya han abandonado Zalamea, Juan observa cómo el Capitán y el sargento abandonan a hurtadillas el campamento. Al seguirlos, comprueba que Rama y Brito los esperan con caballos para dirigirse a Zalamea. A la llegada al pueblo, Álvaro entrega un uniforme de soldado a Chispa para que pueda pasar desapercibida; mientras esta se desviste, aprovechan para amordazar a Inés, raptan a Isabel y arrastran a Pedro Crespo hasta un caballo. Álvaro traslada a la doncella, que ha perdido el conocimiento, hasta una fuente del bosque y le humedece la frente. Esta, al volver en sí, trata de escapar, pero el Capitán logra retenerla y la tira al suelo. Más tarde, Juan, que seguía la pista a los asaltantes, encuentra a la víctima y al agresor y se abalanza sobre él, pero acuden en ayuda del militar Rama y Brito, quienes entretanto se habían encargado de atar a Pedro Crespo a un árbol. Finalmente, unos soldados que acompañaban a Juan hacen presos al sargento y al Capitán. Isabel, entretanto, ha conseguido huir y pasa por delante de la guarida del ermitaño, que sigue sus pasos. En el curso de la fuga, topa con su padre atado al árbol. Acto seguido lo libera y le suplica que la mate. Pedro, al descubrir la pérdida del honor familiar, pasa la cuerda alrededor del cuello de la hija, pero en el instante previo al crimen aparece el eremita, que impide la ejecución del filicidio.

Mientras, en Zalamea, se ha producido la elección del Alcalde, habiendo sido designado por unanimidad Pedro Crespo, que al recibir la noticia de su nombramiento ordena que Álvaro sea trasladado ante él en la sala de audiencias. Allí, le suplica que se case con su hija, pero el Capitán se burla de la propuesta del villano. El Alcalde, ante la negativa, y siendo consciente de que no posee

los documentos estudiados, que la acción estuviera ambientada durante la Guerra de la Independencia Española (1808-1814).

jurisdicción sobre Álvaro, lo manda encarcelar, pero Juan y una muchedumbre irrumpen en la sala y estrangulan al noble militar. Crespo ordena el encarcelamiento de Juan, pero don Lope, que está al corriente de que Álvaro es el asesino de Rebolledo, y no Mendo, indulta al joven, pues la ley determina que quien asesina a un soldado merece la muerte. En el desenlace, se conviene que Isabel entre en un convento y Juan e Inés se unen en matrimonio.

6. 2. 1. 2. *Der Richter von Zalamea*, una española

A partir del análisis de la sinopsis comprobamos que si bien la película bebe de la comedia de Calderón, no son pocas las ocasiones en las cuales Berger se apartó del hipotexto barroco. Tales modificaciones a menudo se efectuaron con la voluntad de dar mayor complejidad a la trama, algo observable en la incorporación de personajes inexistentes en Calderón –el ermitaño, Rama y Brito– o de líneas dramáticas: pensemos, por ejemplo, en la muerte de Rebolledo o en el idilio amoroso entre Juan y su prima Inés. Es asimismo significativo el hecho de que en la adaptación del texto a la pantalla se haya optado por poner de relieve la cuestión del honor y el componente trágico que de este se deriva. De este modo, *Der Richter von Zalamea* es la única de las reescrituras fílmicas estudiadas en la cual se realizó un añadido en el que se visualiza a Pedro Crespo dispuesto a ahorcar a su hija. Es probable que la incorporación de esta secuencia motivara que la película solo fuera apta para adultos, al menos en Austria (*Paimann's Filmlisten* 1920: 10). Y aunque no se hayan conservado testimonios que den cuenta de la reacción que pudo suscitar semejante secuencia en la sociedad weimariana, parece bastante probable que esta observara con ojos atónitos el hecho de que un padre tuviera intención de asesinar a una hija con el objetivo de lavar el honor familiar.



Fig. 3: Cartel de *Der Richter von Zalamea* (J. Fenneker, 1920)

En relación con ello, es interesante notar que la escena sirvió como inspiración para el diseño de uno de los carteles promocionales de la producción, realizado por el pintor y diseñador gráfico Josef Fenneker (1895-1956) (Fig. 3), conservado en el Museum Folkwang de Essen. En la lámina, en la cual no se explicita que se trata de una adaptación de la comedia de don Pedro, observamos que aparecen representadas dos figuras deformadas, una femenina a nuestra izquierda y otra masculina a la derecha, que se corresponden con Isabel y Pedro Crespo. La composición, estructurada a partir de un triángulo rectángulo, nos remite al conjunto de una piedad, y de sus figuras se desprende una áura de luz sobre un fondo negro. Tal representación nos devuelve por tanto al momento en el cual el padre, a pesar de haberse visto gobernado por oscuros sentimientos, acaba apiadándose de la hija, a la que finalmente permite seguir viviendo. Indiquemos con Miller (2011) que Fenneker, con sus carteles, antes que reproducir una secuencia o fotograma concreto de la película, prefería reflejar la idea o sensación general contenida en el metraje, por lo que podemos inferir que tal escena debió de suponer un elemento clave para la interpretación que el artista realizó del conjunto del filme.

De la sinopsis del argumento también se desprende que en esta adaptación cinematográfica se apostó por el subrayado de los elementos truculentos y de violencia presentes en el texto calderoniano a través de la adición de secuencias dramáticas completas de este tono. Indicábamos, por ejemplo, que don Álvaro, en vez de ser ejecutado por un verdugo como en Calderón, es linchado por una masa enfurecida, asemejándose en consecuencia la muerte del militar a la de Fernán

Gómez en *Fuente Ovejuna*. Por otro lado, detectamos el añadido del asesinato de Rebolledo a manos del capitán, que lo empuja desde lo alto de una muralla. Asimismo se introduce la secuencia en la cual Mendo desentierra de los escombros a Rebolledo, tras lo cual, Chispa se desmaya al haber observado el cuerpo inerte de su compañero.



Fig. 4: Don Mendo ensaya en su casa la serenata para Isabel

Todos estos añadidos, en efecto, nos remiten a ese ambiente de «evocaciones fúnebres, de horrores, de una atmósfera de pesadilla» del que hablara Eisner (1988: 22) al describir las películas expresionistas de la época y que tan bien queda reflejado en algunas secuencias del film (Fig. 4)²¹¹. Al respecto, aunque no pueda afirmarse que *Der Richter von Zalamea* sea un texto expresionista –pues la arquitectura escénica, por ejemplo, no es antinaturalista–, más allá de la evocación de horrores referida, sí apreciamos un tratamiento de la iluminación asociado tradicionalmente a este estilo, del cual resulta la desaparición de la gradación lumínica en favor del contraste entre zonas fuertemente iluminadas y los negros profundos (Fig. 2, 4, 7, 8 y 9).

²¹¹ Notemos, asimismo, la similitud desde el punto de vista de la composición entre esta foto fija y *Las Meninas* de Velázquez. Así, en un primer término y en el centro, se encuentra don Mendo, que parece dar instrucciones a un grupo de música, cuyos miembros aparecen ubicados en segundo término, rodeándolo. Al igual que en el lienzo del pintor, en el cual las paredes están decoradas con cuadros, los muros del hogar del hidalgo están repletas de distintos objetos (aunque más macabros), como un esqueleto colgante, un siniestro retrato y un cocodrilo disecado.

A pesar de la exaltación de lo trágico y lo tético en las secuencias dramáticas reseñadas, distintos elementos del film sugieren que el principal objetivo de la realización no era transvalorizar el sentido de la comedia de Calderón en esta dirección. Más bien, cabría decir que distintos elementos del film apuntan a que esta relectura *El alcalde* se realizó con el propósito de trasladar al público alemán una estampa pintoresca de España, caracterizada sobre todo a partir de rasgos de marcado acento andaluz. Tal hipótesis, de hecho, se confirma si consideramos el contenido de un artículo publicado con motivo del estreno de la película en la revista *Bühne und Film* (1920), cuyo autor, que firmó con las iniciales «D. u. F.», comentaba que en la película se prometía «recrear lo español por un día»²¹². Respondería a tal voluntad, por ejemplo, el hecho de que algunos personajes femeninos luzcan collares de cuentas y pendientes de flamenca; asimismo, aquellas que no cubren la cabeza con pañuelos de topos, adornan sus peinados con claveles y peinetas de carey (Fig. 5 y 6). Son numerosas las fotos fijas en las cuales se representa a una comunidad atávica, ociosa y festiva (Fig. 4 y 6), amante del juego y de la música (Fig. 6). A la vez, las imágenes y el argumento reflejan que se trata de una sociedad en la que la presencia del catolicismo es notable [recordemos la figura del ermitaño (Fig. 9)], y en la cual el derramamiento de sangre y las insurrecciones populares estarían a la orden del día (Fig. 5).



Fig. 5: Los labradores preparan la venganza contra don Álvaro

²¹² «Ich versprach Dir einmal spanish zu kommen».



Fig. 6: La soldadesca se aloja en Zalamea

Llegados a este punto del análisis del metraje es preciso explicar por qué Berger habría decidido concretizar la versión weimariana de *El alcalde* poniendo énfasis en la recreación de los motivos descritos. En primer lugar, hay que tener en cuenta que algunos de los procedimientos de adaptación efectuados por el director en esta dirección no serían originales por completo. Notemos que ya en el París prerrevolucionario se compuso una refundición del texto, *L'alcalde de Zalamea* (1778), en la cual la acción se trasladó a la provincia andaluza de Almería²¹³. Asimismo, dos años después, en Berlín volvió a adaptarse la obra, titulada en esta ocasión *Die Begebenheiten auf dem Marsh oder der Alcalde von Zalamea* (*Los sucesos durante la marcha, o el alcalde de Zalamea*), para cuya representación escénica el autor anónimo indicaba que los labradores y las mujeres debían vestir «a la española, y por cierto, como andaluces» (Franzbach 1982: 119). Dada la existencia de versiones de tales características, y teniendo presente la amplia formación de Berger, no descartamos que alguna de ellas hubiera llegado a manos del director mientras se documentaba para hacer la película. En tales circunstancias, la ambientación y caracterización de los personajes de las refundiciones podrían haber influido en la concepción de sus equivalentes filmicos²¹⁴.

²¹³ Sullivan (1981: 433) la atribuye a Jean Dufort, Conde de Cheverny.

²¹⁴ En relación con la posible influencia de estas refundiciones en la concepción del film, añadamos que Berger tampoco fue el primero en relacionar sentimentalmente a Juan e Inés. Recordemos que fue Collot d'Herbois quien introdujo el romance entre los primos por vez primera en su versión en prosa de *El alcalde* (Franzbach 1982: 115).

Lo que parece más probable, sin embargo, si bien no excluye la explicación expuesta arriba, es que el director hubiera trasladado a su película esta imagen de España condicionado por un esquema de representación del país preexistente, al que ya habían acudido de manera reiterada los románticos europeos²¹⁵. Como ha desarrollado Claver Esteban (2012: 29-33), coincidiendo con los inicios del cinematógrafo, España seguía siendo un lugar pintoresco a los ojos de los extranjeros, en el imaginario de los cuales se correspondía fundamentalmente con Andalucía, y cuyas danzas, creencias, indumentaria y especialmente las corridas de toros contribuían a diferenciarlo del resto de naciones occidentales. Dada la preexistencia de tal imagen, durante el periodo silente los operadores construyeron una estampa fílmica de nuestro país mediante el reciclaje de los estereotipos asignados a lo español tanto en las artes pictóricas y escénicas, como en la literatura y la música de la época. En un período en el que todavía no existía el turismo, el cine, en definitiva, mostró lo que el espectador quería ver: lo exótico y particular, aquello que nunca podría conocer de primera mano (Claver Esteban 2012: 35-36). Si tenemos presente tal contexto de producción, parece claro que Berger habría aprovechado la comedia de don Pedro para hacer su propia españolada y así sumarse a la moda de este género²¹⁶, muy del gusto del público extranjero en la década de los veinte, momento en el que fuera de nuestras fronteras se estrenaron otros títulos de este género, como por ejemplo *Les opprimés* (H. Roussel, 1923), *Masters of Men* (D. Smith, 1923), *The Bright Shawl*, (J. S. Robertson, 1923), *The loves of Carmen* (Raoul Walsh, 1927), *Flamenca la gitane* (H.

²¹⁵ «El mito romántico de España se había proyectado sobre el de la "leyenda negra" y el país decadente de la Ilustración. El romanticismo mantuvo los materiales culturales acumulados en estas visiones de España, pero cambió, sin embargo, sus claves interpretativas» (Andreu Miralles 2004).

²¹⁶ Para una definición exhaustiva del concepto de «españolada» consúltese Navarrete Cardero (2009: 33-38), quien apunta que se trata de un «género literario, pictórico, musical y, finalmente cinematográfico, que entronca sus raíces en el siglo XVI español. Los personajes, acciones, argumentos, acontecimientos y tramas que lo conforman son rastreables en las manifestaciones artísticas españolas, preferiblemente populares, de este siglo. [...] Además, la españolada conlleva implícito un proceso metonímico o especie de sinécdoque, donde se toma la parte por el todo, es decir, Sevilla por Andalucía y Andalucía por España» (2009: 33-34).

Andréani, 1928) o *The night of love* (G. Fitzmaurice, 1927), la única reescritura fílmica americana basada en un poema de Calderón²¹⁷.

Por todo lo dicho, no ha de sorprender que Berger también decidiera explotar al máximo la referencia calderoniana en la cual se define a don Mendo como a un hombre que, a lomos de un flaco rocinante, se parece a don Quijote (vv. 213-219)²¹⁸. De este modo, el director, en vez de suprimir al noble y su criado Nuño –como por ejemplo ocurre en Gual y en Camus–, les otorgó un mayor protagonismo que en el original, garantizando así la presencia en la película, aunque solo fuera por asimilación, de la pareja más emblemática de la literatura española (Fig. 6). Notemos por otra parte que según se desprende de algunas críticas de la época (H. L. 1920), la similitud entre estas dos parejas fue percibida rápidamente por el público, y parece lógico que así fuera, pues a partir de las fotos fijas se aprecia que la semejanza entre el hidalgo cervantino y el don Mendo

²¹⁷ Entre los documentos consultados, ninguno aclara de qué poema se trata. La base de datos *WorldCat* indica que tan solo se conserva una copia de este film en el UCLA Film & Television Archive: <http://www.worldcat.org/title/night-of-love/oclc/423634117?referer=br&ht=edition> (consulta del 5 de diciembre de 2017). Puede realizarse una aproximación al argumento de esta película muda a partir de su versión novelada por Fernán (1930). Según se desprende de este título, el metraje estaría ambientado a mediados del siglo XVII, en el norte de España, bajo los dominios del duque Bernardo de la Garda, conocido por su carácter inmisericorde y caprichoso. En las tierras de este noble, habitaba una tribu de gitanos, gobernada por un joven, Montero, que contrajo matrimonio con una doncella zíngara. El día de la ceremonia, Bernardo paseaba por las inmediaciones, y al observar la belleza de la novia decidió llevarla por la fuerza a su castillo. Una vez allí, la joven, antes que ser deshonrada, decidió quitarse la vida hundiendo un cuchillo en su corazón. A la mañana siguiente, los siervos del noble devolvieron el cuerpo inerte al poblado. Durante el sepelio, Montero juró venganza. Pasado el tiempo, se celebraron las nupcias entre Bernardo y María de Francia. El Duque recibió entonces un mensaje, en el cual Montero le recordaba que tarde o temprano pagaría por la muerte de su amada. En la misma noche de bodas, Montero raptó a María y dejó malherido a De la Garda. Esta, al creer que el gitano pensaba abusar de ella, se lanzó por un precipicio, pero sobrevivió, y con el paso del tiempo logró recuperarse; a la vez, esta iba encariñándose de su raptor, y él de ella. Una noche, finalmente, sucumbieron a la pasión, pero María recibió un aviso de la Providencia: se le desprendió el colgante de una cruz, que le recordó que ya estaba casada. La joven decidió que debía ingresar en un convento. Montero la devolvió al castillo de Bernardo, desde donde María pretendía partir al convento. Bernardo, no obstante, la encerró en el calabozo y escribió una falsa misiva a Montero, al que solicitaba que la rescatase. El gitano, previendo la trampa, disfrazó de sí mismo a un viejo, que al entrar al castillo fue apresado, y él, gracias a la treta, logró acceder a la mazmorra y liberar a María. Hostigado por los guardias, no obstante, Montero tuvo que rendirse y fue condenado a morir en la hoguera. Cuando ya estaba a punto de ser devorado por las llamas, María, con un manto, decidió ocupar el lugar sobre el cual se levantaba una virgen, comenzó a llorar y señaló al Duque. El gentío, al presenciar este gesto, liberó a Montero y dio muerte en la hoguera a Bernardo.

²¹⁸ «Un hombre/ que de un flaco rocinante/ a la vuelta de esa esquina/ se apeó, y en rostro y talle/ parece aquel don Quijote,/ de quien Miguel de Cervantes/ escribió las aventuras» (Calderón de la Barca y Vega 1998: 245-246).

fílmico no se reduce a una mera cuestión de orden físico, sino también psicológico. El personaje interpretado por Max Schreck, al igual que don Quijote, se presenta como un intelectual estrafalario, ávido lector de libros antiguos (Fig. 7), deseoso de poner en práctica unos ideales caballerescos anacrónicos (Fig. 8)²¹⁹. La voluntad de asimilarlo con el protagonista literario fue tal que incluso podemos observar que de una de las paredes del salón de Mendo cuelga un yelmo (Fig. 3), objeto que nos remite a la bacía ideada por Cervantes.



Fig. 7: Don Mendo lee en su biblioteca, donde también conserva una espada



Fig. 8: Don Mendo a lomos de su rocín y Nuno con su burro

En otro orden de cosas, notemos que en esta versión weimariana el personaje del ermitaño (Fig. 9), que como veíamos acoge a Nuno y convence a

²¹⁹ Pueden consultarse más fotos fijas de esta película en en los anexos, «9. 9. Fotos fijas procedentes de *Der Richter von Zalamea* (L. Berger, 1920)».

Pedro Crespo para que no mate a Isabel, también traslada a la gran pantalla el carácter supersticioso y fanático que, como ha explicado Andreu Miralles (2004), se le seguía atribuyendo a nuestro país durante las primeras décadas del siglo XX. El peso del catolicismo en el día a día de los españoles es puesto especialmente de relieve en el desenlace, cuando se decide que Isabel debe ingresar en el convento para expiar sus pecados, cuestión que no se reproduce ni en Gual, ni, como veremos, en Maesso ni Camus.



Fig. 9: El ermitaño. Foto fija del programa de mano de *Der Richter von Zalamea*

6. 2. 1. 3. La recepción de *Der Richter von Zalamea*

Tenemos constancia de que la representación ofrecida en *Der Richter* de España no entusiasmó a todos los públicos. Así, aunque García de Dueñas (2003: 192), citando *El Repertorio de M de Miguel*, indicó que la película se presentó ante los Reyes en el Palacio Real de Madrid a principios del mes de diciembre de 1921 y que estos «dieron pruebas de estar satisfechos y deseosos de esta clase de asuntos», el testimonio, por ejemplo, de Alfredo Serrano (1925: 106) muestra a las claras su descontento. El crítico denunciaba en su libro *Las películas españolas. Estudio crítico-analítico del desarrollo de la producción cinematográfica en España* la penosa impresión que le había causado el metraje de Berger, en el cual «por desconocimiento de nuestras

costumbres y por diferencia de raza» había mostrado unas «caricaturas ridículas» que no podían rendir homenaje en manera alguna al genio de Calderón. Indiquemos a propósito que tal clase de críticas fueron de lo más habituales durante esta época en el panorama español, especialmente entre los andaluces, quienes veían deformada su identidad al compararla con la propuesta en la gran pantalla (Claver Esteban 2012: 48)²²⁰. Esta clase de comentarios también se produjo en Alemania, cuestión que resulta sorprendente, sobre todo si tenemos en cuenta el éxito de las españoladas en el extranjero. Así, en el artículo publicado en la revista *Bühne und Film*, se denunciaba que aunque en la publicidad de la cinta se prometía, como decíamos, «recrear los español por un día», ni la caracterización de los personajes ni los ambientes tenían nada que ver con la patria de Calderón (D. u. F. 1920)²²¹.

Si nos atenemos ahora al contenido de uno de los fragmentos incluidos en el programa de mano de la película, debemos decir en defensa de Berger que no parece que fuera maliciosa la intención de este a la hora de recrear lo español según lo descrito. Por un lado, es cierto que el folleto reza que el entorno es extraño y que la tipología de los personajes de *El alcalde* se aparta de las cualidades idiosincrásicas nórdicas. Sin embargo, por otro lado, se pone de realce que los temas tratados por este drama son universales, haciendo referencia en este punto al sentido de la justicia, al orgullo, heroísmo y a la honra de la mujer. A continuación, se añade que sería verdaderamente digna de lástima aquella generación que no sintiera como suyo el conflicto dramatizado en la pieza.

A tenor de estas palabras cabría interpretar como positivo el talante insurrecto atribuido a los españoles en el metraje. En este sentido es importante notar que mediante tal caracterización el director se habría apartado de las ideas propagadas por las teorías climáticas todavía vigentes en la época, las cuales

²²⁰ Para la cuestión de las críticas vertidas desde España en contra de las españoladas en estos mismos años, consúltase García Carrión (2013: 165-188). Gubern (1996: 75) reseña algunas de las reacciones protagonizadas por las instituciones políticas españolas ante el estreno de películas de este tipo. El ejecutivo de Primo de Ribera, por ejemplo, amenazó a la Metro-Goldwyn-Mayer con no permitir la distribución de sus realizaciones en España a menos que retirara *Valencia* (D. Buchowetzky, 1926), un film en el que el gobernador de Barcelona luce sombrero cordobés y las calles de la ciudad condal son transitadas por indios.

²²¹ «Aber er tat's nicht. Diese Leistung hat, abgesehen von dem Haarnetz des Crespo, nichts mit Calderons Heimat, nichts mit dem Dichter selbst zu schaffen».

manifestaban en el fondo el desprecio por la salvaje fuerza de lo español y «su peligrosa libido que [podía] cuestionar la civilización» (Claver Esteban 2012: 399). De *Der Richter von Zalamea*, por el contrario, se desprendería que gracias a este talante indómito el pueblo español podía luchar y deshacerse de las fuerzas opresoras, estando además respaldados por la legalidad para hacerlo. Y es que, a diferencia de lo que ocurre en la comedia barroca, la acción de ejecutar a don Álvaro en la adaptación queda avalada no solo desde un punto de vista moral, sino también desde una perspectiva jurídica, pues, según indica don Lope en la diégesis, quien mata a un soldado también merece la muerte. En línea con ello, el haber suprimido la cuestión del defecto de forma en la película también explicaría que en esta se haya prescindido de la figura redentora de Felipe II, responsable de solucionar el conflicto jurídico en la obra de Calderón de la Barca. No descartamos que, por una cuestión de adecuación ideológica, la supresión de la figura regia de Felipe II también pudiera estar conectada con los hechos políticos acontecidos en los años inmediatamente anteriores al estreno de la película, cuando el káiser Guillermo II abdicó y se produjo el advenimiento de la República de Weimar. Al hilo de esta cuestión, recordemos que en España, durante los años de la Segunda República, se operó de un modo similar en versiones escénicas como las de *El burlador de Sevilla*, *El caballero de Olmedo* y *Fuente Ovejuna* de Lorca, en las cuales fueron suprimidos fragmentos de las obras clásicas en los que aparece la figura real (Peral Vega 2006).

Para terminar con el análisis de esta reescritura, apuntemos que, al menos por lo que respecta al ámbito de la recepción crítica, habría calado la lectura realizada por Berger de *El alcalde*, pues, por las publicaciones de la época, podemos observar que los valores democráticos inscritos en la versión fílmica también fueron atribuidos al texto de Calderón. En la revista berlinesa *Erste Internationale Filmzeitung* (Anónimo 1920), por ejemplo, se apuntaba que en la obra clásica acababa aflorando un principio democrático moderno, evidente en el hecho de que la soldadesca ya no disfrutaba de una posición privilegiada distinta a la del ciudadano de a pie. Asimismo, en la edición de *Der Kinematograph* del día 7 de noviembre de 1920 (nº 720), el autor anónimo de la crítica sostenía que Calderón, por su carácter cortesano, no tuvo la menor intención de escribir una pieza de

teatro tendenciosamente democrática, pero que en este drama se había revelado como un elocuente y sincero defensor de los derechos humanos más sagrados, habiendo hecho prevalecer la ley a la violencia y la justicia a la fuerza bruta.

6. 2. 2. Otras lecturas filmicas alemanas de *El alcalde de Zalamea*

Aunque no parece que la película de Berger tuviera éxito en taquilla, otros directores se atrevieron a trasladar *El alcalde de Zalamea* a la gran pantalla alemana. La siguiente transposición se realizó durante los años del Tercer Reich, en 1942, coincidiendo con un momento en el que este drama calderoniano era el más representado del conjunto de títulos del repertorio teatral áureo (London 1997; 2000)²²². En esta ocasión, se produjo una adaptación libre de la pieza, titulada *Der große Schatten* (1942), y de cuya dirección se ocupó Paul Verhoeven, quien había sido actor y director de teatro antes de iniciar su andadura como director de cine durante el periodo nazi (Robert y Reimer 2010: 307)²²³. La película, que ganó el *Premio della Biennale* de ese mismo año²²⁴, trata de una pareja de actores que han sido contratados para llevar a las tablas *El alcalde de Zalamea*. En este metraje, más allá de enmarcarse el teatro dentro del cine, la realidad y ficción se mezclan, pues los actores no solo interpretan los personajes de la obra, sino que sus trayectorias vitales también tendrían importantes conexiones con este drama de honor no conyugal.

²²² Según el recuento realizado por London (1997: 143 y 149), durante el Tercer Reich se estrenaron 134 producciones distintas de obras de Calderón en alemán, entre las cuales más de 50 fueron de *El alcalde*. A propósito, el investigador (1997: 149) comenta que: «el régimen nazi consideraba a Calderón un autor teatral de importancia. De entre todas las obras representadas bajo los nazis, las obras del Siglo de Oro español constituyen un porcentaje de casi un 1%. Esta cifra es aproximadamente el doble de lo que fue en los cuatro años que precedieron al hitlerismo gobernante. Un acuerdo cultural entre Alemania y el gobierno embrionario del Caudillo, firmado en enero de 1939, animó la promoción del teatro español, tal como hacía la necesidad de sustituir al teatro clásico francés, cuando este se eliminó en gran parte de las carteleras al iniciar la guerra».

²²³ Gracias al Dr. Ramón Valdés, que me habló de esta película, he podido catalogar *Der große Schatten* en mi corpus de adaptaciones cinematográficas de la comedia nueva.

²²⁴ Información disponible en: <http://asac.labiennale.org/it/passpres/cinema/annali.php?m=18&c=p>. Consulta del 12 de diciembre de 2017.

El protagonista, Schröder (Heinrich George), en el pasado había sido el director de una compañía teatral y actor, que encarnaba a Pedro Crespo en un montaje de *El alcalde*. En esta misma producción, el papel del capitán don Álvaro era interpretado por Robert Jürgensen (Will Quadflieg), que a su vez mantenía una tormentosa relación secreta con la hija de Schröder, Inge (Marina von Ditmar). Esta, no pudiendo soportar el curso de la relación, acabó por suicidarse. Schröder, que descubrió durante una pausa teatral que Jürgensen estaría involucrado en la muerte de Inge, salió al escenario y reclamó, en vez del honor, a su hija al actor, al que trató de estrangular en plena función, provocando el caos en el teatro. Años después del suceso, Robert está casado con Gisela, una antigua amante de Schröder, con la que ha tenido un niño. Ambos trabajan en un teatro de provincias, donde vuelven a montar *El alcalde*. En esta ocasión, el papel de Pedro Crespo es representado por un viejo apuntador que Robert e Inge reconocen, pues se trata de Schröder. La pareja teme la reacción que pueda tener el actor durante la función, pero este termina por controlarse; en el desenlace los tres aparecen, con las manos entrelazadas, reconciliados²²⁵.

Para concluir con este apartado, indiquemos que la trayectoria fílmica de *El alcalde* en el lienzo de plata alemán ha tenido, por el momento, su punto y final en una producción realizada en la República Democrática Alemana en el año 1956, también titulada *Der Richter von Zalamea*, dirigida por Martin Hellberg²²⁶. En esta última transposición, se habría recortado un 90% del texto original (Wheeler 2012: 152), aunque observamos que se sigue de modo fiel el argumento de Calderón²²⁷. Es interesante notar que Hellberg tomó como referencia el texto de Ludwig al menos en dos cuestiones. Por un lado, en esta cinta también es perceptible la

²²⁵ Para el resumen de esta película, cuya copia también se conserva en el Bundesarchiv de Berlín, hemos seguido a London (1997: 154-155; 2000: 231).

²²⁶ Según De España (2007: 18), la transposición de esta obra formaba parte de «una serie de adaptaciones teatrales dirigidas por Martin Hellberg —una de las grandes figuras de la escena alemana de posguerra, que había debutado en tiempos de la República de Weimar con montajes muy politizados—, entre las que se cuentan obras de Schiller (*Kabale und Liebe*, 1959) o Lessing (*Emilia Galotti*, 1958; *Minna von Barnhelm*, 1962)». De acuerdo con el investigador: «[e]l concepto estético de todas estas películas es deliberadamente poco cinematográfico pues lo que cuenta es su condición divulgativa de un clásico de la escena, modernizadas, eso sí, con algunas acotaciones ideológicas que faciliten la transmisión de un montaje político acorde con las directrices del momento».

²²⁷ La única excepción en este sentido la detectamos en la primera secuencia, en la cual se recrea una misa previa a la partida de Felipe II hacia Portugal.

andalucización de la atmósfera de Zalamea, donde son habituales las fiestas flamencas. Por otro, se produce una plena identificación del personaje de Mendo con don Quijote, y de Nuño con Sancho: el noble (interpretado por Wolf Beneckendorff) es bautizado como el «hidalgo» y el criado (Manfred Scheffer), como «Sancho Pansa»²²⁸.

6. 3. *El alcalde de Zalamea* durante la dictadura franquista: las versiones de José Gutiérrez Maesso (1954) y Mario Camus (1973)

6. 3. 1. Proyectos frustrados

En *Calderón. Icono cultural e identitario del conservadurismo político*, Jesús Pérez Magallón (2010: 332-340) desarrolla que fue durante los años de la Guerra Civil cuando se produjo el inicio de la reapropiación del dramaturgo barroco por la derecha²²⁹. Tal proceso alcanzaría su culmen tras la victoria de los nacionales, momento a partir del cual las derechas se encargaron de fraguar una imagen de Calderón ligada a los conceptos de «ortodoxia católica contrarreformista, del absolutismo habsburguiano y de la quintaesenciada identidad (o más bien *raza*) nacional» (2010: 332-333). Este proceso de restitución ideológica del poeta explicaría que el 23 de julio de 1939 –es decir: tan solo cinco años más tarde del montaje de *El alcalde* dirigido por Rivas Cherif para conmemorar el tercer año de la proclamación de la Segunda República–, con motivo del tercer aniversario del Alzamiento Nacional, la compañía de Teatro Nacional de FET y las JONS estrenara en el parque del Retiro el auto sacramental *La cena del rey Baltasar*, cuya dirección fue encomendada a Luis Escobar. En sintonía con esta interpretación de la obra de don Pedro, sin ánimo de ser exhaustivos, indiquemos que Felipe Lluch escribió y dirigió para

²²⁸

Véase:

http://www.filmportal.de/film/der-richter-von-zalamea_7cde855b360e4c7380f6c3a95b282ca7. Consulta del 12 de diciembre de 2017.

²²⁹ Empleamos el término «reapropiación» debido a que la iconización de Calderón como poeta de la Inquisición o de la Contrarreforma se había consolidado con anterioridad, en concreto, gracias a las plumas de Menéndez Pelayo y Unamuno. Para esta cuestión, consúltese el libro de Pérez Magallón (2010), especialmente los capítulos octavo y noveno.

celebrar el Primer Año de la Victoria *España, una grande y libre*, compuesta a partir de la adaptación de diversos textos de los primeros siglos de la Edad Moderna, varios de ellos, autos del poeta madrileño (Kasten 2012: 58). Dos años después, durante los festejos del Día de la Raza de 1942, fue llevado a las tablas el auto *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*. Asimismo, destaquemos que más allá de la apropiación ideológica de la obra del dramaturgo en contextos conmemorativos, entre 1939 y 1949, Calderón fue el autor clásico más representado en España, sumando un total de diecinueve, entre estrenos y reposiciones, el número de producciones que adaptaban sus piezas (García Lorenzo y Muñoz Carabantes 2000: 423).

Por lo que respecta al terreno cinematográfico durante este periodo, son algo más exiguas las cifras relativas a las reescrituras filmicas de la obra calderoniana. Como ya hemos avanzado, durante estos años fueron varios los proyectos de transposición cinematográfica del teatro del Siglo de Oro que nunca llegaron a materializarse. Ello estuvo motivado en buena medida no por la falta de interés de las productoras a la hora de trasladar al celuloide este patrimonio teatral, sino por la falta de apoyo, o directamente las negativas, por parte de la administración del estado franquista, que de forma sistemática puso objeciones a los distintos proyectos propuestos²³⁰. En relación con este fenómeno, Pérez Bowie y González (2010: 292) indican que la literatura española del Siglo de Oro no logró hacerse un hueco en el lienzo de plata debido a que:

Los censores eran conscientes de la dificultad de armonizar con los presupuestos ideológicos del Régimen los contenidos de unas obras que presentan, de manera a veces muy clara, las contradicciones sociales, materiales y morales de una época –la imperial– que el franquismo estaba utilizando, debidamente idealizada, como referente propagandístico

²³⁰ Esta falta de apoyo no solo se produjo en el terreno cinematográfico: tampoco las iniciativas de trasladar nuestros clásicos al público teatral contemporáneo fueron siempre acogidas por la administración como cabría esperar. En relación con esta cuestión, véanse por ejemplo los trabajos de Kasten (2014 y 2016), centrados en el estudio de la gira realizada por la compañía de José Tamayo por Hispanoamérica entre 1949 y 1951, durante la cual fueron llevadas a las tablas diversas piezas áureas. En el artículo más reciente (2016: 3-7), se pone de relieve la desatención administrativa a la que se vio sometido Tamayo por parte del Ministerio de Asuntos Exteriores, organismo al que solicitó financiación para llevar a término la empresa teatral, y desde el cual solo se le concedieron 75.000 pesetas en el mismo año en que terminó el *tour*.

En lo que concierne al caso específico de Calderón, y en concreto a la comedia que nos ocupa, los expedientes custodiados en el AGA reflejan los varios intentos de transposición de *El alcalde* impulsados por diversas productoras en un periodo de tiempo muy breve, incluso, en dos casos, en días consecutivos del mismo año. En orden cronológico, apuntemos en primer lugar el plan presentado el 18 de noviembre de 1947 por Suevia Films a la Dirección General de Cinematografía y Teatro. La adaptación de la obra había corrido a cargo de César Fernández-Ardavín Ruiz²³¹, y estaba previsto que la dirección recayera en su tío, el cineasta Eusebio Fernández-Ardavín²³². Once meses más tarde, José Carreras Planas, propietario de Pecsá Films también solicitaba el correspondiente permiso de rodaje de *El alcalde*, proyecto que de haber prosperado habría sido dirigido por Ricardo Gascón²³³. Un año después, el 28 de diciembre de 1949 la empresa Roptence también solicitaba el permiso de rodaje de la versión de *El alcalde*, de la cual tenía que encargarse el cineasta novel Manuel Mur Oti a partir de la adaptación del escritor José García Nieto²³⁴. Cifesa hizo lo propio al día siguiente, el 29 de diciembre²³⁵: en esta ocasión, se proponía a Juan de Orduña como realizador, que para entonces había dirigido películas como *Porque te vi llorar* (1941), *¡A mí la legión!* (1942) y *Locura de amor* (1948), basada en la obra teatral de Manuel Tamayo Baus (1855), en la que se recreaban los avatares biográficos de Juana de Castilla²³⁶. Tras el examen de los guiones remitidos por Roptence y Cifesa, se cursaron los respectivos permisos de rodaje, aunque estos fueron acompañados por duras críticas, prácticamente calcadas. En estas, se remarcaba que los adaptadores no habían «conseguido captar en su concepción

²³¹ Se podría decir que la idea original de trasladar al cine *El alcalde* no fue de Suevia, sino de César Fernández-Ardavín, del cual se conserva en su archivo personal un guión literario y técnico de la obra fechado en 1945 por Laura Antón Sánchez (2000: 310). Según la investigadora, Fernández-Ardavín sentía especial atracción por la literatura clásica, lo cual se evidencia a través de los títulos que dirigió, siete de los cuales, de un total de doce, fueron adaptaciones (2000: 33): son ejemplo de ello *El lazarrillo de Tormes* (1959) o *La celestina* (1969).

²³² Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, AGA, Unidad 36/04698.

²³³ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, AGA, Unidad 36/04708.

²³⁴ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, AGA, Unidad 36/04715.

²³⁵ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, AGA, Unidad 36/04715.

²³⁶ Gubern (1986: 82) ha clasificado *¡A mí la legión!* (1942) en el género épico, exaltador del ejército; *Porque te vi llorar* (1941), en el «cine de Cruzada». El llamado «cine de Cruzada» se caracterizó por ser: «de adoctrinamiento explícito, [...] no pretendió que el espectador olvidara [...] pues su misión consistía precisamente en hacerle recordar la Guerra Civil, legitimando ante él la insurrección armada franquista contra un régimen constitucional» (1986: 82).

cinematográfica la grandiosidad dramática de la obra original», a la vez que se advertía de que la Dirección General de Cinematografía y Teatro se reservaba el derecho de «proceder a la más rigurosa calificación de la película si una vez realizada no alcanzara la calidad y valores que la misma exige». En las últimas líneas del documento, además, se informaba a ambas firmas de que con la misma fecha se expedía a otra empresa cinematográfica el permiso de rodaje para la adaptación de *El alcalde de Zalamea*²³⁷. Desde Roptence y Cifesa, no obstante, no se dieron por vencidos ante tales comentarios. Así, en la misma unidad se identifican las concesiones de prórroga del permiso de rodaje solicitadas por las compañías en marzo. Incluso, desde Roptence se envió este mismo mes un nuevo guión a la Dirección General de Cinematografía y Teatro para que fuera revisado y aprobado. Por último, indiquemos que en la Filmoteca Española se conserva el guión técnico de otra versión fílmica de *El alcalde de Zalamea* firmada en 1953 por el director y guionista Antonio del Amo²³⁸. De este guión, del cual ni siquiera tenemos noticia de que se llegara a presentar para ser censurado, destacaría el hecho de que a través de él se tuvo la voluntad de no mostrar a De Ataide, ante el suceso de la violación, como a un «forajido vulgar», sino como a un hombre que movido por un conjunto de sentimientos negativos que acaba perpetrando el delito. Como veremos más adelante, esta no iba a ser la última ocasión en la que se propondría una caracterización psicológica compleja para el Capitán.

Las razones que explicarían por qué ninguno de los proyectos mencionados llegó a materializarse en su momento no han quedado reflejadas en los documentos custodiados en el AGA, por lo que no es posible extraer conclusiones definitivas al respecto. Sí que podemos constatar, en cualquier caso, que desde las productoras existió alrededor de 1950 un intenso interés por sacar adelante adaptaciones cinematográficas de *El alcalde*. Tal interés podría estar conectado al menos con tres factores, siendo al menos dos de ellos de orden crematístico. En primer lugar, tengamos en cuenta que a partir de junio de 1947, se estipuló que las películas clasificadas de Interés Nacional pasarían a recibir cuatro licencias de importación, las cuales podían ser vendidas a los productores y

²³⁷ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, AGA, Unidad 36/04715.

²³⁸ Signatura: AMO/01/29.

distribuidoras extranjeras, y así financiar nuevas películas con el dinero de la venta. A partir de 1952, las películas que obtenían tal distinción, pasaron a recibir en forma de licencias una subvención equivalente al 50% de su costo (Ramos Arenas y Justo Álvarez 2017: 17-18). Teniendo en mente la posibilidad de acogerse a tal tipo de subvención, las empresas españolas habrían presentado sus proyectos de transposición de *El alcalde* a la censura, confiados de que una propuesta de tales características resultaría atractiva a ojos de la administración franquista. No olvidemos, en es sentido, que casi todas las películas galardonadas hasta 1952 fueron sobre todo recreaciones de obras literarias de prestigio o de alegorías históricas, tales como *Dulcinea* (L. Arroyo, 1947), *Reina Santa* (H. Campos, A. Contreiras y R. Gil, 1947), *Fuenteovejuna* (A. Román, 1947), *Don Quijote de la Mancha* (R. Gil, 1948), *Locura de amor* (J. de Orduña, 1948), o *Don Juan* (J. L. Sáenz de Heredia, 1950). En segundo lugar, es preciso añadir que, por aquellos mismos años, el título calderoniano se llevó a las tablas con elevada frecuencia, la cual cosa, eventualmente, hizo pensar a las compañías que una versión fílmica del drama atraería al público a las salas de cine²³⁹. Por último, las intentonas de transposición mencionadas podrían haber tenido como acicate los fenómenos descritos por Pérez Bowie y González (2010: 294), quienes apuntan que:

en los primeros años de los cincuenta comenzaron a cambiar las actitudes respecto al traslado a la pantalla de textos teatrales, especialmente a partir de la recepción positiva de que fueron objeto por parte de la crítica internacional algunas adaptaciones de Laurence Olivier y de Orson Welles enormemente fieles a los textos originales y que conservaban incluso la expresión versificada de los mismos. Por lo que atañe al teatro del Siglo de Oro español, los artículos que Azorín publica en el diario *ABC*, las reflexiones de Joaquín de Entrambasaguas en distintos medios, o las de Alonso Zamora Vicente, insistiendo en las calidades cinematográficas de aquel teatro, con sus cambios de escenario, su unidad temporal, y el dinamismo de su ritmo, prepararon el terreno para que se volviera a intentar el asalto

²³⁹ Pensemos, por ejemplo, en el montaje de Enrique Borrás, estrenado el 10 de septiembre de 1947, es decir, dos meses antes de que desde Suevia se solicitase el primer permiso de rodaje de *El alcalde*. La *Base de datos del Centro de Documentación Teatral*, aparte de los datos relativos a la producción de Borrás, recoge los de la Compañía del Teatro María Guerrero (1948), Enrique Borrás y Enrique Guinart (1951) y del Teatro Español (1952).

El hecho de que finalmente los proyectos referidos no llegaran a puerto, por tanto, estaría relacionado en la mayoría de los casos con cuestiones ajenas a las propias empresas cinematográficas, tales como la falta de entusiasmo evidenciado por parte del organismo censor y la consiguiente ausencia de expectativas de recibir por parte de la administración una distinción que les pudiera reportar un beneficio económico.

6.3.2. El alcalde de Gutiérrez Maesso

Franco ha hecho la guerra con la espada del Cid,
la vara del alcalde de Zalamea y la lanza de Don Quijote
Víctor Ruiz Albéniz²⁴⁰

De los cinco proyectos arriba reseñados, tan solo uno llegó a estrenarse, y fue precisamente el más antiguo de ellos, el que había sido presentado a la censura por Suevia Films en noviembre de 1947. El guión había permanecido durante años en un cajón, y no fue hasta febrero de 1953 cuando la productora Cinesol, que coprodujo la adaptación con la firma recién inaugurada Águila Films, remitió el texto al organismo censor, desde el cual se revalidó el permiso de rodaje, sustentando tal decisión en que se trataba del mismo guión examinado y aprobado el 18 de noviembre de 1947²⁴¹.

A partir del cotejo de la documentación presentada a la Dirección General de Cinematografía y Teatro, comprobamos que en esta ocasión se volvía a hacer constar a César Fernández Ardavín y a Eusebio Fernández Ardavín como los responsables del guión literario y técnico respectivamente²⁴², pero se producían cambios tanto en el cuadro técnico como en el artístico. Así, en el puesto de director, Eusebio Fernández Ardavín –que ahora era director-gerente de Águila

²⁴⁰ Recogido en San Juan *et al.* (2009: 932).

²⁴¹ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, AGA, Unidad 36/04698.

²⁴² Finalmente, en los títulos de crédito se hizo constar como adaptador y dialoguista a Manuel Tamayo Castro, y como responsable del guión técnico al propio Maesso. Este guión se conserva en el AGA: Unidad: 21/05964, «Guión de EL ALCALDE DE ZALAMEA. Maesso, José (director)».

Films (Pérez Bowie y González 2010: 295)– había sido sustituido por José Gutiérrez Maesso, un joven recién diplomado del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, que fue elegido para tal misión debido a las calificaciones académicas obtenidas en la escuela²⁴³. Dada su poca experiencia, se acordó que Luis Marquina Pichot se ocuparía de la supervisión de su trabajo. Sí se mantuvo en esta versión al decorador que Suevia Films había previsto, Enrique Alarcón, que en 1940 había sido nombrado decorador-jefe de Cifesa (García de Dueñas 2003: 201, n. 75), y que fue el responsable de la reconstrucción de la villa de Zalamea en los estudios Sevilla Films²⁴⁴. Por otra parte, Enrique Borrás, que había sido propuesto en el 47 para protagonizar a Pedro Crespo, fue remplazado por Manuel Luna, actor que, como vimos en el capítulo dedicado a las versiones fílmicas de *Fuente Ovejuna*, interpretó al Comendador en la versión de Antonio Román; el personaje de don Álvaro, que tenía que ser interpretado por Enrique Guitart, fue adjudicado a Alfredo Mayo.

En relación con la contratación de Alarcón y estos dos actores, que habían formado parte del *star system* de Cifesa (García de Dueñas 2003: 203), es preciso que nos remitamos a lo recogido por Pérez Bowie y González (2010), quienes, siguiendo a Fanés (1989: 276-277), sostienen que la película era en realidad una producción encubierta de la firma valenciana, que ya no producía directamente, y que habría invertido en la cinta como mínimo 3.750.000 pesetas en concepto de adelantos a cambio de la distribución²⁴⁵. Podríamos inferir, por tanto, que Cifesa, insatisfecha con la valoración realizada por la censura del guión que presentaron ante el organismo el 29 de diciembre de 1949, y a sabiendas de que Roptence también tenía en marcha el mismo plan, habría pospuesto el proyecto de *El alcalde*,

²⁴³ La elección se produjo a finales de 1950, a raíz de la visita al Instituto de Jesús Sáiz, «consejero y accionista de CIFESA, presidente de Águila Films, y participante en Cinesol, de cuyo presidente Fernando Luca de Tena era yerno» (Pérez Bowie y González 2010: 295). Sáiz consultó entonces al director, Victoriano López, quién podía ser el recién graduado que se hiciera cargo de la realización. Desde el centro se decidió que sería seleccionado para tal propósito el alumno que hubiera obtenido las mejores calificaciones, y por ello fue propuesto Maesso.

²⁴⁴ Rimbau y Torreiro (*cit. en* Bowie y González 2010: 295) indican que, en realidad, Águila Films fue creada *ex profeso* para mantener la actividad de los estudios Sevilla Films, que pasaba por un período de crisis económica debido al descenso de la demanda por parte de las productoras.

²⁴⁵ Bowie y González (2010: 295), siguiendo a Fanés (1989: 276-277), apuntan en este sentido que la película sería una «extensión del cine histórico emprendido por la empresa en la década anterior y del que formarían parte otros títulos de la década producidos con el mismo sistema como *Jeromín* o *Amaya*».

y algunos años más tarde, a partir del texto de Fernández-Ardavín, habría decidido financiar los gastos de la adaptación a Cinesol y Águila Films.

6. 3. 2. 1. Pedro Crespo restaura el orden: a propósito de una lectura interesada de *El alcalde de Zalamea*

Dejando a un lado la cuestión de que también en esta versión de *El alcalde* el verso fue sustituido por la prosa, de una primera comparación entre la película de Maesso y la comedia se desprende que el guión sigue bastante de cerca la trama calderoniana. El análisis detallado del texto fílmico, no obstante, demuestra que en esta recreación fílmica se apostó por acentuar un rasgo rastreable en el texto original, a saber: la caracterización maniquea de los personajes. Es notoria, en este sentido, la idealización de la familia de los Crespo, y muy en especial de la figura del padre, presentado como un hombre comprensivo con sus hijos y magnánimo con sus ofensores, responsable de restaurar el orden en Zalamea. Por el contrario, al personaje de don Álvaro, y a la soldadesca en general, le es atribuida una depravación moral mayor que la reflejada en la pieza teatral.

La idealización de los Crespo con respecto al drama barroco es asumida principalmente mediante la supresión de aquellas acciones protagonizadas por los distintos miembros del clan que desde la perspectiva del espectador contemporáneo podrían considerarse reprochables. Ejemplo de ello es la desaparición del intento de asesinato de Isabel (Isabel de Pomés) por parte de Juan (Mario Berriatúa) cuando este la encuentra en el bosque después de que haya sido forzada por el Capitán. En esta misma línea, también se elide el momento en el cual la doncella solicita a Pedro Crespo, cuando este está atado a un árbol, que le quite la vida por haber deshonrado a la familia. Cabe destacar asimismo que el padre, al conocer la deshonra familiar, declara inocente a la hija, y que de inmediato acude al concejo municipal para reclamar que se haga justicia, en vez de maquinarse la venganza. En el guión, de hecho, a diferencia de la comedia, el protagonista pone de manifiesto su deseo de revancha tan solo en una ocasión –

tras el episodio de súplicas al capitán (sec. 32)²⁴⁶. Por último, Pedro no ordena que se proceda al tormento de la Chispa (Juanita Ozores) y Rebolledo (Alberto Bové) para que testifiquen en contra de don Álvaro²⁴⁷.

La idealización de la familia Crespo se alcanza también por una operación de contraste: como adelantábamos, el grupo militar aparece envilecido en comparación con la pieza áurea, un efecto conseguido mediante la atribución de acciones a los soldados inexistentes en Calderón. Ya en la primera secuencia²⁴⁸, en la cual se muestra a las tropas de camino a Zalamea, se anticipa que estas perturbarán la paz reinante en la villa extremeña, verdadero *locus amoenus*. Los soldados durante la marcha cantan, beben y lamentan haber pasado tres días andando sin descansar y no haberle echado el ojo a ninguna mujer. Más adelante, en la séptima secuencia, vuelve a registrarse su marcha hacia Zalamea: de nuevo, cantan y, a partir de la letra de la canción, ponen de manifiesto que forman parte del ejército por pura necesidad económica, no por amor a la patria, y que en caso de tener que luchar contra los moros ellos no acudirán a su deber. Tal caracterización se ve asimismo reforzada por el añadido de una secuencia dramática inexistente en Calderón, en la cual visualizamos cómo en Zalamea se monta una comedia en la que se parodia la vida militar. En este fragmento, el personaje que interpreta a un Capitán ilustra la vida de los soldados, cuyo día a día está marcado por el pillaje, el abuso a las mujeres y la negligencias de sus tareas militares.

La desconfianza de los villanos presentada por el dramaturgo ante la llegada de las tropas se intensifica en la recreación fílmica. Así, si en la comedia Crespo solicita a Isabel e Inés que se escondan en las habitaciones altas, en Maesso, los aldeanos reciben la noticia de que las tropas se instalarán en sus casas como si de una tragedia se tratara: un villano indica que ello significa la «llegada del enemigo»; los tenderos que venden en la plaza de la villa se apresuran a recoger el género y a cerrar sus puestos; todos los rebaños son escondidos; y, un

²⁴⁶ En lo que concierne a esta cuestión, recordemos por ejemplo los siguientes versos del drama: 2093-2095; 2115-2125; 2374-2377.

²⁴⁷ Notemos también que en la versión de 1947 de *Fuente Ovejuna* se suprimió la orden de los Reyes Católicos de hacer torturar a la villa entera. Tal elisión perseguía el objetivo de disculpar a los Monarcas de la acción que el Fénix les adjudicó en su comedia.

²⁴⁸ Para la segmentación de la película, consúltese Pérez Bowie y González (2010: 302-306).

travelling registra cómo las puertas y postigos de la aldea son atrancadas sin excepción. Los tercios se sorprenden de que al arribar a la villa solo les espere un disminuido psíquico, pues, según había anunciado la Chispa, todos los villanos, y en especial las mujeres, los recibirían con gusto, haciéndoles entrega de chorizos y jamones. Ante el chasco, unos soldados saltan una tapia y roban un par de gallinas.

Después de que el Alcalde haya entregado entre temblores las llaves del Concejo a don Álvaro, Rebolledo se dirige al capitán para informarle de que se alojará en casa de Pedro Crespo, cuya hija, tiene la edad justa para «hacerle el amor». El noble militar no parece estar muy interesado en la propuesta debido a la condición labriega de Isabel, pero una vez instalado en casa del rico villano ordena a Juan malintencionadamente que se lleve los caballos a la cuadra: una vez a solas, trata de abrir las puertas de la casa, pero al encontrarlas cerradas, pide su espada a la Chispa y se dispone a echarlas abajo. Rebolledo interviene entonces y convence a su Capitán de que es mejor actuar con disimulo e idear una treta para penetrar en los aposentos superiores; la argucia se desarrolla según el texto calderoniano.

La mala actitud de las tropas vuelve a ponerse de manifiesto durante la decimonovena secuencia, desarrollada en una cantina, donde los soldados beben vino a raudales, juegan al boliche y acosan sexualmente a las tabernereras, una de las cuales, incluso, tiene que defenderse con una horquilla. La magnitud de la jarana es incomparable con el resto de escenificaciones de este mismo fragmento en las demás adaptaciones cinematográficas de la obra. En esta taberna es donde se fragua el plan para dar una serenata a Isabel: durante este posterior episodio (sec. 20-24), un soldado se encarama a uno de los muros del jardín de Crespo y lanza una piedra al interior de la vivienda para irritar al rico labrador, que a pesar de las provocaciones disculpa la conducta del soldado. Por su parte, Ataíde trepa una pared para penetrar en la habitación de Isabel y raptarla. Ante la impotencia de no haber conseguido su propósito y de haber sido descubierto por don Lope de Figueroa (José Marco Davó), ordena que se le den dos tratos de cuerda a Rebolledo.

La partida de las tropas de Zalamea significa el retorno de la paz de la villa: las puertas y ventanas vuelven a abrirse y los animales salen libremente de sus

corrales. Por su lado, los soldados, habiendo organizado un campamento militar en el bosque, hacen de la depravación su modo de vida. De allí deserta Ataide con otros soldados y se dirigen a casa de Crespo, donde, del mismo modo que en Gual, allanan la morada, maniatan al padre y a Inés y raptan a Isabel, que es conducida hasta un pajar donde se la encierra con Crespo. Los esbirros del capitán se trasladan a un mesón de enfrente, donde esperan impasibles a que este satisfaga sus execrables deseos. En este sentido, coincidimos con García Dueñas (2003: 188) en que los momentos previos a la violación –que no pudo ser mostrada por mandato de la censura– son presentados como un comportamiento «normal» en el marco de los hábitos castrenses²⁴⁹.

Ateniéndonos a la descripción realizada de la conducta de la compañía en esta versión de *El alcalde*, coincidimos con Utrera Macías (2002: 74), García de Dueñas (2003: 188) y Pérez Bowie y González (2010: 307) en que la narración fílmica destila un evidente tono anticastrense. Al respecto, remarquemos que resulta extraordinario que en una realización de principios de los 50 se detecte un mensaje de semejante naturaleza, especialmente si consideramos lo apuntado por Utrera Macías (2002: 74), según el cual:

El cine de ficción por entonces producido, obediente a las directrices censoras del momento, sigue enjuiciando el pasado inmediato bajo la perspectiva de los vencedores: el guerrillero, el legionario, el militar de tierra, mar y aire, son mostrados como prototipos y héroes dentro de un maniqueísmo primitivo.

Por otra parte, no deja de ser chocante que el «malo» de la película, el capitán Álvaro de Ataide, fuera protagonizado por Alfredo Mayo, quien, como explica Reig Tapia (2002: 105), se había visto «condenado» a partir de su intervención en *Raza* en el papel de José, trasunto de Franco, «a hacer casi siempre de galán o héroe, de bueno de la película». Asimismo, Manuel Luna, estaba especializado en papeles de villano (Coira 2004: 121): aparte de haber encarnado al

²⁴⁹ Gutiérrez Maesso describe en García de Dueñas (2003: 204 y ss.) las trabas puestas por el organismo censor a raíz del episodio de rapto y violación recreado en el guión. Según relata el director, la Junta de Censura instó justo antes de que se iniciase el rodaje a que se suprimiese la secuencia de los abusos sexuales; desde la productora, no obstante, se insistió en que el episodio mencionado era la clave del drama. Finalmente, desde la Dirección General de Cinematografía y Teatro se autorizó el rodaje de la secuencia, que debía realizarse «con mucho tacto» (2003: 207).

comendador Fernán Gómez en la *Fuente Ovejuna* del 47, interpretó en *Alba de América* al judío Isaac, «epítome de la visión antisemita del franquismo», y en *La leona de Castilla* a Manrique, un «traidor infiltrado entre los comuneros» (Juan-Navarro 2004: 212)²⁵⁰.

Dado el tono anticastrense y la transcaracterización de los intérpretes, cabría preguntarse si mediante esta transposición del drama se habría pretendido lanzar un mensaje subversivo de forma velada. Esta hipótesis se podría ver respaldada por la filiación política del director, cuya afinidad al régimen era a todas luces discutible: el propio Gutiérrez Maesso dijo de sí mismo que cuando dirigió *El alcalde* era un hombre de izquierdas, aunque sin llegar a ser comunista, pero sí de ideas muy progresistas (García de Dueñas 2003: 174)²⁵¹. No obstante, es importante remarcar que cuando al cineasta le fue asignada la dirección de la película –cuyo guión, recordemos, estuvo en manos de los censores primero en 1947 y después en 1953–, no se le permitió tocar ni una coma del texto. De hecho, con posterioridad, Maesso lamentó que en el ejercicio de sus labores como realizador le hubiera sido impuesto prácticamente todo, salvo la dirección de los actores y la elección de la actriz María Fernanda d'Ocón (en el papel de Inés) y Fernando Rey (Felipe II) (García de Dueñas 2003: 195-212). Por este motivo la hipótesis sugerida quedaría refutada.

Parecería mucho más plausible, por el contrario, lo apuntado por Pérez Bowie y González (2010: 307), en cuyo trabajo desarrollan que frente al film, el espectador:

²⁵⁰ Coincidimos con Juan-Navarro (2004: 212) en que el recurrir a los mismos actores para la interpretación de papeles semejantes «tiende a fortalecer el subtexto alegórico, al permitir al espectador reconocer inmediatamente a los actores como actantes recurrentes dentro de una misma trama: la eterna lucha de la España eterna con la anti-Patria».

²⁵¹ De origen extremeño, pero residente en Madrid desde su niñez, Gutiérrez Maesso había estudiado en el Instituto Escuela, colegio subsidiario de la Institución Libre de Enseñanza. Al respecto, el cineasta apuntaba: «Yo era un hombre de la Institución libre de enseñanza y estaba – o así lo consideraban ellos, las autoridades del momento– entre medias, alejado de los radicales de izquierdas y los extremistas de derechas» (García de Dueñas 2003: 135). Poco tiempo antes de realizar *El alcalde*, Maesso había participado en la fundación de la firma Industrias Cinematográficas Altamira, junto con otras personalidades como Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, en cuyo seno se produjo *Esa pareja feliz* (J. A. Bardem, L.G. Berlanga, 1953), película enmarcable en el clima de disidencia cinematográfica existente en España a principios de los 50 (Monterde 2000: 285).

no debía identificar esos soldados con los soldados españoles del presente [franquista], disciplinados, obedientes y debidamente acuartelados y alimentados, de manera que en este sentido la película está celebrando de manera implícita la seguridad del tiempo actual frente [...] [a la de un] *pasado lejano*²⁵²

Notemos de todas formas que si bien estamos de acuerdo con lo expuesto por los investigadores, creemos que la representación de la soldadesca no solo se limitaría a evocar las características de las fuerzas castrenses de un *pasado lejano*. Así las cosas, la película podría estar haciendo referencia a un momento de inestabilidad más reciente, el de la Guerra Civil, y en concreto a los combatientes republicanos, cuya representación durante la contienda por parte de los nacionales, y después durante el franquismo, encaja en buena medida con los rasgos adjudicados al Capitán y sus tercios en *El alcalde de Maesso*²⁵³. Al respecto, recordemos que durante la contienda la atribución de falsos crímenes a los republicanos fue una práctica propagandística desarrollada entre los sublevados, cuyos medios de comunicación presentaban a los *rojos* «como unos ladrones y criminales contumaces» (Sevillano 2007: 44)²⁵⁴. En paralelo, también se propagó una literatura en la cual se relataban los sangrientos sucesos acontecidos en zona republicana, recogidos en obras como *El terror rojo en Cataluña* (1937) de Antonio Pérez de Olaguer o *Madrid de corte a checa* (1938) de Agustín de Foxá.

²⁵² La cursiva es nuestra.

²⁵³ En cualquier caso, indiquemos con Deltell Escolar (2006: 18) que «el cine español del franquismo es zigzagueante en su retrato del miliciano y soldado republicano. Es decir, no existe un arquetipo claro ni un modelo único del enemigo del bando franquista. Todo lo contrario lo que se observa es que la imagen del *otro* tiene cuatro etapas diferenciadas: primera desde 1939 a 1949 que nos muestra a un militar vencido; segunda de 1950 a 1954 que retrata a un excombatiente que intenta reconciliarse con España; tercera de 1955 a 1965 un período donde el soldado comunista deja de ser peligroso y es casi inexistente en las películas bélicas y cuarta de 1965 a 1975 supone el canto del cisne del franquismo y el nacimiento del retrato desde la izquierda del soldado republicano». En efecto, la representación de los republicanos en el cine español ha seguido modificándose según han pasado los años. Por lo que respecta a los textos fílmicos producidos, por ejemplo, entre 2001 y 2011, Pelaz López y Tomasoni (2011: 15) concluyen que los miembros pertenecientes al bando republicano son presentados por lo general como «personajes positivos, idealistas, un tanto inconformistas, y defensores de la libertad y la democracia encarnadas en la legalidad republicana. Se trata de un perfil genérico, en el que se diluyen las particularidades, y hasta las hostilidades que separaban a los llamados «antifascistas» antes y después de 1936 [...] la cuestión ideológica no es importante a efectos dramáticos. De lo que se trata es de mostrar las penalidades que estos luchadores por la libertad padecieron por enfrentarse a los franquistas [...]. La autocrítica no es un rasgo presente en esas cintas que no se detienen a valorar o presentar los errores propios, sino tan solo la brutalidad del enemigo».

Más tarde, en el terreno cinematográfico estas mismas ideas se dejaron sentir. Sin ánimo de ser exhaustivos, hagamos referencia a títulos como el anteriormente mencionado, *Porque te vi llorar* (J. de Orduña, 1941), en el cual se narra, teniendo como telón de fondo la Guerra Civil, el asesinato de un joven por parte de un miliciano republicano y la posterior violación de su amada, que queda encinta tras el abuso sexual. Con esta corriente de representación conectaría asimismo *Rojo y negro* (C. Arévalo, 1942), texto fílmico fascista en el que, además de retratarse los horrores cometidos en el Madrid republicano, se registran las torturas a las cuales se ve sometida la protagonista por miembros de la CNT y la FAI. Indiquemos al respecto que este modelo de caracterización de los republicanos no solo se siguió en los filmes de ficción españoles realizados durante los primeros años de la dictadura. Ello es por ejemplo palpable en la película americana *The snows of Kilimanjaro* (H. King, 1952), en la cual la imagen de los republicanos también participaba de este paradigma²⁵⁵. Asimismo, todavía en el documental *Morir en España* (M. Ozores, 1965) se apuntaba que los republicanos, al principio de la guerra, se lanzaron a «una orgía carnavalesca, sangrienta y expoliadora» (Crusells 2003: 118); en contraposición, el narrador extradiegético del mismo texto describía que en la zona nacional el pueblo aceptó «desde el primer momento la disciplina militar, entre otras cosas, porque está harto de anarquía, desorden y demagogia» (2003: 118).

A partir de lo desarrollado hasta el momento, y si además tenemos presente que por las mismas fechas en las que se realizó esta película el cine histórico español tendió a proponer tramas alegóricas en las cuales se dramatizaba el proceso de construcción del estado franquista (Juan-Navarro 2004; González González 2009), parece claro que en esta ocasión se forzó interesadamente el sentido de *El alcalde* con el objetivo de generar la impresión de que el drama áureo no solo prefiguraría lo ocurrido a partir de julio de 1936, sino que también justificaría el alzamiento en contra de la Segunda República y su posterior

²⁵⁵ También en el extranjero se produjeron películas pro-republicanas; véase por ejemplo *Confidential Agent* (H. Shumlin, 1945) (Gubern 1986: 115).

derrocamiento²⁵⁶. De acuerdo con la lógica premonitoria impresa en la cinta, la figura de Pedro Crespo funcionaría como trasunto del dictador, el líder responsable de poner fin, según la narrativa oficial de la época, al desorden provocado por las fuerzas republicanas de izquierdas, en la película encarnadas por Ataíde y sus hombres. Por otro lado, Crespo también sería el autor de la reparación del honor de Isabel; es decir, como Franco: restaurador de la gloria de una España mancillada por los revolucionarios.

A tenor de lo apuntado, indiquemos que la presencia del rey Felipe II en esta reescritura fílmica de *El alcalde* también tendría una significación política muy determinada. Y es que el 7 de junio de 1947 fue aprobada por las Cortes Españolas la Ley de Sucesión en la Jefatura del Estado, a partir de la cual España se declaraba constituida en Reino y se establecía que el sucesor del dictador ostentaría el título de Rey o Regente²⁵⁷. La voluntad de hacer conectar el presente franquista con la época imperial filipina²⁵⁸, así como la pretensión de ensalzar la institución monárquica a raíz de la entrada en vigor de la ley referida también

²⁵⁶ Indiquemos con González González (2009: 27) que, por lo general, durante la dictadura, «el cine histórico mostró una enorme complicidad con el régimen de Franco, en el sentido de que respaldó y extendió con desigual intensidad su programa político y sus valores sociales y espirituales».

²⁵⁷ Fue sometida a referéndum el 6 de julio de 1947, siendo aceptada por el 82% del Cuerpo electoral y el 93% de los votantes. El texto está disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/ley-de-sucesion-en-la-jefatura-del-estado-de-26-de-julio-de-1947/>. Consulta del 15 de diciembre de 2017.

²⁵⁸ En una entrevista realizada por Yndart publicada el 12 de octubre de 1936 en el periódico *La Nación*, Franco apuntaba que: «Después de una convulsión como la que ha experimentado España, las naciones se hunden o se engrandecen. España habría sucumbido fatalmente, no sólo en el caso de que triunfara el comunismo, sino de haber continuado con la política que llevaba hasta nuestro movimiento nacional. Impedir el desastre fue el móvil de la decisión del 17 de julio de los jefes del ejército y de diversos matices políticos que los secundaron con todo entusiasmo. [...] Con seguridad no he de equivocarme si afirmo la proximidad de un resurgimiento español sin precedentes desde nuestro Siglo de Oro». A propósito de esta cuestión, es preciso que recordemos con González González (2009: 108-109) que el «deseo de recuperación del pasado más glorioso de la historia patria ni nace con la retórica franquista ni es exclusivo del fascismo español». Así, a raíz del desastre del 90, la intelectualidad liberal española consideró que el momento climático de nuestra historia había que buscarlo en la Edad Media, y por tanto, era preciso recuperar la tradición democrática de ese periodo. El pensamiento reaccionario, en cambio, «situaba el punto culminante de la historia de España con la dinastía de los Austrias, en los siglos imperiales, y atribuía la ruina nacional a la llegada de los Borbones y a la influencia francesa de los siglos XVII y XIX». Tales ideas fueron años más tarde actualizadas por ideólogos fascistas, especialmente, por Ramiro de Maeztu y Ernesto Giménez Caballero, quienes insistieron en la necesidad de restaurar al presente el periodo histórico comprendido entre los siglos XV y XVII.

podría explicar que en esta adaptación cinematográfica se conceda un mayor protagonismo a Felipe II que en el resto de versiones fílmicas del drama calderoniano. De este modo, en la película, comprobamos que el monarca tiene una mayor presencia que en la comedia, en la cual no aparece hasta el último cuadro de la tercera jornada. Asimismo, a partir del metraje se evidencia que, al igual que ocurre con Pedro Crespo, se apostó por la idealización del personaje regio, presentándolo como un hombre justo y valiente, amante de sus paisanos y España, a través de la cual viaja ocultando su identidad para así poder conocer de primera mano la realidad del pueblo.

6. 3. 2. 2. Recepción

Tampoco la versión de Maesso despertó el entusiasmo ni entre la crítica ni el público; de hecho, tan solo logró recaudar en taquilla 1.818.703,90 pesetas. El proyecto fue, por tanto, a todas luces un mal negocio, pues en él se habían invertido 4.523.127 pesetas (Fanés 1989: 277).

En el informe interno realizado tras el estreno de la película en Oviedo el 1 de abril de 1954, el inspector León B. Manso Menéndez registraba que tan solo «un sector reducido de público asistió a esta película», y argumentaba que tal desatención estaba motivada por «el reparto de artistas y la trama de la misma entendida como copia de la comedia clásica». Por su parte, el Delegado Provincial del Ministerio de Información y Turismo en Huelva apuntaba que en la presentación del día 5 de enero la película había sido «bien acogida en un sector y con indiferencia en otro», atribuyendo la desigual aprobación a la formación académica del público:

En el sector que la ha acogido bien, formado por espectadores de un nivel cultural algo elevado, se elogia la actuación del director, que ha sabido llevar a la pantalla una de las obras más representativas de nuestro teatro clásico, con buen ritmo cinematográfico, sin que se pierda lo más esencial de su diálogo. En el resto de los espectadores, ha sido acogida con indiferencia, a causa de no apreciar debidamente todo su valor.

Por último, desde la Delegación Provincial de Castellón de la Plana, el 18 de marzo de 1954, simplemente se indicaba que en general la película había sido bien recibida por el público.

Lo descrito en estos informes contrasta con los comentarios recogidos en las publicaciones afines al régimen, en las cuales *El alcalde*, en palabras de Pérez Bowie y González (2010: 250), «desató los elogios más encendidos». En el número de julio-agosto de 1953, es decir, antes del estreno de la película, en la revista *Espectáculo*, se celebraba que con este film el cine hubiera saldado con creces su deuda con Calderón. Asimismo, poco después de la *première*, en el número del 31 de enero de 1954 de *Primer Plano*, se encomiaban los procedimientos de adaptación efectuados, los cuales, según el autor, habían permitido trasladar a la gran pantalla la inmortal obra prescindiendo de aquellos elementos menos cinematográficos y más alejados de la realidad del espectador.

Por lo que respecta a la prensa diaria, los comentarios vertidos fueron por lo general positivos, y en ellos se hizo especial hincapié en la dificultad que había supuesto el trasvase del inmortal drama de Calderón al séptimo arte. A diferencia de lo que observábamos en los artículos de las revistas especializadas, no obstante, en esta clase de publicación también hubo cierto espacio para la crítica. En el diario *Odiel* de Huelva, por ejemplo, tras la exhibición de la película el 5 de enero, Carmelo Martínez (1954) hablaba con esperanza, por un lado, de la nueva savia que representaban para el cine español los alumnos del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, entre los cuales incluía a Maesso, quien había realizado la adaptación con dignidad. En la pieza, no faltaban elogios para la fotografía, la ambientación, la música y la interpretación de Manuel Luna, quien, según advertía Martínez, había dejado de ser «el eterno traidor». El autor, no obstante, prefería no entrar en la cuestión de si era conveniente realizar adaptaciones cinematográficas de obras excepcionales como *El alcalde*, y entre otras cuestiones reprobaba la caricatura a la que había sido sometido el protagonista, así como la actuación de Fernando Rey.

Batueco (1954) en el diario castellonense *Mediterráneo* se mostraba menos comedido a la hora de subrayar los aspectos negativos de la cinta, en la cual echaba de menos los versos de Calderón, y de la que criticaba el ritmo,

excesivamente lento. Por otra parte, atribuía parcialmente la mediocridad de la reescritura a la calidad del cine español en general:

Al recorrido del amanerado cine español por todo el ancho y largo campo de nuestra historia y nuestra literatura clásica le faltaba tener este dramático tema calderoniano: y se ha tentado, no digamos que con éxito porque esto parece imposible, pero también sin un fracaso clamoroso.

El alcalde de Zalamea no podía resultar una película dinámica y movida porque ni el tema lo consiente ni la escasa maestría del oficio de nuestro cine lo permite

Por último, reseñemos la crítica firmada por Ducay (1953), quien se mostraba especialmente crítico con el metraje desde las páginas de *Objetivo*, «órgano de expresión de los intelectuales y cineastas que buscaban nuevos caminos para el cine español» (Pérez Bowie y González 2010: 252). El autor, por una parte, también recriminaba que el verso hubiera sido sustituido por la prosa, y que esta, en ocasiones puntuales, a través de determinadas frases, sonara como el primero, con el objetivo de satisfacer el horizonte de expectativas de los espectadores. En relación con ello, apuntaba que en el caso de que en una reescritura fílmica se optase por no respetar el texto original era preciso adaptar por completo la obra:

para llevar al cine airoosamente, artísticamente, un drama como este, solo caben dos soluciones: la de Laurence Olivier o su polo contrario. Ambientar la obra en época actual, trasladar las circunstancias a otras similares de nuestros días [...]. Entonces, Pedro Crespo puede llamarse de otra forma, Zalamea pasar a ser el pueblo X, los Tercios un ejército invasor cualquiera. Problema, el de siempre: el honor de un pueblo y su idea de justicia.

En este sentido, exculpaba del resultado global a Maesso, el cual, según informaba a los lectores, no había tenido nada que ver en el proceso de adaptación de la película, y que, pese a las limitaciones, había salvado medianamente la película:

En el film de Maesso hay una serie de elementos impuestos: el guión, los intérpretes, la mala calidad del diálogo, la mala ambientación. La dirección lucha contra el engolamiento, el vicio de los intérpretes, la mala calidad del diálogo, la mala ambientación [...]. Es importante tener esto en cuenta para diferenciar el terreno de cada cual y comprender hasta qué punto el realizador puede verse incapacitado para ejercer su influencia.

6. 3. 3. Calderón en el tardofranquismo: *La leyenda del alcalde de Zalamea* de Mario Camus

La realización de una nueva reescritura fílmica de *El alcalde* en España no se produjo hasta 1972, coincidiendo con un momento en que desde Televisión Española se seguía la política de buscar socios extranjeros para producir telefilms que adaptaran textos clásicos, que posteriormente eran exportados (Sánchez Noriega 1998: 156). Al igual que ocurrió con la versión de *Fuente Ovejuna* dirigida por Juan Guerrero Zamora, en esta ocasión la coproducción se desarrolló con la RAI, y Mario Arioso repitió como representante y supervisor de la cadena italiana. Esta vez, no obstante, debido a los problemas surgidos con la censura a raíz del telefilm de Guerrero Zamora, y teniendo en cuenta que este había superado los gastos presupuestados, Salvador Pons –director de TVE en aquel momento–, recurrió para este proyecto a Mario Camus, que estaba preparando para la cadena la serie *Guerrilla* (Frugone 1984: 107)²⁵⁹. Pons ofreció al cineasta cántabro realizar una adaptación del drama calderoniano en seis semanas, con un presupuesto de 17 millones de pesetas. Para entonces, Camus ya había dirigido películas como *Los farsantes* (1963) o *Con el viento solano* (1967), y, según apunta Wheeler (2012: 160), ya era considerado un director cinematográfico de izquierdas²⁶⁰.

El director de la corporación, por otra parte, asignó la tarea de escribir el guión a Antonio Drove Shaw, al cual, según el mismo guionista relató, se le dieron dos meses de tiempo para que, con absoluta libertad, adaptara la obra de don Pedro: tan solo se le indicó que preservara los pasajes en verso más emblemáticos de la obra inmortal (Marías 1975: 23). Cuando Camus recibió el texto quedó sorprendido por el trabajo Drove, que consideró unos de los guiones más

²⁵⁹ Según informa Frugone (1984: 107), Salvador Pons había encargado a Camus que reuniese un grupo de guionistas para preparar esta serie, ambientada en la Guerra de la Independencia, que finalmente no se llegó a materializar.

²⁶⁰ Coincidimos con Palacio (2012: 320) en que Mario Camus es el responsable de algunas de las adaptaciones cinematográficas más emblemáticas de nuestro cine –*Fortunata y Jacinta* (1980), *La colmena* (1982), *Los santos inocentes* (1984), *La casa de Bernarda Alba* (1987) o *La forja de un rebelde* (1990)–; asimismo, el cineasta ha constituido en este sentido «el canon español de su elaboración: cuidado de los aspectos del habla y lenguaje de los protagonistas, atención a los detalles de la ambientación y método de interpretación naturalista». Sobre la importancia de la literatura en la filmografía del realizador, consúltese Martínez Aguinagalde (1996).

completos con lo que había trabajado, no teniéndole que modificar «ni un punto ni una coma» (Frugone 1984: 107-108). Es importante señalar al respecto que Drove realizó una adaptación muy libre de la obra calderoniana, en buena parte fraguada a partir de aportaciones propias. Por este motivo, temiendo las críticas que ello pudiera suponer, realizó incorporaciones procedentes de la primera versión de *El alcalde de Zalamea*, tradicionalmente atribuida a Lope²⁶¹. Drove, en una entrevista para *Primer plano* en 1975, resumía la estrategia con las siguientes palabras:

temiendo las iras de los polvorientos mantenedores de la tradición literaria, decidí tomar algunos elementos de una obra precedente de Lope de Vega, de la que partió Calderón, con la esperanza de que los «defensores de la cultura», al ver que había muchos cambios en la obra de Calderón, los atribuyeran a la también respetable pluma de Lope y me dejaran a mí tranquilo (Marías 1975: 24)

Fruto de este proceso de refundición, en la película observamos que se da la incorporación de personajes procedentes de la versión más temprana, tales como las figuras de Inés (Sonsoles Benedicto) y Leonor (Charo López), hijas del rico villano (encarnado por Paco Rabal), que en *La leyenda* devienen hermanas de Isabel (Teresa Rabal, hija del actor protagonista), así como de los capitanes don Diego (Ramiro Oliveros) y Juan (Antonio Medina), compañeros de batallón de don Álvaro (Julio Núñez) en la cinta. Por lo que respecta a la construcción del personaje de Isabel, en la recreación fílmica se mantiene la misma caracterización que en la comedia, tratándose de una doncella recatada, obediente y virtuosa. Las figuras de Inés y Leonor, por el contrario, funcionan como contrapunto de Isabel, siendo retratadas como caprichosas, frívolas y desobedientes: es más, son ellas mismas, como en el texto literario atribuido a Lope, quienes deciden abandonar el hogar, a pesar de las advertencias del padre, para unirse a don Diego y Juan, los cuales les han prometido (falsamente) matrimonio.

²⁶¹ En la base de datos *Artelope* se indica que, a pesar de que todos los testimonios conservados atribuyan la obra a Lope, esta comedia no fue escrita por el poeta madrileño. Véase: <http://artelope.uv.es/basededatos/browsercord.php?action=browse&-recid=8-bibliograficos> (consulta del 14 de diciembre de 2017). Para la cuestión de la autoría de la obra, puede consultarse Lope de Vega (2014).

En el guión, por otra parte, también se procedió a la supresión de don Mendo y Nuño, inexistentes en la primera versión de la comedia, así como a la atenuación del protagonismo de la Chispa y Rebolledo (Utrera Macías 2007: 56). El hecho de que en *La leyenda* desaparezca la primera pareja y que la presencia de la segunda se vea reducida, en efecto, está encaminado a la supresión de aquellos elementos capaces de dotar de cierto tono humorístico al relato, tal y como también veíamos en la versión galiana. En Calderón, a la vez, Rebolledo y la Chispa contribuían con sus músicas y danzas a trasladar una imagen del vivir de los militares menos fiera que en Camus. En consonancia con ello, debe entenderse que se haya apostado por la ampliación del número de personajes femeninos deshonrados, pues permite incidir en la cuestión de la degradación moral de la milicia, a la vez que contribuye a agudizar el nivel trágico de la narración. A propósito, notemos que, en la promoción realizada durante los días previos al estreno de la película, esta se publicitó en el diario *ABC* con el siguiente subtítulo: «Tres hijas, tres ultrajes y un padre que representa la justicia» (Anónimo: 1973).

Por lo que respecta a los restantes procedimientos de adaptación, resulta interesante destacar la ruptura de la linealidad del relato. Así, en *La leyenda*, este adquiere una estructura circular, comenzando la narración por el desenlace, en el momento en que don Lope de Figueroa (Fernando Fernán Gómez) regresa con sus tropas a la villa extremeña para rescatar a los Capitanes. A su vez, en este marco, se inserta la figura de un ciego (Gregorio Paniagua), el cual, cumpliendo la función de narrador, es quien traslada al espectador la historia de *El alcalde*. Siguiendo lo desarrollado por Sánchez Noriega (1998: 158), cabe apuntar que el estatuto de este personaje es complejo, pues si bien en varias secuencias aparece en el mismo plano que el resto de personajes, en otras:

es un delegado en el texto del narrador heterodiegético, ya que el personaje se encuadra dentro del modelo de ciego que va cantando por los pueblos viejas historias –es decir, el narrador es posterior al relato– ayudado de un instrumento musical y, eventualmente, de unos cartones con viñetas. Por otra parte, esa presencia narradora justifica la variación del título de la película con respecto al drama teatral: el añadido de «la leyenda de» viene a subrayar la distancia respecto al original literario

Como apuntó Wheeler (2012: 161), la presencia del ciego en la primera secuencia, que aparece relatando el conflicto habido en Zalamea, anticipa la secuencia introductoria de *El crimen de cuenca* de Pilar Miró, en el cual también un ciego, acompañado de unos carteles, expone la historia de los dos hombres inocentes que, tras ser sometidos a brutales torturas, acabaron confesando un asesinato que no habían cometido.

6. 3. 3. 1. Pedro Crespo frente a don Álvaro

Más allá de las modificaciones realizadas producto de la fusión de los dos *Alcaldes*, las diferencias más notables de *La leyenda* con respecto a las comedias barrocas y el resto de versiones fílmicas quedan concretadas en la caracterización de Álvaro de Ataide y de Pedro Crespo, pues Drove no quiso dramatizar «un enfrentamiento demagógico entre "buenos" y "malos"» (Marías 1975: 24). De este modo, si bien en la versión estrenada en 1954 el noble militar era presentado como un personaje maniqueo, de una maldad despiadada e irreverente, a través del guión de Drove se fragua un carácter de elevada complejidad, en el cual el sentimiento de amor no correspondido conduce a la agresividad, y esta, a su vez, al arrepentimiento. En *La leyenda*, de hecho, 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. Esta transformación del Capitán, de acuerdo con lo adelantado, fue deliberada por parte de Drove, quien, tratando de otorgarle la máxima dignidad posible, cambió sus diálogos, «dejando su aspecto menos caballeroso y más tramposo al sargento que lo acompaña, y su aspecto más golfante a los otros dos Capitanes» (1975: 24).

Como en Calderón, en las primeras secuencias de la película, el noble militar se muestra totalmente desinteresado por las villanas de Zalamea. A diferencia de los textos literarios y recreaciones fílmicas de *El alcalde*, en *La leyenda* no es Rebolledo, sino el sargento mencionado (Antonio Iranzo) quien advierte a Ataide de la existencia de Isabel y organiza la trepa para que este suba hasta la

habitación donde permanece escondida. El Capitán, al presenciar a la joven, queda prendado de su belleza, de modo que al ser expulsado de casa de los Crespo le solicita por carta que se vuelvan a ver: ante la negativa de esta, Ataide desiste en su empeño (sec. 6)²⁶². Al abandonar las tropas Zalamea, se detiene y observa con pesadumbre la ventana de Isabel: ni siquiera cae en la provocación del sargento, que le indica que todos, en alguna ocasión, han sido derrotados en lo sentimental (sec. 8). Fuera de la villa, Álvaro observa en la lontananza Zalamea, y de nuevo el sargento lo tienta, esta vez con éxito, para que vuelva a ver a Isabel (sec. 9). El Capitán se persona, al atardecer, en la aldea escoltado por sus esbirros, pero a diferencia de lo ocurrido en Calderón, no parece que albergue malas intenciones, pues al presentarse ante Isabel en la puerta de su casa le dice que simplemente ha ido a verla. La doncella, indignada por su presencia, le responde «pues ya me habéis visto», después de lo cual Álvaro da media vuelta para abandonar la villa. El encuentro, por tanto, no hubiera tenido más repercusiones si Pedro Crespo no hubiera salido en aquel preciso momento al portal y, enfurecido por la súbita desaparición de Leonor e Inés, se hubiera abalanzado sobre Ataide, al que corresponsabiliza de la huida de las hijas mayores con los capitanes Diego y Juan. Se inicia entonces una reyerta entre los militares y el viejo, desembocando en el rapto de Isabel, que es trasladada por los soldados hasta un gruta (sec. 12). Allí, la doncella tiene un encuentro a solas con Álvaro, el cual, al tratar de besarla y ella impedirlo, decide dejarla en paz e irse. No obstante, en la entrada de la cueva hace guardia el sargento, quien le invita con la mirada a que vuelva a entrar y perpetre el abuso.

Con posterioridad, cuando Crespo pide a Ataide que se case con Isabel, este presenta la misma actitud desdeñosa y chulesca que en el drama, lo cual le reporta su propia sentencia de muerte (sec. 17). Pero lo que es más significativo en este sentido es que, poco antes de que el Alcalde ordene al verdugo que le dé garrote, Álvaro manifiesta su arrepentimiento, solicitando al padre que le traslade sus disculpas a la joven ultrajada. A partir de lo apuntado, por tanto, podemos concluir que el Álvaro de Ataide de la versión de Camus poco tendría que ver con

²⁶² Para la segmentación de *La leyenda*, consúltense en los anexos el apartado «9. 10 Propuesta de segmentación de *La leyenda del alcalde de Zalamea* (M. Camus, 1973)».

el capitán del drama de don Pedro, en su momento descrito por Ruano de la Haza (1988: 46) como «un personaje unidimensional, monocorde, el auténtico "malo" de la pieza, sin una sola característica redimidora».

Por lo que respecta a Pedro Crespo, a través del estudio del guión también podemos determinar que Drove prestó especial atención a la hora de crear un personaje redondo, bien alejado del protagonista de la cinta de Maesso, ejemplo, como veíamos, de una bondad sin fisuras. Con respecto a Pedro Crespo, Drove apuntaba que:

En el caso del Alcalde, intuí que había, quizá, un elemento de táctica en el personaje, y por eso y por otras razones intenté hacer de Pedro Crespo un personaje más contradictorio y conflictivo que el de Calderón, aunque traté de conservar, al mismo tiempo, la enorme fuerza y la dimensión gigantesca que tiene (Marías 1975: 24)

Así las cosas, el texto de Camus nos aproxima a un padre obsesionado con el honor, pero no con el honor entendido como nobleza de alma, sino como opinión social. Por lo que respecta a la caracterización de Pedro Crespo, si la observamos a la luz de la comedia, diremos que el guionista habría llevado a la máxima expresión los versos del poeta pronunciados por el sargento, a partir de los cuales lo describe como un hombre de una presunción y orgullo exacerbados²⁶³. En la película, de hecho, es precisamente esa preocupación extrema por su reputación y la de sus hijos el principal motor que desencadena los sucesos trágicos de la narración. Como consecuencia de esta obcecación por su imagen pública, cuando Crespo descubre la trama urdida por el sargento, advierte a don Lope de Figueroa que en tocando a su «opinión» mataría a cualquiera. De acuerdo con esta advertencia, al descubrir que Leonor e Inés han acordado una hora para fugarse con los capitanes, maquina junto con su hijo Juan (Mario Pardo) un plan para asesinarlos y así salvaguardar el honor estamental de la familia (sec. 7). Esta vez, gracias a la intercesión del Maestre de Campo, las jóvenes no llegan a escapar, pero sí tras la segunda intentona. Isabel, entonces, recomienda a su padre

²⁶³ «SARGENTO: En la casa de un villano/ que el hombre más rico es/ del lugar, de quien después/ he oído que es el más vano/ hombre del mundo, y que tiene/ más pompa y más presunción/ que un infante de León» (vv. 165-171).

que organice un par de cuadrillas para rescatarlas, pero Crespo, desquiciado, se niega a ello, pues rechaza la idea de que su ofensa se pueda hacer pública (sec. 11). Más tarde, cuando las hermanas se reencuentran en el bosque con el padre, huyen despavoridas al igual que en Lope, temerosas del castigo que este les pueda imponer por haberle infamado (sec. 14). Después de que Isabel lo descubra atado a un árbol, el Alcalde pondrá especial empeño en que nadie del pueblo los vea de regreso a Zalamea (sec. 15). Como es descubierto por los villanos, en casa, decide que al ser pública la deshonra también lo ha de ser la venganza; a continuación, no obstante, al salir a la calle, proclama frente a los aldeanos que hará justicia con la vara del Rey que le han dado (sec. 16).

En este punto de la narración, es cuando mejor se pone en evidencia la doblez de Pedro Crespo, que, en un acto de prevaricación, se valdrá de los mecanismos legales para vengarse de quienes han ensuciado su honor. Y es que, en *La leyenda*, el labriego ha sido nombrado Alcalde antes de que hayan desaparecido sus dos hijas mayores y de que Isabel haya sido raptada. Por ello, cuando decide que vengará tales ofensas, ya cuenta con que podrá beneficiarse de su posición para aplicar la ley y dictar la sentencia a su antojo. Ello, según se desprende del metraje, no le supone en ningún momento un dilema moral. Dada esta circunstancia, el Pedro Crespo fílmico se aleja del literario, quien, antes de saber que ha sido elegido Alcalde, había decidido que acabaría con la vida del Capitán, pero que cuando recibe la noticia de su nombramiento se pregunta con amargura cómo podrá saciar su sed de venganza ahora que ocupa un puesto de autoridad civil²⁶⁴.

A partir de lo descrito, se podría decir que el Pedro Crespo fílmico presentaría cierta semejanza con el protagonista literario del primer texto de *El alcalde*, quien recibe la vara mucho antes de que sus hijas sean deshonoradas (v. 80-81), pero lo cierto es que la actitud entre estos dos personajes es disímil. Así, mientras que el Alcalde en Camus no duda en abusar de su poder, el de la primera versión literaria presenta un comportamiento como juez impecable desde la

²⁶⁴ «¡Cuando vengarse imagina,/ me hace dueño de mi honor/ la vara de la justicia!/ ¿Cómo podré delinquir/ yo, si en esta hora misma/ me ponen a mí por juez/ para que otros no delincan?» (vv. 2114-2120).

primera escena de la comedia, llegando incluso a dictaminar contra sí mismo (Escudero Baztán 1998: 101; Betancur 2015: 75).

Retomando ahora la cuestión de la transcaracterización del Pedro Crespo fílmico con respecto al calderoniano, es interesante notar que en *La leyenda* la actitud del Alcalde en el momento de solicitar al Capitán que contraiga matrimonio con Isabel nada tiene que ver con la del protagonista de la comedia. Así, detectamos que el extenso parlamento del labriego literario queda reducido a un breve petición en la cinta (sec. 17): en esta, no se incluye ni una sola palabra en referencia a la propuesta que hacía originalmente Pedro a Álvaro, que se mostraba dispuesto a ofrecer todos sus bienes al militar e incluso a convertirse él y Juan en sus esclavos a cambio de que desposara a Isabel (vv. 2265-2301), perdiendo en consecuencia también la opinión (González Caso 1981: 197). Al respecto, es muy interesante reproducir la anotación recogida en el guión de la película (1972) a propósito de la secuencia, en la cual se hace mención al probable carácter hipócrita de la solicitud:

La actitud de Crespo ha sido contradictoria. No ha resultado patético, ni lo ha querido, a pesar de sus palabras. Las ha recitado firmemente, quizás con una obligación para tranquilizar su conciencia, su imagen de sí mismo como hombre justo. En realidad puede pensarse que su actitud ha sido paradójicamente de orgullo, incluso de soberbia. Para un observador atento, su humillación ha sido excesiva, quizás desafiante. En cualquier caso, si realmente quería convencer al Capitán lo ha hecho de forma contraproducente, como un desafío, como pidiendo a gritos que el Capitán se niegue y así tenga motivos para matarle. Puede pensarse lo siguiente: «Voy a mataros, pero antes, para que nadie pueda decir que no he sido justo (ni mi conciencia), me humillo para daros una oportunidad, pero lo hago de tal forma que él tendrá que decir que no y entonces, agotados todos los recursos nadie podrá (ni mi conciencia) reprochar el haberle ejecutado».

¿Es esto verdad? Nadie lo sabe, quizá ni Crespo mismo. La imagen respetara la ambigüedad del comportamiento. Cada espectador sacará sus propias conclusiones. Lo que sí debe quedar claro es que Don Álvaro, dado su orgullo y sus convicciones, no tiene salida para responder de otra manera al desafío encubierto

En lo que atañe a los capitanes Juan y Diego, en *La leyenda*, el Alcalde les hace la misma propuesta, pero también ellos manifiestan que no piensan casarse con las villanas. Dada la respuesta, Crespo decide prenderles, y ya en ese mismo

momento, sin que ni siquiera se haya iniciado la instrucción, jura frente a los Capitanes que los hará ahorcar junto con Álvaro. Una vez encerrados en la cárcel, y tras haber sido ejecutado Ataide, los dos militares prometen que tomarán en matrimonio a sus hijas, pero Crespo, insatisfecho por no poder ejecutar su venganza, decide matarlos respaldándose en el dudoso testimonio del sargento, que declara haber oído decir a Diego y Juan que una vez casados asesinarán a las jóvenes camino de Portugal (sec. 21). Nuevamente, el guión sugiere el oportunismo del labriego y la falta de rigor de su procedimiento judicial:

Crespo levanta su vista fulminantemente y se queda mirando fijo, sin ver. La cámara avanza rápidamente hasta encuadrarle. No ha exigido seguridad al sargento. No ha preguntado nada más: ¿Su expresión es de venganza, o del que encuentra la ocasión que estaba buscando? Sus ojos relampaguean. Se vuelve al sargento, le mira. El sargento baja la vista.

¿Ha mentido el sargento? Ha sacado conclusiones exageradas? ¿Es verdad lo que dice? ¿O miente para salvar su pellejo adivinando, con su torcida intuición, lo que se agita en el interior de Crespo?

La obsesión de Crespo por preservar su honor social alcanza su máximo exponente en los últimos minutos de *La leyenda* (sec. 23). Juan, que había sido apresado por su padre por haber herido a don Álvaro, solicita al Alcalde que lo absuelva para así poder esquivar la pena de muerte. Pedro se niega a interceder en su favor, pero no porque posea un sentido elevado de la justicia que se lo impida: el motivo fundamental por el cual decide no intervenir no es otro que el temor al qué dirán, a que los vecinos opinen que lo ha exculpado por ser su hijo. Finalmente, ante los reproches del joven, Pedro Crespo acaba por confesar que ha perdido la noción de lo qué es la justicia, y que, de tanto vivir sujeto a las apariencias, ha dejado de ser consciente de quién es él mismo:

JUAN: ¿Qué te importa lo que digan?

PEDRO CRESPO: (Desquiciado) ¡Prefiero morir a vivir sin opinión! [...]

JUAN: (Le interrumpe gritando) ¿Qué prefieres: la justicia o la opinión?

PEDRO CRESPO: ¡La opinión está en los otros! La justicia... ya no sé lo que es la justicia.

¡Ah, cielos, ando perdido! Yo ya no sé quien soy yo.

¡Solo en la opinión de los otros puede ya vivir Pedro Crespo

6. 3. 3. 2. A vueltas con los conceptos de «justicia» y «venganza»

Según hemos demostrado a partir de la reproducción de distintos fragmentos del guión, el texto fílmico de *La leyenda* llevaría inscrita de forma deliberada más de una posibilidad de interpretación, especialmente en lo que concierne al personaje de Pedro Crespo, cuyas motivaciones y sentimientos son difícilmente categorizables. Visto desde la perspectiva actual, acostumbrados como estamos a los personajes cinematográficos redondos, y dada la existencia de múltiples estudios dedicados a la figura de Crespo, semejante cuestión no tiene por qué sorprendernos, pero lo cierto es que los matices conferidos a la personalidad del villano debieron de desconcertar al espectador atento en el momento en que se estrenó la película. A propósito, es preciso que nos remitamos al texto de José María Aguirre, en el cual, en 1971 –pocos meses antes de que Drove escribiera el guión de la película– indicaba que desde Menéndez Pelayo hasta Noël Salomon no había habido crítico que, con mayor o menor énfasis, no hubiera afirmado la grandeza y nobleza humana del protagonista calderoniano. En este artículo, el investigador, por el contrario, daba un paso al frente y se atrevía a cuestionar la bondad que de forma unánime le había atribuido la comunidad académica a Crespo, apuntando la posibilidad –ratificada en el mismo trabajo– de que el proceder del rico labrador estuviera guiado no por la voluntad de administrar justicia, sino por la sed de venganza²⁶⁵:

La determinación vengadora de Pedro Crespo es inamovible. *Cómo llevar a cabo su venganza es su dramático problema*. Pedro Crespo no pierde la cabeza en ningún momento; su plan de acción es puesto en práctica sin vacilación alguna, sin indignidad –que cuando se humilla ante el capitán lo hace en privado–, sin emoción aparente –como un juez–. El resultado

²⁶⁵ Tras la publicación del artículo de Aguirre han ido apareciendo paulatinamente varios trabajos en los que se debatía sobre si la actuación de Crespo se fundamenta en la justicia o bien en la venganza; en la edición de *El alcalde* a cargo de Escudero Baztán (1998: 52-53) se recogen las referencias bibliográficas en las cuales se debate sobre esta cuestión. El estudio de Aguirre también suscitó la posterior interpretación del personaje del protagonista calderoniano en distintas direcciones; para decirlo con Lauer (1995: 135): «Pedro Crespo ha sido visto como portavoz de valores trascendentes, entre ellos el honor horizontal, la moral cristiana, y la justicia universal o, en años recientes, como villano malicioso y cruel, cuyas acciones producen la deshonra legal de su hija, la muerte escandalosa de un capitán de guerra y el abuso del poder, previamente otorgado por el Concejo de Zalamea».

es triunfal. El alcalde de Zalamea ejecuta su venganza de forma astuta, que el mismo Rey la elogia y premia como justicia, y los críticos de su drama le aclaman como prototipo del hombre justiciero (Aguirre 1971: 131-132)

Debido a la temprana desaparición de Antonio Drove resulta complejo determinar si el autor tuvo presente, o al menos pudo leer, el artículo de Aguirre mientras preparaba el guión de *La leyenda*. Asimismo, Mario Camus tampoco tiene constancia de si este trabajo llegó o no a las manos del guionista²⁶⁶. En cualquier caso, no parece gratuito que muy poco tiempo después de que se publicara el primer artículo científico en el que se apuntaba la doblez de Pedro Crespo apareciera un guión adaptado del drama cuyo protagonista se rigiera por las mismas motivaciones que las descritas por el hispanista a propósito del Alcalde literario.

Hubiera llegado o no a las manos de Drove este ensayo, apuntaremos para terminar que parece hartamente probable que el guionista hubiera tenido como referente fundamental a la hora de abordar la adaptación de *El alcalde* la reciente transposición de *Fuente Ovejuna* realizada por Guerrero Zamora, no estrenada, recordemos, hasta noviembre de 1972 debido a las trabas puestas por la censura. Como ya apuntábamos en el capítulo dedicado al estudio de este telefilm, en esta versión quedaba materializada la teoría propuesta por Girard (1983), según el cual no existe diferencia de principio entre la venganza privada y la pública, es decir, la justicia. Es probable, por tanto, que Drove, al trabajar para TVE, hubiera tenido acceso a una copia de la película, y que, gozando de total libertad a la hora de escribir su guión, hubiera decidido explorar la tensión existente entre los conceptos de venganza y justicia, apostando, del mismo modo que en *Fuente Ovejuna*, por difuminar los límites de estos dos conceptos.

En este sentido, Drove habría contado con una ventaja con respecto a Guerrero Zamora, pues, si bien el primer realizador no podía haber esperado que la censura juzgara con tal severidad su adaptación del clásico, Drove tuvo que estar al corriente del escrutinio y proceso de mutilación al que fue sometida la reescritura de su colega. En consecuencia, entendemos que obrara con disimulo,

²⁶⁶ Información procedente de la entrevista realizada al director el 17 de julio de 2017 en Olmedo (Valladolid, Castilla y León).

nunca mostrándose contundente en las notas de su guión a la hora de explicitar la idea de que el verdadero motor de Pedro Crespo es la venganza. Así las cosas, a partir del visionado del film, o incluso de una lectura superficial del guión, no quedaría del todo claro si Pedro Crespo es un buen Alcalde que se rige por la ley o se vale de ella, haciendo una lectura interesada para encubrir su venganza. Drove, por tanto, sembró múltiples espacios de indeterminación en su guión, pues de otra manera ningún tribunal censor hubiera dado el visto bueno a un texto fílmico que trasladara de forma diáfana la imagen de una justicia corrupta y caprichosa, impulsada por factores ajenos a la propia legalidad; una imagen, en última instancia, perfectamente vigente en los años del tardofranquismo, y, de hecho, también en nuestros días.

La reescritura de Camus, en consecuencia, puede considerarse subversiva por poner sobre la mesa la posibilidad de que aquellas instancias presentadas como legítimas también fueran corruptas, y no por sus tintes democráticos o por exaltar el triunfo del estamento civil frente al militar-nobiliario. De hecho, Drove descartaba explícitamente tal interpretación, y así lo ponía de manifiesto en una entrevista con Marías (1975: 23):

primero, porque queda muy claro [...] que el Alcalde es el cacique del pueblo; segundo, porque la causa del enfrentamiento es un hecho personal e individual (la violación o seducción de la hija del Alcalde); y, tercero, y sobre todo, porque la ideología con la que el Alcalde se enfrenta a los militares aristócratas es la ideología del honor, que es una ideología aristocrática, es decir, de sus oponentes.

6. 3. 3. 3. Recepción

A diferencia de lo ocurrido con la *Fuente Ovejuna* de Guerrero Zamora, *La leyenda* pasó el proceso de censura sin dificultades: los miembros de la Junta de Ordenación y Apreciación, reunidos el 2 de enero de 1973, consideraron por lo general las bondades de la cinta, autorizándola para mayores de 14 años o

menores acompañados de un adulto²⁶⁷. Las intenciones del guionista, no obstante, parece que no pasaron desapercibidas para todos. Así, uno de los vocales de la Junta –el único, de hecho, que pretendió calificarla para mayores de 18– advirtió que se trataba de una «obra agría» en la cual se había «desvirtuado la tesis exagerando las notas y confundiendo la venganza del hombre con la justicia del Alcalde». La producción, finalmente, tuvo un primer estreno cinematográfico el 11 de junio de 1973 en la sala Lope de Vega (Frugone 1984: 160), y alcanzó una recaudación de 11.474.472 pesetas²⁶⁸; con posterioridad se presentó en TVE el 2 de junio de 1975, según se indicó el 27 de mayo en el diario *ABC* (1975).

Por lo que respecta a la recepción crítica, las reseñas publicadas en prensa en un primer momento fueron bastante favorables, especialmente en Francia y Bélgica, lugares en los que la cinta se retransmitió por televisión, y donde, según Drove (Marías 1975: 24), a diferencia de lo ocurrido en España, los críticos dieron muestras de haber entendido el planteamiento de su guión, así como de conocer bien la comedia de Calderón y la tradicionalmente atribuida a Lope. En este sentido, por el contrario, a López Sancho (1973), en el diario *ABC*, se le pasaban por alto las incorporaciones originales de Drove, e indicaba que el guionista había «tratado con respeto los ricos materiales que le ofrecían las obras sobre el mismo tema escritas por Calderón y Lope de Vega». Del primero, advertía, había tomado «la condensación dramática» y el «vigoroso perfil de los personajes», mientras que del segundo, «la cálida ambientación, la riqueza colorista en torno a un conflicto que hoy, situado en otros condicionamientos, sigue teniendo actualidad e incluso diría que mucho». López Sancho seguía a continuación indicando que a la hora de realizar una reescritura fílmica tanto el exceso de fidelidad al texto literario como el exceso de libertad en el proceso de adaptación podían resultar perjudiciales para la película, habiendo conseguido Drove sortear esos dos escollos: describía que «[l]a acción [era] libre, movida cinematográfica» y juzgaba equivocadamente que «los personajes respond[ían] fielmente a sus caracteres históricos». Asimismo,

²⁶⁷ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, AGA, Unidad 36/04239.

²⁶⁸ Cifra equivalente a 68.962,97€. El dato procede de la *Base de datos de películas calificadas* del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Disponible en: <http://infoicaa.mecd.es/CatalogoICAA/Buscador/BuscadorPeliculas>. Consulta del 15 de diciembre de 2017.

divergía en la interpretación que hacía el guionista del drama calderoniano, otorgando, en consecuencia, un significado a la realización de Camus alejada de la que Drove había pretendido:

El drama de Pedro Crespo no es solo el de la reparación de la afrenta –la niña violada por el Capitán–, sino y mucho más, el conflicto entre dos poderes: el militar y el civil; el roce de dos jurisdicciones, la siempre difícil afirmación de la legítima prioridad de la justicia y su solución en la figura del Rey [...] como clave en la que armoniosamente se apoyan, resuelven sus tensiones los poderes civil y militar en una solución de justicia. [...] Claro que *El alcalde de Zalamea* no es un buen título para una película por llevarnos demasiado directamente a su origen teatral, pero la leyenda quita realismo a una historia que vale por su espíritu realista, por su sentido democrático, por la valentía de su conflicto, que por desdicha podemos decir parece permanente bajo otras formas.

En una línea similar, Alfonso Sánchez (1973) también sostenía que en el telefilm los valores de *El alcalde* habían sido debidamente exaltados –no indicaba a qué valores se refería, ni tampoco queda claro si hacía referencia a los transmitidos en la versión de Lope o en la de Calderón–, y auguraba que la amenidad y el interés de la película contribuirían a una mayor difusión de la obra. Tras la emisión de la película por Televisión Española, Enrique del Corral (1975) alababa a Mario Camus por haber logrado una obra magistral de narrativa gráfica, y coincidía con las anteriores críticas en la fidelidad de la producción con respecto a las comedias.

Para terminar con el estudio de *La leyenda*, indiquemos que el telefilm ha sido emitido en ocasiones posteriores en TVE. En 1981, por ejemplo, fue repuesto el 12 de agosto para celebrar el tercer centenario de la muerte de Calderón. Pedro Corbalán (1981), quizá irado por la desatención por parte de las instituciones en lo concerniente a la efeméride, no dudó entonces en cuestionar en *ABC* la iniciativa impulsada por la cadena. La calificó como un «homenaje equivocado», pues consideraba que la película de Camus no estaba a la altura de don Pedro, y censuraba la estrategia seguida en la composición del guión, hasta el momento inadvertida por los críticos:

Camus ha ensamblado los dos textos, ha jugado como le ha parecido con ellos, sin lograr la síntesis, al mismo tiempo que melodramatizaba su película esterilizando las fuentes. Ni siquiera ha respetado los versos de Lope y Calderón, sino que los ha manipulado, cortando

aquí y allá e intercalando entre ellos –la mínima parte– extensos diálogos de prosa de guionistas. Y es más: ha utilizado con mayor prodigalidad a Lope que a Calderón, con lo que el homenaje que TVE ha querido rendir a este resulta equivocado en esa reposición de *La leyenda del alcalde de Zalamea*.

6. 4. Recapitulación

En el presente capítulo hemos comprobado que a lo largo del siglo XX *El alcalde de Zalamea* de Calderón ha merecido toda suerte de lecturas fílmicas. Comenzado por el análisis de la adaptación de Adrià Gual, la primera reescritura fílmica de una comedia áurea, hemos mostrado que el dramaturgo catalán decidió trasladar la pieza a la gran pantalla con el objetivo de brindar una educación estética a las masas. En esta ocasión, el director efectuó una interpretación de la obra en la cual se vieron atenuados los elementos trágicos derivados de la cuestión del honor, así como aquellos que pudieran percibirse como revolucionarios.

En relación con ello, cabría decir que, pocos años después Ludwig Berger habría apostado precisamente por la acentuación de estos aspectos en *Der Richter von Zalamea*. En esta cinta hemos observado cómo se dieron cita un conjunto de tópicos tradicionalmente atribuidos a nuestro país, motivo por el cual esta adaptación libre del drama calderoniano puede ser considerada una españolada. La imagen reflejada de España, en cualquier caso, no sería negativa, en la medida en que Berger habría puesto de relieve la idea de que el pueblo español gracias a su carácter subversivo es capaz de luchar y deshacerse de las fuerzas opresoras.

Tras el estreno del título de Gual, hubo que esperar cuarenta años para volver a ver una reescritura fílmica española de *El alcalde de Zalamea*, pero con anterioridad hubo diversos intentos llevar la comedia al celuloide. En 1935 Gual realizó distintas gestiones para volver a adaptar la pieza, y entre 1947 y 1953 se sucedieron los proyectos de transposición; estos fueron supervisados por los censores, que de forma repetida mostraron su displicencia frente a esta clase de iniciativas. Fue finalmente José Gutiérrez Maesso quien dirigió la primera versión cinematográfica del drama bajo la dictadura: en ella, se procedió a la idealización de

los Crespo –en especial del patriarca– y al envilecimiento de Ataide y la soldadesca. Como hemos mostrado, mediante tal caracterización se habría pretendido identificar la figura de Franco con la del protagonista literario, responsable de poner fin a los desmanes provocados por las tropas de Ataide (léase las fuerzas republicanas de izquierdas).

La *Leyenda del alcalde de Zalamea*, dirigida por Camus, y con guión de Antonio Drove, se aleja precisamente de su antecedente fílmico al esquivar este planteamiento maniqueísta. Así las cosas, don Álvaro es presentado como un personaje psicológicamente complejo; por otra parte, Pedro Crespo es caracterizado como un villano vil, que, en un acto de prevaricación, emplea la ley para vengarse de sus ofensores. Mediante la dramatización de tales hechos, en *La leyenda*, se habría puesto de manifiesto la tensión existente entre los conceptos de venganza privada y justicia pública. Se trataría, por tanto, de una lectura subversiva de la obra de don Pedro, pues a través de ella se pondría sobre la mesa la idea de que también la justicia puede operar de forma corrupta.

Las disparidad de razones y objetivos por los cuales se decidió a lo largo del siglo XX adaptar este drama de honor no conyugal prueban la multiplicidad de interpretaciones que acepta esta pieza de Calderón, la cual, a pesar de seguir triunfando en las tablas en nuestros días, permanece a la espera de nuevas reescrituras fílmicas que contribuyan en la difusión de la obra de don Pedro entre el gran público.

7. COMEDIAS QUE EN EL CINE DELEITAN EL GUSTO:
UNA GENEALOGÍA PARA *EL PERRO DEL HORTELANO* (1996)
DE PILAR MIRÓ

En 1995, antes de que se estrenara la versión cinematográfica de *El perro del hortelano*, Pilar Miró declaró que su voluntad a la hora de trasladar a la gran pantalla esta comedia de Lope era que la cinta fuese para todo el mundo y que el público se lo pasara bien (Paloma Leyra 1995, *cit. en* Díez Ménguez 2002: 302). Teniendo en mente tal propósito, la directora madrileña se alejaba del objetivo que en buena medida había guiado la producción de varias de las reescrituras fílmicas analizadas, las cuales, como hemos podido ver, se valían en su mayoría de la comedia nueva para lanzar un mensaje político. A juzgar por lo expuesto hasta el momento, el gesto de la realizadora podría considerarse pionero en este sentido, pero lo cierto es que la revisión de otras transposiciones fílmicas demuestra que esta versión de *El perro* contaba con algunos precedentes, varios de ellos realizados fuera de España.

7. 1. La comedia áurea en el exilio republicano español

Según hemos desarrollado en distintos momentos de este trabajo, durante las primeras décadas del siglo XX, entre la clase intelectual española se fue afianzando el gusto por el patrimonio teatral barroco, un legado al que se le atribuía la capacidad de inculcar una identidad nacional y de renovar la escena española, cuya crisis se venía denunciando desde finales del siglo XIX (Holguín 2003; Rodríguez-Solás 2014: 144-145). Tal tendencia se acentuó una vez proclamada la Segunda República, cuando, al decir de Rodríguez-Solás (2014: 68), se consideró que «los clásicos [...] ofrecían el potencial para expresar las nuevas ideas políticas y estéticas que se consolidarían en la década de los treinta». En este contexto, desde el ejecutivo se destinaron partidas para la subvención de proyectos como el Teatro

del Pueblo, dependiente de las Misiones Pedagógicas y dirigido por Alejandro Casona, o La Barraca, con Eduardo Ugarte y Federico García Lorca al frente.

Pero no solo en el marco de estas dos agrupaciones se produjo el montaje y la reivindicación de los clásicos. Sin ánimo de ser exhaustivos, indiquemos que en 1932, Enrique López de Alarcón realizó para el Teatro Español una refundición en clave republicana de *Fuente Ovejuna*²⁶⁹. Por otro lado, el 14 de abril de 1934, con motivo del tercer aniversario del advenimiento de la Segunda República, Rivas Cherif dirigió *El alcalde de Zalamea* calderoniano con la compañía de Margarita Xirgu y Enrique Borrás en la madrileña plaza de Las Ventas, con una capacidad para 25.000 personas (Gil Fombellida 2003: 237)²⁷⁰. Max Aub, asimismo, en 1936, presentó un proyecto de Teatro Nacional al Presidente del Gobierno Manuel Azaña en el que proponía que la programación semanal de esta nueva institución contara con «nueve representaciones semanales, cuatro de ellas al menos de obras de los siglos de oro, que se representarán íntegramente, sin refundiciones ni adaptaciones» (Aguilera Sastre 1996: 264). Una vez iniciada la Guerra Civil, Aub montó los entremeses cervantinos *La guarda cuidadosa* y *Los dos habladores* con el grupo teatral El Búho, formado por estudiantes de la Universidad de Valencia (Aznar Soler 1992: 419-421; Katona 2014: 55-56).

El avance del conflicto y el posterior derrocamiento de la Segunda República no supusieron la extinción del interés y la labor de difusión de este patrimonio cultural por parte de la intelectualidad de izquierdas, aunque en el exilio: la compañía de Margarita Xirgu, por ejemplo, estrenó el 1 de abril 1938 una versión de Rivas Cherif de *Fuente Ovejuna* en Buenos Aires (Doménech Rico 2013: 45); por su parte, Pepe Estruch, primero en Inglaterra y más tarde en Uruguay, siguió montando los clásicos hasta su regreso a España en 1967, cuando pasó a formar parte del cuerpo de profesores de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (Wheeler 2015).

Más allá del terreno teatral, también observamos que gracias al cinematógrafo los exiliados republicanos españoles contribuyeron en la divulgación de la comedia nueva (Wheeler 2011 y 2015; Carmona y Lázaro 2016).

²⁶⁹ A propósito de esta refundición, consúltese Dougherty (2013).

²⁷⁰ Para este montaje, véase Rodríguez-Solás (2010: 164).

Fue pionera en este sentido María Teresa León, quien, aceptando el envite del director argentino Luis Saslavsky, que le había propuesto que eligiera un tema español para escribir el guión de una película, seleccionó una comedia de capa y espada de Calderón, *La dama duende* (León 1999: 437). La película, que es una adaptación muy libre del texto de don Pedro, se estrenó en Buenos Aires el 17 de junio de 1945, granjeándose el favor del público y de la crítica²⁷¹. En consonancia con lo que apuntábamos al principio de este capítulo, notemos que también esta realización destaca por realizar una interpretación especialmente lúdica de la pieza calderoniana. En la concreción de esta lectura, de hecho, tuvo mucho que ver la intervención de Rafael Alberti, quien, según contó a Gubern (2003: 342), alegró la película mediante la introducción de escenas de bailes y cantos, entre los cuales incluyó cancioncillas populares castellanas y jotas aragonesas (Gutiérrez Carbajo 2001)²⁷².

Según demostramos en Carmona y Lázaro (2016: 16-17), de tal realización habría bebido Max Aub, quien, durante su exilio en México, participó como argumentista, dialoguista y adaptador de otra reescritura fílmica de una pieza barroca, en esta ocasión *La viuda valenciana*²⁷³. La transposición, que es también una adaptación libre de la comedia urbana, fue titulada *La viuda celosa*, y de su dirección se encargó el puertorriqueño Fernando Cortés. El rodaje se inició en México el 6

²⁷¹ De acuerdo con lo expuesto por Wheeler (2011: 86), el metraje, tras hacerse con múltiples galardones, incluido el premio a la Mejor Película concedido por la Academia de Arte y Ciencias Cinematográficas Argentina, fue exportado a Francia, donde, según consta, Jean Cocteau lo juzgó muy positivamente. Como ya adelantábamos al principio de la tesis, a diferencia del caso de *La viuda celosa*, que tan solo ha sido estudiada por Carmona y Lázaro (2016), *La dama duende* de Saslavsky ha merecido la atención de diversos autores, véase: Balcells (2003); Domènech (2015 y 2016); Estébanez Gil (2003); Gubern (2003); Iglesia (2003); Mateos Miera (2003); Prada (2003); Sánchez (2003); Saura (2010); y, Wheeler (2011).

²⁷² Este tipo de incorporación fue una práctica habitual en formaciones como El teatro del Pueblo o La Barraca, desde las cuales, al decir de Holguín (2003: 94) «[a]unque nunca citaran a Richard Wagner por su nombre [...] lo que hacían era poner en escena un espectáculo wagneriano lleno de música, danza, pompa, alegoría». La decisión por parte de Alberti de introducir jotas en esta película conecta directamente con la práctica descrita por esta misma estudiosa (2003: 129), según la cual los misioneros y los barracos, aunque ponían en escena textos castellanos, acostumbraban a acompañarlos de cantos y bailes procedentes de las regiones periféricas de España.

²⁷³ La actividad de argumentista la desempeñó junto a María Gesa; la de adaptador, con Fernando Cortés. Aparte de *La dama duende* y *La viuda celosa*, en el exilio, Manuel Altolaguirre, poeta y exdirector de La Barraca dirigió también en México con un grupo de estudiantes mexicanos una versión fílmica de *El condenado por desconfiado* en 1952, de la cual no se tiene constancia que se comercializara (Moncho Aguirre 2001: 40-41, 354; 2012: 90, 110-111)

agosto de 1945 y fue estrenada el 4 de abril de 1946 en el cine Chapultepec de México D. F. (García Riera 1969: 59), parece que ante la indiferencia del público. De acuerdo con lo sostenido en Carmona y Lázaro (2016), Aub habría tenido un papel primordial en la gestación de este metraje. Tal tesis se fundamenta en lo advertido por Rodríguez (2012: 164), según el cual, en las industrias cinematográficas latinoamericanas durante la década de los cuarenta, debido a la presencia de españoles exiliados, se produjo una proliferación de películas en las cuales se trataban o aparecían personajes españoles, o que adaptaban obras de nuestra literatura; dadas las características de las adaptaciones, estas estaban dirigidas especialmente a los transterrados.

Por el momento, no ha sido posible averiguar la vía a partir de la cual Aub podría haber obtenido información de la recreación fílmica de Saslavsky, pero es evidente que *La viuda celosa* guarda una semejanza más que notable con esta, sobre todo si tenemos presente que, también en esta ocasión, a partir de una comedia nueva, se apostó por la producción de una película que trasladara un mensaje lúdico y optimista. De entrada, cabría esperar que Aub hubiera recibido información del proyecto a través de sus amigos María Teresa León y Rafael Alberti, pero la correspondencia conservada en el Archivo de la Fundación Max Aub entre el dramaturgo y el matrimonio no se inició hasta 1951. Por otra parte, se podría apuntar el hecho de que Aub, tras haber visto la película se animara a proponer un texto fílmico parecido, pero ello resulta improbable por una cuestión de tempos, pues *La dama duende* fue estrenada en Argentina durante la segunda quincena de junio de 1945, y el rodaje de *La viuda celosa* se inició, según veíamos, solo un mes y medio después. De hecho, Aub ya había firmado el contrato para colaborar en esta película con anterioridad, el 9 de octubre de 1944²⁷⁴. Dadas tales circunstancias, y si tenemos presente que el reparto y el equipo técnico del film argentino estaba compuesto básicamente por exiliados republicanos, no es descartable que nuestro autor recibiera detalles del metraje por terceros²⁷⁵.

²⁷⁴ El contrato se conserva en el Archivo de la Fundación Max Aub: Caja 37-2, documento 10 (Carmona y Lázaro 2016: 16 n. 7).

²⁷⁵ Mateos Miera (2003: 305-306, *cit. en* Carmona y Lázaro: 2016, 16 n. 6) detalla que el reparto estaba formado por los exiliados «Enrique Diosdado, Antonio Herrero, Manuel Collado, Helena Cortesina, Paquita Garzón, Andrés Mejuto, Amalia Sánchez Ariño, Alberto Contreras, Alejandro

Sea como fuere, Aub, teniendo conocimiento de que en Argentina se preparaba la recreación fílmica de *La dama duende*, habría querido adaptar otra pieza similar de nuestro Siglo de Oro, y en su búsqueda habría dado con *La viuda valenciana*²⁷⁶. Recordemos que en esta comedia urbana lopesca, mediante la recreación de la temática de la amante invisible, también se concede el papel protagonista a un personaje femenino transgresor, quien, debido a su condición de viuda, precisa valerse de múltiples argucias para acercarse y finalmente contraer matrimonio con el hombre que desea²⁷⁷. Pero los paralelismos entre los metrajes van más allá de la semejanza temática. Según especificamos en Carmona y Lázaro (2016: 17), la realización mexicana tomó prestado tanto del texto calderoniano como de su versión fílmica un detalle inexistente en Lope, a saber: la escena en la cual, tras un duelo, el agresor invita al agredido a que se reponga en su casa, que es, a su vez, la residencia de la joven viuda. Por otro lado, Cortés y Aub habrían reproducido algunos de los procedimientos de adaptación empleados en Saslavsky, tales como la traslación de la acción a un momento histórico más próximo y la sustitución del verso por la prosa.

Por lo que respecta a la imitación mencionada de los procedimientos de adaptación, cabe apuntar que en *La viuda celosa* se dio un paso adelante en relación con *La dama duende* en lo que se refiere a la ampliación de la presencia de la música: de hecho, en los propios créditos de apertura del metraje se explicita que se trata de una «comedia musical». Así las cosas, la música condicionó el reparto, en el cual intervino el cantante de ópera Salvatore Baccaloni, que interpretaba al maestro de canto de la protagonista, Leonarda, que a su vez fue encarnada por la

Maximino, José Castro, Pedro Codina, María José, Consuelo Abad, Manuel Díaz, Antonio Martínez y Ernesto Vilches». Por lo que respecta al equipo técnico, este estaba compuesto por personalidades como José María Beltrán, Vicente Cosentino, Ramón Ator, J. C. Gutiérrez. Del montaje se ocupó Óscar Corchano; del maquillaje, Ricardo Álvarez Damas; y, de la peluquería, Domingo Magarola. Julián Bautista fue el autor de la partitura y director musical, y Gori Muñoz fue el responsable de los decorados, vestuarios y complementos de la película.

²⁷⁶ En Carmona y Lázaro (2016: 18 n. 11) proponemos que Aub habría tenido acceso a la comedia lopesca a partir del primer tomo de las *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, publicadas en la célebre colección «Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días» (B. A. E.). Ello se infiere a partir de una anotación del dramaturgo en su diario el 18 de junio, donde registró que acababa de leer *La noche toledana*, *La corona merecida* y *El perro del hortelano* (Aub 1998: 127). Las tres comedias, junto con *La viuda valenciana*, aparecen compiladas en el volumen indicado.

²⁷⁷ Recordemos que Fucilla (1970) sostuvo que Calderón se habría valido de *La viuda valenciana* como modelo para componer su comedia de capa y espada.

cantante Amanda Ledesma. El componente musical, además, estructura el argumento: Leonarda, después de haber permanecido dos años encerrada en su casa, en carnaval, decide asistir enmascarada a una fiesta de disfraces (sec. 6)²⁷⁸; durante la celebración (sec. 7-9), la protagonista conoce y se enamora de su futuro marido, Camilo, al que canta una canción; y, es precisamente esta canción, que se repite en el film de forma constante, el elemento que en el desenlace permite al amante reconocer a su amada (sec. 17), que ha mantenido oculta su identidad gracias a distintos disfraces.

A pesar de lo expuesto hasta el momento, es importante que no perdamos de vista que tanto *La dama duende* como *La viuda celosa* fueron algo más que simples películas comerciales, realizadas con el mero objetivo de entretener al público. Balcells (2003: 323) y Wheeler (2011), por ejemplo, ya advirtieron en su momento que en *La dama duende* también hay lugar para la crítica sociopolítica²⁷⁹. Y lo mismo ocurre con la segunda adaptación, la cual, más allá de funcionar como altavoz del tópico del amor romántico, también arremete, aunque sea de forma subrepticia y de pasada, «contra el inmovilismo al que pueden conducir las convenciones sociales y contra la hipocresía y la doble moral de las clases acomodadas, tan solo regidas por el qué dirán» (Carmona y Lázaro 2016: 18). Notemos, al respecto, que la protagonista de la cinta, solo se preocupa por seguir el modelo de la perfecta viuda devota frente a los demás. Pero nadie cree en su farsa, y así se lo hacen saber sus amigos Gaetano y Lucinda (Katy Jurado), que le echan en cara que no quiera regresar a la vida por miedo a las habladurías (sec. 4). Y es que, en realidad, Leonarda no se limita a desviarse de la norma consumiendo a escondidas literatura de entretenimiento como *La corona merecida* de Lope (sec. 6), o acudiendo a fiestas ocultando su identidad, sino que también, después de conocer a Camilo, toma la

²⁷⁸ Para la segmentación de la película, consúltese en los anexos el apartado «9. 11. Propuesta de segmentación de *La viuda celosa* (F. Cortés, 1946)».

²⁷⁹ En relación con la película de Saslavsky, Wheeler (2011: 76) señala que: «female confinement and sexual containment can also be read as an allegory of broader social psychosis and repression». Más adelante, el hispanista inglés añade que en el metraje «are a number of clear political interpolations, such as references to the Republican anthem, *Ay Carmela*; and the film is unobvious and didactic in its anti-clericalism, with religion always presented as a source of disquiet and/or oppression»; asimismo, considera que el film «can be construed as a paean to the proletariat and its principal weakness is arguably the one-dimensional way in which the aristocrats are caricatured» (2011: 81-82).

iniciativa en el juego de la seducción de este, al que llega a citar una noche en la casa de su anciana tía mientras esta duerme (sec. 15).

Tanto la adaptación de *La dama duende* como *La viuda celosa* corrieron la misma suerte en el mercado español, donde no fueron comercializadas. En el primer caso, la censura prohibió su estreno en España e incluso rechazó la posibilidad de que esta se pudiera proyectar en la salas una vez se hubieran suprimido de los títulos de crédito los nombres de León y Alberti²⁸⁰. Por lo que respecta a *La viuda celosa*, no hemos encontrado siquiera documentada la solicitud para que pudiera ser distribuida en nuestro país, quizá debido a que todavía se tenía presente el encontronazo habido con la censura con motivo de la solicitud de exhibición del anterior filme. Desconocemos si, pasados los años, Pilar Miró habría visto alguna de las dos adaptaciones, que todavía hoy en día son de difícil acceso²⁸¹, y de las cuales podría haber tomado como inspiración para su *Perro* la lectura efectuada de la comedia nueva, festiva y bañada de una atmósfera primaveral, bien alejada de las tan ideologizadas versiones realizadas en España durante el franquismo.

7. 2. «Con arte todo se vence»: *El perro del hortelano* de Pilar Miró

Cuando Pilar Miró inició el rodaje de la adaptación cinematográfica de *El perro* en el verano de 1995, hacía más de veinte años de la última traslación al cine de una comedia lopesca, *El mejor Alcalde, el Rey* de Rafael Gil (1973): una producción hispano-italiana que fue por lo general bien acogida por la crítica (Wheeler 2012:

²⁸⁰ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, AGA, Unidad 36/03369.

²⁸¹ Según el catálogo *WorldCat*, tan solo hay disponibles cuatro copias del metraje de Saslavsky: en la Biblioteca Nacional de España, la Harvard College Library, la Dartmouth College Library y en la King Library de la universidad de Miami. De *La viuda celosa*, una, en el Media & Microtext Center de la Cecil H. Green Library de la Stanford University. Información disponible en: https://www.worldcat.org/search?q=la+dama+duende+duende+saslavsky&qt=owc_search y https://www.worldcat.org/title/viuda-celosa/oclc/83857838&referer=brief_results (consulta del 8 de diciembre de 2017). Notemos que el cine realizado en el exilio republicano no solo es desconocido para el público general, sino también para los especialistas. Fue a finales de los 50 cuando se inició el estudio de esta materia, pero, a pesar de la existencia de referencias fundamentales en este sentido, como el volumen de Gubern (1976), todavía en nuestros días desde la academia sigue sin prestarse a este campo de estudio la atención que merece (Rodríguez 2012).

166) y que no funcionó del todo mal en taquilla, consiguiendo convocar 235.109 espectadores a las salas de cine²⁸². Varias cuestiones parecen indicar que la directora madrileña tenía en mente realizar un proyecto de semejante naturaleza desde hacía largo tiempo. Pérez Millán (2007: 43) recoge que la autora ya había confesado en sus primeros años como realizadora en Televisión Española, durante los sesenta, que le habría interesado trasvasar a la pequeña pantalla algún drama de Shakespeare, pero que tal oportunidad nunca le fue ofrecida. Y es que, desde muy joven, Miró había sentido fascinación por las adaptaciones de los clásicos, especialmente por el *Romeo y Julieta* de Castellani (1954), la primera versión cinematográfica que vio de una obra del bardo inglés. Según declaró poco antes de su muerte, el visionado de aquel film, así como el de las posteriores transposiciones de Wells, despertaron en ella un sentimiento de admiración puro y generoso hacia esos autores. Con el tiempo, sin embargo, esos buenos sentimientos se fueron mezclando con «indudables síntomas de envidia», una envidia que, en sus palabras, la impulsó «a indagar, a inventar y, por qué no decirlo, a *emular*»²⁸³ (Miró 1997).

La firme determinación de rodar una pieza barroca se habría afianzado en la madrileña tras el éxito a principios de los noventa de otras versiones fílmicas de textos clásicos realizadas en el extranjero. Con las siguientes palabras Galán (2006: 366) reproduce la escena entre la cineasta y Carlos Ramón, al que propuso producir la película:

Paseando tranquilamente a la salida de una cena agradable, la Miró se agarró al brazo del productor, y le propuso zalamera:

- Carlos, ¿por qué no rodamos un clásico del Siglo de Oro? En Francia han hecho *Cyrano de Bergerac* [(J. P. Rappeneau, 1990)] y ha sido un éxito enorme, incluso fuera de su país, en España lo mismo... Y los ingleses hacen a Shakespeare. Fíjate en el éxito que ha tenido *Mucho ruido y pocas nueces* [(K. Branagh, 1993)]. Nosotros podríamos adaptar una obra de Calderón...

²⁸² Información procedente de la *Base de datos de películas calificadas* del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000000360&brscgi_BCSID=b0f846ea&language=ca&prev_layout=bbddpeliculasResultados&layout=bbddpeliculasDetalle. Consulta del 27 de noviembre de 2017.

²⁸³ La cursiva es nuestra.

A Ramón, no le pareció mal la idea (2006: 37), pero pronto tanto él como la directora comprobaron que el plan contaba con pocos adeptos. Ello no podía ser debido, en ningún caso, a que se dudara de la experiencia de Miró en este campo, pues desde sus inicios como realizadora había trasladado a la televisión numerosas obras teatrales de autores extranjeros y españoles, varias de ellas clásicas, como: *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz, estrenada en 1972; *Las paredes oyen* de Juan Ruiz de Alarcón (1973); y, *Los tres maridos burlados* de Tirso de Molina (1975) (Nieva de la Paz 2001: 256; Fernández Soto y Checa y Olmos 2010). La cineasta, además, había trabajado como directora invitada para la Compañía Nacional de Teatro Clásico, donde se encargó de la dirección teatral de *La verdad sospechosa* (1991) de Juan Ruiz de Alarcón²⁸⁴. Por último, en lo que concierne a sus largometrajes, cabe tener en cuenta que varios de ellos fueron adaptaciones: *La petición* (1976), del relato breve de Zola «Por una noche de amor»; *Werther* (1980), de la novela epistolar de Goethe; y, *Beltenebros*, de la novela de Antonio Muñoz Molina (1991). El problema estaba, en efecto, en el período de la literatura al cual pertenecía el texto que quería transponer; un período que al círculo más cercano de Pilar Miró remitía a las tediosas clases de Literatura Española de Bachillerato (Pérez Millán 2007: 247).

Según relató Pérez Sierra (1996: 108) –que entre 1989 y 1991 había sido director de la CNTC–, un día, la directora le llamó por teléfono para preguntarle si se atrevería a hacer con ella una película que adaptara un clásico aurisecular: él respondió afirmativamente. Una vez aceptado el reto, se encomendaron a la difícil tarea de encontrar una pieza igual de atractiva, o más, que *Much Ado About Nothing*, recientemente adaptada por Branagh, y cuya versificación fuera lo más clara posible. En primer lugar, barajaron la posibilidad de adaptar alguna comedia mágica de Calderón: estudiaron a fondo *El galán fantasma*, y sobre todo *El astrólogo fingido*, pero fueron descartadas; la primera, por el artificio argumental; la segunda, por la compleja versificación. De la pieza *No hay burlas con el amor*, incluso se llegó a hacer el guión ilustrado, pero quedó descartada debido al «cansancio de una

²⁸⁴ Miró reprodujo un fragmento de esta pieza en *El pájaro de la felicidad* (1993), en una secuencia en la cual se recrea un ensayo teatral de la obra del dramaturgo novohispano. Para un análisis del montaje teatral realizado para la CNTC bajo la dirección de la madrileña, remitimos a Mascarell (2014a).

trama hilarante como pocas y semejante a otras muchas» (Pérez Sierra 1996: 108). Después de releer *El perro*, una comedia, por aquel entonces, poco conocida (McGrady 1999: 497; Mata 2010: 64), Pérez Sierra (1996: 109) consideró que no podía haber texto más oportuno para ser trasladado al lienzo de plata.

Una vez elegido el título, el problema fue encontrar financiación para la película, pues, según hemos adelantado, prácticamente nadie confiaba en el proyecto. Carlos Ramón, finalmente, consiguió alcanzar un presupuesto de 271 millones de pesetas gracias a «la ayuda del Ministerio, los contratos de televisiones públicas y privadas, el adelanto de la distribución y los adelantos bancarios» (Galán 2006: 371); las cuentas, de todas formas, «salían justitas» (2006: 370). Así las cosas, la filmación arrancó en junio de 1995 en Portugal, entre los Palacios Nacionales de Sintra, Queluz y Marquês de Fronteira, además de la iglesia de Setúbal, pero solo cinco semanas más tarde Ramón cayó en bancarrota y el proyecto debió paralizarse. La directora madrileña trinaba, en unas declaraciones a *El País* confesó: «Provoca mucha angustia pensar que se tiene el 70% de un trabajo por el que se ha luchado contra viento y marea y por causas ajenas haya tenido una interrupción tan brusca. Se rompió como un cristal» (García 1995). Pero también sabía que la situación podía salvarse, solo necesitaba para terminar la película otros 50 millones de pesetas (Galán 2006: 374). Afortunadamente, después de varias reuniones, el rodaje se pudo reanudar en agosto gracias a la participación de las productoras Enrique Cerezo PC, Lola Films S. A. y Cartel S. A., las cuales, a pesar de no confiar en la adaptación, consideraban que no era positivo, de cara a futuras producciones, dejar financieramente una película al descubierto (2006: 374-376).

Durante el proceso de postproducción aparecieron más problemas. Según relata Galán (2006: 376):

Al acabar la filmación surgieron nuevas dilaciones: el doblaje, el montaje, las mezclas de sonido... En marzo de 1996, es decir, ocho meses después de acabarse el rodaje, la Miró aún estaba enviando cartas a los laboratorios, al Ministerio de Cultura y a las tres productoras prohibiendo a todos que la película se manipulase sin su consentimiento, haciendo valer sus derechos de autor sobre la obra

Una vez finalizada la película, *El perro* todavía debió sortear obstáculos: la cinta no fue elegida en la selección oficial del Festival de Cine de San Sebastián de

1996, y Miró y su equipo tuvieron que conformarse con una proyección extraoficial en el Velódromo de Anoeta, cita a la que acudieron 3.000 personas. Antes de que se iniciase este primer pase, Miró no las tenía todas consigo. De acuerdo con el testimonio de Pedro Moreno, la directora advertía a los miembros del equipo: «Ya veréis. La gente va a huir en desbandada. Una película en verso, un horror» (Bayo 2007: 162). Pero en contra de lo que había previsto, al empezar la película, ninguno de los asistentes se movió, y a los cinco minutos comenzaron a oírse las primeras risas. Según el figurinista: «A partir de ahí hubo un momento en el que la gente entraba a descojonarse, a seguir la historia... Veías a Pilar saltándosele las lágrimas, y ella era muy poco proclive a eso. Llorando, pero totalmente encantada de comprobar que la historia había tenido efecto» (2007: 162). Entre el público, estaban los comisarios del Festival Argentino del Mar del Plata, que, impresionados con el film, decidieron incluirlo en su programa oficial (Torres 1996). Solo después de haber recibido allí el máximo galardón, el Ombú de Oro a la Mejor película, se fijó una fecha para su estreno en España, que fue el 26 de noviembre de 1996, cita a la que incluso asistió el Rey Juan Carlos I (Torres 1996), amigo personal de la directora desde la época universitaria (Galán 2006: 42-44)²⁸⁵.

7. 2. 1. Claves para el éxito

En un estudio de la recreación fílmica de *El perro*, Canning (2005: 81) indicó que durante 1996 la película ocupó en España el noveno puesto de recaudación en taquilla y el sexto en 1997. Durante este periodo, casi un millón de espectadores fueron a ver la película (Canning 2006: 167), que recaudó más de tres millones de euros en la taquilla española²⁸⁶. Según la investigadora (2005: 82), muchos

²⁸⁵ Este mismo año, en Pescara, Suárez y Aguirresarobe se llevaron respectivamente el Delfín de Oro a la Mejor Actriz y a la Mejor Fotografía.

²⁸⁶ Según la *Base de datos de películas calificadas* del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, se recaudaron en concreto 3.221.954,46€, es decir, 536.088.115Pts. Información disponible en: <http://infoicaa.mecd.es/CatalogoICAA/Peliculas/Detalle?Pelicula=85494>. Consulta del 27 de noviembre de 2017.

espectadores habrían sido atraídos a las salas debido al éxito alcanzado por la transposición en los Goya, en cuya ceremonia se había impuesto junto con *Tesis* (1996), la *opera prima* de Alejandro Amenábar, haciéndose ambos metrajes con siete galardones. *El perro* se llevó el «cabezón» a la Mejor Dirección (Pilar Miró), Mejor Actriz (Emma Suárez), Fotografía (Javier Aguirresarobe), Maquillaje y Peluquería (Juan Pedro Hernández, Esther Martín y Mercedes Paradela), Vestuario (Pedro Moreno), Dirección Artística (Félix Murcia) y Mejor Guión Adaptado (Pilar Miró y Rafael Pérez Sierra). A modo de anécdota, recordemos que cuando los adaptadores salieron a recibir el premio, la cineasta madrileña agradeció en tono de broma a Amenábar que hubiera escrito un guión original.

Cabe preguntarse, de todas formas, por qué, con independencia del reconocimiento mostrado por la Academia, esta adaptación de una comedia áurea tuvo la capacidad de seducir a un público que desconocía la obra de Lope. Al respecto, no podemos perder de vista lo desarrollado por Pujals y Romea (2001: 117), quienes destacan que el texto de *El perro* cuenta con una serie de características que, al menos de entrada, podrían haber creado cierto rechazo en el público contemporáneo español de finales de los noventa. Y es que, en efecto, el contexto en el que se desarrolla la acción, el siglo XVII, quedaba muy alejado de la realidad histórica de esa audiencia; asimismo, nada tenían que ver con el día a día de los españoles las formas y costumbres reflejadas en la cinta, la estructura estamental de la sociedad, ni la indumentaria; y, fundamentalmente, podía echar para atrás la forma de expresión en verso. A pesar de estos *inconvenientes*, Miró supo cómo acomodar el texto al horizonte de expectativas del público mediante distintas operaciones de adaptación que dieron lugar a una comedia romántica, cargada de sensualidad y aire festivo.

En relación con esta cuestión es interesante apuntar que investigadores como Wilson y Moir (1971: 52) han considerado que *El perro* es una comedia «oscura». Recordemos con Wheeler (2012: 171) a este respecto que en la pieza Tristán inventa una falsa biografía para Teodoro, y que no duda a la hora de mentir al viejo conde Ludovico, al cual acaba por convencer de que el secretario es su verdadero hijo desaparecido veinte años atrás. Diana, pese a conocer el engaño, está dispuesta a seguir adelante con la patraña, pues esta le permite

casarse con el hombre del que está enamorada. Sin embargo, temerosa de que Tristán pueda descubrirlos, determina asesinarlo; propósito que, finalmente, Teodoro logra sacarle de la cabeza. Por último, en el desenlace, se fragua para Marcela un futuro nada halagüeño, ya que se ve obligada a casarse con Fabio, un hombre al que aborrece. En consonancia con este resumen del argumento, McGrady (1999: 162) ya había advertido que:

A primera vista, puede parecer una bella fábula tradicional aquello de que un mísero criado se convierta en un gran señor de un día a otro, por el mero descubrimiento de su progenitor [...], pero la realidad social en que se basa tal fábula es pura podredumbre, con la explotación y opresión de los muchos por los pocos.

En la recreación fílmica, es cierto que se mantiene el argumento original del Fénix, pero el mensaje que se desprende del conjunto del film nada tiene que ver con la interpretación realizada de la comedia por los investigadores mencionados arriba. Ello es debido, como veremos a continuación, a la mano de Pérez Sierra y Miró, que tuvieron la habilidad de eludir en el guión los aspectos menos amables del título literario²⁸⁷, así como a la interpretación, el vestuario, la banda sonora y los escenarios, todo un conjunto de elementos que contribuyeron a conferir al metraje una atmósfera de alegría, optimismo y ensoñación²⁸⁸.

²⁸⁷ Tengamos en cuenta que Miró, que había participado como guionista en numerosas producciones antes de rodar *El perro*, había estudiado Guión Cinematográfico en la desaparecida Escuela Oficial de Cine, donde con posterioridad también fue profesora auxiliar de esta especialidad (Galán 2006: 57, 85-88).

²⁸⁸ A este respecto, Wheeler (2007: 276) expone: «Throughout the film, the more cynical edges of the play are eschewed; for example, the scene where Tristán tries to convince his master to fall out of love with Marcela has been heavily edited. Even when Ricardo and Federico secure Tristán's services as a hired assassin, the visual impression of the latter's bulging eyes augmented by thunder punctuating his responses imbue the violence with a cartoon-like quality that sublimates any sense of genuine villainy. Equally the casting of Carmelo Gómez and Emma Suárez implicitly suggests to the audience they will end the film as a couple due to their shared screen history (*Vacas*, *La ardilla roja* and *Tierra*). This cascade of optimism and fantasy ends on a particularly euphoric high with a perfectly choreographed symmetrical dance filmed in picturesque gardens to the strains of music and laughing suggesting harmony and pleasure; even Marcela seems happy as she struts through the dancers to join Fabio as if he were the man she was born to love».

7. 2. 1. 1. Miró y Pérez Sierra enmiendan a Lope: los avatares de la Condesa y su secretario

Por lo que respecta a la intervención de los adaptadores, consideramos interesante prestar atención a la transformación a la que sometieron a los protagonistas Teodoro y Diana de Belflor con respecto a sus homólogos literarios. En relación con el personaje lopesco de la joven Condesa, indiquemos que el carácter alunado fue uno de los principales rasgos psicológicos que le asignó el poeta madrileño²⁸⁹. En la comedia, este talante lunático se haría explícito a través de la propia acción de la doncella, que trasluce el desdoblamiento interno que vive. Movidada en un primer momento por los celos y después por el amor, se debate entre el deber y el querer, aproximándose y alejándose en repetidas ocasiones de Teodoro, al cual tampoco consiente que rehaga su vida sentimental durante los periodos en los que el honor estamental la conducen a rechazarlo como pretendiente. Como ha apuntado Canavaggio (2000: 183), la noble se correspondería con la figura proverbial del perro del hortelano que da título a la comedia: ni come, ni deja comer²⁹⁰. Esta caracterización de Diana como ciclotímica quedaría reforzada a la vez por los parlamentos de Teodoro, que en distintos pasajes de la obra se mortifica por la inconsistencia de los sentimientos de su señora. Pongamos algunos ejemplos:

TEODORO: ¿Hay desdicha semejante?
¿Hay resolución tan breve?
¿Hay mudanza tan notable? (vv. 1687-1689)

TEODORO: este tornasol mudable,
esa veleta, ese vidrio,

²⁸⁹ Este rasgo es común en todas las protagonistas de las comedias lopeveguescas en las que, como en *El perro*, se desarrolla el tema de «la dama enamorada de su secretario» (Hernández Valcárcel 1993: 16). Al igual que los personajes femeninos de *Las burlas de amor* o *El silencio agradecido*, la condesa de Belflor fomenta el amor del galán y lo rechaza a continuación. Por otro lado, no perdamos de vista el nombre de la doncella, el cual, por sí mismo, nos remite a la divinidad romana Diana (Ártemis en la mitología griega), concebida por los antiguos como la personificación de la Luna (Grimal 2009: 53-54).

²⁹⁰ A lo largo de la comedia, de hecho, el refrán es mencionado hasta en cinco ocasiones, siempre en alusión a Diana (Canavaggio 2000).

ese río junto al mar
que vuelve atrás, aunque es río,
esa Diana, esa luna,
esa mujer, ese hechizo,
ese monstruo de mudanzas
que solo perderme quiso
por afrentar sus vitorias. (vv. 1750-1758)

TEODORO: ¿Hay confusión tan estraña?
¡Que aquesta mujer me quiera
con pausas, como sangría,
y que tenga intercadencias
el pulso de amor tan grandes! (vv. 2040-2044)

Por otra parte, indiquemos que personajes como Tristán, Marcela, o las criadas Dorotea y Anarda también critican los devaneos emocionales de su señora:

MARCELA: Favores de aquesta loca
le han hecho dar esta vuelta,
que él está como arcaduz,
que cuando baja le llena
del agua de su favor
y cuando sube le mengua. (vv. 2060-2065)

TRISTÁN: Haz cuenta que fue cometa
aquel amor; [...] (vv.1908-09)

DOROTEA: Diana ha venido a ser
el perro del hortelano.

ANARDA: Tarde le toma la mano

DOROTEA: O coma o deje comer (vv. 3070-3073)

A partir de lo expuesto, en consecuencia, diríamos que Lope, en su confección del personaje de la joven doncella, habría tomado como referencia el tópico relativo a la mutabilidad de las mujeres, lugar común de vasta fortuna y larga trayectoria en el pensamiento occidental. Por lo que respecta a la concreción de esta cuestión en la cinta, coincidimos con García Santo-Tomás (2000a: 58) en

que la «pretendida histeria de Diana que han visto algunos críticos en el texto de Lope (Carreño) se traduce en la versión de Miró en un sufrir casi armonioso, atemperado por una banda sonora carente de estridencias y por el gesto siempre controlado de Emma Suárez». Pero, aparte de los recursos técnicos y de interpretación mencionados por el investigador, en la película comprobamos que el carácter lunático de la Condesa queda difuminado gracias a la mano de los adaptadores, que retiraron del guión buena parte de los versos señalados arriba pronunciados por la servidumbre y que contribuían a envilecer en el original lopesco la imagen de la joven Condesa (vv: 1750-1758; 2062-2065²⁹¹; 3070-3073). A partir de tales enmiendas, en consecuencia, el film nos traslada el retrato de una mujer que no es mudable, sino muy humana, pues duda, y cuyas dudas, además, están plenamente justificadas debido a la organización estamental de la sociedad en la que vive, que censura la unión entre nobles y plebeyos. Asimismo, en Miró, el personaje de Diana participa de un modelo de mujer fuerte, que pese a los impedimentos sociales defiende de manera férrea su voluntad y hace prevalecer el deseo por encima de cualquier convención. Al respecto, notemos que autoras como Fernández y Martínez-Carazo (2006: 320) han defendido que, de algún modo, Miró se sintió identificada con el personaje lopesco, lo cual la habría conducido a conferirle sus propios valores e ideología. La voluntad de la directora por hacerse un hueco en la dirección cinematográfica –un mundo mayoritariamente de hombres– tendría su correlato en la actitud de la protagonista, también deseosa de elegir su propio destino.

El cotejo de los parlamentos pronunciados por Teodoro, por un lado, en la comedia y, por otro, en la película, también evidencia la metamorfosis del escribano en su salto a la gran pantalla. Antes de entrar a desarrollar esta cuestión, no obstante, cabe describir cómo es el secretario lopesco. De acuerdo con lo argüido en Carmona y Boadas (2016: 6-15), el carácter de este criado en realidad

²⁹¹ Aparte de estos dos versos, en la película se suprimieron distintos parlamentos pronunciados por Marcela, especialmente los monólogos. Al respecto, Canning (2005: 86) señaló que tales enmiendas provocarían una menor expresión de la aflicción de la criada por las tretas de la Condesa; ello, a su vez, supondría que Diana no apareciese representada como una rival para Marcela, imagen que sí nos transmite la comedia. Para ver el conjunto de modificaciones realizadas en el guión con respecto al texto de Lope, véase en los anexos el apartado «9. 12. Reseña de modificaciones del texto lopesco en el guión de *El perro del hortelano* (P. Miró, 1996)».

tendría muy poco que ver con el descrito por autores como Carreño (1992 y 1993) o Fernández (1998), quienes se referían a él como a una marioneta sin personalidad a la merced de los deseos de la Condesa. El Teodoro literario, por el contrario, amaría el desafío, pues no le preocupa mantener relaciones con la criada Marcela –aunque con ello ponga en riesgo el trabajo de esta y el suyo en el condado–, pero, sobre todo, porque no teme subvertir las normas de la sociedad estamental. Este «hijo de la tierra», según lo definió Lope (v. 3287), también es liante y zalamero, capaz de cortejar en escenas consecutivas a su señora y a la sirvienta. Por último, se caracterizaría por su ambición y clasismo, en la medida en que, al tener noción de que la Condesa puede estar interesada en él, echa las campanas al vuelo, imaginándose Conde (vv. 883-889) y tratando en adelante con desprecio al resto del servicio.

Con respecto a este conjunto de rasgos psicológicos negativos, es importante destacar que en Miró, al igual que ocurría con Diana, aparecen en buena medida atenuados por medio de la supresión o modificación de los versos que el personaje pronuncia y dejan al descubierto el talante descrito. De este modo, en la versión filmica comprobamos que desaparece el parlamento referido, en el cual el protagonista, tras detectar el primer indicio de que la Condesa tiene sentimientos hacia él, habla por primera vez abiertamente de su deseo de ascenso social: «Mas teneos, pensamiento/ que os vais ya tras la grandeza,/ aunque si digo belleza/ bien sabéis vos que no miento/ que es bellísima Diana/ y es discreción sin igual» (vv. 883-888). En la película se procede a la misma operación de elisión algunas secuencias más adelante, durante una conversación entre el secretario y su criado Tristán, al cual confiesa que está dispuesto a todo para conseguir el título de Conde. El criado, ante semejante pretensión, expone entonces las consecuencias que se pueden derivar de la ambición desmesurada, ofreciéndole un *exemplum* histórico, referido a la figura del Papa César Borgia. En aras de suprimir los tics arribistas de Teodoro, los adaptadores modificaron la declaración de intenciones de este, a la vez que simplificaron el pasaje suprimiendo la alusión de Tristán a César Borgia, probablemente también como concesión al público, que no conocería la referencia histórica–:

TEODORO²⁹²: Tristán, cuantos han nacido
 su ventura han de tener;
 no saberla conocer
 es el no haberla tenido:
~~o morir en la porfía~~
~~o ser conde de Belflor.~~
 TRISTÁN: César llamaron, señor
 a aquel Duque que traía
 escrito por gran blasón
 «César o nada», y en fin
 tuvo tan contrario el fin
 que al fin de su pretensión
 escribió una pluma airada
 «Cesar o nada dijiste
 y todo, César lo fuiste
 pues fuiste César y nada».
 TEODORO: ~~Pues tomo, Tristán, la~~
~~empresa~~
 y haga después la fortuna
 lo que quisiere. (vv. 1412-1430)

TEODORO: Tristán, cuantos han
 nacido,
 su ventura han de tener;
 y no saberla conocer
 es el no haberla tenido:
ser Conde será mi empresa,
 y haga después la fortuna
 lo que quisiese.

Según desarrollamos en Carmona y Boadas (2016: 17-18), el que Teodoro pronuncie en la película «ser Conde será mi empresa» puede inducir a dos lecturas como mínimo. Por un lado, tales palabras pueden interpretarse como fruto del deseo de casarse por amor con Diana, la cual cosa conllevaría la obtención automática del título de Conde. Por otra parte, las mismas palabras podrían revestir la pretensión de ascenso estamental del protagonista, que querría contraer matrimonio con Diana a cualquier precio, sin que en el enlace hubiera espacio para los sentimientos. Indiquemos a propósito que esta segunda posibilidad de lectura quedaría prácticamente descartada debido a que es suprimida la respuesta de Tristán, que traía a colación la historia del Papa valenciano e incidía en la idea de los peligros de la ambición.

²⁹² En la columna de la izquierda transcribimos los versos de la comedia del Fénix y tachamos aquellos que fueron suprimidos en la recreación fílmica. En la derecha, reproducimos el guión y marcamos en cursiva el texto añadido por Miró y Pérez Sierra.

Algunas secuencias más adelante, detectamos que de nuevo se realizan elisiones en el guión en esta misma línea con respecto a la comedia lopeveguesca. Así, en el parlamento en el que el amanuense se lamenta de los vaivenes de la Condesa, que ha vuelto a rechazarle, desaparecen las referencias a sus delirios de grandeza, como también las palabras a partir de las cuales asimila su destino al del personaje mitológico de Ícaro, cuya orgullosa conducta lo condujo a la muerte (Grimal 2009: 279)²⁹³:

TEODORO: ¿Hay desdicha semejante?

¿Hay resolución tan breve?

¿Hay mudanza tan notable?

~~¿Estos eran los intentos
que tuve? ¡Oh, sol, abrasadme~~

~~las alas con que subí,
pues vuestro rayo deshace~~

~~las mal atrevidas plumas
a la belleza de un ángel!~~

Cayó Diana en su error.

¡Oh, qué mal hice en fiarme
de una palabra amorosa,

¡Ay, cómo entre desiguales
mal se concierta el amor!

~~Pero ¿es mucho que me engañen
aquellos ojos a mí~~

~~si pudieran ser bastantes
a hacer engaños a Ulises?~~

De nadie puedo quejarme
sino de mí; pero, en fin,

~~¿qué pierdo cuando me falte?~~

~~Haré cuenta que he tenido~~

²⁹³ Siguiendo lo expuesto en Carmona y Boadas (2016: 10, n. 17), destaquemos que la correspondencia entre Teodoro/ Ícaro y Diana/ Sol ya aparece en la primera jornada de la comedia (vv. 819-826); asimismo, se hace referencia al mito en otros pasajes de la pieza: «te he dicho que tengas/ secreta aquesta caída/ si levantarte deseas» (vv. 1170-1172) ; «Teodoro más alto vuela,/ de Marcela se descarta» (vv. 1564-65); «El cielo a tronar comienza/ no pienso aguardar los rayos» (vv. 1993-1994); «Mas ver caballos y pajes/ en Teodoro, y tantas galas/ ¿qué son, sino nuevas alas?» (vv. 2392-2394); y: «El viejo vuela,/ sin aguardar coche o gente» (vv. 2899-900). Para ampliar esta cuestión, consúltese: Herrero (1974: 56-58), Pérez (1974) y la edición de la comedia al cuidado de Dixon (1981: 34-42).

~~algún accidente grave~~
~~y que mientras me duró~~
~~imaginé disparates.~~
~~¡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 (vv. 1687-1723).

La naturaleza de las supresiones efectuadas en esta parte del gui3n coincide con la de las elisi3n que los adaptadores volvieron a llevar a cabo m1s adelante, en un momento en que Trist1n y Teodoro dialogan. As1, si en Lope el criado echaba en cara a su se1or que hab1a pretendido ser conde [«de aquel pensamiento altivo/ con que a ser conde aspirabas» (vv. 1775-1776)], en Mir3 desaparece tal reproche. Por otra parte, en la secuencia quince, vuelven a desaparecer los versos que delatan la ambici3n, esta vez en boca de Trist1n, que comenta a otros lacayos que «si no muda los bolos la fortuna:/ secretario he de ser del secretario (vv. 2423-2424)». De acuerdo con nuestro estudio, de tales palabras se desprender1a una hipot3tica confabulaci3n, probablemente t1cita, entre Teodoro y Trist1n para medrar de forma conjunta, lo cual explicari1a a su vez que el criado intercediera a la hora de urdir la artima1a que finalmente permite al escribano convertirse en Conde (Carmona y Boadas 2016: 19).

Para terminar con la cuesti3n de la metamorfosis del Teodoro cinematogr1fico, indiquemos que en el gui3n s1 se conservaron unos pocos pasajes en los cuales quedan subrayadas las ansias de medro del protagonista. Es muestra de ello, por ejemplo, la secuencia 11, en la cual Marcela le reprocha al secretario que la hubiera abandonado debido a que estaba enloquecido por unos

«pensamientos de oro» (v. 1831). Esta crítica, no obstante, pierde credibilidad en la medida en que procede de una amante despechada. Diríamos, por tanto, que a la hora de adaptar el texto se priorizó eliminar aquellos versos en los que el propio secretario o su lacayo hicieran explícita la voluntad de ascensión estamental (2016: 19).

7. 2. 1. 2. Del corral a la pantalla: ¿Del teatro al cine?

César Oliva (1996: 24), en su estudio dedicado al espacio escénico en la comedia urbana y palatina del Fénix, definió *El perro del hortelano* como una pieza «temáticamente palatina» pero «especialmente urbana». Así, el investigador señalaba que la comedia palatina maneja mayor variedad de espacios²⁹⁴, mientras que en la comedia urbana «apenas si alterna más lugares que la calle o la plaza con interiores de damas y caballeros» (1996: 32). En consonancia con tal definición, Oliva indicaba que la acción de *El perro* «transcurre en una sala del palacio de la Condesa, lugar que alterna con la calle y, puntualmente, con una sala de otro personaje» (1996: 24). Con tal afirmación, también coincidía Dixon (1995: 129), quien advertía que el 80% de la acción debe suponerse que tiene lugar en el interior del palacio de Diana. Y decimos que debe suponerse porque, como es bien sabido, en el teatro del Siglo de Oro apenas hay especificaciones de ninguna clase: las acotaciones son mínimas y, en consecuencia, tanto las acciones como su localización y decorados hay que deducirlos de los diálogos (Pérez Sierra 1996: 110).

La «Propuesta de segmentación del film»²⁹⁵, y en concreto la columna dedicada a los «Escenarios», nos permite ver que en la película, a diferencia de lo que se desprende de la comedia lopesca, la acción no solo transcurre en una sala, como indicaba Oliva para la comedia urbana, sino en distintas estancias del palacio

²⁹⁴ Esta puede incluir: a) calle o plaza; b) aposento o sala de casa; c) aposento de palacio; d) igual, pero de casa; e) igual, pero de prisión; f) jardín de casa o palacio; g) iglesia (interior o exterior); h) monte, bosque, riscos, sendas; i) campo; j) camino (Oliva 1996: 17).

²⁹⁵ Véase en los anexos el apartado «9. 13. Propuesta de segmentación de *El perro del hortelano* (P. Miró, 1996)».

de Belflor, como son el salón de trono, la cocina, los jardines, la habitación de Diana y distintos corredores. Por otra parte, entre los espacios externos al palacio cabe mencionar: una animada taberna; el interior y las puertas de una iglesia (pertenecientes al templo de Setúbal); la calle; unos canales navegables; y, la residencia del conde Ludovico.

Por lo que respecta a la planificación del rodaje en las estancias palaciegas, pertenecientes según adelantábamos a los palacios portugueses de Sintra, Queluz y Marquês de Fronteira, Pérez Sierra (1996: 112) revela que previamente hubo que estudiar e imaginar con detenimiento la vida en un palacio del siglo XVII, pues, de entrada, estos edificios se revelaron como simples museos²⁹⁶. Los monumentos por otra parte, proporcionaron unos escenarios no imaginados hasta el momento, que, finalmente, lograron aportar mayor variedad al guión. Así, a pesar de que siempre contaron con un jardín, no esperaban encontrar un canal, que aprovecharon para emplazar, durante un paseo en góndola, uno de los diálogos entre Teodoro y la Condesa y la caída de esta (sec. 6). Además, para el equipo también fue una sorpresa el estado de conservación de la cocina, lugar donde se decidió filmar dos secuencias (8 y 14) (1996: 112).

En efecto, Pilar Miró procedió al aireamiento de la historia de la condesa y su secretario; un procedimiento que, si bien no es imprescindible, es muy habitual en las adaptaciones cinematográficas de textos teatrales, consistente en trasladar escenas de interior al exterior (Sánchez Noriega 2000: 73). Dada esta variedad de escenarios, por tanto, si tenemos en cuenta la distinción elaborada por Oliva, podríamos decir que, desde la perspectiva espacial, Miró convirtió esta comedia, originalmente urbana, en palatina. Pero el hecho de que los personajes de *El perro* de Miró ocupen mayor variedad de espacios en la película que en la comedia no tiene porqué obedecer exclusivamente a la operación de aireamiento habitual en las adaptaciones de piezas teatrales al cine; pues, a pesar de que en el cine suele mostrarse una variedad considerable de escenarios, existen numerosas películas

²⁹⁶ Esta era la función de los edificios mencionados cuando el equipo se trasladó a Portugal para realizar *El perro*; por este motivo, el rodaje comenzaba una vez terminado el horario de visita. De acuerdo con Pérez Sierra (1996: 112), la elección de estos palacios, más allá de la motivación estética, se fundamentó en una cuestión presupuestaria, pues resultaba más económico alquilar esta clase de espacios en el país luso que en España.

que, al igual que el teatro, parten de una concentración de la espacialidad. Mencionemos, por ejemplo, *Rope* (A. Hitchcock, 1948), *12 Angry Men* (S. Lumet, 1957), *El ángel exterminador* de Buñuel (1962), o de producción más reciente, como *Carnage* (R. Polanski, 2011) o *Le prénom* (A. de La Patellière, M. Delaporte, 2012).

La aplicación de este proceso de aireamiento podría sorprender, sobre todo, si tenemos en cuenta que Miró mantuvo en su cinta una serie de rasgos teatralizadores que permiten identificar el origen dramático del texto transpuesto, y que, a su vez, atentan contra las convenciones de la mimesis cinematográfica. Así, en el filme perviven soliloquios y apartes²⁹⁷; la interpretación, en ocasiones, resulta sobreactuada para los estándares cinematográficos; y, los actores, a veces, hasta miran a cámara para dirigirse al público²⁹⁸. Por último, indiquemos que el mantenimiento del verso supone la completa ruptura de la apariencia naturalista que persigue el lenguaje cinematográfico (Pérez Bowie 2001). De acuerdo con lo apuntado, Eduardo Haro Tecglen (1997) ya señaló, haciendo referencia a *El perro*, que, del conjunto de la filmografía de Miró, «su mejor cine fue teatro».

Cabría preguntarse, por tanto, cuál fue el criterio seguido por Miró a la hora de decidir qué elementos procedentes del texto teatral se mantendrían en su película y cuales serían sustituidos por otros más habituales en el lenguaje cinematográfico. En relación con ello, según ampliaremos a continuación, distintas evidencias demuestran que la directora a la hora de tomar decisiones en este sentido no solamente se habría dejado guiar por su experiencia realizando adaptaciones de textos teatrales para la pequeña pantalla, sino que también habría tomado como referencia los procedimientos articulados en una exitosa traslación de *El perro del hortelano* estrenada en la televisión soviética en 1978, *Sobaka na sene*, del director ruso Yan Frid (Carmona 2017b: 618)²⁹⁹.

²⁹⁷ Los apartes conservados se corresponden con distintos parlamentos del secretario y el gracioso: «TEODORO: Hoy me mata o me destierra» (v. 2015); «TRISTÁN: si en averiguarlo anda,/ de casa volamos tres» (vv. 513-514); «TRISTÁN: ¡Oxte puto!, vive Dios,/ que se sabe todo el cuento» (vv. 662-663).

²⁹⁸ El personaje de Teodoro mira a cámara mientras pronuncia los últimos versos del monólogo que cierra la primera jornada de la comedia (vv. 1181-1186).

²⁹⁹ Según desarrolla Weiner (1982: 170-172), el teatro del Siglo de Oro llegó a Rusia a principios del siglo XVIII, durante el reinado de Pedro el Grande. Según el hispanista, las primeras comedias áureas representadas fueron *El alcalde de sí mismo* de Calderón y una obra basada en *El burlador de Sevilla*. Durante el primer cuarto del XIX, a raíz de los acontecimientos derivados de la Guerra de

7. 2. 2. 2. La influencia de *Sobaka na sene* (1978) de Yan Frid en *El perro* de Pilar Miró

7. 2. 2. 2. 1. Parecidos razonables

La deuda de la reescritura española con el telefilm ruso se pone de manifiesto nada más comenzar la cinta (Fig. 2), cuando, del mismo modo que en la segunda secuencia del film precedente (Fig. 1), se registra el encuentro amoroso entre Marcela y Teodoro, quienes se besan apasionadamente en una de las escalinatas del palacio de Belflor³⁰⁰. Tengamos en cuenta que esta escena no aparece recogida en el texto del Fénix, y, de hecho, no es posible que se escenificase en los tiempos de Lope por trasvasar los límites del decoro que regía la práctica teatral en las tablas del Seiscientos. Frid, presumiblemente, habría decidido introducir esta escena con el objetivo de remarcar el componente amoroso de su lectura del texto lopesco, y posteriormente Pilar Miró, estando de acuerdo con esta interpretación, habría mantenido este momento.

la Independencia, la admiración y respeto por España indujo a los rusos a estudiar el patrimonio cultural y literario español, particularmente las obras de Calderón, Cervantes, Tirso y Lope de Vega. De acuerdo con Weiner, la principal fuente a partir de la cual se produjo tal aproximación fueron los trabajos de los hermanos Schlegel, razón por la cual Calderón fue el autor más conocido y leído en aquel momento. Pronto, sin embargo, la centralidad cultural de Calderón en Rusia le fue arrebatada por Lope, cuyo tratamiento de la monarquía y de las masas empezó a atraer a muchos rusos, tanto liberales como conservadores, quienes veían en la obra del Fénix un reflejo de sus ideas políticas. A lo largo del siglo XX, los rusos han sentido fascinación por la obra teatral del poeta madrileño, llegando a ser el dramaturgo occidental más representado en Rusia según el especialista Nikolai Tomashevsky (*cit. en* Ryjik 2010a: 125). Para la cuestión de la recepción de la comedia nueva en Rusia desde la Época Moderna hasta la actualidad, véase: Monforte (2008); Ryjik (2010a, 2010b, 2013, 2016, 2018), y Weiner (1970, 1982, 1988, 1990). Las adaptaciones para la televisión soviética de *Marta la piadosa* y *El perro del hortelano* han sido estudiadas por Ryjik (2010c, 2015 y 2018), quien ha preparado un volumen dedicado al estudio de la recepción de Lope en Rusia; agradecemos a la investigadora que nos haya permitido consultar este trabajo, actualmente en prensa.

³⁰⁰ Véase en los anexos el apartado «9. 14. Propuesta de segmentación de *Sobaka na sene* (Y. Frid, 1978)».



Fig. 1: sec. 2 de *Sobaka na sene*



Fig. 2: sec. 1 de *El perro del hortelano*

En esta misma secuencia, por otro lado, comprobamos que en la versión española tanto Marcela como Diana visten de un modo muy similar al de las figuras femeninas de la recreación precedente (Fig. 3): la primera, luce un vestido con un amplio escote; y, la segunda, un camisón de seda y lleva el pelo suelto (Fig. 4). Notemos también que, durante el interrogatorio entre Diana y Marcela, es idéntica la disposición de las figuras en el encuadre, con la Condesa a nuestra izquierda y la doncella a la derecha (Fig. 3 y 4).



Fig. 3: sec. 2 de *Sobaka na sene*



Fig. 4: sec. 2 de *El perro del hortelano*

Por lo que respecta a la existencia de tales coincidencias, al igual que la del resto de elementos comunes que reseñaremos a continuación, es importante que tengamos en cuenta que no pueden derivarse de la lectura de la comedia áurea, pues en ella Lope no realizó ninguna indicación al respecto.

La impronta de Frid vuelve a percibirse en la tercera secuencia de la adaptación española: en ella, comprobamos que Teodoro y Tristán, del mismo modo que sus homólogos rusos (Fig. 5), discuten en los jardines condales sobre los acontecimientos devenidos durante la noche anterior (Fig. 6).



Fig. 5: sec. 4 de *Sobaka na sene*



Fig. 6: sec. 3 de *El perro del hortelano*

La indumentaria de ambos secretarios también es prácticamente igual: visten camisa blanca, que cubren con un jubón de satén oscuro con hombreras; y, lucen media melena castaña oscura. Lo mismo ocurre con el lacayo: además de ser en los dos casos de menor estatura que el escribano, coinciden en que llevan camisa blanca con cuello de pico, cubierta con una pieza marrón oscuro (Fig. 5 y 6).

El hecho de que Miró tomara como modelo *Sobaka na sene* se hace patente en esta tercera secuencia también desde el punto de vista de la disposición de los personajes en el espacio y de la interpretación (Fig. 7 y 8). Por lo que respecta a la presencia de Diana, notemos que, al igual que en Frid, entra en campo a través de una escalinata de los jardines. De nuevo, Miró siguió la composición elegida por el realizador ruso a la hora de registrar el encuentro entre los amantes: Diana, ligeramente rezagada, a nuestra izquierda, y Teodoro, a la derecha.



Fig. 7: sec. 4 de *Sobaka na sene*



Fig. 8: sec. 3 de *El perro del hortelano*

En ambos metrajes, además, la doncella recoge ahora el cabello en un moño alto; y, si bien en Frid la protagonista juguetea con un abanico mientras

Teodoro lee el soneto que esta ha compuesto (Fig. 9), en Miró lo hace con una rosa (Fig. 10).



Fig. 9: sec. 4 de *Sobaka na sene*



Fig. 10: sec. 3 de *El perro del hortelano*

En lo relativo a la planificación, indiquemos que Miró recurrió a la sexta secuencia del telefilm para narrar el fragmento en el que Teodoro inicia la lectura del soneto que Diana le ha entregado, en el cual, de forma velada, confiesa cómo se ha fraguado el amor hacia él. Así las cosas comprobamos que la cámara, como en Frid (Fig. 11), registra mediante un *travelling* lateral, encuadrando a los personajes en un plano medio, el paseo de Diana y Teodoro por los jardines de palacio, ella a la izquierda, arrogante, y él, detrás de ella, a su derecha, a la expectativa de los deseos de su señora (Fig. 12).



Fig. 11: sec. 6 de *Sobaka na sene*



Fig. 12: sec. 3 de *El perro del hortelano*

La realizadora madrileña y Pedro Moreno también prestaron especial atención a la versión de los setenta a la hora de caracterizar a los nobles pretendientes. Para el personaje del marqués Ricardo, se optó por un actor moreno y corpulento (Ángel de Andrés López), cuyo vestuario además de ser, como en Frid, de una ostentación excesiva —compuesto por ricas telas, y cargado

de broches y cadenas—, también coincide en la paleta cromática, por lo general, de colores dorados, rojizos, marrones y anaranjados. En la primera aparición del Marqués en sendas películas, por ejemplo, ambos personajes lucen cuello a la valona, sombrero chambergo con plumas y bocamangas rematadas con amplias puñetas (Fig. 13 y 14).



Fig. 13: sec. 5 de *Sobaka na sene*



Fig. 14: sec. 4 de *El perro del hortelano*

Por lo que respecta al personaje del conde Federico, en lo que se refiere a la indumentaria, la semejanza todavía es más acusada entre los caracteres, siempre en tonos fríos, con predominio del azul (Fig. 15 y 16).



Fig. 15: sec. 7 de *Sobaka na sene*



Fig. 16: sec. 7 de *El perro del hortelano*

Si nos fijamos ahora en la sexta secuencia de la película española, comprobamos que, para trasladar a la gran pantalla el monólogo de Teodoro en el que reafirma su ambición de devenir Conde, 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 (Fig. 18).



Fig. 17: sec. 6 de *Sobaka na sene*



Fig. 18: sec. 6 de *El perro del hortelano*

La imitación por parte de Miró de la puesta en escena vuelve a producirse en al final de la secuencia décima, cuando Teodoro, después de haber hablado con Diana, que le ha pedido que se encargue de la elección del pretendiente noble que más le conviene, entiende que el amor de la Condesa queda fuera de su alcance y debe conformarse con Marcela. Así, en el telefilm y en la película, vemos a Teodoro en los jardines de palacio, en Frid recostado y en Miró sentado, y en ambos casos sosteniendo un documento: el primero, una carta de Marcela (Fig. 19); y, el segundo, un libro que estaba leyendo Diana (Fig. 20).



Fig. 19: sec. 10 de *Sobaka na sene*



Fig. 20: sec. 10 de *El perro del hortelano*

En los últimos instantes de la secuencia, recurriendo de nuevo al modelo soviético (Fig. 21), Miró apostó por un primer plano frontal (Fig. 22).



Fig. 21: sec. 10 de *Sobaka na sene*



Fig. 22: sec. 10 de *El perro del hortelano*

Hagamos ahora mención a los numerosos elementos comunes perceptibles en las instantáneas procedentes de la decimotercera secuencia de Miró y la decimoquinta de Frid, en las cuales, en el salón de trono, Diana aclara al marqués Ricardo que se ha producido un error, pues todavía no ha decidido si contraerá matrimonio con él. Por lo que respecta al vestuario de la Condesa, observamos que, si bien en la versión rusa esta viste un cuello tipo Medici (Fig. 23) y, en la española, un amplio escote barco (Fig. 24), en ambos casos Diana luce un llamativo vestido rojo con bullones acuchillados en las mangas, así como un moño alto. La disposición de los personajes en el espacio también es muy similar: en primer termino, identificamos de espaldas al marqués Ricardo, que en ambos metrajes lleva un traje de tonos rojizos con adornos dorados y cuello a la valona; en segundo, a la noble; y, en último término, casi pegado a la pared de fondo, a Otavio. Por lo que respecta a este último personaje, un viejo criado de palacio, digamos que Miró también habría tomado de Frid la idea de caracterizarlo cano y calvo.



Fig. 23: sec. 15 de *Sobaka na sene*



Fig. 24: sec. 13 de *El perro del hortelano*

En la siguiente secuencia, también se pone de manifiesto la deuda de *El perro* con *Sobaka na sene* (Fig. 25). Se trata del fragmento en el que Diana, después de haber abofeteado a Teodoro, se encuentra con el conde Federico, que ha acudido al palacio para visitarla. La Condesa, con el mismo vestido de la anterior secuencia, se ubica afligida en primer término, dando la espalda a un grupo de personajes; detrás de ella, Federico, con un traje azul, de colores fríos; en tercer término, Leonido, el criado del Conde; y, por último, Fabio, sirviente en Belflor (Fig. 26).



Fig. 25: sec. 16 de *Sobaka na sene*



Fig. 26: sec. 14 de *El perro del hortelano*

Las similitudes entre los textos se evidencian nuevamente en la secuencia 19 del film de Miró y la 22 de Frid, en las que se relata el encuentro entre el viejo conde Ludovico, en su residencia, y Tristán, disfrazado de mercader griego, que convence al noble de que Teodoro es en realidad su hijo desaparecido hace veinte años. En este sentido, notemos que aunque Lope indicó en una acotación «Sale Tristán vestido de armenio, con un turbante, graciosamente, y Furio con otro», no mencionó que en los ropajes debían predominar los tonos rojizos y anaranjados, cuestión que observamos en las dos películas (Fig. 27 y 28). Asimismo, el Fénix tampoco indicó que el falso mercader debía situarse durante su intervención frente a una puerta de doble hoja, según se aprecia en las dos instantáneas (Fig. 27 y 28). A propósito, notemos que Miró sustituyó las dos armaduras que flanquean la puerta (Fig. 27) por dos criados (Fig. 34).



Fig. 27: sec. 22 de *Sobaka na sene*



Fig. 28: sec. 19 de *El perro del hortelano*

La película española, asimismo, bebe del modelo soviético en lo que se refiere a la estrategia narrativa desplegada para transmitir el proceso psicológico vivido por el viejo Conde al descubrir el paradero de su hijo. La cámara registra en un plano medio corto al anciano que se pone la mano en el pecho mientras se revuelve en su trono, detrás del cual se ubica su criado Camilo (Fig. 29 y 30), que procura que mantenga la calma.



Fig. 29: sec. 22 de *Sobaka na sene*



Fig. 30: sec. 19 de *El perro del hortelano*

Por lo que respecta a la caracterización de Ludovico, también es interesante indicar que, si bien Lope, más allá de poner de relieve la vejez del noble, no hizo ninguna mención a su estado físico, en ambos metrajes se le retrata como a un hombre decrepito, necesitado de cuidados médicos específicos. En la primera aparición del personaje en Frid se le muestra tomando unos baños a la orilla del mar (Fig. 31), mientras que en la versión española aparece por vez primera mientras le es practicada una sangría por un especialista, según se infiere por su color de piel, venido de lejos expresamente para cumplir con tal cometido (Fig. 32).



Fig. 31: sec. 19 de *Sobaka na sene*



Fig. 32: sec. 19 de *El perro del hortelano*

Por último, notemos que la despedida del lacayo es prácticamente idéntica en ambas recreaciones filmicas: una vez que Tristán advierte que ha convencido al viejo noble de que Teodoro es su hijo, abandona la estancia palaciega entre reverencias, pero a la vez con cierta precipitación y andando hacia atrás, como quien teme dar la espalda al enemigo (Fig. 33 y 34).



Fig. 33: sec. 22 de *Sobaka na sene*



Fig. 34: sec. 19 de *El perro del hortelano*

Si prestemos ahora atención a la secuencia de *El perro* de Miró en la cual Diana recibe al conde Ludovico en el salón de trono (Fig. 36), apreciaremos la semejanza de esta con la correspondiente de Frid (Fig. 35), de nuevo, en lo que concierne a la planificación y la puesta en escena. De este modo, el momento en el cual el Conde comunica a Diana que entre sus criados se encuentra su hijo es registrado mediante un plano escorzo, con Ludovico de frente y Diana, que escucha, de espalda. En relación con la indumentaria de la Condesa, en ambos textos lleva un vestido con escote barco y con mangas abullonadas, además luce moño alto.



Fig. 35: sec. 24 de *Sobaka na sene*



Fig. 36: sec. 21 de *El perro del hortelano*

Por lo que respecta al primer encuentro entre Teodoro y Ludovico, es cierto que Frid apostó por retratar la escena a partir de un plano medio (Fig. 37) y que en Miró se concretó mediante el primer plano (Fig. 38), pero no podemos perder de vista, y ello es quizá la máxima evidencia de que la directora madrileña decidió seguir casi al pie de la letra algunos fragmentos de la versión soviética, que en ambos casos el viejo noble cubre la mano izquierda con un guante de piel, mientras que la derecha permanece desnuda.



Fig. 37: sec. 24 de *Sobaka na sene*



Fig. 38: sec. 21 de *El perro del hortelano*

Para concluir la comparación de los textos fílmicos, señalemos que sendos desenlaces también comparten similitudes. Cabe recordar que en Lope el tercer acto concluye con un parlamento de Teodoro, quien ruega al público que mantenga en silencio su secreto, dando por finalizada la comedia. Las películas, sin embargo, terminan de un modo mucho más alegre y vistoso, con un elegante baile de bodas en Frid (Fig. 39), y con dos formas de danza en *El perro*, «una más noble, la otra más llana, la de la condesa y la de su secretario» (Pérez Sierra 1996: 113), en

las cuales distintos personajes con máscaras venecianas bailan, rodeados por juegos de agua y fuegos artificiales (Fig. 40 y 42).



Fig. 39: sec. 25 de *Sobaka na sene*



Fig. 40: sec. 22 de *El perro del hortelano*

De hecho, si comparamos imágenes procedentes de esta secuencia de la versión española (Fig. 40 y 42) con otras de la secuencia 14 de Frid (Fig. 41), en la que un amplio número de personas disfrazadas bailan en una fiesta callejera, comprobamos que la directora madrileña tomó de este fragmento el ambiente carnavalesco que impregna los últimos minutos de su cinta.



Fig. 41: sec. 14 de *Sobaka na sene*



Fig. 42: sec. 22 de *El perro del hortelano*

7. 2. 2. 2. Un proyecto no tan original: acerca de un referente velado

Antes del estreno de *El perro* y también después, Pilar Miró destacó en varias ocasiones la originalidad de su proyecto, en especial en lo que concernía a la preservación de los versos de Lope, pues sostenía que con anterioridad, en España, se había optado por la prosificación del texto en las adaptaciones

cinematográficas de comedias barrocas. Pero las palabras de Miró no se ajustaban a la realidad: recordemos que Juan Guerrero Zamora, con quien la realizadora había trabajado durante la misma época en TVE, ya había hecho lo propio en su versión de *Fuente Ovejuna* (1972); es más, también en la reescritura fílmica de Frid el guión partía de la traducción en verso realizada por Mikhail Lozinsky en 1936 (Ryjik 2015: 220, n. 2). La cineasta, por otra parte, según hemos demostrado de forma detallada, había tomado muy buena nota de los procedimientos de adaptación desplegados por Yan Frid en *Sobaka na sene*, sobre todo en lo que a la concepción de la planificación y de la puesta en escena se refiere. Por todo lo expuesto, consideramos que es preciso refutar la descripción de Miró como realizadora ofrecida por Javier Aguirresarobe, quien, en un coloquio de *Versión española* (RTVE 1999) dedicado a la película, la definió como una directora «imprevisible», carente de un plan, y que dirigía el rodaje sobre la marcha. A este propósito, el operador sostenía:

yo no veo nunca a Pilar ante la posibilidad de rodar con un *story board*, por ejemplo, definiendo los planos que va a hacer mañana o pasado, o conociendo la secuencia, es imposible, además, hablar de lo que iba a rodar al día siguiente, aunque podía suponer quizás un trabajo anterior para ir adelantando algún trabajo de tipo infraestructura de luz, etc. era algo complicadísimo, había que ir con pies de plomo y decirle «Pilar, lo de mañana...», en fin [...] no, no, iba sobre el terreno y sobre la marcha, lo que ocurre [es] que sus costumbres de rodaje, de realización, a mí me resultaban conocidas, no existían las sorpresas, entonces había que aceptar esa *imprevisibilidad* o *aparente improvisación*, ella juega con otro tipo de planteamientos cinematográficos, es lo que le dictaba un poquito el corazón o su forma de ver en ese instante³⁰¹

Pero no podemos afirmar que Aguirresarobe mintiera, o que lo hiciera, al menos, de forma consciente. 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

³⁰¹ La cursiva es nuestra.

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. En un momento en el que el acceso a Internet y a artículos extranjeros todavía era muy limitado, nada pudo hacer presagiar a la cineasta que *Sobaka na sene*, un producto para la televisión de la ya extinta Unión Soviética, estaría al alcance de un *click* para el público español solo algunos años después.

En lo que atañe al vestuario de *El perro*, por ejemplo, no tenemos noticia de que Miró hubiera mostrado a Pedro Moreno la cinta de Frid para que pudiera inspirarse en los trajes de los personajes rusos, pero sí sabemos que le dio instrucciones concretas para que el diseño de estos partiera de la misma concepción. Al respecto, notemos que, del mismo modo que en *Sobaka na sene*, el vestuario de *El perro* no se corresponde con el de ningún momento histórico concreto, y ello responde a la voluntad explícita de Miró, que indicó al figurinista que la indumentaria no debía aspirar al realismo, sino a complementar el tono festivo y celebratorio del film (Wheeler 2007: 276-277).

Es interesante notar que Miró se habría fijado especialmente en el atuendo de la Condesa soviética también a la hora de decidir aquello que no quería que caracterizase a su protagonista fílmica. De este modo, si bien en Frid el personaje luce en numerosas secuencias collares y adornos de perlas, sabemos que la realizadora madrileña descartó la posibilidad de que Emma Suárez llevara esta clase de complementos. El diseñador fue advertido en este sentido por Miró, quien le dijo: «Como vea una perlitita de El Corte Inglés, te capo» (Bayo 2007: 160). Por otra parte, también parece que a la directora le habría desagradado que en la secuencia octava de Frid, en la cual Diana regresa de la iglesia a Belflor, fuera cubierta con mantilla (Fig. 43); por ello, habría solicitado a Moreno que ideara una alternativa a este complemento (Fig. 44)³⁰².

³⁰² Sí observamos, no obstante, que en ambos textos el personaje de la Condesa viste un traje de tela gruesa y de una gama cromática similar, en tonos fríos.



Fig. 43: sec. 8 de *Sobaka na sene*



Fig. 44: sec. 7 de *El perro del hortelano*

Al respecto, el diseñador español indicó que había querido prescindir de este accesorio por el abuso que se ha hecho de este en secuencias similares, apostando por una estética más arriesgada:

En *El perro* había un sombrero especial. Cuando la Condesa llega a la misa yo no le quería poner una mantilla ni nada de eso, por que me parecía que ya estaba muy visto. Y ese sombrero no corresponde a época ni a nada. Era japonés y lo cogí para ponérselo a ella. Le puse un tul encima y quedaba estupendo. Ese es el mundo que más me gusta, donde me siento más cómodo. El mundo un poco de la trasgresión y la invención. De cosas por las que te pueden dar palos, por supuesto, pero si luego resulta que funcionan, es bonito y no perjudican en absoluto a la historia (Bayo 2007: 162)

Indiquemos, por último, que a pesar de que la iluminación en ambas películas es muy similar, la cineasta tampoco habría dejado ver *Sobaka na sene* a Aguirresarobe. Miró, como referente sustitutivo, poco antes de comenzar el rodaje, se valió de una ilustración del siglo XVII para mostrarle cómo quería que fuese la película. Se trataba, en palabras del director de fotografía de «una especie de ilustración morisca, que representaba una situación como muy placentera, que tenía un tono un poco pálido» (RTVE 1999). Teniendo en mente el dibujo, el operador supo reproducir en *El perro*, probablemente sin tener consciencia de ello, la misma atmósfera cálida y exótica dominante en *Frid*, capaz de conferir a la narración un tono alegre, incluso mágico, como de cuento.

Para terminar con este apartado, queremos apuntar que, a pesar de que las semejanzas entre *Sobaka na sene* y *El perro* son numerosas, Miró se apartó del antecedente ruso en no pocas cuestiones, algunas de carácter menor –como hemos visto, por ejemplo, en lo relativo a la desaparición de las joyas o de la

mantilla— pero también de mayor relevancia. Debemos destacar a este respecto que el telefilm de *Frid* es un musical, la cual cosa hizo encajar el metraje a la perfección con la tradición rusa de realizar montajes de la obra de Lope en los cuales la música ocupa un papel central (Ryjik 2013)³⁰³. Miró, no obstante, habría considerado poco oportuno convertir la comedia palatina en una película de este género cinematográfico, al fin y al cabo, en decadencia en los 90 (Miret y Balagué 2009: 25-29). Pero el rastro musical de *Sobaka na sene* no desapareció del todo en la realización, pues, más allá de la música compuesta por José Nieto, en las secuencias octava y veintena observamos a niños danzando; y, en el desenlace, según avanzábamos, tiene lugar un baile multitudinario durante las nupcias (Fig. 40 y 42), que bien podría recordarnos algunas de las escenas festivas presentes en *La dama duende* de Saslavsky y *La viuda celosa* de Cortés³⁰⁴.

7. 3. Balance

En un reciente artículo, Mascarell (2017: 49) planteaba cómo se escenifican los clásicos hoy en día. La investigadora exponía a continuación que pueden detectarse dos tendencias básicas: «por un lado, se observa un uso sociopolítico del clásico para incidir en aspectos de la realidad contemporánea que preocupan al director o a la compañía»; por otra parte, destacaba la opción de:

³⁰³ De acuerdo con Veronika Ryjik (2015: 219), el extraordinario éxito de esta producción se debe tanto al director y al reparto estelar como a la música de Gennady Gladkov, un reputado compositor de bandas sonoras en Rusia. Según la investigadora, es altamente probable que cualquiera que haya vivido durante los últimos 35 años en Rusia identifique la comedia palatina con la serenata dedicada por el marqués Ricardo a Diana en el telefilm. De la letra de las canciones, por cierto, se ocupó Mikhail Donskoy, que con anterioridad también había traducido a Lope al ruso (2015: 220, n. 2).

³⁰⁴ Pilar Miró no fue la única en tomar elementos procedentes de *Sobaka na sene* a la hora de realizar una adaptación de esta comedia palatina. Ryjik (2015) da cuenta de ello al hacer referencia al montaje dirigido por Eduardo Vasco para la Compañía Nacional de Teatro Clásico estrenado en Almagro en julio de 2011. Vasco habría accedido al hipotexto precisamente gracias a la investigadora, quien en octubre de 2010 puso a su disposición una copia de la película, que con posterioridad fue proyectada al reparto. En palabras de Vasco: «The Russian film was inspiring in many ways, as it coincided with one of our original goals –to reinforce the musical aspect offered by Lope's play and to fill it with possible musical interventions in order to bring out its lyrical side» (2015: 220).

proponer un espectáculo como mero disfrute del clásico en sí mismo. Esta línea está representada, sobre todo, por la vertiente festiva de las comedias de enredo, donde la belleza plástica de la imagen, el ritmo trepidante, los movimientos engrasados de los actores y la perfecta coherencia en el funcionamiento del aparato escénico en sus mínimos detalles componen montajes cautivadores. En estos trabajos, se potencia la riqueza sensorial del teatro del Siglo de Oro, la fuerza de sus imágenes visuales y sonoras.

Según hemos demostrado a lo largo del presente capítulo, esta segunda tendencia descrita por Mascarell puede detectarse en el terreno de las reescrituras fílmicas de la comedia nueva ya desde mediados de la década de los 40, con la adaptación de textos como *La dama duende* o *La viuda valenciana*, en cuya producción, como veíamos, participaron reconocidos exiliados republicanos. Por lo que respecta a esta cuestión, cabría advertir que, aunque durante un largo período de tiempo esta lectura lúdica y esteticista de los clásicos fue más bien marginal en el séptimo arte –pues, al menos en España, entre la década de los 40 y de los 70 predominó una interpretación ideológica de la comedia nueva–, a raíz del estreno de *El perro*, tanto en el ámbito del cine como de la televisión, ha acabado por devenir imperante. En relación con ello, diríamos que si bien *El perro* no consiguió lo que se previó en un primer momento, a saber, que las obras del Siglo de Oro se trasladaran con asiduidad al lienzo de plata³⁰⁵, sí fraguó un modelo de adaptación a la pantalla del teatro lopesco que ha guiado, aunque haya sido en pocas ocasiones, la selección de las piezas y el planteamiento de las transposiciones posteriores, enfocadas al disfrute del público y no al adoctrinamiento. Así las cosas, a la hora de trasvasar obras como *Los melindres de Belisa* (M. Ripoll, 1997), estrenada en *Función de Noche* (TVE2), *La dama boba*, de Manuel Iborra (2006), o *La viuda valenciana* (C. Sedes, 2010), para *Estudio 1*, se habría apostado por comedias que, aunque sean urbanas y no palatinas como *El perro*³⁰⁶, sí comparten con el texto elegido por Miró el hecho de presentar asuntos

³⁰⁵ García Posada (1997), por ejemplo, tras el éxito de *El perro* en los Goya, sostenía: «se abren, pues, unas expectativas nuevas, un horizonte que creíamos clausurado para siempre. [...] Nuestros clásicos sirven para el cine, ya lo creo que sirven [...] superada la primera prueba con toda soltura, es llegado el momento de abordar los grandes títulos, tanto los trágicos (*El caballero de Olmedo*, *El castigo sin venganza*, *La vida es sueño*, *El médico de su honra* ...) como los cómicos (*La dama boba*, *La dama duende*, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, *El desdén con el desdén* ...)».

³⁰⁶ Recientemente, Antonucci (2016) ha definido *El perro* como una comedia «de frontera», a medio camino entre la palatina y la urbana. Al respecto, la hispanista italiana indica que: «mientras

lúdicos y picantes, en los cuales la temática amorosa y los personajes femeninos ocupan un lugar central, con una ambientación de una poderosa belleza desde el punto de vista visual, y cuyo desenlace, una vez superados los múltiples enredos, resulta en un final feliz.

el héroe palatino típico se desvive por demostrar al mundo que es más de lo que parece, porque se siente noble en el alma [...] en *El perro del hortelano* Teodoro no tiene ninguna sospecha de ser más de lo que es (porque, de hecho, no es más de lo que es), ni aspira a ser más, hasta que recibe de Diana su disimulada declaración de amor. [...] [L]a intriga se desarrolla en una ciudad (Nápoles), en espacios domésticos y callejeros (estos, sobre todo en el tercer acto), y se construye a base de amor, celos, rivalidades, como suele suceder en las comedias urbanas. El gracioso, Tristán, remite al tipo cómico del *servus fallax* ("criado engañador") que deriva del modelo plautino y terenciano y es propio de la comedia urbana».

8. CONCLUSIONES

Desde que iniciáramos esta tesis doctoral en enero de 2014, se ha producido un notable incremento del interés por la recepción de nuestro patrimonio áureo a través de la pequeña y la gran pantalla. Muestra de ello ha sido la aparición del noveno número del *Anuario Calderoniano* (2016), dedicado a la presencia de Calderón en las artes visuales contemporáneas, así como la publicación del volumen de Yolanda López López (2017), *El Siglo de Oro en el cine y la ficción televisiva: dirección artística, referentes culturales y reconstrucción histórica*. En esta misma dirección, es preciso mencionar la celebración durante este pasado verano en Olmedo de las XII Jornadas sobre Teatro Clásico, tituladas «Un teatro clásico de cine», que estuvieron destinadas al análisis de las relaciones existentes entre el género dramático del Siglo de Oro y el séptimo arte. Por último, debemos reseñar la reciente aparición en enero del vigesimocuarto número del *Anuario Lope de Vega: texto, literatura y cultura*, en el cual, desde la coordinación de la sección monográfica, junto con Gaston Gilabert y Purificació Mascarell (2018), hemos querido ofrecer una panorámica de la recepción contemporánea del Fénix de los Ingenios a través de las escena y la pantalla.

Coincidiendo temporalmente con estos acontecimientos académicos, en estos últimos años también hemos asistido a un ligero repunte de la presencia del Siglo de Oro en la televisión. Más allá de las series *Isabel* (2011-2014) y *Águila roja* (2009-2016), el gran público ha tenido la oportunidad de aproximarse a figuras como Velázquez, Isabel de Portugal o Felipe II y III gracias a *El Ministerio del Tiempo*, que a lo largo de tres temporadas ha popularizado a Lope y su obra entre los españoles. Asimismo la enemistad entre el dramaturgo y el autor del *Quijote* se ha visto aireada en el telefilm *Cervantes contra Lope* (M. Huerga, 2016), realizado con motivo del cuarto centenario de la muerte del alcaíno³⁰⁷. Los avances, como vemos, tanto desde la perspectiva estrictamente académica como de la producción audiovisual son reseñables, pero es obvio que, en pro de la difusión y preservación

³⁰⁷ La representación de la rivalidad entre Lope y Cervantes en el ámbito audiovisual ha sido estudiada por Urzáiz (2018).

de este patrimonio teatral, sigue siendo necesario ahondar en esta tendencia, especialmente en lo que a la segunda cuestión se refiere.

Según hemos demostrado en esta investigación, las razones por las cuales no existe una tradición de adaptación de la comedia nueva son históricas, e hincan sus raíces a finales del siglo XIX, con el mismo nacimiento del séptimo arte. Por entonces, los poetas áureos eran prácticamente unos desconocidos para el público general español y también el extranjero, por lo que difícilmente pudieron resultar atractivos a los ojos de los directores y productoras para ser trasladados al cine. A esta circunstancia cabe añadir que la producción cinematográfica nacional durante los primeros años del siglo se caracterizó por el raquitismo y la endeblez. Si tenemos, por tanto, en cuenta la combinación de ambos factores parece natural que a lo largo del periodo silente no se constituyera una dinámica de traslación al celuloide del teatro barroco más allá de los casos excepcionales de *El alcalde de Zalamea* (A. Gual, 1914) y *La moza de cántaro* (J. Amich, 1927).

No fue hasta la década de los 30, y en concreto durante los años de la Segunda República, que se inició un proceso de recuperación del teatro áureo, en especial gracias a la labor desempeñada por las instituciones de La Barraca y el Teatro del Pueblo. No es coincidencia que en estas fechas Adrià Gual iniciase las gestiones para volver a trasladar al celuloide el drama calderoniano, o que desde la Generalitat de València contactaran, primero, a Jean Renoir y, después, al director Francisco Elías para que se encargasen de una superproducción de *Fuente Ovejuna* que nunca llegaría a ver la luz. Como destaca Sandie Holguín (2003: 139-169) no hubo tiempo para desarrollar un proyecto de cine republicano, en cuyo seno podrían haber aparecido otros títulos áureos, producidos contando con el apoyo de las instituciones públicas y firmados por directores de nivel.

Aunque pudiera parecer que la suerte de nuestros clásicos habría cambiado a raíz de la instauración de la dictadura franquista, como mínimo desde la perspectiva cinematográfica cabe refutar semejante hipótesis. Es cierto que a lo largo de este periodo, en concreto durante los primeros años del régimen, y muy en especial a raíz de 1947, se documenta la voluntad por parte de las productoras de llevar al cine distintas comedias del Siglo de Oro. Pero tal deseo no cabe relacionarlo con un interés sincero por este patrimonio cultural, sino más bien

oportunista y de orden crematístico, relacionado con el hecho de que en aquel año se estipuló que las películas de Interés Nacional pasarían a recibir cuatro licencias de importación, las cuales podrían ser vendidas a los productores y distribuidoras extranjeras, y así financiar nuevas películas con el dinero de la venta. Teniendo presente esta nueva circunstancia legal, desde las productoras habrían apostado por la realización de adaptaciones fílmicas basadas en piezas barrocas creyendo que, al haber pasado por el filtro previo de la censura, y dado el reconocimiento por parte del régimen de este periodo histórico y su literatura, contarían con el beneplácito del organismo censor para transferirlas a la gran pantalla, y que con posterioridad podrían acceder a la distinción de Interés Nacional. Se trataría por tanto, para decirlo con Ramos Arenas y Justo Álvarez (2017: 23), de obras concebidas «con las Juntas de calificación y no con los espectadores en la mente». Como hemos podido constatar, no obstante, las firmas toparon con un obstáculo imprevisto: la intransigencia de los censores. Estos no dudaron en poner trabas a los proyectos, bien porque consideraban que estos no reunían los suficientes recursos para garantizar una reescritura fílmica que hiciera justicia a la pieza teatral, bien porque observaban que de la comedia nueva se podía desprender una lectura contraria a los intereses circunstanciales de la dictadura. Para el caso específico que nos ocupa, por consiguiente, disentimos con John Hopewell (1989: 131-132), quien sostuvo que la elección de textos clásicos era un modo eficaz de evadir la censura, así como con Moncho Aguirre (1986: 5), que consideró que en algunas transposiciones «la censura permitía un cierto atrevimiento moral cuando se trataba de un texto prestigioso».

En relación con esta última cuestión, indiquemos que los proyectos que lograron prosperar en aquellos años –veíamos el caso de *Fuenteovejuna* (A. Román, 1947) y *El alcalde de Zalamea* (J. Gutiérrez Maesso, 1954)– supusieron la materialización fílmica de una lectura conservadora del patrimonio teatral clásico. Con tal objetivo, se procedió a la supresión de los elementos disonantes presentes en las obras y se forzó su sentido para que se adecuase a la ideología del régimen. Digamos al respecto que, en este sentido, las reescrituras fílmicas del teatro barroco no se distinguieron de las de otras obras de nuestra literatura, las cuales, de acuerdo con Martínez-Carazo (2012: 141), fueron seleccionadas e interpretadas

en función de si sus contenidos se ajustaban «al proyecto político imperante y al mensaje ideológico que se quería difundir». Siguiendo lo expuesto por la investigadora, además, podemos afirmar que esta clase de adaptaciones, enmarcándose dentro del género del cine histórico, se destinaron a idealizar acontecimientos y figuras de los Siglos de Oro, cuya supuesta prosperidad y valores morales querían ser recuperados por Franco para la España contemporánea.

Destaquemos por otra parte que, durante la posguerra, para la preparación de estos proyectos –llegaran o no a prosperar– las productoras contaron con la colaboración de personas cuya vinculación a la dictadura era manifiesta. Pensemos en este sentido en Carlos Arévalo, que debía ser el director de la primera reescritura fílmica de *Fuente Ovejuna* realizada durante la dictadura; o en José María Pemán y Antonio Román, guionista y director, respectivamente, de la versión de 1947. En este último trasvase citado, de hecho, se contó incluso con el asesoramiento de un sacerdote para cuestiones religiosas; y, en esta misma dirección, el traslado al celuloide de la pieza *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina estuvo condicionado a la contratación de un teólogo que participara y supervisara el guión, cuya labor consistiría en garantizar que se expusiera de modo ortodoxo la cuestión de la predestinación.

Según pasaron los años, las exigencias por parte de las productoras en este sentido se fueron rebajando, puede que tras comprobar que tales estrategias no eran suficientes para templar el celo de los censores, que siempre pusieron algún inconveniente a las propuestas de adaptación. Ejemplifican esta nueva circunstancia la elección de directores como José Gutiérrez Maesso, Juan Guerrero Zamora y de Mario Camus, cuya adscripción ideológica se alejaba de los planteamientos políticos oficiales. Es cierto que Gutiérrez Maesso tuvo que limitarse casi exclusivamente a la dirección de los actores y actrices en su versión de *El alcalde de Zalamea*, pero, posteriormente, Guerrero Zamora y Camus gozaron de la independencia *suficiente* para realizar sendas reescrituras fílmicas progresistas de la comedia nueva, con mayor o menor sutileza. Detectamos por tanto que durante el franquismo en España –y aquí incluimos asimismo la coproducción de *Los cien caballeros* (V. Cottafavi, 1964)–, las adaptaciones de piezas de los

dramaturgos clásicos también canalizaron un mensaje de condena a los regímenes opresores, caracterizados en los metrajes como responsables del envilecimiento de sus súbditos y por la corrupción de sus instituciones.

Fuera de nuestras fronteras, sin embargo, la apropiación ideológica de la comedia en el cine no resulta tan evidente. Destacan al respecto las traslaciones de *La dama duende* (L. Saslavsky, 1945) y *La viuda valenciana* (F. Cortés, 1946), realizadas en Hispanoamérica a mediados de la década de los cuarenta, y en cuya materialización jugaron un papel fundamental exiliados republicanos españoles como María Teresa León, Rafael Alberti y Max Aub. Aunque es cierto que en tales reescrituras es posible detectar, por ejemplo, cierta crítica al clero o a la doble moral de las clases acomodadas, debemos señalar que estuvieron pensadas fundamentalmente para divertir al público. El desarrollo de historias de jóvenes viudas en busca de amores prohibidos, el componente cómico y la plasmación de numerosas secuencias de bailes y cantos están encaminadas a cumplir con este objetivo, del cual se deriva una imagen lúdica y optimista de la comedia nueva, mucho más amable para el público que la resultante de las versiones por lo general ideológicas –tanto de signo progresista como conservador– que hemos visto que se produjeron en España durante la dictadura.

Esta misma senda de aproximación al teatro áureo de carácter evasivo fue la tomada bajo la Unión Soviética por el director Yan Frid en sus versiones para la televisión de *El perro del hortelano* (*Sobaka na sene*, 1978) y de la pieza tirsiana *Marta la piadosa* (*Blagochestivaya Marta*, 1980). Al respecto, notemos que Frid, al concebir estos telefilms no se habría basado en los textos de Saslavsky y Cortés, sino en la propia tradición rusa –ya rastreable durante el estalinismo– de realizar lecturas escénicas de comedias de temática ligera: en estas, la acción a la luz de las velas, la música, la danza y los ricos vestidos contribuían a crear una atmósfera jovial y de ensoñación; eran montajes, en definitiva, que esquivaban la realización de una lectura política de las obras, dirigidas a sustraer al público de una realidad política asfixiante (Ryjik 2010b y 2013).

Con posterioridad, *Sobaka na sene* fue tomada como principal referente para la versión filmica de *El perro del hortelano* (1996) de Pilar Miró, quien pretendía inaugurar una tradición de adaptación cinematográfica del teatro clásico, y que,

tras el éxito alcanzado con su transposición filmica de la comedia palatina, proyectaba llevar con cierta inmediatez otros tres títulos del Seiscientos a la gran pantalla: *El castigo sin venganza*, *La dama duende* y *El caballero de Olmedo*. Pasados ya veinte años desde la muerte de la cineasta, estamos en condiciones de confirmar que ninguno de los dos propósitos ha llegado a culminarse. Ni de los títulos seleccionados por la madrileña para su trasvase se ha realizado una lectura cinematográfica, ni mucho menos se ha inaugurado una tradición de translación de este patrimonio al celuloide. Con posterioridad, de hecho, y a pesar de iniciativas como las del profesor Francisco Rico y Rafael Azcona, o de Iciar Bollain, de adaptar, respectivamente, *El caballero de Olmedo* y *La dama duende*, tan solo ha logrado dar el salto del papel al celuloide *La dama boba* (M. Iborra, 2006). El escaso éxito de la producción, que tan solo consiguió atraer a 69.669 espectadores a las salas de cine y recaudar 399.304,98€³⁰⁸, sin duda sigue desalentando futuros proyectos.

La herencia de Miró, por tanto, habría que buscarla en otro lado. En primer lugar, indiquemos que a ella debemos un modelo de adaptación del teatro clásico para la pequeña y la gran pantalla, a partir del cual, en una clara apuesta por el entretenimiento, se ha primado la selección de comedias en las cuales dominan los asuntos amorosos y los personajes femeninos –pensemos en *Los melindres de Belisa* (M. Ripoll, 1997), *La dama boba* (M. Iborra, 2006) o *La viuda valenciana* (C. Sedes, 2010)–. Pero sobre todo cabe reconocerle a la madrileña el mérito de haber conseguido colocar *El perro del hortelano* no solo en el centro del canon lopesco, sino también en el de la literatura del Siglo de Oro. A raíz de su estreno cinematográfico, se multiplicaron las ediciones y estudios de esta comedia palatina (Mata 2010: 64-65), considerada hasta mediados de los noventa una «obrita menor, muy menor» (García Posada 1997). Asimismo, se produjo una intensificación de su presencia escénica sin precedentes en nuestra época: de este modo, si en la década previa a su adaptación solo se había montado en España dos veces, en los diez años posteriores como mínimo se realizaron once montajes

³⁰⁸ Información disponible en: <http://infoicaa.mecd.es/CatalogoICAA/Peliculas/Detalle?Pelicula=125305>. Consulta del 8 de diciembre de 2017.

de la obra (Carmona 2015: 9, n. 16)³⁰⁹. De hecho, la huella de Miró todavía es perceptible en nuestros días, siendo ejemplo de ello el último montaje de *El perro del hortelano* de la CNTC, cuya directora, Helena Pimenta, declaró que en él son perceptibles guiños a la labor de la realizadora (Romo 2016).

Según hemos podido comprobar a lo largo de nuestra investigación, semejante efecto canonizador de una comedia gracias a su versión fílmica se habría dado de forma exclusiva con *El perro* de Miró. En consecuencia, podemos afirmar que las reescrituras fílmicas de la comedia áurea no habrían contribuido en la divulgación de este fenómeno cultural, poco conocido más allá de los círculos de hispanistas. La, por lo general, escasa fortuna de las adaptaciones entre el público y la crítica nos lleva a señalar que, en la mayor parte de los casos estudiados, el orden de los factores habría sido inverso: así, a partir de una comedia famosa, cuyo éxito había sido probado con anterioridad en las tablas (pensemos en *Fuente Ovejuna* o *El alcalde de Zalamea*), se habría apostado por realizar una reescritura fílmica, creyendo que el conocimiento previo por parte del público podría resultar ventajoso a la hora de atraerlo al cine.

Esta estrategia, sin embargo, como ya adelantábamos, no ha tenido buenos resultados, y si bien se puede decir que *La dama duende* de Saslavsky, *La leyenda del alcalde de Zalamea* de Camus o *El perro del hortelano* –tanto el soviético como el español– tuvieron una buena recepción, constatamos que el resto de reescrituras fílmicas de la comedia nueva contaron con poco más que la fría indiferencia, o a veces directamente con el rechazo. Tal dinámica ya se habría iniciado con la primera transposición de una pieza áurea, *El alcalde de Zalamea* (1914) de Adrià Gual. El dramaturgo catalán, impelido por una voluntad didáctica, dirigió esta realización del drama del que apenas nos han llegado comentarios de la época, por lo que inferimos un muy bajo interés por parte de la crítica y el público. De la siguiente reescritura, *Der Richter von Zalamea* (1920) de Ludwig Berger, las críticas no fueron especialmente positivas, en la medida en que no se vio con buenos ojos que se hubiera recurrido al drama de Calderón para hacer una españolada. La mala

³⁰⁹ En relación con esta circunstancia, consúltese Vilches de Frutos (2001), que expone cómo la adaptación teatral de obras cinematográficas ha devenido una estrategia para captar nuevos públicos a las salas teatrales.

recepción de casi todas las versiones fílmicas que les siguieron –motivada probablemente por su difícil digestión y sus deficiencias estéticas–, desalentó sin duda nuevos proyectos, que hubieran podido alcanzar una buena recepción de haber contado con los recursos necesarios y un equipo que confiara en las posibilidades del texto base. En relación con ello, diremos que la mala acogida de estas transposiciones durante el franquismo, así como la etiqueta de «cultura oficial» que todavía pendía de los clásicos tras la muerte del dictador³¹⁰, explicarían que durante los ochenta el teatro clásico no hubiera sacado partido de la promulgación en 1982 del Real Decreto de Protección al Cine Español (la mal llamada «Ley Miró»), a raíz de la cual se produjeron numerosas adaptaciones de nuestra literatura. A propósito, recordemos con Martínez-Carazo (2012: 150-151) que la aprobación de esta normativa:

marcó un hito fundamental en el campo de las relaciones entre cine y literatura debido sobre todo a la consolidación de un modelo institucional homologado que apostaba por fomentar la relación entre ambas artes [...]. Las subvenciones ofrecidas [...] buscaban crear un cine a la altura europea y prestigiarlo como instrumento cultural por medio de su vinculación a la literatura, aprovechando este encuentro para proyectar una imagen de España abierta a la cultura³¹¹

El incremento de la presencia del teatro clásico en las tablas españolas durante los últimos años (Bastianes *et al.* 2014) tampoco ha tenido su correlato en el lienzo de plata. Tal situación puede justificarse si tenemos presente que cada vez más, a la hora de elegir títulos para ser trasladados a la gran pantalla, prevalece el éxito comercial como criterio de selección, por encima de la ideología o la temática (Martínez-Carazo 2012: 153). En este contexto, por tanto, es harto

³¹⁰ De acuerdo con Mascarell (2017: 34), tras la muerte de Franco, sobre el teatro barroco todavía pesaba el uso ideológico que había padecido durante los primeros años de la dictadura. De hecho, este sería uno de los motivos según la investigadora por los cuales los años de la Transición coinciden con el momento más crítico para la supervivencia del teatro áureo en los escenarios españoles modernos.

³¹¹ De estas nuevas relaciones entre la literatura y el cine se beneficiaron especialmente las obras literarias españolas contemporáneas; son ejemplo de ello *Las bicicletas son para el verano* (J. Chávarri, 1983), *Los santos inocentes* (M. Camus, 1984), *Tiempo de silencio* (V. Aranda, 1986) o *El bosque animado* (J. L. Cuerda, 1987) (Pérez Bowie 2008: 86-87). Al respecto, Jaime (2000: 127) apuntó que «[e]numerar los títulos de las obras creadas para la pantalla durante los diez primeros años de la democracia significa verse frente a un impresionante catálogo de obras maestras literarias».

probable que cuando un director o guionista presente un proyecto de adaptación de una comedia nueva reciba una negativa, conscientes desde las productoras del bajo éxito que han tenido los antecedentes filmicos.

Para terminar estas conclusiones, digamos que, a pesar de que las perspectivas no sean alentadoras, consideramos que hay esperanza en lo que se refiere a la posibilidad de que se realicen nuevas reescrituras que contribuyan en la difusión del patrimonio teatral áureo. Como ya hemos apuntado en el inicio de este capítulo, desde 2014 Lope ha sido recuperado para el público televisivo gracias a *El Ministerio del Tiempo* y el telefilm *Cervantes contra Lope*, lo cual nos habla de la existencia de un cierto interés tanto por su figura como por su época. Teniendo en mente tal circunstancia, sería necesario que desde la academia también pusiéramos nuestro grano de arena para dar respuesta a estas inquietudes. En relación con este punto, Lynch (2008: 8) advertía a propósito de la fortuna de Shakespeare que habían sido los esfuerzos colectivos de innumerables actores, editores, investigadores, lectores y maestros los responsables de convertir a un dramaturgo de provincias en el bardo universal y el corazón de la cultura inglesa. Si pretendemos lo mismo para los poetas áureos, deberíamos contagiar nuestro entusiasmo y brindar nuestro apoyo a aquellos que estén dispuestos a dar a conocer la comedia nueva al gran público, sea a través de montajes teatrales, de ediciones literarias adaptadas, el cine o la televisión. Solo de este modo conseguiremos que el teatro clásico español perviva más allá de los muros de la universidad.

8. CONCLUSIONS

Since we first started this doctoral thesis in January 2014, there has been a considerable growth of interest in the reception of our Golden Age heritage on the small and on the big screen. Proof of this was the appearance of the ninth number of *Anuario Calderoniano* (2016), dedicated to the presence of Calderón in the contemporary visual arts, as was also the publication of the volume of Yolanda López López (2017), *El Siglo de Oro en el cine y la ficción televisiva: dirección artística, referentes culturales y reconstrucción histórica*. In this same direction, it is worth mentioning the celebration during this last summer in Olmedo of the XII Jornadas sobre Teatro Clásico, called "Un teatro clásico de cine", dedicated to the analysis of the existing connections between the dramatic genre of the Spanish Golden Age and cinema. Lastly, we must review the recent appearance in January of the twenty-fourth number of the *Anuario Lope de Vega: texto, literatura y cultura*, in which, from the coordination of the monographic section, together with Gaston Gilabert and Purificació Mascarell (2018), we offer a panoramic view of the contemporary reception of the *Fénix de los Ingenios* through the stage and the screen.

Temporally coinciding with these academic events, in the last years there has been a slight rise in the presence of the Spanish Golden Age in television. Beyond the television series *Isabel* (2011-2014) and *Águila roja* (2009-2016), the non-academic public has had the opportunity to approach characters such as Velázquez, Isabel of Portugal or Philip II and III thanks to *El Ministerio del Tiempo*, which has popularized Lope and his work among Spaniards for three seasons. Likewise, the enmity between the playwright and author of *Don Quijote* has also been exposed in the television film *Cervantes contra Lope* (M. Hueriga, 2016), made on the occasion of the fourth centenary of the death of Cervantes³¹². This progress from the strictly academic point of view as well as from the audiovisual production are noteworthy, but in pursuit of the dissemination and preservation

³¹² The representation of the rivalry between Lope and Cervantes on screen has been studied by Urzáiz (2018).

of this theatrical patrimony it is necessary to delve into this tendency, chiefly concerning the second issue.

As we have demonstrated in this investigation, the reasons why a tradition of adaptation of the *comedia* does not exist are historic, and are rooted in the late of the Nineteenth Century, along with the very birth of cinema. By that time, the Golden Age poets were practically unknown to the Spanish general public, as also abroad, and therefore they were rarely attractive in the eyes of directors and producers to be transferred to film. In addition, the national film production during the first years of the century were marked by feebleness and frailty. If we therefore consider the combination of both factors, it seems just natural that during the Silent Era a dynamic of transformation of baroque theatre into film, beyond the exceptional cases of *El alcalde de Zalamea* (A. Gual, 1914) and *La moza de cántaro* (J. Amich, 1927), was not carried out.

It would not be until the 1930's, and particularly during the years of the Second Republic, that a process of recovery of Spanish Golden Age theater was originated, thanks to institutions like *La Barraca* and the *Teatro del Pueblo*. It is no coincidence that during this time Adrià Gual started arrangements to translate the theatre of Calderón into film, or that the *Generalitat de València* hired Jean Renoir, and afterwards, the film director Francisco Elías, charging him with a super production of *Fuente Ovejuna* which would never see the light. As Sandie Holguín (2003: 139-169) remarks, there was no time to develop a Republican film project, under the wing of which other Golden Age titles could have been able to appear, produced with the backing of public institutions, and signed by renowned directors.

Although it may seem that the fate of our classics changed due to the establishment of the Franco dictatorship, at least from the cinematic point of view, we refute such a hypothesis. It is true that during this period, and especially during the first years of the regime, and very especially in the wake of 1947, a will on behalf of the producers to adapt the different *comedias* of the Spanish Golden Age into film is documented. But this wish is not to be associated with a sincere interest in this cultural patrimony, but to a rather opportunistic and financial interest, related to the fact that that year it was stipulated that films of *Interés*

Nacional were to receive four importation licenses, which could be sold to foreign producers and distributors, in order to finance new films with the money from the transaction. Taking into account this new legal circumstance, producers would have supported the production of film adaptations based on Baroque plays believing that, having cleared censorship filters, and considering the recognition of the regime of this historical period and its literature, they could count on the consent of the board of censorship to adapt them to the big screen, and later access the commendation of *Interés Nacional*. It would thus be an issue, in the words of Ramos Arenas y Justo Álvarez (2017: 23), of pieces conceived "con las Juntas de calificación y no con los espectadores en la mente". As we have determined, nevertheless, they encountered an unforeseen obstacle: the intransigence of the censors. They did not hesitate to obstruct the projects, whether because they considered that these projects did not have enough resources to guarantee a film adaptation that would do justice to the play, or because they observed that the *comedia* could give a reading that was contrary to the interests of the dictatorship. For the specific case that concerns us, therefore, we disagree with John Hopewall (1989: 131-132), who argued that the choice of classical texts was an effective way to evade censorship, as well as with Moncho Aguirre (1986: 5), who considered that in some transpositions "la censura permitía un cierto atrevimiento moral cuando se trataba de un texto prestigioso".

Regarding this last question, we must indicate that the projects that managed to prosper in those years –we saw the case of *Fuenteovejuna* (A. Román, 1947) and *El alcalde de Zalamea* (J. Gutiérrez Maesso, 1954)– meant the cinematic materialization of a conservative reading of classical theatrical patrimony. With this aim, the dissonant elements present in the works were eliminated and their meaning was forcefully adapted so as to accommodate the ideology of the regime. For that matter, we can say that the film adaptations of the Baroque theatre were not distinguished from other works of our literature, which, according to Martínez-Carazo (2012: 141) were selected and interpreted according to whether their contents complied "al proyecto político imperante y al mensaje ideológico que se quería difundir". Following what was stated by the researcher, we can say that these kind of adaptations, within the genre of historical cinema, were meant

to idealize events and figures of the Spanish Golden Age, whose prosperity and moral values wanted to be recovered by Franco for the contemporary Spain.

On the other hand, we point out that during the post-war period, for the preparation of this projects –whether they succeed or not– the producers counted on the collaboration of people linked to Franco's regime. In this respect, Carlos Arévalo comes to mind, who was to be the director of the first cinematic rewrite of *Fuente Ovejuna* done during the dictatorship; or also José María Pemán and Antonio Román, screenwriter and director, respectively, of the 1947 version. This last cited adaptation, in fact, even counted on the advice of a priest for religious matters; and in this same line, the adaptation into film of the play *El condenado por desconfiado* by Tirso de Molina was under the condition of hiring a theologian to guarantee that the issue of predestination was exposed in an orthodox manner.

As years went by, the demands of the producers in this matter decreased, perhaps after seeing that such strategies were not sufficient to temper the zeal of the censors, who always put obstacles to the adaptation proposals. This new circumstance exemplifies the appointment of directors such as José Gutiérrez Maesso, Juan Guerrero Zamora, and Mario Camus, whose ideological attachment was far from official political approaches. While it is true that José Gutiérrez Maesso had to almost exclusively limit himself to the direction of actors and actresses in his version of *El Alcalde de Zamalea*, later Guerrero Zamora and Camus enjoyed a *sufficient* independence to carry out progressive film adaptations of the *comedia*, with more or less subtlety. It is therefore noteworthy that during Francoism in Spain –and here we also include the co-production of *Los cien caballeros* (V. Cottafavi, 1964)–, the adaptations of pieces of classical playwrights also converged a condemning message to oppressive regimes, characterized, in film, by the corruption of their institutions, and responsible for the degradation of their subjects.

Beyond our borders, however, the ideological appropriation of the *comedia* in cinema is not so obvious. In this aspect, we emphasize the adaptations of *La dama duende* (L. Saslavsky, 1945) and *La viuda valenciana* (F. Cortés, 1946), made in Latin America in the mid-1940s, and in whose materialization Spanish Republican exiles such as María Teresa León, Rafael Alberti and Max Aub played

a fundamental role. Although it is true that in such film versions it is possible to detect, for example, a certain criticism of the clergy or of the double morality of the wealthy classes, we must point out that they were intended primarily to amuse the public. The development of stories of young widows in search of forbidden love, the comic component, and the embodiment of numerous sequences of dances and songs are aimed at fulfilling this objective, from which a playful and optimistic image of the *comedia* derives, much more pleasant to the public than the results of the overall ideological versions –whether of progressive or conservative sign– that were produced in Spain during the dictatorship.

This same evasive approach to the Golden Age theatre was adopted by the Soviet Union under the director Yan Frid in his television versions of *El perro del hortelano* (*Sobaka na sene*, 1978), and of *Marta la piadosa* (*Blagochestivaya Marta*, 1980) by Tirso de Molina. We note that Frid, when conceiving these telefilms, did not base them on texts by Saslavsky and Cortés, but on the Russian tradition itself – already traceable during Stalinism– of performing scenic readings of light-hearted *comedias*: in these, action under candlelight, music, dance and rich dresses contributed to create a jovial and dream-like atmosphere. Ultimately, this performance circumvented a political reading of the plays, aimed to evade the public from a suffocating political reality (Ryjik 2010 y 2013).

Subsequently, *Sobaka na sene* was taken as the main reference for the cinematographic version of *El perro del hortelano* (1996) by Pilar Miró, who intended to inaugurate a tradition of adaptation of classical theatre to film, and who, after achieving success with her filmic transposition, planned to shortly bring other three *comedias* to the big screen: *El castigo sin venganza*, *La dama duende*, and *El caballero de Olmedo*. Twenty years after the death of the filmmaker, we are able to confirm that none of these projects has been carried out. The titles she selected to transfer have not received a cinematic reading, nor has a tradition of transfer of Golden Age drama been commenced. Later, in fact, and despite initiatives such as those made by the professor Francisco Rico and Rafael Azcona, or by Iciar Bolláin, to adapt, respectively, *El caballero de Olmedo* and *La dama duende*, only *La dama boba* (M. Iborra, 2016) managed to be transferred from paper to film. The

poor success of the production, which only managed to attract 69.669 spectators to the cinema and to raise 399.304,98€³¹³, has dispirited other future projects.

The heritage of Miró should be therefore sought elsewhere. Firstly, it is to this heritage that we owe a model of adaptation of classical theatre for the small and for the big screen, which, as a clear vindication of entertainment, prioritizes a selection of comedies in which love stories and feminine characters dominate – *Los melindres de Belisa* (M. Ripoll, 1997), *La dama boba* (M. Iborra, 2006), or *La viuda valenciana* (C. Sedes, 2010) come to mind—. But we must above all recognize the merit of Miró of placing *El perro del hortelano* not only in the centre of the canon of Lope de Vega, but also in the centre of the Spanish Golden Age literature. As a result of her cinematographic *première*, editions and studies about this *comedia palatina* were multiplied (Mata 2010: 64-65), considered until the mid-1990's an "obrita menor, muy menor" (García Posada 1997). In addition, there was an intensification of its presence on stage, unprecedented in our time: thus, in the following ten years the play was taken to the stage at least eleven times, whereas during the decade prior to its adaptation it had been performed only twice in Spain (Carmona 2015: 9, n. 16)³¹⁴. Actually, the mark Miró left is still appreciable nowadays, being an example the last performance of *El perro del hortelano* of the CNTC, whose director, Helena Pimenta, declared that in the play one can perceive nods to the work of the director (Romo 2016).

As we have determined during our research, such canonizing effect of a *comedia* thanks to its cinematographic version have occurred exclusively with *El Perro* by Miró. Consequently, we can confirm that film adaptations of the *comedia* would not have contributed to the dissemination of this cultural phenomena, little known beyond Hispanist circles. The generally limited success of adaptations among public and critics leads us to notice that, in most of the studied cases, the order of the factors would have been the other way around: thus, from a famous play, success of which had been demonstrated previously on the stage (we are

³¹³ Information available at: https://icaa.mecd.es/Datos_tecnicos_Peliculas.aspx. Retrieved on 8th December 2017.

³¹⁴ Regarding this circumstance, consult Vilches de Frutos (2001), who exposes how the theatrical adaptation of cinematographic works has become a strategy to attract new audiences to the theatre.

thinking of *Fuente Ovejuna* or *El alcalde de Zamalea*), a cinematographic version would have been promoted, believing that prior knowledge of the public could be an advantage to attract it to the cinema.

Nevertheless, this strategy has not given good results, and, whereas we can say that *La dama duende* by Saslavsky, *La leyenda del alcalde de Zamalea* by Camus, or *El perro del hortelano* –both the Sovietic and the Spanish one– were well received, the rest of film adaptations of the *comedia* were not received with much more than cold indifference, or sometimes even rejection. This dynamic would have already started with the first filmic transposition of a Spanish Golden Age *comedia*, *El alcalde de Zamalea* (1914) by Adrià Gual. The Catalan playwright, prompted by a didactic motivation, directed the production of this play of which hardly any comments from the time have arrived to us, from what we can infer a very low interest from critics and the public. The reviews of the next adaptation, *Der Richter von Zalamea* (1920) by Ludwig Berger, were not particularly positive, insofar it was not well looked upon to have resorted to a Calderón play to make an *españolada*. The poor reception of almost all the cinematographic versions that followed – probably motivated by its difficult assimilation and its aesthetic shortages–, undoubtedly disheartened new projects, which could have achieved good reception if they had relied on the necessary resources and a team that trusted the possibilities of the play. Concerning this, we argue that the bad reception of these transpositions during Francoism, as also the label of "official culture" that still depended on the classics after the death of the dictator³¹⁵, explains that during the 1980's classical theatre had not taken advantage of the enactment of the *Real Decreto de Protección al Cine Español* (the badly named "Ley Miró") in 1982, resulting in the production of numerous adaptations of our literature. Incidentally, we must remind that the approval of these regulations

marcó un hito fundamental en el campo de las relaciones entre cine y literatura debido sobre todo a la consolidación de un modelo institucional homologado que apostaba por

³¹⁵ According to Mascarell (2017: 34), after the death of Franco, Baroque theatre was still influenced by the ideological use it had been subjected to in the first years of the dictatorship. In fact, as stated by the researcher, this would be one of the reasons why the years of the Transition coincide with the most critical moment for the survival of Golden Age Theatre in the modern Spanish stage.

fomentar la relación entre ambas artes [...]. Las subvenciones ofrecidas [...] buscaban crear un cine a la altura europea y prestigiarlo como instrumento cultural por medio de su vinculación a la literatura, aprovechando este encuentro para proyectar una imagen de España abierta a la cultura (Martínez-Carazo 2012: 150-151)³¹⁶

The increase in the presence of classical theatre in Spanish stages in these last years (Bastianes *et al.* 2014) has not had its correlate in the silver screen either. Such situation can be explained if we are aware that increasingly, when selecting titles to be transferred to the big screen, commercial success tends to prevail as a criterion of selection, above ideology or theme (Martínez-Carazo 2012: 153). Therefore, in this context, it is very probable that any new project of adaptation of the *comedia nueva* will end up being dismissed by the producers due to the poor success of its filmic predecessors.

To finish these conclusions, and although future prospects may not be encouraging, we consider there is hope concerning the possibility of new film adaptations that contribute to the dissemination of theatrical Spanish Golden Age patrimony. As we pointed out at the beginning of this chapter, since 2014 Lope has been recovered for television audiences thanks to *El Ministerio del Tiempo* and the television film *Cervantes contra Lope*, relaying the existence of certain interest both for his figure and his time. Bearing this circumstance in mind, it would be necessary that on behalf of the academy we also do our part so as to answer these concerns. Regarding this point, Lynch (2008: 8) remarked concerning Shakespeare that it had been the collective effort of actors, editors, researchers, readers, and teachers that transformed a provincial playwright into a universal bard, and into the very heart of English culture. If we wish for the same for our Golden Age poets, we should spread our enthusiasm and offer our support to those who are willing to make the *comedia* known to the general public, be it through theatrical productions, adapted literary editions, film or television. It will be only in this

³¹⁶ From these new relations between literature and cinema contemporary Spanish literature works were benefited; for instance *Las bicicletas son para el verano* (J. Chávarri, 1983), *Los santos inocentes* (M. Camus, 1984), *Tiempo de silencio* (V. Aranda, 1986) or *El bosque animado* (J. L. Cuerda, 1987) (Pérez Bowie 2008: 86-87). Regarding this, Jaime (2000: 127) remarked that "[e]numerar los títulos de las obras creadas para la pantalla durante los diez primeros años de la democracia significa verse frente a un impresionante catálogo de obras maestras literarias".

manner that we will achieve the survival of Spanish classical theatre beyond university walls.

9. ANEXOS

9. 1. LA PRESENCIA DE LOS DRAMATURGOS ÁUREOS
EN LA PEQUEÑA PANTALLA

Tabla 1: Lope de Vega en la pequeña pantalla

Título de la comedia	Director, país, año
1. <i>El caballero del Milagro</i>	Kurt Jung-Alsen, R. D. A., 1959
2. <i>Fuente Ovejuna</i>	Anton Giulio Majano, Italia, 1959
3. <i>El perro del hortelano</i>	Artur Ramos, Portugal, 1960
4. <i>La dama boba</i>	Pedro Bom, Portugal 1960
5. <i>Los melindres de Belisa</i>	Leocadio Machado, España, 1960
6. <i>La dama boba</i>	Ernst Ginsberg, R. F. A., 1960
7. <i>El perro del hortelano</i>	Mladen Skiljan, Yugoslavia, 1961
8. <i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i>	Pedro Amalio López, España, 1964
9. <i>El caballero del milagro</i>	Ralf Långbacka, Finlandia, 1966
10. <i>El caballero del milagro</i>	Imo Moszkowicz, R. F. A., 1966
11. <i>El perro del hortelano</i>	Pedro Amalio López, España, 1966
12. <i>Fuente Ovejuna</i>	Martin Eckermann, R. D. A., 1967
13. <i>El castigo sin venganza</i>	Roberto Carpio, España, 1967
14. <i>Fuente Ovejuna</i>	Roberto Carpio, España, 1967
15. <i>Los milagros del desprecio</i>	Jaime Azpilicueta, España, 1967
16. <i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i>	Ricardo Lucía, España, 1967
17. <i>El caballero de Olmedo</i>	Cayetano Luca de Tena, España, 1968
18. <i>El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón</i>	??, España, 1968
19. <i>De cuándo acá nos vino</i>	Gerhard Klingenberg, Austria, Suiza, R. F. A., 1969
20. <i>La dama boba</i>	Alberto González Vergel, España, 1969
21. <i>La estrella de Sevilla</i>	Eugenio García Toledano, España, 1969
22. <i>La dama boba</i>	Alberto González Vergel, España, 1969
23. <i>El villano en su rincón</i>	Juan Guerrero Zamora, España, 1970

- | | |
|---|--|
| 24. <i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i> | Juan Antonio Páramo, España, 1970 |
| 25. <i>Por la puente, Juana</i> | José Luis Tafur, España, 1970 |
| 26. <i>La discreta enamorada</i> | Eugenio García Toledano, España,
1970 |
| 27. <i>El caballero de Olmedo</i> | Juan Manuel Fontanals, España, 1970 |
| 28. <i>El mejor alcalde, el Rey</i> | Gustavo Pérez Puig, España, 1970 |
| 29. <i>El bastardo de Mudarra</i> | Francisco Abad, España, 1971 |
| 30. <i>La discreta venganza</i> | Josefina Molina, España, 1971 |
| 31. <i>Los milagros del desprecio</i> | Pedro Amalia López, España, 1972 |
| 32. <i>El caballero de Olmedo</i> | Cayetano Luca de Tena, España, 1973 |
| 33. <i>La malcasada</i> | Cayetano Luca de Tena, España, 1973 |
| 34. <i>Fuente Ovejuna</i> | Antonin Moskalyk, Bélgica, 1974 |
| 35. <i>La viuda valenciana</i> | Eugenio García Toledano, España,
1975 |
| 36. <i>El caballero de Olmedo</i> | Jesús Fernández Santos, España, 1975 |
| 37. <i>Fuente Ovejuna</i> | Víctor Manuel, Portugal, 1975 |
| 38. <i>El perro del hortelano</i> | Yan Frid, URSS, 1978 |
| 39. <i>La discreta enamorada</i> | Cayetano Luca de Tena, España, 1980 |
| 40. <i>La dama boba</i> | Cayetano Luca de Tena, España, 1980 |
| 41. <i>La moza de cántaro</i> | Manuel Aguado, España, 1981 |
| 42. <i>El despertar a quien duerme</i> | Eugenio García Toledano, España,
1981 |
| 43. <i>El perro del hortelano</i> | Cayetano Luca de Tena, España, 1981 |
| 44. <i>La viuda valenciana</i> | Francisco Regueiro, España, 1983 |
| 45. <i>El perro del hortelano</i> | György Lengyel, Hungría, 1986 |
| 46. <i>La discreta enamorada</i> | Miguel Narros, España, 1996 |
| 47. <i>Los melindres de Belisa</i> | Manuel Ripoll, España, 1997 |
| 48. <i>La viuda valenciana</i> | Carlos Sedes, España, 2010 |
-

Tabla 2: Calderón de la Barca en la pequeña pantalla

Título de la comedia adaptada	Director, país, año
1. <i>La dama duende</i>	Werner Völger, R. F. A., 1953
2. <i>La dama duende</i>	Günter Lüders, R. F. A., 1959
3. <i>La vida es sueño</i>	Seppo Wallin, Finlandia, 1962
4. <i>La vida es sueño</i>	Ulrich Erfuth, R. F. A., 1963
5. <i>La dama duende</i>	Detlof Krüger, R. F. A., 1963
6. <i>La dama duende</i>	??, España, 1963
7. <i>La vida es sueño</i>	Gerardo N. Miró, España, 1964
8. <i>Casa con dos puertas</i>	Pedro Amalio López, España, 1964
9. <i>El astrólogo fingido</i>	Juan Guerrero Zamora, España, 1965
10. <i>El gran duque de Gandía</i>	??, España, 1967
11. <i>No hay burlas con el amor</i>	??, España, 1967
12. <i>El alcalde de Zalamea</i>	??, España, 1967
13. <i>La vida es sueño</i>	Pedro Amalio López, Alberto González Vergel, España, 1967
14. <i>La dama duende</i>	François Gir, Francia, 1968
15. <i>El alcalde de Zalamea</i>	Oswald Döpke, R. F. A., 1968
16. <i>El alcalde de Zalamea</i>	Alberto González Vergel, España, 1968
17. <i>Casa con dos puertas</i>	Daniel Georgeot, Francia, 1974
18. <i>La dama duende</i>	Horst Hawemann, Horst Netzhand, R. D. A., 1976
19. <i>La dama duende</i>	Alfredo Castellón, España, 1979
20. <i>Los cabellos de Absalón</i>	José María Quero, España, 1986
21. <i>La vida es sueño</i>	Roger Justafre, España, 2001
22. <i>La vida es sueño</i>	János Darvas, Alemania, 2007

Tabla 3: Tirso de Molina en la pequeña pantalla

Título de la comedia adaptado	Director, país, año
1. <i>Don Gil de las calzas verdes</i>	Gustaf Gründgens, Hermann Wenniger, R. F. A., 1964
2. <i>Don Gil de las calzas verdes</i>	Boleslaw Barlog, R. F. A., 1964
3. <i>Don Gil de las calzas verdes</i>	Gerardo N. Miró, España, 1964
4. <i>El burlador de Sevilla</i>	Juan Guerrero Zamora, España, 1968
5. <i>Don Gil de las calzas verdes</i>	??, R. D. A., 1969
6. <i>El burlador de Sevilla</i>	Lászlo Nemere, Hungría, 1970
7. <i>Don Gil de las calzas verdes</i>	José Luis Tafur, España, 1971
8. <i>Don Gil de las calzas verdes</i>	Herbert Wochinz, Austria, 1972
9. <i>Marta la piadosa</i>	Alberto González Vergel, España, 1975
10. <i>El burlador de Sevilla</i>	??, España, 1976
11. <i>El burlador de Sevilla</i>	András Rajnai, Hungría, 1978
12. <i>Don Gil de las calzas verdes</i>	Cayetano Luca de Tena, España, 1978
13. <i>El burlador de Sevilla</i>	Edouard Logereau, Francia, 1980
14. <i>La prudencia en la mujer</i>	??, España, 1980
15. <i>Marta la piadosa</i>	Yan Frid, URSS, 1980

Tabla 4: Agustín Moreto en la pequeña pantalla

Título de la comedia adaptado	Director, país, año
1. <i>El desdén con el desdén</i>	Seppo Wallin, Finlandia, 1965
2. <i>El lindo don Diego</i>	??, España, 1969
3. <i>El lindo don Diego</i>	Georg Madeja, Herbert Wochinz, Austria, 1970
4. <i>De fuera vendrá</i>	??, España, 1970
5. <i>El lindo don Diego</i>	??, España, 1973
6. <i>El lindo don Diego</i>	Cayetano Luca de Tena, España, 1980

Tabla 5: Guillén de Castro en la pequeña pantalla

Título de la comedia adaptado	Director, país, año
<i>Las mocedades del Cid</i>	??, España, 1966

Tabla 6: Juan Ruiz de Alarcón en la pequeña pantalla

Título de la comedia adaptado	Director, país, año
<i>Las paredes oyen</i>	??, España, 1973

**9. 2. TRANSCRIPCIÓN DE «EL MEJOR MOZO DE ESPAÑA:
APUNTES PARA UN GUIÓN DE PELÍCULA. A CARGO DE GUILLERMO
FERNÁNDEZ-SHAW Y EDUARDO M. DEL PORTILLO»**

Apuntes para un guión de película

El mejor mozo de España

Protagonista: "Lope de Vega". En el cuarto centenario de su nacimiento.

Autores: Guillermo Fernández Shaw y Eduardo M. del Portillo

Personajes principales:

Lope de Vega

Elena Osorio, comedianta

Inés Osorio, su madre

Jerónimo Velázquez, actor, su padre

Francisco de Quevedo

Cristóbal Calderón, esposo de Elena Osorio

Juan Tomás Perrenot de Granvela, su "protector"

Felipe IV

Conde duque de Olivares

Luís de Góngora

Conde de Villamediana

Fray Ramón

Gerarda, criada confidente, réplica de Celestina

Felisa, criada

Clara, criada

Marfisa, primera esposa

Juana de Guardo, segunda esposa

Micaela Luján, amante

Marta de Nevares, su gran amor

Alfonso de Contreras, su huésped, y amigo, especie de D. Quijote

Jerónima de Burgos

Gaspar de Porres

Personajes imaginarios:

El ciego de los romances

Un lego

Un estudiante capigorrón

Estudiantina

Mujeres de la calle

Escenarios:

El mentidero de Madrid

El Corral de la Cruz

La casa de Elena Osorio

Mentidero de representantes, entre las actuales calles de Cervantes y Lope de Vega

Palacete del Retiro

La Zarzuela (El Pardo)

Camerino de Elena

Plaza de Zocodover

Corral de doña Elvira (Sevilla) donde representa Mijaela Luján.

Corrida de toros en la Plaza Mayor, donde Lope abofetea a Elena por su entusiasmo con un rejoneador.

Cárcel de Corte (Madrid)

Misa en las Descalzas reales

La casa de Lope (varias escenas)

Época: Siglo XVII- Años 1562-1653

Calle Mayor: su casa

Una taberna

Una ventana desde la que se tiran inmundicias: ¡agua va!

Desafío en la calle de Puñonrostro, al lado de la Iglesia Pontificia

1612: Escribe de rodillas los *Soliloquios*.

1629: Gran fiesta de carnaval

1630: Ya canta misa (iglesia).

1635: Comedor en casa de su editor y amigo Alonso Pérez de Montalbán, padre de su amigo, discípulo y biógrafo Juan Pérez de Montalbán

Fechas más importantes

1562: Nace.

1579: (17 años de edad) Lope y su amigo fuerzan la gaveta de sus padres y escapan de casa. En Segovia, sin fondos, les detienen los corchetes y los reintegran al hogar.

Conoce a una obrera del taller de su padre, en la calle de Bordadores, y la seduce.

Es mozo revoltoso, inquieto, enamorado, peleador.

1580: Relaciones con Elena Osorio. Comienza la acción.

1590: Entra al servicio del duque de Alba y se traslada a Alba de Tormes.

1596: Se va a Portugal y se embarca en la Invencible.

Años estudiantes

Alcalá de Henares (ambiente de la Universidad)

Puntos de residencia

1600: Calle de Majaderitos, hogar de su madre ya viuda

1607: Calle de Fúcar (con Micaela Luján)

1609: Su casa en la calle de Francos

1611: Vende la casa de su madre de la calle Majaderitos.

1617: Casa de Marta de Nevares, en la calle del Infante. A Marta la llama *Amarilis*.

La huerta de su casa. Lope escribe.

Sinopsis para una película biográfica sobre Lope de Vega

Madrid, siglo XVI, concretamente año 1584, en que el Fénix, mozo, frecuenta los mentideros y corrales de comedias. Conoce a Elena Osorio, que es la protegida de un personaje llamado Granvela, un ricachón provinciano establecido en la Corte. Lope corteja a Elena como un estudiante, lo era hace poco en Alcalá, donde vive en mesones, la estudiantina más desafortunada. Es tan decidido, que no vacila en pedirle dinero a Elena, y como esta se lo niega, él se disfraza de mendigo, entra en la casa y le roba algunas alhajas que vende a un covachuelista del Monasterio de San Felipe. Elena descubre el hurto y lo despide, pero Lope, que siente hacia ella la pasión inmoderada de los años mozos, despechado, sin querer reconocer su culpa, acecha la casa de esta, las entradas y salidas, de la madre, del padre, la llegada de [Granvela], al que reta y desafía, y hiere en riña, huyendo.

Lope en el mentidero de representantes. Sigue la presencia de Lope en el Corral de la Cruz, donde actúa Elena, que lo echa de su camerino porque espera la llegada del indiano. Pero Lope queda al acecho y cuando el otro llega lo desafía, lo

hiere y los corchetes lo detienen y llevan a la cárcel de [la] Corte, en la que planea la fuga con ayuda de un amigo. Fuga. Una vez libre, intenta ver a Elena. Esta lo recibe en su casa, Lope pide un dinero, ella se lo niega y él lo roba. Escandaliza y publica un libelo. Le vuelven a poner preso y le destierran.

Suyo, o atribuido, circula un libelo en romance que llega a manos de los Osorio y es leído en su casa, por su madre, Inés, por el martelo de esta, Jerónimo Velázquez y [Granvela], que sostiene aquella casa. Es el propio Granvela quien, con Jerónimo Velázquez, denuncia a Lope por difamación. En el mentidero lo descubren los alguaciles, conduciéndole a la cárcel de [la] [C]orte, en una de cuyas celdas, más parecida a un ergástulo de los tiempos antiguos, es arrojado allí, como diría Cervantes, «donde toda incomodidad tiene su asiento». Pero Lope se muerde los labios y las manos de coraje.

Corre por Madrid, por los mentideros y los corrales de comedias, la noticia de su prisión, y hay un movimiento a su favor, para preparar su huida en cuya organización interviene el también comediante, muy amigo suyo, Gaspar de Porres.

Lope logra fugarse, y se refugia en Portugal donde se prepara la Armada que manda Felipe II contra Inglaterra y han de destruir los elementos.

Pasan algunos años y encontramos a Lope, ya perdonado, establecido en Valencia, donde escribe *La Arcadia* y estrena *El verdadero amante*.

1600: Lope se instala en Madrid, casado en segundas nupcias con Juana de Guardo. Hace frecuentes viajes a Sevilla, en cuyo Corral de doña Elvira actúa su martelo de entonces, Micaela Luján, que representa escenas de *La Dorotea*, obra en la que Lope de Vega convierte en romance sus amores con Elena Osorio.

Segunda parte

La casa de Lope en Madrid, 1613. Viven con él: la hija Marcela, más tarde trinitaria; el hijo Carlos Félix, niño, que es su más puro y acendrado amor; y, Marta de Nevaes, el amor de su vida, su drama, su pasión, que muere ciega. «La de los ojos verdes como la esmeralda», su Amarilis, y con la hija de esta, Antonia Clara.

La vida de Lope, ya sacerdote, en esta etapa, es por demás sosegada. Vive un poema de amor con Marta de Nevaes; de dolor por la pérdida de esta, y la de su hijo Carlos; de desesperación, por la falta de su hija Marcela, ya monja trinitaria, con el corazón lacerado por los pecados amorosos de su progenitor.

En esta parte, anima aquel hogar la presencia del delirante capitán Alonso de Contreras, auténtica contrafigura de don Quijote, que Lope cobija en su casa, compadecido de su soledad y cerebro desvariante.

Encuentro de Lope con Elena (A la reja)

- Zagala, así Dios te guarde

que me digas si me quieres,
que aunque no pienso olvidarte,
impórtame no perderte.

A tus ojos me subiste,
en ellos vi como llueven
cuando quieren perlas vivas,
y rayos cuando aborrecen.

Si fue verdad, tú lo sabes;
mis desconfianzas temen
que, como hay gustos que engañan,
habrá lágrimas que mienten.

Con repetir tus ternuras
ni me ganas, ni me pierdes,
que amor que espera requiebros
apenas nace ya muere.

Mas amor que pintaste de colores
no es amor, Lope amigo, es costumbre.

Amor es arrebató, viva lumbre.

Dura una eternidad, no breve rato.

Música (Romance)

A mis soledades voy,
de mis soledades, vengo,
porque para andar conmigo
me bastan mis pensamientos.
No sé que tiene el aldea
donde vivo y donde muero
que con venir de mí mismo,
no puedo venir más lejos.
Pues de ella es mi corazón,
de Elena, mi bien, soy preso,
de tanto pensar en ella,
estoy ya sin pensamiento.
Él la dirá mi deseo,
amor que por ella siento;
estoy sin alma y sin vida,
pues no verla es mi tormento.
A mis soledades voy,
de mis soledades vengo

9. 3. PROPUESTA DE SEGMENTACIÓN DE LOPE

(A. WADDINGTON, 2010)

Secuencia	Argumento
1	Secuencia de apertura. Lope relata por carta a su madre la victoria en las Azores. Camino de regreso a Madrid.
2	El dramaturgo llega a Madrid y tiene un encontronazo con un vecino, que lo acusa de haber mantenido relaciones con su mujer. El poeta se encuentra con un amigo que sirve al marqués de las Navas; le pide prestado un vestido y un caballo.
3	Lope llega a casa, donde le esperan la madre y el hermano.
4	Lope acude a un hospital, desde cuya ventana observa un ensayo teatral. Allí se reencuentra con Isabel de Urbina, a quien conoce desde la niñez.
5	La madre de Lope ha enfermado y está a punto de morir. El poeta se niega a enterrarla de forma humilde.
6	El poeta pide dinero a un prestamista para el sepelio, avala el préstamo con una de sus orejas.
7	La madre del poeta es enterrada con los honores de un noble.
8	Las pertenencias de la difunta son puestas a la venta. El hermano del dramaturgo le propone regresar a la vida militar. Lope se niega.
9	Lope acude a una representación teatral.

10	El autor comienza a escribir una primera comedia esa misma noche. La hermana de Lope manifiesta su preocupación por él, que lleva dos días escribiendo sin parar.
11	Lope acude a casa del autor de comedias Velázquez para entregarle la pieza. Velázquez no quiere recibirle, pero el poeta insiste. Elena Osorio también le pide que se marche, pero cae rendida ante los halagos de Lope y facilita el encuentro entre su padre y el protagonista.
12	Velázquez rechaza la comedia de Lope, pero le ofrece pasar a limpio <i>El cerco de Numancia</i> de Cervantes. Elena ruega paciencia al joven autor.
13	El autor de comedias reprende a Lope por haber modificado por entero la obra del alcalaíno. Lope justifica los cambios. Finalmente, Velázquez decide darle una oportunidad al texto de Lope. Elena Osorio lee un poema que le ha dedicado Lope.
14	El protagonista acude al estreno de su adaptación de <i>El cerco de Numancia</i> . El montaje es un éxito.
15	Lope y Elena se encuentran a solas entre bastidores tras la función. Mantienen relaciones.
16	El autor escribe poemas de amor.
17	La criada de Isabel de Urbina lleva a su señora uno de los poemas de Lope, que se reparten en copias por Madrid con gran éxito.
18	Gaspar de Porres se interesa por el trabajo de Lope, le gustaría

	montar alguna comedia con su compañía. Lope le traslada que no puede aceptar la oferta, pues ahora (miente) trabaja para Velázquez. Porres mantiene la oferta.
19	Lope llega a su casa y es asaltado por unos hombres, mandados por el prestamista.
20	Lope es convocado por el marqués de las Navas, que quiere contratarlo para que escriba poemas a la mujer de la que está enamorado.
21	Velázquez y el protagonista llegan a un acuerdo de colaboración.
22	Isabel de Urbina y Lope flirtean en el hospital conducido por fray Bernardo. El fraile informa al protagonista que Elena Osorio está casada, y le pide que termine con la relación.
23	Lope se encuentra con Elena y le pregunta por su matrimonio. Elena le informa de que Velázquez ha decidido representar una de sus comedias. Deciden proseguir con la relación.
24	Lope acude a una cacería organizada por el Marqués. Isabel, de la cual está enamorado el noble, también asiste.
25	En el hospital se encuentran Lope e Isabel. El poeta muestra celos de la relación de la doncella con el Marqués.
26	Lope le dedica un poema a Isabel.
27	Elena y Lope prosiguen su relación clandestina. El poeta asiste a una fiesta del marqués de las Navas. Allí le es presentado don Tomás de

	Perrenot. El noble declama unos versos compuestos por Lope a Isabel. La doncella se da cuenta de que Lope susurra los mismos versos; entonces ruega al autor que recite un poema. El Fénix improvisa un soneto. Perrenot le acusa de tramposo, y Lope repentiza otro.
28	Isabel esquiva a Lope en el hospital.
29	El protagonista recibe una carta de amor de Isabel cuando está con los cómicos en el teatro; Elena observa la escena.
30	Lope trata de mantener relaciones con Isabel, pero esta lo refrena.
31	Velázquez alaba el trabajo de Lope. Elena muestra inquietud.
32	Elena acude a casa de Lope, le traslada que sabe que Isabel está enamorado de ella. El dramaturgo le pide que huyan juntos pero ella se niega. Él parte.
33	Lope visita a Velázquez, al que le comunica el fin de la relación laboral. Insulta al viejo, al que acusa de alcahuete de su hija. El autor de comedias no da por válida la disolución de su pacto y le prohíbe que vuelva a acercarse a Elena y a su casa.
34	Isabel de Urbina es reprimida por su padre por haber rechazado al Marqués. Lope recibe noticia de este suceso gracias a su amigo, que le advierte de la ira del noble contra él.
35	Se produce el estreno de la obra de Lope, <i>El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón</i> . Al terminar la obra, Lope lee unos versos contra Elena, Velázquez y Perrenot. Se inicia la persecución del

	protagonista. El teatro termina en llamas. El Fénix logra escapar.
36	Lope, disfrazado de fraile, penetra en casa de Isabel de Urbina. La doncella decide partir con él a Portugal.
37	Ambos huyen juntos a Portugal.
38	En Lisboa Isabel busca el hermano de Lope. Juan informa al poeta que ha llegado a la ciudad su orden de arresto; solo podrá salvarse si va a la guerra. El hermano prepara su embarco para el amanecer del día siguiente.
39	Esa misma noche el escritor comienza a escribir una obra, probablemente <i>La hermosura de Angélica</i> .
40	A la mañana siguiente, Lope se dispone a embarcar. El poeta impide que Isabel vaya con él. Llega entonces Perrenot, que lo detiene.
41	Camino de Lope e Isabel de vuelta a Madrid. El poeta debe ser encarcelado de forma preventiva.
42	En la celda, Lope recibe la visita de Elena. Isabel trata de visitarle pero se lo impiden. La joven pide a Elena que le haga llegar al poeta materiales para que pueda escribir.
43	Durante el juicio, Elena habla en privado con el juez para solicitar una pena leve para Lope. El tribunal declara al Fénix culpable y lo condena a ocho años de destierro.
44	Isabel y Lope abandonan Madrid.

45	Títulos de crédito.
----	---------------------

**9. 4. PROPUESTA DE SEGMENTACIÓN DE *LOS CIEN CABALLEROS*
(V. COTTAFIVI, 1964)**

Secuencia	Argumento
1	Textos extradiegéticos de presentación.
2	Créditos de apertura. El narrador pinta la batalla entre moros y cristianos.
3	Revolta en un pueblo hispanocristiano por el aumento del precio del trigo. Sancha y Fernando discuten por el valor de los sacos de trigo.
4	El alcalde, padre de Sancha, debate con distintos villanos sobre el precio del trigo. Llega entonces un representante del jeque Abengalbón, que solicita poder transitar con sus hombres por las tierras y recibir hospedaje.
5	El alcalde recibe a los musulmanes, Sancha desconfía de su presencia; solicita a Fernando, que tiene previsto partir a León, que comunique el suceso al conde de Castilla.
6	El Jeque ofrece presentes a los cristianos, pero se vislumbra su talante autoritario.
7	Fernando parte. Un monje anuncia al invasor el fin de los tiempos. Unos bandidos preparan una emboscada a Fernando. Los bandidos son atacados por los musulmanes, que dejan maniatado a Fernando y se quedan con el trigo que ha comprado a Sancha.

8	En la aldea, Abengalbón, recibe la noticia de que ha sido detenido un bandido. El noble musulmán decide interrogarlo, se le tortura.
9	Fernando llega a su hogar, donde le espera su padre, Gonzalo, al que le comunica que los moros le han robado el trigo. Gonzalo considera que se ha roto la tregua y que es preciso reiniciar la ofensiva.
10	Padre e hijo acuden a visitar al conde de Castilla, que se entrevista con un musulmán. Gonzalo traslada al Conde que la tregua ha sido violada, información que ya dispone el noble, que se niega a romper la tregua.
11	En la aldea, los musulmanes organizan de manera sistemática el trabajo de los campesinos.
12	Los aldeanos comienzan a preocuparse por la presencia de los moros. Abengalbón comunica que permanecerán en la villa un año, bajo el pretexto de triplicar las cosechas.
13	Los invasores usurpan <i>de facto</i> los puestos de poder. El alcalde esconde sus objetos de valor.
14	Se torturan en la plaza de la villa a los condenados por los moros. Los villanos inician la rebelión contra el invasor.
15	Abengalbón destituye al Alcalde, que será ajusticiado.
16	Centenares de campesinos cristianos han sido ahorcados por los moros, incluido el Alcalde. Llegan Fernando y Gonzalo.

17	Los moros se instalan en un monasterio cercano a la aldea.
18	Gonzalo se compromete liberar el pueblo del invasor.
19	Abengalbón ordena que todos los villanos entreguen las armas y cualquier otro objeto de carácter ofensivo bajo amenaza de tortura y de pena de muerte. La aldea prácticamente está desierta.
20	Los aldeanos han partido a las montañas, desde un campamento preparan la ofensiva.
21	Los moros buscan a los rebeldes. Temerosos de una emboscada, vuelven a la villa, donde interrogan a don Jaime, al que preguntan quién es el jefe de los bandidos.
22	Los invasores ordenan a los monjes que recojan el trigo. Uno de los monjes logra escapar.
23	El invasor organiza de nuevo el ataque al campamento cristiano. Los bandidos proceden a lo propio y penetran en el asentamiento; allí son apresados. El monje que ha huido de los moros llega al campamento; recomienda que los villanos y los bandidos se alíen.
24	En el monasterio los moros se preparan para la batalla. Unos niños del campamento roban su armamento y lo trasladan a las montañas.
25	Los moros desconfían de todos por el robo de las armas.

	<p>Preparan el ataque a los cristianos.</p> <p>Los moros llegan al campamento, pero los cristianos resisten la ofensiva. Fernando, en un duelo, ha vencido a un moro, que pasa a ser prisionero.</p>
26	Fernando y Sancha se besan.
27	<p>Fernando prende fuego a las cosechas con unos pocos hombres.</p> <p>Gonzalo, al tener noticia de ello, decide atacar a los moros. Los moros se dividen: unos acuden a rescatar la cosecha y otros a atacar el campamento rebelde. Fernando es apresado por los moros.</p>
28	<p>Los invasores se llevan a todas las mujeres a la aldea. Sancha comienza a desnudarse delante de los moros. Al llegar a la plaza del pueblo encuentra a Fernando y otros hombres atados.</p> <p>Abengalbón indica a Jaime que se acerque al campamento y ofrezca la posibilidad de rendirse a los cristianos; de lo contrario, las mujeres serán enviadas como esclavas a África.</p> <p>Fernando declara que él es el jefe de los rebeldes y es torturado.</p>
29	<p>Cuando los moros esperaban la rendición de los cristianos, estos despliegan su ejército para que se inicie una batalla entre los bandos. Fernando y los otros presos también son liberados.</p>
30	Desarrollo de la batalla. Los cristianos vencen.
31	<p>Seis meses después cristianos y moros conviven pacíficamente.</p> <p>Boda de Sancha y Fernando y entre Abengalbón el joven y Laurencia.</p>

9. 5. FORMAS DE VIOLENCIA EN FUENTE OVEJUNA

	Versos
Abuso de poder	<p>1033-38: Flores cuenta que la noche anterior rajó la cara a un chico que confundió con Frondoso en la puerta de la casa de Laurencia.</p> <p>1054-1060: El Comendador comenta que querría matar el pueblo entero debido a que los villanos no se doblegan a su voluntad.</p> <p>1219-52: El Comendador ordena que se azote a Mengo por haber tratado de defender a Jacinta.</p> <p>1489-1502: Mengo relata que los hombres del Comendador, además de haberle azotado, le hicieron una lavativa de tinta y chinas.</p> <p>1572-1653: Irrupción del Comendador en la boda. Manda prender a Frondoso (1581). Pega al padre de Laurencia, Esteban (1633-40). Ordena que, entre diez soldados, se lleven a Laurencia (1641-42).</p> <p>1646-1653: Mengo describe las consecuencias físicas del castigo que le dio Fernán Gómez.</p> <p>1671-75: Esteban pregunta ante el Concejo si hay algún villano que no haya sufrido los vejámenes del comendador.</p> <p>1786-1790: Laurencia comunica que el noble quiere colgar a Frondoso de la almena de una torre, y anuncia que hará lo mismo con el resto de aldeanos.</p> <p>1850-1851: El Comendador solicita que se cuelgue a Frondoso, «por mayor pena» (1851), con el cordel «que de las manos sobra» (1850).</p> <p>2127-2162: Un soldado informa al Maestre Girón de lo acontecido en Fuenteovejuna. La furia del noble es tal entonces que advierte al mensajero de que está por darle muerte (2129-2130). A continuación expone que, con 500 hombres, partirá hacia la villa, que asolará, y en la que no quedará «ni aun memoria de los nombres» (2138).</p>

	<p>2417-36: Mengo comunica a los Reyes Católicos los malos tratos que recibió por parte del noble traidor.</p>
<p>Violencia contra la mujer</p>	<p>192-216: Jacinta y Laurencia comentan los abusos sexuales de Fernán Gómez en la villa. Laurencia adelanta que ella no sucumbirá.</p> <p>595-626: Cuando el Comendador vuelve victorioso de Ciudad Real, una vez ha recibido los presentes entregados por los aldeanos, acosa a Laurencia y Pascuala, a las que forcejea para que entren en su casa, ellas resisten.</p> <p>779-833: El Comendador, creyendo sola a Laurencia, la forcejea en la soledad del campo pero ella se resiste. La protagonista logra huir gracias a la intervención de Frondoso.</p> <p>1139-1147: Laurencia y Pascuala, que temen ser asaltadas por Fernán Gómez, piden a Mengo que las acompañe.</p> <p>1187-1278: Jacinta es perseguida por los criados del Comendador, que quieren llevarla a él. Laurencia y Pascuala le niegan el socorro, pero se lo concede Mengo. El Comendador, finalmente, la condena a ser «del bagaje/del ejército» (1271-72).</p> <p>1347-1352: Alonso comenta a Juan Rojo que el tirano, después de haber abusado de la mujer de Pedro Redondo, la entregó a sus criados, que después de violarla la abandonaron en el fondo de un valle.</p> <p>1742-1754: Laurencia describe las afrentas que ha recibido por parte del Comendador mientras ha sido retenida en la encomienda.</p> <p>2403-2416: Esteban y Frondoso exponen ante Isabel y Fernando los malos tratos que el Comendador infligía a las villanas.</p>
<p>Violencia política-popular</p>	<p>826-855: Frondoso amenaza con disparar la ballesta contra el Comendador por haber tratado de forzar a Laurencia.</p> <p>1654-1849: Gestación, a partir de la asamblea popular y de la llegada de Laurencia (1714), del motín contra el comendador.</p> <p>1855-1921: Llegada de los villanos a la encomienda y tiranicidio.</p>

	<p>1950-2015: Flores detalla ante el Rey el asalto a la encomienda y el asesinato de Fernán Gómez. Explica cómo, después de matarlo, lo tiran por una ventana, y es recibido por las picas y espadas de las mujeres. Después le son arrancados los cabellos y lo descuartizan en trozos no mayores que los de sus orejas. Finalmente saquean el castillo.</p> <p>Acotación anterior a 2030: Aparecen los villanos con la cabeza del Comendador ensartada en una lanza.</p> <p>2072-73: Los villanos esconden la cabeza del Comendador.</p>
Violencia legal/ torturas	<p>2016-2029: Fernando el Católico ordena mandar un juez pesquisidor que averigüe y dé castigo ejemplarizante a los villanos.</p> <p>2201-2260: Frondoso y Laurencia comentan los gritos que oyen de los torturados. Tal y como mencionan los personajes, se han torturado mujeres, niños y viejos. Finalmente el juez, cansado de que los villanos no confiesen, pide al torturador que los libere (2257).</p> <p>2373-2387: El juez expone a los monarcas que las torturas han sido en vano, pues ha sido imposible, a pesar de haber empleado todos los medios, averiguar el autor del crimen.</p>
Violencia bélica	<p>69-172: Fernán Gómez convence al maestre Girón para aliarse a la causa de Juana la Beltraneja y tomar Ciudad Real.</p> <p>451-524: Flores relata la toma de Ciudad Real, donde el Comendador «mandó cortar las cabezas,/ y a los de la baja plebe,/ con mordazas en la boca, azotar públicamente» (509-512).</p> <p>655-698: Narración ante Isabel y Fernando de la toma de Ciudad Real por parte de las fuerzas del Rey portugués.</p> <p>1451-1473: Los reyes de Castilla han recuperado Ciudad Real y Fernán Gómez y el maestre Girón se batan en retirada.</p>

9. 6. PROPUESTA DE SEGMENTACIÓN DE FUENTEOVEJUNA

(J. GUERRERO ZAMORA, 1972)

Secuencia	Argumento
1	Títulos de crédito. Imágenes de torturas e instrumentos de martirio.
2	El Comendador convence al maestre Girón para aliarse con el Rey de Portugal en contra de Isabel y Fernando.
3	Laurencia y Pascuala comentan en la fuente las afrentas del Comendador. Visualización del rapto de algunas mujeres. Los aldeanos discuten sobre la naturaleza del amor.
4	Concejo oculto del alcalde Esteban con los villanos.
5	Regreso del Comendador a Fuenteovejuna tras haber vencido en Ciudad Real. Entrega de presentes al noble por parte de los aldeanos.
6	Fernán Gómez y sus hombres persiguen a las mujeres de la villa. Pascuala y Laurencia logran huir de ellos.
7	Los Reyes reciben la noticia de la pérdida de Ciudad Real.
8	Laurencia con Frondoso en el campo. Aparece Fernán Gómez, que trata de forzar a la moza. Frondoso sale en defensa de su amada, apuntando con una ballesta al Comendador, que acaba dejando escapar a la protagonista. Frondoso huye de la villa para ocultarse.
9	El Comendador, junto a Ortuño y Flores en la encomienda. Da órdenes de capturar a Frondoso y darle muerte.

10	Flores y Ortuño confunden a un hombre cerca de casa de Laurencia y le dan una cuchillada.
11	Laurencia acude al monte para tener un encuentro con Frondoso.
12	Los aldeanos hablan animadamente en la posada de Fuenteovejuna. Llega el Comendador y exige al Alcalde que riña a su hija por no doblegarse a su voluntad. Los villanos, molestos, abandonan la venta. Allí permanecen Fernán Gómez, Ortuño y Flores, que hablan de las mujeres que están dispuestas a ofrecer sus favores al tirano. Aparece Cimbranos y comunica que el maestre Girón permanece acorralado en Ciudad Real por el maestre de Santiago y el conde de Cabra. El Comendador decide acudir en su ayuda.
13	Un grupo de mujeres lava ropa en el arroyo, están acompañadas por Mengo. Aparece Jacinta, que viene perseguida por los hombres del Comendador. Solicita auxilio a las mujeres, que la dejan sola. Llega Fernán Gómez con sus criados, Mengo trata de ayudar a Jacinta, pero es apresado. La moza intenta escapar del Comendador a través del arroyo.
14	Frondoso se autolesiona en su escondrijo.
15	Aparece Frondoso en casa de Laurencia y le pide matrimonio. Esteban aprueba la unión.
16	Batalla en Ciudad Real y victoria de las fuerzas castellanas.
17	Secuencia de la boda. Bailes.

18	Fernán Gómez interrumpe la ceremonia. Manda arrestar a Frondoso y rapta a Laurencia.
19	Asamblea de la villa. Discurso desmasculinizante de Laurencia.
20	Levantamiento popular contra el Comendador. Asalto de la encomienda. Asesinato de Fernán Gómez.
21	Los Reyes Católicos reciben noticia de la victoria de sus fuerzas en Ciudad Real. Llega Flores y relata los sucesos acaecidos en la villa contra el noble. Isabel y Fernando dan orden de mandar a un juez pesquisidor para averiguar los hechos.
22	Los villanos hacen escarnio de la cabeza del Comendador en la plaza de Fuenteovejuna. En el balcón de la casa de la villa se cuelga el escudo de armas de los Reyes Católicos.
23	Un mensajero comunica al maestro Girón el tiranicidio. El traidor decide pedir disculpas a los Reyes y unirse a su causa.
24	El juez pesquisidor llega a la villa sublevada y dirige infructuosamente el proceso de torturas.
25	Los reyes Católicos reciben al Maestro Girón que solicita perdón. Llega el pesquisidor, que anuncia la falta de pruebas y presenta a los villanos ante los monarcas. Los sublevados motivan el tiranicidio. Isabel y Fernando, dubitativos, deciden perdonar finalmente al pueblo entero.
26	Los aldeanos, conscientes del crimen cometido, regresan al pueblo visiblemente apesadumbrados.

9. 7. TRANSCRIPCIÓN DE LOS RÓTULOS DE *EL ALCALDE DE ZALAMEA* (A. GUAL, 1914)

1. Y en casa de Pedro Crespo se presentó un sargento anunciándole el alojamiento a su capitán D. Álvaro de Ataíde.
2. Receloso Crespo de albergar militares en su morada a su hija y a su sobrina aconseja que se mantengan ocultas.
3. El sargento entera al Capitán de la presencia de una linda muchacha a quien Crespo oculta.
4. Los dos con la ayuda de Rebolledo traman una fingida riña para penetrar donde Isabel se esconde.
5. Y deseosos de contemplar su belleza ponen en práctica su plan.
6. Alcanzando su fin, el Capitán conoce a Isabel de la que se enamora, pero al presentarse Crespo tras ellos les invita a que desalojen la estancia.
7. Mientras que descendían por la escalera llegó el Maestre de Campo, don Lope de Figueroa, que al sorprenderles así monta en furor y manda que el Capitán abandone su alojamiento quedándose él en su lugar
8. En la hostería albergado el Capitán decide darle una serenata a Isabel.
9. Don Lope y Crespo se avienen a maravilla... Y mientras escancian el añejo vino de Zalamea, y al escuchar los primeros acordes de la serenata Juan les revela su vocación de soldado.
10. Los paisanos indignados por los abusos de la soldadesca aconsejan a los que dan la serenata por cuyos abusos y al-
11. tercados mandó don Lope el inmediato desaloje de Zalamea por las tropas.
12. Las tropas desalojan al punto Zalamea.
13. Pero no se conforma con su suerte el Capitán y quiere realizar su último intento.
14. Al propio tiempo despídese de Pedro Crespo don Lope, quien consiente en llevarse a Juan a su servicio.
15. Luego Pedro Crespo aconseja y bendice a su hijo Juan.

16. Entretanto, el Capitán y los suyos, que abandonaron la compañía, escalan la casa de Crespo para llevar a cabo su fatal propósito.
17. Juan se fue; en la casa reinó el consiguiente desconsuelo que la firmeza de Crespo contenía... Cuando el infame rapto tuvo lugar.
18. Y el padre se lanzó loco en persecución del Capitán.
19. Ya cerca del pueblo van los dos soldados conduciendo a su Capitán herido para asistirle y ocultarle en la primera casa que encuentren.
20. Por fin Crespo y su hija fueron sorprendidos en el preciso momento que en ella se ocultaban.
21. Y cuando Crespo en su furor intentaba derribar la puerta, el escribano, que en su busca iba, le comunica que el Concejo acaba de nombrarle Alcalde.
22. A su hija mandó que emprendiera el camino del hogar, mientras él se disponía a usar con el malhechor los derechos de su oficio.
23. Maldecía el Capitán su suerte en tanto que Pedro Crespo con sus alguaciles llega donde se esconde.
24. En su presencia primero, como padre le suplica que le devuelva su honor: mas no viendo atendidas sus súplicas, como Alcalde manda prenderle y jura ahorcarle.
25. Juan, que en su furor iba persiguiendo al Capitán, le ve mientras le conducen preso, y al hallarse frente a su padre declara que fue él quien
26. le hirió, por lo que Crespo manda también la prisión de su hijo.
27. Enterados de lo acaecido, los militares se hacen de nuevo sobre Zalamea para libertar a su Capitán y vengar su prisión.
28. Entretanto, de paso para Portugal, llega a Zalamea el rey don Felipe II.
29. A la puerta del Concejo paisanos y militares van a defender sus fueros. Don Lope, también de regreso, impone a Crespo la libertad del
30. Y así lo ejecutan.
31. En el interior del Concejo pide el Rey aclaraciones y reclama la libertad de don Álvaro. Crespo le manifiesta que hizo justicia ya... Y el Rey la aprueba nombrándole Alcalde perpetuo de Zalamea.
32. Juan fue puesto en libertad, y con sus hijos llora Crespo su desventura y bendice la justicia divina.
33. Fin.

9. 8. TRANSCRIPCIÓN DEL PLAN DE FILMACIÓN DE EL ALCALDE DE ZALAMEA (A. GUAL, 1935)

El alcalde de Zalamea es a nuestro entender un drama de asunto perfectamente filmable, avalado por un nombre de autor de fama universal.

Por más que sea sobradamente conocido de toda persona culta, no estará de más, llegado el momento oportuno, que le tracemos unas líneas generales para facilitar la opinión que pueda merecer a los que nos permitimos exponer nuestras ideas en relación de ella misma, y al hacerlo, nos acogeremos al relato que de aquella obra publicó el conde de Shack, en su *Historia de la literatura y del arte dramático en España*.

Una vez que nos hallaremos en presencia del relato a que aludimos, echaremos de ver que se trata de un asunto a todas luces emotivo, de gran lógica y vivacidad en su desarrollo; evocando, además, momentos interesantísimos de nuestra historia nacional, que ponen en litigio un tema de actualidad eterna, susceptible de respetuosa ampliación, así en su trama dramática, y en relación de los menesteres y las facilidades cinematográficas, como en lo que se refiera a los ambientes de tradición gloriosa donde acaece.

Otra circunstancia de sumo interés nos anima a aconsejar la aceptación del tema que ofrecemos. Nos referimos a la persona sobre la cual recaería la interpretación de la figura de Pedro Crespo, protagonista de la obra.

Se trata del único actor español que le da vida en la actualidad y en plenitud de facultades, especialmente para el desempeño de este papel, actor considerado como el primero de nuestra época, que en la interpretación de dicho personaje alcanzó, en gran parte, la base de su notoria y merecida reputación, no solamente en España, sino también en todas las Américas de habla española.

Este actor es Enrique Borrás, al cual nos unen lazos de verdadera amistad y de convivencia artística, y que, sometido por completo a la buena voluntad de nuestro esfuerzo, se ha ofrecido a él, animado de los mejores propósitos para facilitar nuestra gestión, en beneficio mutuo.

Una obra de fama mundial, viva hoy como lo fue en los momentos de su producción, que figura de continuo en los repertorios alemanes, ingleses, americanos y franceses, con el intérprete máximo de nuestros días, aclamado lo mismo en las Américas latinas que en nuestro país, no es absurdo que podría alcanzar un éxito de gran extensión, así en la lengua originaria como a través de los correspondientes doblajes.

Claro está que yo he de encontrar lógico todo cuanto expongo, y que no todos aquellos a quienes se sometiese este anticipo de plan convendrán a ojos cerrados en lo que propongo, aconsejado por la buena fe que ostento, como la única y rancia heráldica de que me invisto. Y hablo así porque no se me oculta el recelo que solemos despertar los sugestionadores de argumentos para la filmación, cuando no nos sentimos inclinados hacia lo privado. No importa: yo me lanzo a ello, convencido de que en cinematografía, lo mismo que en teatro, no hay géneros ni fórmulas absolutamente llamadas al éxito, así como tampoco las hay llamadas en absoluto al fracaso.

Lo único que en este caso existe son aciertos o desaciertos alrededor de todos los géneros imaginables, y de ello nos dan ejemplo las proyecciones de todos los días.

Porque tampoco significa una norma segura de éxito la de darle gusto al público siguiendo por los caminos de su endeblez, ya que cuando este procedimiento se pone al descubierto, el primero en indignarse y repudiarle es el propio público, al darse cuenta de que fue pasto de mercaderes y explotadores.

Uno de los elementos de sistemática oposición a la que recurren muchos de los contrarios a la producción formal lo constituye el criterio errado de divorciar el caso cinema del caso teatro, alegando pretextos que nacieron en el diletantismo crítico, cuando no fueron fruto de americanismo lejano.

Es ya hora de desconfiar de muchas de las experiencias que la producción americana pretende imponer dogmáticamente, porque aquellas pierden mérito cuando costaron años y millones en desproporción de la cosa ejercida.

Se equivocan muy de veras los que por sistema levantan una muralla entre el cinema y el teatro, por cuanto sus psicologías son absolutamente iguales, y ello es debido a que los que sostienen aquel punto de vista se dejan seducir

candorosamente por las traiciones perfectamente permisibles del esplendor y la rapidez, como legados de los momentos que vivimos, y alrededor de los cuales improvisan un enorme andamiaje de teorías que, si cuando el cinema era mudo aceptaban discusión, del momento que el *écran* se ha visto invadido por la palabra apenas si la acepta.

El cinema no es otra cosa más que teatro condensado y favorecido por todos los elementos del magnífico engaño y el ingenio, que asimismo, de poder ser, aceptaría el teatro para colaborar a su mayor éxito, pero el cinema no existiría de no haber antes existido el teatro, ni obtendría muchos de sus aciertos desamparado de su sombra.

Yo no dudo de que me asiste la razón al hablar como lo hago, y no creo lejano el momento en que veamos en la pantalla una obra íntegra de Shakespeare o de Wagner, completados por las facilidades que ofrece el objetivo, en contraposición de las limitaciones de técnica escénica a que el teatro los sujeta, la mayor parte de las veces en perjuicio de lo que aquellos autores imaginaron.

Pero, así y todo, ¿no será aquella una perfecta fusión de intereses que aceptarían por encima de todo la denominación teatral?

Cuando no hace mucho tiempo estuvo acá el señor Victor Lerbay, que se ocupa de finanzas y de cinematografía francesas, escuchó de labios míos esta afirmación, y se complació en manifestarme que este era también el criterio sostenido por Pagnol seguramente ante el resultado de su *Topaze* filmado. Y conste que no hago esta declaración para buscarle un aval de prestigio extranjero a mi criterio, como es tan corriente entre nosotros, sino para sacar de una coincidencia de opinión las consecuencias de un algo exigido por el momento.

Se habla también, y no quiero pasarme de referirme a ello, de las dificultades que existen para adaptar la técnica de un actor teatral a la de la cinematografía. A tal punto se opina de una manera hermética referente a ello, que no falta quien llega a declarar la incompatibilidad o la incapacidad completas y absolutas del comerciante teatral ante las realizaciones al servicio de la pantalla.

Los que sustentan con intransigencia este criterio suelen desconocer el valor que debe darse a la gestión directriz de una filmación.

Pero conste que hablamos de una positiva gestión directora y no de directores cinematográficos atacados, de un día para otro, de esta enfermedad a la moda.

Es general entre los de esta promoción confundir la *rosserie* con el arte del actor, y en este caso es natural que un buen actor de teatro no sirva para el cinema, porque desconoce el *juego de los ojos* y todo el mecanismo de sandeces que poco a poco ha convertido el hombre en Adonis de *revue* y a la mujer en una maniquí de todos los pecados, inútiles, hasta para Satán.

No obstante, donde se hallaron un buen actor de teatro y un buen director de cine se produjeron un ???³¹⁷ o un ???³¹⁸, todos ellos procedentes de los escenarios.

La producción cinematográfica es eminentemente teatral, y en consecuencia reclama un alto sentido de proporción, así en la elección de sus temas como en la de sus intérpretes, con una constante e ilimitada independencia de criterio y de procedimientos siempre renovables. Y será así como todo y todos, absolutamente, serán propicios a sus fines siempre y cuando una fuerza sugestiva nacida del propio conocimiento consiga su perfecto acople moral y técnico.

Por todo lo cual, como al principio indicábamos, creemos imprescindible invocar incesantemente el acierto por encima del propósito.³¹⁹

Veamos ahora cómo sintetiza el conde de Shack el argumento de esta obra.

Pedro Crespo, rico labrador de Zalamea, pueblo de Extremadura, tiene una hija de singular belleza. Con motivo de la llegada de una tropa de soldados destinada a Portugal, mandados por don Lope de Figueroa, forma el proyecto previsor de tener oculta a la seductora Isabel en una de las habitaciones más aisladas de la casa; pero uno de los oficiales que viene con ellos, el capitán Álvaro de Ataide, se da tragas de verla a pesar de las precauciones de Crespo, y enseguida intenta enamorarla. El mal éxito de su tentativa no le aparta de persistir en su empeño. Sus diversos proyecto de llegar hasta Isabel y la serenata que le da inspiran a Crespo y a su hijo la más viva inquietud, llegando tan lejos la osadía del

³¹⁷ Texto ilegible.

³¹⁸ Texto ilegible.

³¹⁹ A continuación Gual tachó una nota en la que indicaba «Copia de la síntesis aludida del Conde de Shack. De pagina 370 a 375».

Capitán que surgen altercados formales entre los campesinos y los soldados, formando partido los unos por Crespo, y los otros, por don Álvaro.

Don Lope de Figueroa, a causa de estos disturbios cree lo más conveniente que las tropas abandonen el pueblo: se despide de su huésped Crespo, con quien ha contraído amistad en el tiempo que han vivido juntos; deja a Isabel como recuerdo una cruz de diamantes y se lleva consigo al hermano de aquella, que ha mostrado mucha inclinación por la vida militar, tomándolo bajo su protección. Los soldados dejan efectivamente el pueblo.

Alegre ya Isabel de verse libre de su prisión, toma el fresco por la noche en la puerta de su casa, cuando se presenta de improviso don Álvaro, que quiere satisfacer su pasión a cualquier precio, y que ha regresado secretamente a Zalamea; se apodera de ella con ayuda de algunos soldados y se la lleva a un monte inmediato. Crespo, que acude a sus gritos de angustia, se empeña vanamente en socorrerla; lo desarman los que acompañan a don Álvaro, y lo atan a un árbol impidiéndole moverse, a pesar de sus esfuerzos; su hijo, que se proponía seguir a las tropas, corre también tras de los raptos, pero cuando los alcanza, al romper el día, es ya tarde para salvar el honor de su deshonrada hermana, y solo le queda el recurso de vengarse. Mientras que furioso acomete al Capitán y lo atraviesa con su espada, huye Isabel del infame que le ha robado la honra. La casualidad la lleva al mismo lugar donde permanece atado su padre.

Tiene entonces lugar una escena original y sumamente atrevida entre padre e hija.

En el mismo instante se presenta una diputación de los vecinos de Zalamea para anunciar a Crespo que ha sido elegido Alcalde. A la vez le anuncian que el rey Felipe vendrá aquel mismo día a Zalamea, y que el Capitán herido ha sido conducido al pueblo. Crespo se apresura a tomar posesión de su cargo y su primer acto como Alcalde es la prisión del capitán. Álvaro protesta contra la aplicación de la justicia civil a un oficial. Crespo manda entonces que se retiren todos los circunstantes porque tiene que hablar con él a solas.

El Alcalde, con frase enérgica, echa en cara al oficial que ha deshonrado a su hija, la infamia de su conducta, alegando que su deber, según las leyes divinas y humanas, es devolver a Isabel el honor que le ha robado, y que debe casarse con

ella. Le ofrece toda su fortuna y sus posesiones, y por último se lo implora de rodillas conjurándole por lo más sagrado que acceda a su pretensión. Pero el Capitán rechaza con frío desprecio la súplica, para él insensata, del sencillo anciano, y entonces se levanta Crespo blandiendo su vara de Alcalde y manda a los vecinos que acarreen, que encierren al culpable en la cárcel. Álvaro se opone, pero al fin queda preso.

Crespo entabla las diligencias judiciales necesarias: toma declaración a los soldados, también presos, les hace confesar el delito, y obliga a su hija también a declarar sobre la existencia del atentado y sobre el delincuente. Después encierra encarcelado a su hijo, acusado de sacar la espada contra su superior jerárquico, y, cuando algunos extrañan tanto rigor, les contesta: «Lo mismo haría con mi propio padre si la ley lo mandara».

Mientras tanto un soldado fugitivo se lo cuenta todo a don Lope de Figueroa. Este, ofendido ante el Alcalde, que se aventuró a atacar los privilegios de la milicia, y prender a un oficial, acude corriendo a Zalamea, y suscita un vivo altercado con Crespo. Pide la entrega del Capitán, ofreciendo hacer en él rigurosa justicia, pero Crespo se opone obstinadamente sosteniendo que él es el único juez de su honor. Don Lope quiere llegar a la fuerza, pero le advierte Crespo que hay guardias armados, que defienden la cárcel, y que el primero que se acerque allí morirá fusilado.

Ya comienzan los soldados a venirse a las manos con los vecinos, preparándose a incendiar el pueblo, cuando se anuncia la llegada del Rey.

Este pregunta cuál es la causa de aquel tumulto y don Lope le replica que no es otra que la osadía increíble del Alcalde, que ha puesto preso a un Capitán y que rehúsa entregarlo.

Crespo, entonces, se presenta al Rey, justifica su conducta por lo extraordinario del caso y añade que la justicia se ha cumplido en el delincuente.

Abrense las puertas y se ve al Capitán ahorcado. El Rey, sabedor de todo, dice que el criminal ha merecido la muerte, pero censura que se haya faltado a las formas legales por Crespo, aunque perdona esta irregularidad en atención a su ira natural de padre, y le confiere a perpetuidad el cargo de alcalde de Zalamea. Isabel

entra en un convento y Juan es perdonado por las mismas razones que militan en favor de su padre.

Hecha memoria del asunto de este drama, y de la trayectoria que siguen sus escenas, podemos mejor darnos cuenta de la razón que nos asiste cuando abogamos en favor de su filmación.

La visión que de ella tengo no se ciñe únicamente al drama propiamente dicho, porque, como podrá verse, la adivino promotora de elementos de ambiente, que al darle cuerpo, vendría a situar al espectador en el terreno de una mayor comprensión.

En lo que se refiere a sus textos la divido en dos aspectos. Uno absolutamente fiel a la obra original; otro, dedicado al comentario, sin merma de interés poético.

O sea: que siempre y cuando hablen los personajes se atenderán a los diálogos de la obra de Calderón, y cuando se comente alrededor de ella, ya sea exaltando los ambientes, ya complementando muchos y diversos aspectos exigidos por la filmación, sustituirán los letreros interpretaciones poéticas debidas a un autor contemporáneo de altura, que se recitaran simultáneamente con la proyección, sin presencia del intérprete.

Siempre estas recitaciones irán acompañadas de un fondo musical adecuado.

También precisará música en algunos preludios y canciones, o solo, y de conjunto, sobre temas populares de la época ajustados a la situación dramática.

Lista de personajes indispensables

Pedro Crespo

Juan, su hijo

Don Lope de Figueroa, jefe superior de las fuerzas alojadas

Don Álvaro de Ataide, Capitán

Un sargento

Rebolledo, sargento

La Chispa- cantinera

Isabel, hija de Pedro Crespo

Inés, parienta

El rey Felipe II

Un escribano

Soldados, labradores, séquito del rey, hombres del pueblo

De estos personajes debemos considerar como principales y en el orden que anotamos:

Pedro Crespo, Isabel, su hija, el rey Felipe II, el Capitán, don Lope de Figueroa, Juan Crespo

Los demás personajes son fáciles de interpretar, y asimismo lo serían los que se les pintasen, todos episódicos, exigidos por el desarrollo o ampliación del tema.

Realizaciones

Presentar completamente resuelto un guión de la obra que nos ocupa equivaldría a tener realizada una parte importantísima de su filmación, antes de saber a punto fijo si existen posibilidades para ello.

Por ese motivo nos abstenemos de hacerlo, por más que lo tengamos resuelto en notas y perfectamente deletreado en nuestra imaginación.

Así y todo, estamos convencidos de que un tanteo preliminar, después de las consideraciones que dejamos apuntadas, será suficiente para intentar el encauce de nuestra oferta.

Hemos dicho más adelante que la visión que tengo de esta filmación no se ciñe únicamente a lo previsto en la obra que la motiva, porque la presiento promotora de elementos de ambiente, que al darle cuerpo vendrían a situar al espectador en el terreno de una mayor comprensión e interesa hacer constar que no lo dijimos en balde.

Cuando hace algunos años puse en estudio unas conferencias sobre *Historia del teatro espacial* lo hice amparándome de idéntico procedimiento que el que llevé a cabo con éxito notorio al realizar en el teatro de la Princesa de Madrid mi ciclo de *El genio de la comedia*.

O sea: preparando los ejemplos vivos y con demostraciones llamadas a promover los ambientes donde aquellos debían moverse.

El resultado de aquel procedimiento no pudo ser más satisfactorio. Llegué a una representación fragmentaria de *Los pájaros* de Aristófanes después de haber hecho vivas ante mis espectadores escenas originales que ponían de manifiesto los montajes preparatorios de una representación en Atenas.

Llegué a una realización de *Las danzas de la muerte*, después de haber evocado el mundo y la vida de los histriones medievales.

Asimismo, en el estudio aludido de aquellas compañías, daba a la preparación de ambientes una extraordinaria importancia, como cuando, pongo por caso, antes de representar don Ramón de la Cruz, ambientaba al espectador con escenas plásticas y habladas de la España de Goya.

En el caso de la filmación propuesta, me atengo a idéntico principio, y nuestro *Alcalde de Zalamea* se vería preludiado debidamente de escenas calidoscópicas de la España de Felipe IV, hasta llegar al mismo cerco del Corral de la Pacheca, donde el rudimentario escenario tomaría proporciones de engrandecimiento inusitado hasta confundirse con la misma realidad dramática, y a partir de aquel momento empezaría la acción calderoniana con todos sus esplendores y consecuencias.

Este periodo preludial a que nos hemos referido tendría marcada importancia en nuestro caso, y se efectuaría de manera hasta cierto punto arbitraria para marcar un mayor contraste con la realidad de la obra.

Una cubierta sacada de una edición del XVII invadiría la pantalla luego como en plano de ensueño, viviríamos momentos de ambientes históricos

perfectamente precisados, así y todo, las tardes del Retiro, escenas galantes de la vida de corte, embozados y dueñas, escenas nocturnas de intrigas amorosas. La zarabanda como expresión popular. Seguiríamos luego por los caminos de comediantes en los cuales evocaríamos visiones de *El viaje entretenido* de Rojas, penderías, altos, trayectos que nos permitirían admirar parte de la España monumental.

Llegaríamos así, a salto de mata, a los ambientes del teatro de la época propiamente dicho. Una vez que en silueta fugaz hubiéramos visto al propio don Pedro Calderón de la Barca durante sus paseos meditativos.

El Corral de la Pacheca tomaría cuerpo ante nosotros siempre a punto de desdibujarse para dar paso a visiones fragmentarias que le completasen tales como escenas [d]el alojero, la tertulia, la cazuela de las mujeres, el aposento, los mosqueteros y el escondrijo de los frailes. Y así mágicamente ambientados, completadas como serían estas visiones tal como hemos dicho por versos debidos a [un] poeta de renombre actual, que con fondo musical escucharíamos dándoles fondo. Nos hallaríamos sin duda alguna perfectamente dispuestos a deleitarnos ante la producción objeto de nuestro estudio.

La boca del rudimentario escenario del Corral de la Pacheca con su cortina de aseo un tanto dudoso, se nos vendría encima hasta traspasar los límites de la realidad.

Y observaríamos entonces, así como un todo, ante el descorrer de la cortina y una nube de humo avasalladora que al disiparse nos afrentaría con los ambientes reales de la obra de Calderón.

Con fondo musical, aparecerán a nuestros ojos varios aspectos de paisaje castellano (1) en plena abundancia y durante el momento de la siega.

La impresión será de exuberancia, de luz, de sol, y un tanto amodorrada por la estación, pero a manera de apoteosis de la tierra donde se siembra y se recoge a manos llenas: tierras de ricos labradores de alta estirpe popular; hombres

rectilíneos, severos y de gran corazón, y así como ellos, los campos se revelan ante nosotros, como preludio al gran episodio dramático calderoniano en el que se inspira esta producción cinematográfica.

(2) Bueyes en pastura a grandes grupos oscilan calmosamente teniendo por fondo y contraluz las parvas repletas de manojos y montones como montes de oro según propia expresión de nuestro protagonista.

En uno de los cambios de aspecto, veremos la carreta balanceándose al ritmo de la esquila repleta de trigo, y al compás de una canción popular en boca del zagal.

Rústicas chimeneas destacan el humo sobre la limpidez de un cielo tórrido: las cigarras en la rama candente balbucean su monótona letanía al sol.

Los caminos se marcan, blancos de polvo, en lejanía como rayas sobre la palma de la mano.

(3) Y al seguir estas impresiones que motivarán varios aspectos, las veremos resumidas en una revisión rápida del propio terreno donde la acción debe desarrollarse, con la silueta a medio término del pueblo de Zalamea.

(4) Así ambientados, vendrá una semi-repetición más lejana de los aspectos de labranza, y más allá de ellos todavía veremos en silueta, al paso de un considerable núcleo de soldadesca en dirección al pueblo (todo difuso pero perfectamente perceptible.)

El fondo musical deberá ahora sintetizar los dos aspectos ofrecidos, y que en el fondo sintetizan a su vez nuestra obra.

(5) Eso es: la repetición en otro aspecto del paisaje y siguiendo su camino, la careta que vimos hace poco y un primer término fragmentario (6) del núcleo de tropa, en el que destacarán la Chispa (la cantinera), cantando una canción de rancho con Rebolledo, sin interrumpir la marcha, proporcionarán, con el tema de la canción popular de la carreta, una fusión de elementos expresivos musicales que como dejamos dicho encarnan el sentido de la obra: el estamento civil hondamente popular y el estamento militar en pugna sentimental con aquel.

Otra vez Zalamea en vista general, más cercana y escenas sueltas de ambiente popular relativas a aquella villa. La fuente-la Iglesia con figuras vivas.

Otra vez la silueta lejana de la soldadesca también más cercana y presenciada nada más que de paso por Juan.

Otra vez los aspectos de la cosecha ahora presenciados por Pedro Crespo en primer término, reflexivo y calmoso.

Vemos de nuevo a Juan en su camino, desde donde percibe a lo lejos a su padre, el cual le llama por señas, y a cuyo llamamiento se precipita el mozo.

Fiesta de danzas populares en la plaza del pueblo. Por allí pasan juntos el padre y el hijo en dirección a su casa.

Cuando abandonen la plaza por un espacio de calle alta, la tropa todavía se percibe lejana.

Juan no puede ocultar su interés hacia ella.

Entre tanto, hablan padre e hijo ateniéndose al diálogo. Pág. 25.

Silueta muy cercana de la casa de Pedro Crespo.

A lo lejos padre e hijo acercándose.

La ventana de la casa de Pedro Crespo, exterior e interior después. Isabel e Inés en ella observan lejano el paso de la soldadesca.

Padre e hijo juntos en el umbral debajo de la ventana, también la presencian.

Apoyándonos en la primera escena del drama de Calderón, presentaremos ahora un alto de la tropa junto a la entrada del pueblo.

Los soldados rendidos se sientan por el suelo. El diálogo sintetizado podría ser el mismo del texto original, que empieza donde Rebolledo dice:

¡Cuerpo de Cristo con quien
desta suerte hace marchar
de un lugar a otro lugar
sin dar un refresco.

Todos amén!³²⁰

³²⁰ Indicación: «(páginas 5 a 11.)»

Interrumpido por la presencia de Isabel e Inés a lo alto de la ventana, (exterior) que como viendo más allá de las tropas dicen según la obra:

Asómate a la ventana

Prima... etc. (pág. 21)

Cambiado aunque muy de punto de vista, en relación del cuadro interrumpido por este fragmento de la ventana, dará en entrada en acción el Capitán, diciendo a los que se han tendido en busca de reposo y a otros que juegan a los dados sobre el tambor:

Señores soldados,

albricias puedo decir.³²¹

De aquí no hemos de salir

y hemos de estar alojados

Esta escena seguirá con interrupción de uno que otro rapidísimo episodio relativo a la influencia de la intromisión de la soldadesca en los ambientes de la vida monótona del pueblecillo, y seguirá aproximadamente como en el texto original, porque en ella el Capitán le pregunta sobre el alojamiento al sargento, y este le responde aclarándole a la casa donde ha alojado, que no es otra que la de Pedro Crespo, y le dice además tener sospechas de que aquel es padre de una hija encantadora.

Veremos luego pasear por un callejón del pueblo a Pedro Crespo, un tanto receloso por la invasión de la soldadesca, y ello se liga con el encuentro de su hijo Juan que va azorado tras la presencia de los soldados. Juntos hacen camino, y así llegan hablando a la puerta de su casa.

Entre tanto, en silla de posta y con su consiguiente séquito, hace camino de Zalamea don Lope de Figueroa.

Luego empieza la desazón de los alojamientos, viniendo a interrumpir la paz del pueblo.

En las inmediaciones de la casa de Pedro Crespo se presenta el sargento con el boleto de alojamiento y habla a Crespo según el diálogo. 26 hasta 27. Isabel asoma de improviso, se oculta rápido, la vio el sargento.

³²¹ Indicación: «(Pag. 11)»

Escena de Padre e hijo, los recelos.

Subiendo la escalera de la habitación de Isabel.

Interior de la misma, donde Crespo indica a su hija la conveniencia de que esté oculta durante la permanencia de la tropa en el lugar.³²²

El Capitán y el sargento, que lo acompaña a la casa de Crespo. Presencia de Juan, que les recibe.

El sargento y el Capitán preparan la intriga al saber que la bella se halla recluida por orden de su padre.

Se les junta Rebolledo para perfilar el plan.

Esta escena que ??³²³ de 31 a 33. Tendrá lugar en las inmediaciones de la puerta principal de la casa, o quién sabe si en el patio de la misma.

Escena definitiva de soldadesca de noche a la luz de antorchas y en plaza pública. Baile-canto-juegos- pendencia-algarabía.

Don Lope avanza en su camino.

El Capitán con sus cómplices ponen a realización el plan concebido para vulnerar el ocultamiento de Isabel –esta escena muy reducida, podrá atenerse a los textos comprendidos entre las páginas 33 y 37–.

Desde donde pasamos a la fuga de Rebolledo interesado para ocultarse en la estancia de la hija de Crespo.

Todo este episodio puede seguirse en las líneas generales que acusan las escenas XIII, XIV, XV y XVI que culminan con la llegada de don Lope.

Escenas que se prestan a una gran diversidad de puntos de vista y de efectos de movimiento de gran interés dramático, recorriendo a interiores y exteriores de los sitios filmables, tales como:

Patio-escalera-calle-aposento de Isabel-puerta de la casa de Crespo exterior e interior-ventana.

En vista de lo sucedido, don Lope traslada el alojamiento del Capitán y quédase él en casa de Crespo.

La visible contrariedad de don Álvaro no hace más que aumentar sus deseos de delincuencia a salvaguarda del amor.

³²² Marca: «pg. 29 a 30».

³²³ Texto ilegible.

En una taberna inmunda se convirtió el alojamiento del capitán, donde sus planes van tomando cuerpo a la luz del candil miserable. Mientras que Pedro Crespo y don Lope combaten e Isabel en su estancia reza.

Pasó un día, durante el cual el capitán don Álvaro no cejó en su empeño, movido por el despecho y aconsejado por la lujuria que le envenenaba.

Después de unas escenas de traspaso al aire libre, vemos al Capitán en su nuevo alojamiento ocupado en la tarea que le obsesiona y que culmina en el acuerdo por de pronto en darle una serenata a la hija de Crespo llegada la noche.

Páginas 52 a 55, 57.

Unas escenas de Isabel en su habitación recluida.

Otras de las muchachas libres por las calles del pueblo a las cuales contempla aquella, oculta detrás de su ventana.

Llegamos a la cena en el patio, jardín, de la casa de Crespo.

Don Lope y Pedro Crespo conversan ateniéndose al diálogo. (Páginas) 57 a 67.

En esta escena, como acaece en el drama de Calderón, intervienen Juan, Isabel e Inés, y la serenata lejana anuncia la pendencia que se aproxima.

Todo en ella puede pasar como en las escenas V, VI y VII del drama, que termina dándose las buenas noches Crespo y don Lope.

Cambiando luego por una callejuela, donde vemos al Capitán con el sargento. Rebolledo y la Chispa, acompañados de soldados con guitarras.

Tiene ahora lugar la serenata, que congrega gentes en la calle (diversos fragmentos) (ventanas que se abren) (puertas que se entreabren) grupos que aparecen con sigilo.

La serenata se halla en todo su esplendor, cuando vemos de otra parte a Isabel maldiciéndola desde su estancia en compañía de Inés, y a don Lope y Pedro Crespo cada uno en su aposento, en el punto de decidirse a acostarse, indignarse poco a poco por la osadía de los cantantes, en pro de la disciplina por parte de don Lope, y atormentado por las sospechas de padre por parte de Pedro Crespo.

La serenata en su terreno.

Juan desde una ventana alta también se azora.

Comparecencia en el patio-jardín de Pedro Crespo. Don Lope, cada cual por su lado. Todos armados con broquel y espada.

Así se hacen hacia la puerta del patio, que da al callejón donde coinciden.

Escena de conjunto entre cantares y cuchilladas de don Lope y Crespo contra los soldados, y luego Juan entre ellos. Confusión, vidas corriendo, gritos, golpear de aceros.

El Capitán se junta a los suyos para atacar a los villanos, pero se encuentra cara a cara con don Lope, el cual decreta para terminar aquellos desdenes que al amanecer la compañía abandone Zalamea. A tal objeto se hace un pregón (tambor) escena.

El pregón se repite a lo lejos dos veces más. El pueblo va tras el tambor.

El Capitán obedece las ordenes de don Lope, pero no se da todavía por vencido.

Pedro Crespo desconfía pero finge tranquilidad.

Noche de inquietudes para Isabel fue aquella.

Al amanecer, vemos cómo la compañía abandona el pueblo.

Una escena entre el Capitán y el sargento nos descubre el propósito del primero de volver a Zalamea para realizar su proyecto, cuando Rebolledo les dice haber sabido que Juan Crespo se les junta como nuevo allegado al ejército, y que será un enemigo menos para llevar a cabo lo que se proponen.

La compañía sigue en marcha.

En otro plano de la casa vemos cómo don Lope se despide de Crespo, llevándose con él a su hijo Juan.

Llegado este momento, podemos seguir punto por punto las escenas hasta el final de la jornada segunda. Consisten en: despedida de don Lope ante Crespo e Isabel; consejos de Crespo a su hijo; la partida. Habrán alternado este episodio todavía fragmentos de la marcha de compañía. Y la resolución del Capitán de hacerse otra vez sobre el pueblo con el sargento Rebolledo y los que deben secundarles en su empeño. Para lo cual le vemos con los suyos deshacer rápidamente el camino.

Siguen las escenas de vivísimo interés dramático del rapto de Isabel -escaladorpresa (Isabel y su padre recordando a Juan en el patio o huerto).

El rapto violento y la indefensión de Crespo maltratado por los esbirros y la huida de estos.

Juan entrega una espada a Crespo-la fuga-calles-caminos-campo y la luz de la Luna.

El grupo de raptos perseguidos por Pedro Crespo.

(Textos adaptados de la obra)

Cuando Juan, tras la silla de posta que conduce a don Lope, escucha gritos de mujer, se apresta a su auxilio sin sospechar que se trate de su hermana.

Al fin la encuentra, una vez que se ha cometido el atentado contra su honra. Escena entre los dos hermanos. Alcanza Juan al Capitán al que hiere levemente. Este escapa como puede. De otra parte vimos cómo los soldados arremetieron a Pedro Crespo en su persecución y le ataron fuertemente en el tronco de un árbol donde le dejaron abandonado a su dolor y a su ira.

Isabel, abandonada a su desesperación, corre como enloquecida por el bosque y escucha lejanos los gritos que su padre profiere.

El Capitán escondido en un caserón inmediato al pueblo quiere escapar, lo cual no consienten los suyos sin que antes le sea curada su herida.

Finalmente, al apartar unas ramas descubre Isabel a su padre. Esta es una escena capitalísima de la obra que puede ostentar sus textos recurriendo a su adaptación conveniente. Unas rápidas escenas de murmuración entre mujeres del pueblo. Vemos simultáneamente la elección de cargos en la casa Ayuntamiento y la aclamación de Crespo como alcalde de Zalamea.

Desatado Pedro Crespo y convicto de lo que acaeció, siente en su pecho levantarse el deseo imperioso de la venganza, cuando haciendo camino juntamente con Isabel se presenta (justo a la entrada del pueblo) el escribano a la cabeza de un grupo de villanos y labradores que van a su encuentro para notificarle su advenimiento a la alcaldía.

Este episodio cambia rápidamente el estado de ánimo de Pedro Crespo, para cuyo dolor ve luces de justicia, que administrada por su propia mano le ponen en gran parte a salvo de su oprobio.

Ya en su casa se dispone a ello. Isabel e Inés se abrazan. Vemos a la puerta de parte de la calle mujeres que curiosean.

Crespo con los suyos se dirige a tomar posesión de su cargo, con ejemplarísima dignidad y herido en lo profundo de su corazón.

El Capitán decide abandonar Zalamea.

Vemos Crespo y los alguaciles camino de donde aquel se esconde.

Reproducimos aquí escena V y VI de jornada tercera. Cuando en el punto de intentar marcharse, Rebolledo le notifica al Capitán que la justicia acaba de llegar y que cercó el solar donde se hallan.

De improviso presentase Crespo con la vara del Alcalde y se carea con el Capitán, ordenando que les dejen solos.

Todos obedecen y tiene lugar el gran diálogo entre Pedro Crespo y el Capitán, el cual termina, dada la inflexibilidad de este ante los ruegos del padre, con la orden de prisión de don Álvaro, decisión que motiva un momento de conjunto de alto interés.

Todo lo expuesto hasta ahora tuvo lugar durante los momentos que Felipe II, allá en el Escorial, decidía su entronamiento en Portugal.

Escenas rápidas de ello, que pueden mostrar un gran interés y aparecerán como un intermedio, aglutinante de nuestra acción dramática.

En Zalamea empezó el proceso. Vemos desfilar en él Rebolledo-sargento-la Chispa (interior Ayuntamiento).

Después de una escena violenta entre don Pedro y Juan, también este con su hermana e Inés acuden juntos a la declaración.

En mitad del camino enterado don Lope de lo que ocurre se dirige de nuevo a Zalamea.

Y fue en el preciso momento que Crespo decidía asimismo la prisión de su hijo cuando aquel se presentó ante el Alcalde, sin saber que lo era pretendiendo descubrir cuánto ocurría en desprestigio del ejército gracias al alcaldillo en cuestión.

Felipe II emprendió al fin su marcha a Portugal (conjunto de camino).

Vemos al Capitán en su cárcel.

Puestas en claro las cosas, [discuten] don Lope y Pedro Crespo hasta llegar a extremos enérgicos y violentos.

Al exterior vanse encendiendo los ánimos del pueblo y de los soldados (escenas fragmentarias).

Don Lope se persona ante la cárcel capitaneando los suyos, a los que dice que, si no les dan el Capitán al instante, le prendan fuego, y a todo el pueblo también si a ello les obligan. El tambor suena.

Los villanos se resisten —está a punto de estallar con fuerza el conflicto—.

El rey Felipe II se acerca (otra visión).

Pedro Crespo subió las escaleras para mejor defender su puesto en el mismo instante en el que aparecen con maderos encendidos para prender fuego a la cárcel y en que unos y otros se disponen a llegar a las manos; cuanto mayor es la agitación, cuando ya no parece haber remedio para evitarlo, aparece el rey Felipe II.

Primero le vimos apearse de una litera seguido de todo el ceremonial. Suenan pífanos y tambores.

Se abren paso en la escalera que dirige hacia arriba, un tanto sorprendido de lo que presencia.

Cambio de cuadro y en el interior de la sala del Concejo, que se comunica con la cárcel por una de sus puertas, aparece el Rey, sorprendiendo a todos su presencia inesperada.

La escena que sigue es tan perfecta en la obra de Calderón que puede seguirse tal cual en la filmación proyectada.

El Rey se entera, pide cuentas al Alcalde, este las da. El Rey encuentra bien la sentencia en todos sus extremos, pero no la cree cumplida. El Alcalde le dice que se cumplió, y le muestra el Capitán ahorcado al abrir la puerta de comunicación con la cárcel. Lo que hace exclamar al Rey:

- Don Lope, aquesto está hecho.

Bien dada la muerte está:

que errar lo menos no importa

si acertó lo principal.
Aquí no quede soldado
alguno, y haced marchar
con brevedad; que me importa
llegar presto a Portugal.
Vos por Alcalde perpetuo
de aquesta villa quedad.

Estos versos son un perfecto final: a ellas sigue:

- el pregón de orden del Rey en las calles
- reunión de tropas
- de nuevo el Rey en su litera- la marcha

Juan sigue de nuevo a don Lope

Pedro Crespo queda árbitro de la justicia si bien con el corazón lleno de amargor y el alma de serenidad.

Isabel ingresará en un convento.

La torre del campanario de un convento humilde aparece en la pantalla. La campana dobla. Un vuelo de pájaros cruza el espacio.

Tras la blanca cortina de una ventana claustral se adivina la silueta de una novicia...!

Pedro Crespo pasea calmoso por sus campos, erguido sobre su propia dignidad...!

Epílogo

Calderón se inmortalizó con su obra.

Siguiendo el mismo procedimiento que en el aspecto preludial la evocaremos a través de los tiempos. En un jardín del siglo XVIII, escena de lectura. En una reunión del momento romántico. Ida. Cerca ya de nuestros tiempos, en el momento actual, hasta confundirse todo y hacer que domine tenuamente la silueta del ilustrísimo poeta. Al disiparse, invadirá la pantalla la cubierta auténtica de tipo

del XVII (la misma del prelude), que al borrarse quedará sustituida por otra de tipo actual.

**9. 9. FOTOS FIJAS PROCEDENTES DE
DER RICHTER VON ZALAMEA (L. BERGER, 1920)³²⁴**

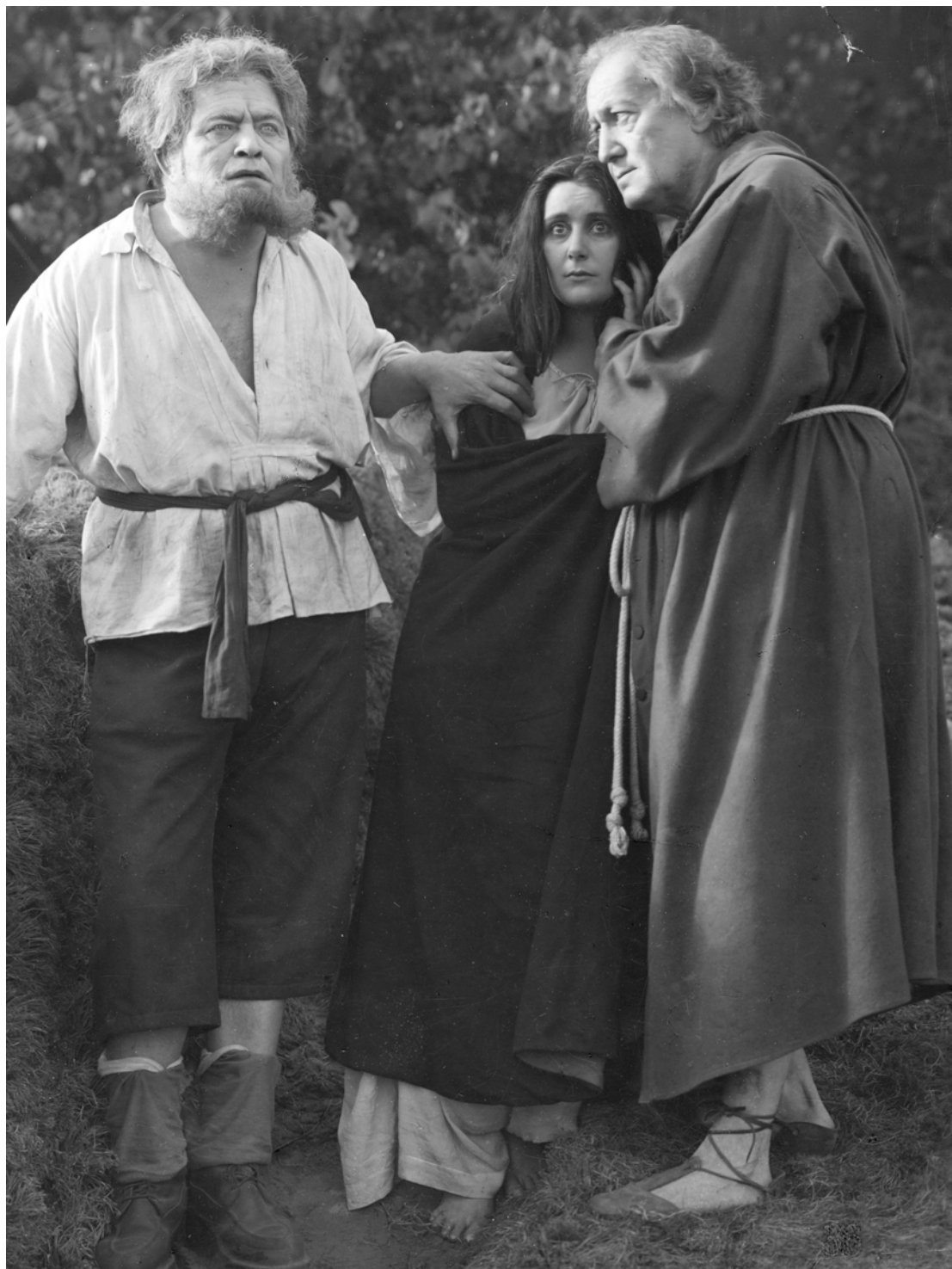


Fig. 1: El ermitaño impide que Pedro Crespo ahorque a Isabel

³²⁴ Las fotos fijas proceden del Bildarchiv del Deutsches Filminstitut (Wiesbaden, Hessen).



Fig. 2: La Chispa descubre que Rebolledo ha muerto



Fig. 3: Pedro Crespo ruega al Capitán que contraiga matrimonio con Isabel



Fig. 4: Nuno, criado de don Mendo

9. 10. PROPUESTA DE SEGMENTACIÓN DE
LA LEYENDA DEL ALCALDE DE ZALAMEA (M. CAMUS, 1973)

Secuencia	Argumento
1	Títulos de crédito. Llegada de las tropas de don Lope de Figueroa a Zalamea, que reclaman la liberación de los Capitanes. Pedro Crespo se niega a ello. De Figueroa está dispuesto a arrasar la villa, pero llega el rey Felipe II y lo detiene. El ciego anuncia la historia de <i>El alcalde de Zalamea</i> .
2	Las tropas capitaneadas por don Lope de Figueroa viajan en dirección a Zalamea. Se organiza el alojamiento. Las hijas de Pedro Crespo, Inés y Leonor, coquetean con dos Capitanes. Pedro Crespo y su hijo Juan llegan a casa.
3	El sargento encuentra a Isabel en el campo jugando con unos niños. Informa de la belleza de la joven a al capitán don Álvaro de Ataide.
4	El sargento y De Ataide se alojan en casa de Pedro Crespo. El padre ordena a las hijas que se mantengan escondidas en sus aposentos mientras el Capitán permanezca en el hogar. Una criada informa al sargento de que Crespo ha escondido a las doncellas. Con Rebolledo, De Ataide y el Sargento traman una treta para acceder a las habitaciones superiores. De Ataide, al ver a Isabel, queda prendado de su belleza. Conflicto entre Juan y el Capitán, llega Lope de Figueroa y manda reorganizar el alojamiento. De Figueroa se instala en casa de los Crespo.
5	De Ataide confiesa al sargento el impacto que ha provocado en él la presencia de Isabel.

6	El sargento se pone en contacto con la criada para que le traslade a Isabel que quiere verla. La doncella se niega a verle. En el pasillo, Isabel encuentra una carta de los capitanes dirigida a sus hermanas. Estas hablan con los militares desde su ventana.
7	Cena en el patio de la casa de Pedro Crespo. Juan entrega a su padre la carta que se le cayó a Leonor, en la que leen que las dos jóvenes piensan fugarse con los Capitanes. El padre jura matarlos. Inés y Leonor cenan con celeridad y se retiran a sus aposentos. Pedro Crespo y don Lope, emboscados, se disfrazan de Capitán. Cuando Leonor e Isabel salen de casa los confunden con los capitanes Diego y Juan. Estas son apresadas y devueltas al hogar. Al llegar los verdaderos Capitanes, Crespo y De Figueroa los atacan y estos huyen.
8	Las tropas abandonan Zalamea. Álvaro, al pasar por la puerta de Pedro Crespo, se detiene ante la ventana de Isabel.
9	El sargento habla con Álvaro, al que anima a que regrese a Zalamea para encontrarse con Isabel.
10	Pedro Crespo recibe la noticia de que ha sido nombrado Alcalde.
11	Pedro Crespo e Isabel despiden en el campo a Juan, que se alista en el ejército bajo la protección de don Lope. Padre e hija regresan a casa, de donde han partido Inés y Leonor. Crespo se niega a ir en su busca para evitar que se haga pública la deshonra. De Ataíde llega a Zalamea con sus hombres. Crespo inicia una pelea con ellos, Isabel es secuestrada. El padre sigue a los raptos.
12	Isabel es trasladada a una cueva. De Ataíde acude para forzarla, esta

	le rechaza; apesadumbrado, la deja a solas. Al salir de la cueva, el sargento le incita a que regrese a la gruta para perpetrar el crimen.
13	Juan encuentra a Isabel, que ha sido forzada por el Capitán. Trata de acabar con su vida al descubrir que ha deshonrado a la familia. Don Álvaro acude en ayuda de la joven, pero Juan le hiere y huye.
14	Los capitanes don Diego y Juan abandonan a Leonor e Inés después de haberlas deshonrado, bajo la falsa promesa de que contraerían matrimonio con ellas. Llega Pedro Crespo, que es atado a un árbol por los soldados.
15	Isabel huye campo a través y encuentra a su padre atado. El villano advierte que nada le detendrá hasta matar a quienes le han deshonrado. Pretende regresar a casa sin ser visto por nadie.
16	En Zalamea, los vecinos esperan a Pedro en la puerta de su casa. Toma la vara de Alcalde y comunica a los villanos que hará justicia, a los cuales solicita ayuda para capturar a los agresores. Llega Juan, que es prendido por orden de su padre por haber herido al Capitán.
17	En el monte, Crespo y sus hombres encuentran a Leonor e Inés: ellas solicitan justicia, pues han sido engañadas por los Capitanes. Crespo jura que los militares cumplirán con su promesa de matrimonio. Los acorralan en las ruinas de un antiguo castillo, donde también se esconde De Ataide. Llega Crespo y manda detener a los Capitanes, después de haberles solicitado que contraigan matrimonio con sus hijas y ellos se nieguen. Crespo jura de nuevo que los ahorcará.
18	En Zalamea, Crespo interroga a los presos bajo amenaza de tortura.

	Regresa don Lope de Figueroa, que lamenta que un Alcalde haya detenido a los Capitanes. Crespo le aclara que él es el Alcalde en cuestión.
19	Don Lope de Figueroa ordena liberar a los militares, bajo la amenaza de arrasar Zalamea. Los villanos resisten.
20	Crespo se encuentra con los presos, les da la última oportunidad para salvar la vida, aceptando contraer matrimonio con sus hijas. Diego y Juan aceptan, pero no De Ataide. El sargento cree haber oído a los Capitanes confesar que, una vez se hayan casado, los matarán. Don Álvaro es llevado a la sala de ejecución: antes de morir solicita el perdón de Isabel.
21	Crespo visita al sargento, que traslada al Alcalde las intenciones de Juan y Diego.
22	Don Lope manda disponer los cañones para bombardear la villa, pero llega Felipe II y lo detiene. El Rey avala el procedimiento legal de Crespo, al que nombra Alcalde perpetuo. Crespo, decide que Juan y Diego también sean ejecutados y Juan, encarcelado.
23	Pedro Crespo habla con Juan, que le solicita ser indultado. El Alcalde le advierte que no puede hacerlo, pues quedaría dañado su honor. Llega don Lope de Figueroa, que indica que él ha de juzgar a Juan, por pertenecer al cuerpo militar. Los militares parten. Pedro Crespo e Isabel permanecen en Zalamea.

9. 11. PROPUESTA DE SEGMENTACIÓN DE *LA VIUDA CELOSA*
(F. CORTÉS, 1946)

Secuencia	Argumento
1	Créditos de apertura.
2	Grupo bailando alrededor de una plazoleta, disfrazados por carnaval. Se indica que la historia ocurrió en México, por allá «1800 y pico».
3	El profesor de canto, Altimonti, pide a un criado que prepare el carruaje.
4	La viuda Leonarda permanece encerrada en sus aposentos, habla con el cuadro de su difunto marido. Su amiga Lucinda y el profesor tratan de convencerla para que acuda al baile de carnaval; la protagonista se niega.
5	Altimonti, en su habitación, rodeado de viejos recuerdos, rememora sus tiempos como tenor de éxito.
6	Leonarda lee una comedia de Lope. El disfraz que le ha traído Lucinda llama su atención. Siente la tentación de acudir al baile.
7	Altimonti canta en la fiesta de disfraces. Una mujer con antifaz trata de seducirlo. Aparece otra mujer enmascarada, que le manda un beso. Leonarda y Altimonti bailan, él no sabe que se trata de su señora. Llega a la recepción un joven bien parecido, Camilo, de cuyo atractivo Leonarda se queda prendada.
8	Altimonti y una de las enmascaradas salen a los jardines. Altimonti descubre que se trata de la vieja tía de Leonor. Altimonti reprende a

	Camilo, al que acusa de haberle quitado la pretendiente. Quedan en que al amanecer del día siguiente tendrá lugar un duelo entre ambos.
9	Leonarda y Camilo hablan en los jardines. Ella canta para deleitarle. Este será el único rasgo «físico» que le permitirá distinguirla más adelante. Ella le pide que la olvide, debe recordarla como si de un sueño se tratase.
10	Altimonti pasa el tiempo practicando esgrima; se prepara para el duelo que tendrá con Camilo.
11	Camilo pasea con sus acompañantes hacia el lugar convenido para el duelo. Aparece Altimonti. Se inicia el combate, que es ganado por Camilo, quien perdona a Altimonti. Camilo, durante el duelo, ha sufrido una pequeña herida. Altimonti lo invita a casa de Leonarda para poderlo curar.
12	Leonarda habla con el cuadro de su marido. Oye a Altimonti abajo, que está con Camilo. Llega Lucinda y comienza a flirtear con Camilo. A continuación, Lucinda sube al aposento de la protagonista, a la que le cuenta que le ha gustado mucho el gentilhombre. Leonarda le habla mal de Camilo, le dice que teme que pueda hacerle daño.
12	Lucinda y Camilo han quedado para encontrarse en una arboleda. Ella le ha dicho que irá enmascarada. Leonarda, que conocía los planes, manda a un grupo numeroso de mujeres disfrazadas; Camilo es incapaz de reconocer a la doncella.
13	Lucinda explica el suceso a Leonarda. Abajo Camilo habla con Altimonti. Baja Lucinda, que habla con el gentilhombre. Más tarde sale Leonarda. Camilo aparenta estar harto de Lucinda. Leonarda la

	despacha y se queda a solas con Camilo, se sientan y hablan. La complicidad es evidente.
14	Leonarda vuelve a hablar con el retrato de su difunto marido. Altimonti baila con las criadas. Todos los criados se sorprenden. Lucinda también está allí. Leonarda los reprende desde arriba, pero le da una nota a Altimonti.
15	Camilo sube a un apartamento por indicación de Altimonti. Allí encuentra a Leonarda, que viste de tonadillera. Camilo, que no la ha reconocido, coquetea con la protagonista. Ella parte. Camilo, buscando a Leonarda, acaba encontrando a su anciana tía, de la cual huye despavorido.
16	Altimonti descubre la treta de Leonarda. Entra en el aposento de Leonarda, a la que encuentra ya sin el disfraz y le insiste para que al día siguiente acuda al último baile de carnaval.
17	El pueblo disfruta de la celebración. Leonarda en realidad es el alma de la fiesta, canta para todos. Camilo la reconoce. Cuando acaba la actuación vuelve a disfrazarse; Camilo logra arrancarle la máscara. Leonarda huye hacia su mansión, pero Camilo la sigue. En la escalinata la hace sentar: oyen un ruido, es el marido de Leonarda, cuyo espíritu ha abandonado el cuadro. Finalmente se besan. En el salón Altimonti toca el piano y canta. Leonarda y Camilo se presentan como prometidos ante los criados. Leonarda canta para todos. Llega la tía de Leonarda, que besa Altimonti. Los protagonistas se besan.
18	Títulos de crédito.

**9. 12. RESEÑA DE MODIFICACIONES DEL TEXTO LOPESCO
EN EL GUIÓN DE *EL PERRO DEL HORTELANO* (P. MIRÓ, 1996)**

Verso(s)	Supresión	Modificación
1-4	«¡Huye...que sí»	Colocados a la altura de 107
25-59	«Aunque...querías»	-
77	«vencerá»	«rendirá»
97	«no te querer»	«no quererte casar»
106	«pone a muchos en cuidado»	«mueve el interés de todos»
107-196	«¿Con...ti?»	-
198-202	«Espera...aquí»	«Así pues, debo entender que no soy yo la mujer que este alboroto ha causado y que por una criada este hombre ha entrado aquí»
203	«ansí»	«así»
208	«con»	«por»
238	«tu entendimiento»	«comedimiento»
263	«acuerda»	«acuerde»
263	«Si hará»	«veamos»

294-297	«Es...cerca»	«Ay, qué diferente es eso a verle hablar más de cerca»
302-305	«para...nombre»	«con prudencia se ha de hacer»
314	«que»	«pues»
343	«díjete»	«te dije»
349	«¿Si me conoció?»	«¿Me conoció?»
356	«lindamente»	«bravamente»
360	«mentís»	«me mentís»
364	«alzó»	«alumbró»
377	«liciones»	«decciones»
379-382	«Con...caminos»	-
386	«eternamente»	«nunca jamás»
387-414	«que...imaginación»	-
416	«olvidando»	«buscando»
435-442	«Si...amor»	-
447-502	«Médico...almireces»	-

512	«hechura»	«gusto»
515	«Hame dicho»	«Me ha dicho»
537	«de que no te dejas ver»	«en que no te dejas ver»
565-566	«Que...mejor»	«Que si es así cómo lo entiende su dueño no he visto cosa mejor»
596	«Entra»	«Anda»
600	«Aquí aguardo, vuelve luego»	«Escribe, y búscame luego»
604	«falido»	«muy pobre»
609	«„»	«y»
611-614	«Escalera...cuerpos»	-
619-36	«Antiguamente...ciento»	-
675-682	«Todo...ellos»	-
686	«(Qué traigo de pensamientos)»	«Guarda, guarda sus secretos»
688	«Poned esas sillas luego»	«Buenos van mis pensamientos»
716	«se»	«me»
721-735	«Si...rayas»	-

759	«porque antes de amar no amar pensara»	«porque si antes de amar no amar pensara»
772	«¿Burlaste?»	«¿Te burlas?»
775	«que»	«pues»
777	«un criado el entender»	«a un criado el entender»
779-798	«De...sucedido»	-
806	«los puntos»	«del mérito»
814	«ansí»	«así»
847-888	«Mas...igual»	-
911-920	«Todo...adoro»	-
932	«y»	«que»
942-943	«¿Pones duda que a su ilustre sangre acuda?»	«¿Es que tienes duda que en nuestro favor acuda?»
946	«en»	«de»
972	«agora»	«ahora»
999	«ansí»	«así»

1002	«el»	«su»
1003	«casáis»	«caséis»
1012	«cuadra»	«sala»
1021	«y»	«que»
1043	«en»	«de»
1070	«como»	«que yo»
1089	«de»	«con los»
1112	«Es necísima Marcela»	«Pues es muy necia Marcela»
1130	«la»	«una»
1137	«Torcatos»	«Torcuatos»
1146	«ofrecella»	«ofrecerla»
1152	«haber»	«hacer»
1157	«es como ponerse un jaco»	«es vestirse una armadura»
1170	«advierto»	«he dicho»
1222	«¿No...oriente»	«y caminar libremente»
1223-1245	«salir...León»	-

1264	«¿Hablarasla»	«¿La hablarás?»
1269	«agora»	«ahora»
1308-1327	«Cuando...mal»	-
1328	«lamentaciones»	«previsiones»
1336-1343	«Cuando...apestado»	-
1358	«desprecia»	«avergüenza»
1369	«rasgástele»	«de rasgaste»
1370	«ansí»	«así»
1416-1427	«o...nada»	-
1428	«Pues tomo, Tristán, la empresa»	«Ser conde será mi empresa»
1451	«alguna vez»	«algunas veces»
1456-1459	«¡Si...hablar!»	-
1464-1471	«¿Son...daños.»	-
1486	«aquesa»	«aquesta»
1487	«¡Qué necio enfado!»	«todo ha acabado»

1488-1507	«¡Ah...estoy.»	-
1511-1514	«Mira...miras.»	«Pues yo diré que ser prudente, Marcela, te conviene, si bien lo miras»
1535	«Queréis que esté deslumbrado»	«Es que no estoy enterado»
1552-1555	«Es...debido.»	-
1558-1591	«Fabio... recela»	-
1595	«desdeñarlos»	«maltratarlos»
1596-1599	«la... escucharte»	-
1614	«porque»	«aunque»
1630	«monstros»	«monstruos»
1659-1660	«Pues...faltado»	-
1668-1675	«Pues...importante»	-
1690-1695	«¿Estos...ángel»	-
1701-1704	«Pero...Ulises?»	-
1706-1715	«sino...margen»	-

1720-1721	«y...caen»	-
1722	«que»	«y»
1725	«agora»	«ahora»
1735	«muestra»	«mira»
1740-1807	«Turbado...encenderse»	-
1811	«que a no imaginarme en ti»	«que por no pensar en ti»
1837	«partes»	«prendas»
1843-1852	«Confieso...vencedor»	-
1865	«vitorias»	«victorias»
1875	«sin»	«sino»
1892	«ansí»	«así»
1893-1894	«Toma...dos»	«Me conviene estar alerta, aquí esperemos las dos»
1933	«pase»	«parte»
1953	«¡Ay, qué me has dicho de afrentas»	«Bien me has colmado de afrenta»

1954	«Yo he caído ya, con veros»	«Estoy pagado ya, con veros»
1957	«se concertar»	«concertarse»
1986-1987	«¿Escuchalle...igual?»	-
1995	«escribírame»	«me escribirá»
1999-2002	«(Todo...ojos)»	-
2004	«partes»	«prendas»
2010	«tapices»	«retratos»
2011-2013	«y...escribanía»	-
2014	«y»	-
2024	«ansí»	«así»
carta dictada a Teodoro	«lo mucho»	«costumbre»
2051	«que despacha»	«por pedir»
2062-2065	«que...mengua»	-
2068	«toca el arma»	«favorece»
2074	«Marcela»	«Anarda»

2075	«Celos...vanos»	«Mira que ufanos se quieren presentar estos ahora ante quien sus deseos serán vanos»
2087	«ansí»	«así»
2101	«agora»	«ahora»
2103	«Señor Marqués, Teodoro el culpable ha sido»	«Teodoro, entonces, el culpable ha sido»
2119	«(Perdí el caballo y mil escudos de oro)»	-
2145	«¿Llamábasme?»	«¿Me llamabas?»
2146	«agora»	«ahora»
2230	«de»	«que»
2235	«entrad»	«quedad»
2246-2262	«Si...cobarde»	«Si un hombre con dos amores puede estar siempre contento, su criado lo celebra»
2268-2275	«No...feo»	-
2276	«Señor»	«Porque»

2288-2291	«a... luego»	-
2308	«lición»	«dección»
2316-2317	«Y... riñiendo»	-
2341	«Para que»	«Pues porque»
2355	«agora»	«ahora»
2371-2403	«Su... entienda»	-
2412-2415	«semejante... pensamiento»	-
2416	«Pagar tenéis el vino en alboroque»	«Nos pagaréis el vino en alboroque»
2423-2424	«si... secretario»	-
2439	«Antes»	«Ya que»
2443	«entren»	«sigan»
2444-2445	«y... gusto»	-
2453	«y que hay algún enredo! Fingir quiero.)»	-
2460-2462	«No... Italia»	-
2468	«docientos»	«doscientos»

2469	«treientos»	«trescientos»
2476	«frisones»	«caballos»
2486	«y yo quede seguro y sin sospecha»	-
2490-2491	«Servilde... casa»	-
2492	«ahora»	«ahora»
2494	«en su»	«en la»
2497	«vayan»	«queden»
2498-2499	«que me aguarda Mastranzo, Rompemuros, Mano de Hierro y Arfuz y Espantadiablos»	«que me aguarda Rompemuros, Mastranzo, Arfuz, Espantadiablos»
2500	«Decís... tiene!»	-
2511-2516	«Solo...goce»	-
2517	«Vuelve hacia casa, que a los dos importa»	«Ocúltate porque a los dos importa»
2519	«Por el camino te diré quién corta»	«Pon atención, te diré quién corta»
2526	«el conjeturan»	-

2527-2544	«y...espíritu»	-
2559	«A casa hemos llegado. A Dios te queda»	«Ellas serán tu premio. A Dios te queda»
2562-75	«Bien... enterraron»	-
2576-77	«¿Estás...Teodoro?»	«¿Te encuentras ya mejorado de tus tristezas, Teodoro?»
2593	«Si»	«Lo»
2621	«¿No eres ido?»	«¿No te has ido?»
2622	«ahora»	«ahora»
2629	«Vuelvo»	«Vengo»
2642	«lucha con mi noble honor»	«lucha ahora con mi noble honor»
2652-2671	«Buena...bien»	-
2687	«¿Sabes tú que querrá él?»	«¿Sabes tú si querrá él?»
2689	«Sin tener satisfacción»	«Sin saber su decisión»
2716-2729	«¿Qué...fruto?»	-
2744	«varios»	«vivos»

2773	«confiesan»	«contemplan»
2781	«ansí»	«así»
2817-2818	«no...Teodoro.»	-
1820-1823	«y...iglesia.»	-
2826	«agora»	«ahora»
2854-2855	«porque...sospecha»	-
2882-2883	«y...penas!»	-
2890-2893	«que...vuelvas.»	-
2900-2985	«El...olvido»	-
2996-3015	«¿Yo...aborrecido.»	-
3023	«descanso»	«placer»
3027	«viene a»	«quiere»
3033	«En»	«Al»
3043	«agora»	«ahora»
3065	«de»	«en»
3066-3073	«¡Perdidos...comer»	-

3079-3082	«que... regocijo.»	-
3090	«de»	«que»
3093	«en»	«a»
3120	«de»	«con»
3121	«¿Cómo a España? Bueno»	«A España? Bueno»
3136	«ahora»	«ahora»
3149	«ahora»	«ahora»
3175	«ahora»	«ahora»
3192	«más celitos»	«nunca celos»
3201-3212	«¿En...Nápoles!»	-
3220	«trecentos»	«trescientos»
3238	«porque hoy te mate»	«por tu vida»
3238-3254	«¿Qué...vende»	-
3255-3256	«A...tristeza»	«Loco has sido, las mil cosas que he pensado todas me causan tristeza»

3259	«cortarme»	«nos corten»
3260	«agora»	«ahora»
3266	«No eres ido»	«No has ido»
3272	«te ha vuelto a tocar el arma»	«De nuevo te mira bien»
3279	«Tristán, a quien hoy pudiera»	«Tristán, por matar tristezas»
3280-83	«hacer...tristeza»	-
3294	«mi nobleza natural»	«el amor a la verdad»
3296-3301	«porque... prendas»	-
3307-3308	«pues... quería»	-
3336-3349	«Queremos... mujer.»	-
3374	«Y... Dorotea»	-
3376	«para mí»	«yo daré»
3377	«el»	«da»
3378-3383	«Con... comedia»	Tristán: «Muy bien me pagas, señor, salir en tu defensa. ¿No eran bastantes dos bodas para un día? Teodoro: ¿Tú te quejas?»

		<p>Diana: Que pronto os llevan el hijo esta vez</p> <p>Ludovico: Esta vez, será sin pena</p> <p>Diana: Yo os lo guardo, que sería descuido si lo perdiera.»</p>
--	--	---

9. 13. PROPUESTA DE SEGMENTACIÓN DE
EL PERRO DEL HORTELANO (P. MIRÓ, 1996)

Secuencia	Argumento	Escenarios
1	Secuencia de apertura. Encuentro amoroso de Marcela y Teodoro. Desvelo de Diana. Persecución de Tristán y Teodoro por parte de los criados.	A medianoche. Palacio de Belflor: aposentos, escalinatas exteriores y jardines.
2	Interrogatorio de Diana a las criadas: Anarda y Marcela.	Salón del trono y estancias.
3	Monólogo de Diana. Encuentro de Diana y Teodoro. Justa poética. Condesa insinúa a Tristán los acontecimientos devenidos la noche anterior.	A la mañana siguiente. Jardines de palacio.
4	Llegada del marqués Ricardo. Teodoro entrega la réplica de la carta amorosa a Diana. Monólogo de Teodoro.	Mediodía. Salón del trono.
5	Marcela busca a Teodoro. La criada anuncia a su amante que la Condesa concertará su matrimonio. Diana, airada, manda encerrar a Marcela.	De día. Jardines de palacio. Salón del trono.
6	Escena costumbrista: bailes y juegos de época. Paseo en góndola de Diana y	De día. Calle. Canal y muelle.

	Teodoro. Caída de Diana. Monólogo de Teodoro.	
7	El marqués Ricardo y el conde Federico observan a Diana en misa. Diana se dirige a sus pretendientes. Monólogo de Teodoro (<i>over</i>). Mojiganga.	Por la mañana, iglesia. Puertas iglesia.
8	Tristán entrega a Teodoro una carta de Marcela, este se mofa de la criada. Danzas de los infantes.	De mañana, cocina palacio. Jardines Palacio.
9	Dorotea y Marcela hablan. Llega Teodoro e informa de que su relación amorosa ha terminado. Marcela, despechada, se declara a Fabio. La Condesa y Anarda observan la escena a través de las celosías.	De día, estancias de palacio
10	Planos estáticos de fuentes. Diana lee. Llega Teodoro y le pide consejo para elegir entre los pretendientes nobles: se decide por Ricardo. Monólogo de Teodoro (parte de este en <i>over</i>). Teodoro habla con Fabio y le manda comunicar la nueva al Marqués.	De mañana, jardines de palacio.
11	Tristán media en la reconciliación de Teodoro y Marcela. Diana escucha tras las celosías pero, movida por los celos	Entrada la noche, estancias de palacio.

	entra en escena. Todos parten.	
12	Diana dicta a Teodoro una carta donde reafirma su amor. Monólogo de Teodoro. Entra Marcela, Teodoro le miente: la Condesa piensa casarla con Fabio. Monólogo de Marcela.	A la mañana siguiente. Salón de palacio.
13	Llega el marqués Ricardo. Diana le aclara que todavía no ha decidido si piensa casarse con él. Monólogo de Diana. Fuera, Fabio y Teodoro hablan sobre el malentendido de los pretendientes.	A mediodía. Salón del trono. Jardines de palacio.
14	Teodoro confiesa su amor a Diana. Diana lo rechaza y él le echa en cara sus vaivenes. Diana abofetea a Teodoro, que parte. El conde Federico encuentra a Diana muy disgustada. El secretario explica lo acontecido a Tristán. Llega la condesa y compra el pañuelo ensangrentado de Teodoro.	A mediodía. Salón del trono. Cocina de palacio.
15	Una mujer baila sobre la mesa de una taberna. Los nobles, recelosos de Teodoro deciden acabar con él. Contratan a Tristán para darle muerte.	De noche. Taberna.
16	Unos monjes trabajan en los jardines. Tristán informa a Teodoro de los	A la mañana siguiente. Jardines de palacio.

	planes urdidos por los nobles. Planos estáticos de fuentes.	
17	Diana compra telas a un mercader. Teodoro pide permiso para huir a España. Despedida de los enamorados y monólogo de Diana.	De día. Sala de palacio.
18	Diana, inquieta, pasea seguida por su séquito. Sentada, niega a Marcela la posibilidad de partir con el secretario a España y decide casarla con Fabio.	De día. Jardines de palacio.
19	Chicas desnudas juegan rodeadas de fuentes. Mientras hacen sangrías al conde Ludovico, este las observa. Relata la desaparición de su hijo Teodoro hace veinte años. Aparecen Tristán y Furio disfrazados de mercaderes armenios. El criado convence al anciano de su parentesco con el secretario.	De día. Patio del palacio del Conde. Sala de recepción.
20	Marcela y Teodoro se despiden. Fabio comunica al amanuense que la Condesa le espera. Segunda despedida de los amantes. Sigue la danza de los infantes.	De día. Escalinatas exteriores. Jardines de palacio.
21	Diana recibe al conde Ludovico, que reconoce a Teodoro como su hijo.	De día. Estancias de palacio.

	<p>Diálogo entre Diana y Teodoro: ven posible casarse. Monólogo de Diana.</p>	
22	<p>Los nobles reclaman a Tristán que todavía no haya matado a Teodoro. Tristán confiesa la patraña al secretario, y este a Diana, que no le importa. Al llegar el conde Ludovico, le anuncian el enlace. Además, se acuerda el matrimonio de Fabio con Marcela y Tristán con Anarda. Festejos.</p>	De noche. Jardines de palacio.
23	Títulos de crédito.	-

9. 14. PROPUESTA DE SEGMENTACIÓN DE *SOBAKA NA SENE*

(Y. FRID, 1978)

Secuencia	Argumento	Escenarios
1	Títulos de crédito	Exteriores de un palacio de estilo neoclásico. Interiores del palacio
2	Marcela y Teodoro se besan. Diana se desvela; interroga a Anarda y a Marcela; promete a esta última que la casará con Teodoro.	Exteriores del palacio, de madrugada. Interior de la habitación de Diana. Balcón. Salón de trono.
3	Monólogo de Diana.	De día, jardines de palacio. Salón de trono.
4	Teodoro y Tristán hablan de lo acontecido la noche anterior. Llega Diana y habla con Teodoro, después con Tristán.	De día, jardines de palacio
5	El marqués Ricardo ofrece a Diana una serenata. Teodoro entrega una carta a Diana. Monólogo de Teodoro. Conversación entre Teodoro y Marcela.	De día, jardines de palacio. Salón de trono. Jardines.
6	Diana y Teodoro pasean. Monólogo de Teodoro.	Jardines de palacio.
7	Los nobles se preparan para visitar a Diana.	Habitación del conde Federico. Habitación del

		marqués Ricardo.
8	El marqués Ricardo y el conde Federico esperan a Diana, que regresa de la iglesia.	Entrada del palacio de Belflor.
9	Tristán entrega a Teodoro una carta de Marcela; el secretario la rasga. Llega Marcela y Teodoro la desprecia. Marcela, despechada, hace creer a Fabio que está enamorada de él.	Jardines de palacio.
10	Diana habla con Anarda. Llega Teodoro y Diana le pregunta con quién prefiere que se case. Teodoro abandona desesperado el palacio. El secretario comunica a Fabio la decisión de Diana de casarse con el marqués Ricardo para que se la traslade al noble.	Balcón. Salón de trono. Jardines de palacio.
11	Teodoro y Tristán tratan de convencer a Marcela de que el secretario sigue enamorado de ella. Finalmente se produce la reconciliación de los amantes. Diana y Anarda han contemplado escondidas toda la escena.	Jardines de palacio.
12	Fin de la primera parte <i>Sobaka na sene</i> .	Títulos de crédito.
13	Inicio de la segunda parte de <i>Sobaka na sene</i> . Teodoro canta acompañándose del	Títulos de crédito. Jardines palacio.

	laúd.	
14	Fiesta callejera. Teodoro y Marcela bailan mientras son espiados por Diana y Anarda. Diana cita a Teodoro, al que dicta una carta: en ella le da a entender que está enamorada de él. Aparece Marcela, Teodoro vuelve a rechazarla.	Calle, de noche. Interior del palacio de Belflor.
15	El marqués Ricardo, que cree que Diana ha aceptado su propuesta de matrimonio, visita a la Condesa. Esta aclara el malentendido, que lo atribuye a Fabio. Fabio habla con Teodoro, y este le sugiere que, si le comunica a Federico que Diana ha rechazado a Ricardo, el Conde le dará albricias.	De día, salón de trono. Jardín.
16	Diana vuelve a rechazar a Teodoro. Teodoro, furioso, le echa en cara sus vaivenes sentimentales. Diana lo abofetea. La escena ha sido vista por el conde Federico, que está de visita en Belflor.	De día, claustro de los jardines de palacio. Jardines de palacio.
17	Teodoro y Tristán comentan la reacción de Diana. Aparece Diana y compra el pañuelo ensangrentado de Teodoro.	De día, jardines.
18	Tristán habla con el marqués Ricardo y	De noche, calles de Nápoles.

	el conde Federico, que lo confunden con un sicario. Encargan al criado que mate a Teodoro.	
19	El conde Ludovico toma unos baños en la playa. Cerca del noble, Tristán duerme en una barca. El criado oye los lamentos del viejo Conde, que recuerda a su hijo desaparecido.	De día, en la playa.
20	Tristán informa a Teodoro de que Ricardo y Federico le han encargado su muerte.	De día, en los jardines.
21	Teodoro solicita permiso a Diana para partir a España.	Salón de trono.
22	Tristán disfrazado de mercader armenio convence al viejo Conde de que su hijo Teodoro trabaja como secretario en Belflor.	De día, palacio del conde Ludovico.
23	Teodoro, que parte a España, se despide de Diana.	Balcón del palacio de Belflor.
24	El conde Ludovico informa a Diana de que Teodoro es su hijo. Ricardo y Federico reciben con sorpresa la noticia del parentesco.	Salón de trono del palacio de Belflor. Puertas del condado.
25	Teodoro confiesa a Diana la patraña,	Jardines de palacio de

	ella lo acepta. Llegada del conde Ludovico, que bendice el matrimonio. Baile nupcial.	Belflor. Salón de trono.
--	---	--------------------------

10. BIBLIOGRAFÍA

- Aguilera Sastre, Juan, *Federico García Lorca y el teatro clásico: la versión escénica de La Dama Boba*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2001.
- , «Max Aub y los proyectos republicanos para un Teatro Nacional», en *Actas del Congreso Internacional Max Aub y El Laberinto Español: celebrado en Valencia y Segorbe del 13 al 17 de diciembre de 1993*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1996, 255–268.
- Aguirre, José María, «El alcalde de Zalamea: ¿venganza o justicia?», *Estudios filológicos*, 7 (1971): 119–132.
- Alba, Ramón, ed., *Literatura Española: una historia de cine*, Madrid, Polifemo, 1999.
- Allinson, Mark, «Not Matadors, Not Natural Born Killers: Violence in Three Films by Young Spanish Directors», *Bulletin of Hispanic Studies*, 74. 3 (1997): 315–330.
- , «Pilar Miró's Last Two Films: History, Adaptation and Genre», en *Spanish Cinema: Calling the Shots*, eds. Rob Rix y Roberto Rodríguez-Saona, Leeds, Trinity and All Saints, 1999, 33–45.
- Almasov, Alexey, «Fuente Ovejuna y el honor villanesco en el teatro de Lope de Vega», *Cuadernos hispanoamericanos*, 54 (1963): 701–755.
- Alonso Veloso, María José, «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 (2001): 375-393.
- Álvarez Chillida, Gonzalo y Ricardo Izquierdo Benito, *El antisemitismo en España*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.
- Andreu Miralles, Xavier, «La mirada de Carmen: el mito oriental de España y la identidad nacional», en *Memoria e identidades. VII Congreso da Asociación de Historia Contemporánea. Santiago de Compostela-Ourense, 21-24 de Setembro de 2004*, eds. Justo Baramendi y M^a Xesús Baz, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2004.
- Anónimo, «Acontecimiento en el cine Calatravas. La exposición de estampas de la película de Lope de Vega *La Musa y el Fénix*», *La época* (30 de noviembre de

- 1935): 5.
- , «Cartelera teatral madrileña», *Heraldo de Madrid* (7 de diciembre de 1935): 8.
- , «Cartelera teatral madrileña», *El Heraldo de Madrid* (30 de noviembre de 1935): 10.
- , «La Casa Árabe abre mañana su ciclo de cine Fantasías Orientales», *ABC* (2 de febrero de 2012): 66.
- , «*Cent cavaliers*», *Jeune Cinéma*, 294 (2005): 25–26
- , «Cine Calatravas. *La Musa y el Fénix*», *La época* (5 de diciembre de 1935): 5.
- , «Crítica: Lírico y Avenida, *Fuenteovejuna*», *La Almudaina* (19 de noviembre de 1947).
- , «Der Erste Bioscop Monumental Film *Der Richter von Zalamea*», *Der Kinematograph*, 719 (1920): 1.
- , «*Der Richter von Zalamea*», *Der Kinematograph*, 720 (1920).
- , «En el cine Calatravas se va a estrenar la película sobre Lope de Vega *La Musa y el Fénix*», *La época* (28 de noviembre de 1935): 5.
- , «*Fuenteovejuna*», *ABC* (19 de noviembre de 1972): 65.
- , «*Fuenteovejuna*, en el Cinema Salamanca», *La Gaceta Regional* (29 de noviembre de 1947).
- , «El lunes, en teatro *La leyenda del alcalde de Zalamea*», *ABC* (27 de mayo de 1975): 158.
- , «*La Musa y el Fénix* en Calatravas», *La libertad* (5 de diciembre de 1935): 8.
- , «Marmorhaus. *Der Richter von Zalamea*», *Erste Internationale Filmzeitung*, 42 / 43 (1920): 10.
- , «Mientras se rueda Lope de Vega: una excelente casa de socorro», *La libertad* (26 de septiembre de 1935): 7.
- , «Un nuevo teatro», *La Vanguardia* (28 de diciembre de 1901): 5.
- , «Prueba privada de *La Musa y el Fénix*», *ABC* (27 de octubre de 1935): 65.
- , «Teatros y cines. Granada. *Fuenteovejuna*, por Amparito Rivelles, Manuel Luna y Fernando Rey», *Ideal* (28 de octubre de 1947).
- , «Tres hijas, tres ultrajes y un padre que representa la justicia», *ABC* (9 de junio de 1973): 143.
- , «Una versión falseada de *Fuenteovejuna*», *El día* (19 de febrero de 1953).

- Antón Sánchez, Laura, *César Fernández-Ardavín: cine y autoría*, Madrid, Egeda, 2000.
- Antonucci, Fausta, «*El perro del hortelano*, una comedia de frontera», *Cuadernos pedagógicos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, 57 (2016): 18–28.
- Arango, Manuel Antonio, *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Fundamentos, 1995.
- Arellano, Ignacio, «Algunos problemas y prejuicios en la recepción del teatro clásico español», en *Proyección y significado del teatro clásico español*, eds. José María Díez Borque y José Alcalá-Zamora, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, 53–78.
- , «El patrimonio teatral español del Siglo de Oro. Un Proyecto en marcha», en *El teatro del Siglo de Oro en primer plano. Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, coord. Ignacio Arellano, 802 (2013): 2–4.
- Arellano, Ignacio y Juan Antonio Martínez Berbel, eds., *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, New York, Instituto de Estudios Auriseculares, 2013.
- Arellano, Ignacio y Carlos Mata, *Vida y obra de Lope de Vega*, Madrid, Homo Legens, 2011.
- Arenas, José, «Vittorio Cottafavi: "el cine no desaparecerá nunca"», *ABC* (22 de noviembre de 1986): 89.
- Asac Dati, 10. *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, 2006.
<http://asac.labiennale.org/it/passpres/cinema/annali.php?m=18&c=p>.
 Consulta del 12 de diciembre de 2017.
- Aub, Max, *Diarios (1939-1972)*, ed. Manuel Aznar Soler, Barcelona, Alba, 1998.
- Avelló, «Cinema: *Fuenteovejuna*, con Manuel Luna y Amparito Rivelle», *La nueva España* (22 de noviembre de 1947).
- Aznar Soler, Manuel, «El Búho: Teatro de la F.U.E. de la Universidad de Valencia», en *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, eds. Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos, Madrid, CSIC, 1992, 415–428.
- Azorín, «Geografía», *El cine y el momento*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1953, 141–145.
- Balcells, José María, «María Teresa León y Rafael Alberti: sobre el guión de *La*

- dama duendes*», en *Homenaje a María Teresa León en su centenario*, ed. Gonzalo Santonja, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, 311–324.
- Barea, Arturo, *Lorca: el poeta del pueblo*, Buenos Aires, Losada, 1946.
- Barros, Sandra R., «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 (2008). <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero38/lopegen.html>. Consulta del 15 de diciembre de 2017.
- Barcinógrafo, *Alcalde de Zalamea. Pressbook francès i anglès*, Repositori digital de la Filmoteca. <http://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/8743>. Consulta del 30 de noviembre de 2017.
- , *Cinematógrafo-Moderno (Manresa): 20-02-1915 i 21-02-1915*, Repositori digital de la Filmoteca. <http://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/11220>. Consulta del 30 de noviembre de 2017.
- , *Invitació per passe de prova dels films: Alcalde de Zalamea, Misteri de dolor i Fridolín*, Repositori digital de la Filmoteca. <http://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/11372>. Consulta del 30 de noviembre de 2017.
- Bastianes, María, Esther Fernández y Purificació Mascarell, eds., *Diálogos en las tablas: últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, 2014.
- Bate, Jonathan, *El genio de Shakespeare*, trads. Clara Calvo López y Graham Keith Gregor, Madrid, Espasa, 2000.
- Batlle, Carles, *Adrià Gual (1891-1902): per un teatre simbolista*, Barcelona, Diputació de Barcelona / Xarxa de Municipis / Institut del Teatre, 2001.
- , *El teatre d'Adrià Gual*, Universitat Autònoma de Barcelona, 1998.
- Batueco, «*El alcalde de Zalamea*», *Mediterráneo* (1954).
- Bayliss, Robert, «Lope enamorado: patrimonio cultural y cine postnacional», *Hispania*, 98. 4 (2015): 714–725.
- Bayo, Juan, «Pedro Moreno», en *Vestir los sueños: figurinistas del cine español*, eds. Juan Bayo, Álex Navarro y Robert Olcina, Valladolid, Semana Internacional de

- Cine de Valladolid, 2007, 153–169.
- Bell, Peter B., «Bibliography of Foreign Publications on the Comedia», *Bulletin of the Comediantes*, 22. 2 (1970): 38–54.
- Bentley, Bernard P. E., «Fuenteovejuna en 1947: la hipoteca del presente», en *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, eds. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, Frankfurt / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 2004: 331–336.
- Betancur, Bryan, «"La justicia más rara/ del mundo": Violated Daughter, Inviolable Law in Calderón's *El alcalde de Zalamea*», *Bulletin of the Comediantes*, 67. 2 (2015): 67–89.
- Beylie, Claude, «Entretien avec Vittorio Cottafavi», *Écran*, 3 (1972a): 71–72.
- , «*Le fils du Cid*», *Écran*, 3 (1972b): 70–72.
- Bingham, Dennis, *Whose Lives Are They Anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre*, New Brunswick / New Jersey / London, Rutgers University Press, 2010.
- Bloom, Harold, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, New York, Harcourt Brace & Company, 1994.
- Bock, Hans-Michael y Tim Bergfelder, eds., *The Concise Cinegraph: Encyclopaedia of German Cinema*, Oxford, Berghahn Books, 2009.
- B. O. E., *Ley de sucesión en la Jefatura del Estado de 26 de julio de 1947*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015.
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/ley-de-sucesion-en-la-jefatura-del-estado-de-26-de-julio-de-1947/>. Consulta del 15 de diciembre de 2017.
- Bonorino, Pablo Raúl, *La violación en el cine*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2011.
- Borgelt, Hans, «Der Regisseur Ludwig Berger ist der vergessene Pionier des deutschen Films», *Berliner Zeitung* (20 de marzo de 1995).
<https://www.berliner-zeitung.de/der-regisseur-ludwig-berger-ist-der-vergessene-pionier-des-deutschen-films--ein-walzertraum--machte-kino-geschichte-17617894>. Consulta del 15 de diciembre de 2017.
- Breden, Simon, «"El Lope era un figura": fingiendo lo verdadero», en *Dentro de El Ministerio del Tiempo*, ed. Concepción Cascajosa, Madrid, Léeme, 2015, 107–114.

- , «La presencia de Lope de Vega en *El Ministerio del Tiempo*», *La escena y la pantalla: Lope hoy. Anuario Lope de Vega: texto, literatura, cultura*, coords. Alba Carmona, Gaston Gilabert, Purificació Mascarell, 24 (2018): *en prensa*.
- Brooke, Alice, «"El Mejor Mozo"? The Representation of the Future Catholic Monarchs in Lope de Vega's *El Mejor Mozo de España*», *Bulletin of the Comediantes*, 63. 2 (2011): 15–26.
- Burningham, Bruce R., «Beleaguered Hegemony and Triangular Desire in Lope de Vega's *Las famosas asturianas* and John Ford's *Stagecoach*», *Bulletin of the Comediantes*, 56. 1 (2004): 115–142.
- Bursi, Giulio, «Oltre il cinema. Gli anni di formazione, la fotografia, l'editoria, i film mai realizzati», en *Ai poeti non si spara. Vittorio Cottafavi tra cinema e televisione*, eds. Adriano Aprà, Giulio Bursi y Simone Starace, Bologna, Cineteca Bologna, 2010, 14–32.
- Byrd, Suzanne W., *La Fuente Ovejuna de Federico García Lorca*, Madrid, Pliegos, 1984.
- D. C., «Cine Municipal. *Fuenteovejuna*». *Diario de Cadiz* (10 de enero de 1948).
- Caba, María Y., *Isabel la Católica en la producción teatral española del Siglo XVII*, Woodbridge, Tamesis, 2008.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El alcalde de Zalamea*, ed. Juan Manuel Escudero Baztán, Madrid, Editex, 2010.
- , *El alcalde de Zalamea*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.
- , *El garrote más bien dado o El alcalde de Zalamea*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Cátedra, 1999.
- , *La dama duende*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 2005.
- Calderón de la Barca, Pedro y Lope de Vega, *El alcalde de Zalamea. Edición crítica de las dos versiones (Calderón de la Barca y Lope de Vega, atribuida)*, ed. Juan M. Escudero Baztán, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 1998.
- Camacho Platero, Luzmila, «*Las famosas asturianas*: celebración de la castidad», en *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, eds. Aurelio González, Serafín González y Lillian von der Walde Moheno, México D. F., El Colegio de México / Universidad Autónoma Metropolitana / Asociación

- Internacional de Teatro Español y Novohispanismo de los Siglos de Oro, 2010, 479–511.
- Camino, Mercedes, «"¡Volvióse en luto la boda!": Ritual, Torture, and the Technologies of Power in Lope's *Fuente Ovejuna*», *Modern Language Review*, 99. 2 (2004): 382–399.
- Campana, Patrizia, «*Et per tal variar natura è bella*: apuntes sobre la *variatio* en el *Quijote*», *Cervantes*, 17. 1 (1997): 109–121.
- Camporesi, Valeria, «Para una historia de lo no nacional en el cine español: Ladislao Vajda y el caso de los huidos de las persecuciones antisemitas en España», en *Cine, nación y nacionalidades en España*, eds. Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin, Madrid, Casa de Velázquez, 2007, 61–74.
- Camus, Mario, *La leyenda del alcalde de Zalamea*, España, So Good ent. / RTVE, 2007.
- Canavaggio, Jean, «*El perro el hortelano*, de refrán a enredo», en *Un mundo abreviado: aproximaciones al teatro áureo*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2000, 181–190.
- Canning, Elaine, «Destiny, Theatricality and Identity in Contemporary European Cinema», *New cinemas*, 4. 3 (2006): 159–171.
- , «"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 (2005): 81–92.
- Carmona, Alba, «Análisis de la recepción y canonización de las comedias del Siglo de Oro a partir de sus adaptaciones cinematográficas», en «*Venia docendi*». *Actas del IV Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2014)*, eds. Carlos Mata y Ana Zúñiga Lacruz, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015, 7–21
- , «Ausencias y presencias: la recepción de Lope y Shakespeare a través del cine», *Lope y el teatro europeo de su tiempo. Anuario Lope de Vega: texto, literatura, cultura*, coord. Gonzalo Pontón, 23 (2017a): 286–317.
- , «Harley Erdman y Susan Paun de García, eds., *Remaking the Comedia. Spanish Classical Theater in Adaptation*, Tamesis, Woodbridge, 2015, 303 pp. ISBN: 9781855662926», *Lope y el teatro europeo de su tiempo. Anuario Lope de Vega: texto, literatura, cultura*, coord. Gonzalo Pontón, 23 (2017b): 615–620.

- , «La representación de la violencia en *Fuente Ovejuna*: de la comedia a sus reescrituras fílmicas», en *¡Muerto soy! Las expresiones de la violencia en la literatura hispánica desde sus orígenes hasta el siglo XIX*, eds. Cristóbal José Álvarez López et al., Sevilla, Renacimiento, 2016.
- y Sònia Boadas, «"O morir en la porfía o ser conde de Belflor": la ambición de Teorodo en Lope de Vega y en Pilar Miró», *Oggia*, 20 (2016): 5–23.
- , Gastón Gilabert y Purificació Mascarell, coords., *La escena y la pantalla: Lope hoy. Anuario Lope de Vega: texto, literatura, cultura*, 24 (2018).
- y Esther Lázaro, «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 (2016): 13–22.
- Carou, Alain y Béatrice de Pastre, eds., *Le Film d'art et les films d'art en Europe (1908-1911). Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, 56 (2008).
- Carreño, Antonio, «Lo que se calla Diana: *El perro del hortelano* de Lope de Vega», en *El escritor y la escena. Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Ciudad Juárez, 18-21 de Marzo de 1992)*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, 115–128.
- , «La semántica del engaño: *El perro del hortelano* de Lope de Vega», en *Busquemos otros montes y otros ríos: estudios de literatura española del Siglo de Oro dedicados a Elias L. Rivers*, eds. Brian Dutton y Victoriano Roncero, Madrid, Castalia, 1992, 75–98.
- Cartagena Calderón, José Reinaldo, *Masculinidades en obras: el drama de la hombría en la España Imperial*, Newark, Juan de la Cuesta, 2008.
- Carvajal, Mery, «Juan Guerrero Zamora: no asisto al estreno de *Fuenteovejuna*», *Pueblo* (20 de noviembre de 1972): 35.
- Casa, Frank P., «El tema de la violación sexual en la comedia», *El escritor y la escena: actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18-21 de Marzo de 1992, Ciudad Juárez)*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, 203–212.
- Case, Thomas E., *Lope and Islam: Islamic Personages in his Comedias*, Newark, Juan de

- la Cuesta, 1993.
- Castro, Américo y Hugo A. Rennert, *Vida de Lope de Vega: 1562-1635*, Salamanca, Anaya, 1968.
- Castro, Antonio, *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres, 1974.
- Castro de Paz, José Luis, Héctor Paz Otero y Fernando Gómez Beceiro, «*El Malvado Carabel: impronta de Wenceslao Fernández Flórez en el cine antes y después de la Guerra Civil*», *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 24 (2015): 241–258.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 2007, vol. 1.
- , *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, Madrid, Real Academia Española / Castalia, 1984.
- Cheshire, Ellen, *Bio-Pics: A Life in Pictures*, New York / Chichester / West Sussex, Columbia University Press, 2015.
- Chiginskaya, Maria, «Lope de puntillas: el estreno del ballet *Laurencia* en Leningrado (1939)», *Lope de Vega y la Edad de Plata. Anuario Lope de Vega: texto, literatura, cultura*, coord. Domingo Ródenas de Moya, 22 (2016): 344–354.
- Claver Esteban, José María, *Luces y rejas: estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2012.
- Coira, Pepe, *Antonio Román: un cineasta de la posguerra*, Madrid, Complutense, 2004.
- Corbalán, Pedro, «Homenaje equivocado», *ABC* (14 de agosto de 1981): 69.
- Corral, Enrique del, «Crítica Diaria», *ABC* (4 de junio de 1975): 150.
- , «Exclusiva: Juan Guerrero Zamora habla de su obra *El Greco*», *ABC* (26 de octubre de 1975): 182–183.
- Cortés, Fernando, *La viuda celosa*, México, Movie-Mex International, 1996.
- Cortés, José Ángel, «Vittorio Cottafavi», en *Entrevistas con directores de cine italiano*, Madrid, Magisterio Español, 1972, 25–44.
- Cortés Ibáñez, Emilia, «Un clásico en el cine: *El perro del hortelano*», *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, eds. Florencio Sevilla y Carlos Alvar, Madrid, Castalia, 2000, 303–308.
- Cottafavi, Vittorio, *Los cien caballeros*, España, Impulso Records & Films, 2008.
- Crusells, Magí, *La Guerra Civil española: cine y propaganda*, Barcelona, Ariel, 2003.

- Crusells Valeta, Magí, «Franco, un dictador de película: nuevas aportaciones a *Raza*», *Vidas de cine: el biopic como género cinematográfico*, ed. Gloria Camarero, Madrid, T&B Editores, 2011, 239–284.
- Custen, George F., *Bio/pics: How Hollywood Constructed Public History*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1992.
- D. u. F., «*Der Richter von Zalamea*», *Bühne und Film*, 23 (1920).
- Dall'Asta, Monica, «Los primeros modelos temáticos del cine», *Historia general del cine. Volumen I: orígenes del cine*, Madrid, Cátedra, 1998, 241–285.
- Decla Bioscop, *Der Richter von Zalamea. Decla Bioscop*, Berlín, Film Kurier, 1920.
- Deltell Escolar, Luis, «La imagen del soldado republicano en el cine español del Franquismo», en *Congreso la Guerra Civil española (1936-1939)*, edición electrónica, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006, 1-21.
- Di Pastena, Enrico, «Paremiología, genealogías y comedia: el caso de *La ocasión perdida*», en «*Otro Lope no ha de haber*». *Convegno Internazionale su Lope de Vega. 10-13 Febbraio 1999*, ed. Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2000, vol. 2, 101-117.
- Díez-Canedo, Enrique, *El teatro y sus enemigos*, México D. F., La Casa de España en México, 1939.
- Díez Borque, José María y Andrés Peláez, «Relación de destacadas puestas en escena de la obra de Calderón en el siglo XX», en *Calderón en escena*, eds. José María Díez Borque y Andrés Peláez, Madrid, Comunidad de Madrid, 2000, 375–387.
- Díez Ménguez, Isabel Cristina, «Adaptación cinematográfica de *El Perro del hortelano*, por Pilar Miró», en *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, ed. José Romera Castillo, Madrid, Visor, 2002, 301–308.
- Digital-lab, *Metraje: consejos para calcular sus metros de película*, Digital-lab. <http://www.digitallab1.com/metraje.htm>. Consulta del 25 de octubre de 2017.
- Dixon, Victor, «La auténtica trascendencia del teatro de Lope de Vega», en *Proyección y significados del teatro clásico español. Congreso internacional homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, coords. José María Díez Borque y José Alcalá-Zamora, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural

- Exterior, 2004, 247–256.
- , «Dos maneras de montar hoy *El perro del hortelano*, de Lope de Vega», en *La puesta en escena del teatro clásico. Cuadernos de teatro clásico*, 8 (1995): 121–140.
- , «"Su majestad habla, en fin,/ como quien tanto ha acertado": la conclusión ejemplar de *Fuente Ovejuna*», *Criticón*, 42 (1988): 155–168.
- Domènech, Conxita, «De Pedro Calderón de la Barca a Luis Saslavsky: un estudio literario-cinematográfico de *La dama duende*», *Hispania*, 98. 3 (2015): 474–484.
- , «La reinención de *La dama duende*: de comedia española a película argentina de exiliados», *Calderón en las artes visuales contemporáneas. Anuario calderoniano*, coords. Oleksandr Prokevich y Juan Manuel Escudero Baztán, 9 (2016): 35–53.
- Doménech Rico, Fernando, «De la escena al manual. El canon moderno de Lope de Vega», en *El Siglo de Oro en la España contemporánea*, eds. Hanno Ehrlicher y Stefan Schreckenber, Frankfurt am Main / Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2011, 53–82.
- , «El repertorio de La Barraca», en *La Barraca de García Lorca: entre el teatro y la utopía*, eds. Javier Huerta Calvo y Fernando Doménech Rico, Madrid, Ediciones del Orto, 2013, 35–59.
- Donnell, Sidney, *Feminizing the Enemy: Imperial Spain, Transvestite Drama, and the Crisis of Masculinity*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2003.
- Dougherty, Dru, «*Fuente Ovejuna* en clave republicana. La refundición de Enrique López Alarcón (1932)», *Anales de la literatura española contemporánea*, 38. 1–2 (2013): 127–147.
- Drove Shaw, Antonio, *La leyenda del alcalde de Zalamea*, 1972.
- Ducay, Eduardo, «*El alcalde de Zalamea*: entre la espada y la pared», *Objetivo*, 3 (1953): 39–40.
- Dupuich, Jean-Jacques, «*Le fils du Cid*», *La revue du cinéma*, 257 (1972): 135.
- Eickhoff, Stefan, *Max Schreck: Gespenstertheater*, München, Belleville, 2009.
- Eisner, Lotte H., *La pantalla demoníaca: las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*, trad. Isabel Bonet, Madrid, Cátedra, 1988.
- Elliott, John. H., *La España Imperial (1469-1716)*, trad. J. Marfany, Barcelona, Vicens-Vives, 1993.

- Elsaesser, Thomas, «Del Kaiser a la crisis de Weimar», en *Historia general del cine. Volumen V: Europa y Asia (1918-1930)*, eds. Manuel Palacio y Julio Pérez Perucha, Madrid, Cátedra, 1997.
- Entrambasaguas, Joaquín de, «Los clásicos españoles y el cine», *Mundo hispánico* 154 (1961): 27.
- , «Los famosos libelos contra unos cómicos de Lope de Vega», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1958, vol. 3, 7–74.
- Escalonilla López, Rosa Ana, «La vigencia dramática de la comedia nueva en la película *El Perro Del Hortelano*, de Pilar Miró», en *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, ed. José Romera Castillo, Madrid, Visor Libros, 2002, 309–320.
- Escudero, Juan Manuel, «El gracioso trágico calderoniano: un caso de multiplicidad», *Anuario Calderoniano*, 3 (2010): 115–135.
- Escudero, Juan Manuel y Victoriano Roncero López, eds., *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*, Madrid, Visor, 2010.
- España, Rafael de, *De la Mancha a la pantalla: aventuras cinematográficas del ingenioso hidalgo*, Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2007.
- , «El exilio cinematográfico español en México», en *México, país refugio: la experiencia de los exilios en el siglo XX*, ed. Pablo Yankelevic, México D. F., Plaza y Valdés / Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002, 229–244.
- Espina, Concha, «Villancicos: páginas del cautiverio», *ABC Sevilla* (24 de diciembre de 1938): 4–5.
- Estébanez Gil, Juan Carlos, «María Teresa León, guionista de cine: *La dama duende*», en *Homenaje a María Teresa León en su centenario*, ed. Gonzalo Santonja, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, 357–364.
- Evans, Peter W., *From Golden Age to Silver Screen: The Comedia on Film*, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1997.
- Fanés, Fèlix, *El cas CIFESA: vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, València, IVAECM, 1989.
- Faulkner, Sally, *Literary Adaptations in Spanish Cinema*, Woodbridge, Tamesis, 2004.
- , *Una historia de cine español: cine y sociedad (1910-2010)*, Madrid / Frankfurt am

- Main, Iberoamericana / Vervuert, 2017.
- Felkel, Robert W., «El papel del pobre en *El gran teatro del nundo* y el *Große Salzburger Welttheater* de Hofmannsthal», en *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. 3, 1289–1298.
- Fernán, Eva, *Venganza gitana: adaptación literaria de la película del mismo título, inspirada en un poema de Calderón de la Barca, creación de Ronald Colman*, Barcelona, Biblioteca Films, 1930.
- Fernández, Esther, «Lope de Vega en televisión», *La escena y la pantalla: Lope hoy. Anuario Lope de Vega: texto, literatura, cultura*, coords. Alba Carmona, Gaston Gilabert y Purificació Mascarell, 24 (2018), *en prensa*.
- y Cristina Martínez-Carazo, «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 (2006): 315–328.
- Fernández, Jaime, «Honor y libertad: *El perro del hortelano* de Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes*, 50. 2 (1998): 307–316.
- Fernandez, Luis Miguel, *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación fílmica*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2000.
- Fernández Soto, Concepción y Francisco Checa y Olmos, «El cine de Pilar Miró. homenaje y puente hacia la literatura», *Arbor*, 186. 741 (2010): 79–88.
- Fieschi, Jean-André, «P.-S. à Cannes: *Les cent cavaliers*», *Cahiers du cinéma*, 180 (1966): 11-12.
- Filmoteca Nacional de España, *Vittorio Cottafavi*, Filmoteca Nacional de España, Barcelona, 1980.
- Filmportal.de, *Der Richter von Zalamea*, Filmportal.de. http://www.filmportal.de/film/der-richter-von-zalamea_7cde855b360e4c7380f6c3a95b282ca7. Consulta del 12 de diciembre de 2017.
- Florián, «*Fuenteovejuna*», *Mallorca deportiva* (22 de diciembre de 1947).
- Florit Durán, Francisco de, «La recepción de Lope en 1935: ideología y literatura», *Anuario Lope de Vega*, 6 (2000): 107–124.

- Forns, José, *Carta de José Forns a Adrià Gual (15-06-1935)*, Repositori digital de la Filmoteca. <http://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/8778>. Consulta del 11 de diciembre de 2017.
- Fotogramas, «Entrevista a Andrucha Waddington y Alberto Ammann», *Fotogramas* (3 de septiembre de 2010). <http://www.fotogramas.es/Noticias-cine/Alberto-Ammann-Soy-de-los-que-enfrento-con-los-grandes-retos-de-la-vida>. Consulta del 9 de octubre de 2017.
- Foucault, Michel, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, 3ª ed., trad. Aurelio Garzón del Camino, Madrid, Siglo XXI, 2009.
- Frago, Marta, «Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica», *Comunicación y sociedad*, 2 (2005): 49–82.
- Franco Torre, Christian, «Matizar el pasado: el cine histórico de la autarquía», en *I Congreso Internacional de Historia y Cine: 5, 6, 7 y 8 de septiembre de 2007*, ed. Gloria Camarero, Getafe, Universidad Carlos III de Madrid / Instituto de Cultura y Tecnología, 2008, 552–568.
- Franssen, Paul J. C. M., «Shakespeare's Life on Film and Television: *Shakespeare in Love* and *A Waste of Shame*», en *Adaptation, Intermediality and the British Celebrity Biopic*, eds. Márta Minier y Maddalena Pennacchia, Ashgate, Farnham, 2014, 101–114.
- Franzbach, Martin, *El teatro de Calderón en Europa*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1982.
- Frid, Yan, *Sobaka na sene*, Moskva, Tornado Video, 2007.
- Frugone, Juan Carlos, *Oficio de Gente Humilde... Mario Camus*, Valladolid, 29 Semana de Cine, 1984.
- Fucilla, Joseph G., «*La dama duende* and *La viuda valenciana*», *Bulletin of the Comediantes*, 22. 2 (1970): 29–32.
- Galán, Diego, *Pilar Miró: nadie me enseñó a vivir*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 2006.
- García, Rocío, «Pilar Miró reinicia esta semana el rodaje de *El perro del hortelano*», *El País* (30 de julio de 1995). https://elpais.com/diario/1995/07/30/cultura/807055204_850215.html. Consulta del 15 de diciembre de 2017.

- García Barrientos, José Luis, «La Teoría Literaria en el fin de siglo: panorama desde España», *Revista de literatura*, 68. 136 (2006): 405–445.
- García Carrión, Marta, *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2013.
- García de Dueñas, Jesús, *José G. Maesso. El Número 1*, Badajoz, Diputación de Badajoz, 2003.
- García Lorenzo, Luciano, «Puesta en escena y recepción de *Fuente Ovejuna* (1940-1999)», en «*Otro Lope no ha de haber*». *Convegno Internazionale su Lope de Vega. 10-13 Febbraio 1999*, ed. Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2000, vol. 1, 85–105.
- y Manuel Muñoz Carabantes, «El teatro de Calderón en la escena española (1939-1999)», *Bulletin of Hispanic Studies*, 77. 1 (2000): 421–433.
- García Peña, Marta, «Acción Española y el tricentenario de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega: texto, literatura, cultura*, 21 (2015): 29–45.
- García Posada, Miguel, «Un perro muy particular», *El País* (6 de febrero de 1997). https://elpais.com/diario/1997/02/06/cultura/855183606_850215.html. Consulta del 15 de diciembre de 2017.
- García Reidy, Alejandro, *Las musas ramera: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2013.
- García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano: época sonora*, México D. F., Era, 1969, vol. 3.
- García Ruiz, Víctor, «"Beneméritos cruzados de la cultura española": el tricentenario de Lope en el ámbito conservador español», *Lope y la Edad de Plata. Anuario Lope de Vega: texto, literatura, cultura*, coord. Domingo Ródenas de Moya, 22 (2016): 110–151.
- García Santo-Tomás, Enrique, «Diana, Lope, Pilar Miró: horizontes y resistencias de clausura en *El perro del hortelano*», en «*Otro Lope no ha de haber*». *Convegno Internazionale su Lope de Vega. 10-13 Febbraio 1999*, ed. Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2000a, vol. 2, 51–62.
- , *La creación del "Fénix". Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*. Madrid, Gredos, 2000b.
- Gasull, Jordi, «Notas del guionista-productor», *Lope*, 2010.

- <http://www.lopelapelicula.com>. Consulta del 8 de diciembre de 2017.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.
- Gibson, Ian, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*, Barcelona, Debolsillo, 2016.
- Gil, Rafael, *El mejor alcalde, el Rey*, Molins de Rei, OK Records, 2006.
- Gil Fombellida, M. Carmen, *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2003.
- Gilbert-Santamaría, Donald, *Writers on the Market. Consuming Literature in Early Seventeenth-Century*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2005.
- Gili, Jean A., «Vittorio Cottafavi e la critica francese», en *Ai poeta non si spara. Vittorio Cottafavi tra cinema e televisione*, eds. Adriano Aprà, Giulio Bursi y Simone Starace, Bologna, Cineteca Bologna, 2010, 39–49.
- Gilles, Paul, «Vittorio Cottafavi parle des *Cent cavaliers*», *Cahiers du Cinéma*, 207 (1968): 75–77.
- Gimber, Arno, «Los clásicos españoles y su reinterpretación escénica en los países de habla alemana», en *Clásicos sin fronteras. Cuadernos de teatro clásico*, 24 (2008), vol. 2: 13–56.
- Girard, René, *La violencia y lo sagrado*, trad. Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 1983.
- Gómez-Moriana, Antonio, *Derecho de resistencia y tiranicidio: estudio de una temática en las comedias de Lope de Vega*, Santiago de Compostela, Porto y Cia., 1968.
- Gómez, María Asunción, *Del escenario a la pantalla: la adaptación cinematográfica del teatro español*, Chapel Hill, University of North Carolina at Chapel Hill, 2000.
- Gómez Blanco, Carlos J., ed., *Literatura y cine: perspectivas semióticas*, La Coruña, Universidad de La Coruña, 1997.
- Gómez Torres, David, «Estereotipos de ayer y de hoy: la homogeneización de la imagen del moro en la comedia de Lope de Vega», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 29 (2005).
<http://webs.ucm.es/info/especulo/numero29/estelope.html>. Consulta del 10 de diciembre de 2017.
- Gómez Vilches, José, *Cine y literatura: diccionario de adaptaciones de la literatura española*,

- Málaga, Ayuntamiento de Málaga, 1998.
- González Caso, José Miguel, «*El alcalde de Zalamea*, drama subversivo (una posible interpretación)», en *Actas del I Simposio de Literatura Española*, ed. Alberto Navarro González, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, 193–205.
- González García, Fernando, «Exiliados judíos del Tercer Reich en el cine español: 1933-1936», *Secuencias: revista de historia del cine*, 37 (2013): 9–33.
- y Valeria Camporesi, «¿Un progreso en el arte nacional? Ibérica Films en España, 1933-1936», *BSAA Arte*, 77 (2011): 265–285.
- González González, Luis Mariano, *Fascismo, Kitsch y cine histórico español (1939-1953)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.
- González López, Palmira, *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*, Barcelona, Edicions 62, 1987.
- Gordillo, Inmaculada, *Nada: una novela, una película (análisis comparado de modos de representación)*, Sevilla, Productora andaluza de programas, 1992.
- Gracia, Jordi, *Miguel de Cervantes: la conquista de la ironía*, Barcelona, Taurus, 2016.
- Greer, Margaret Rich, «"Move over Shakespeare": el lugar de Lope en el teatro europeo de su tiempo», *Lope y el teatro europeo de su tiempo. Anuario Lope de Vega: texto, literatura, cultura*, coord. Gonzalo Pontón, 23 (2017): 318–346.
- Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, trad. Francisco Payarols, Barcelona, Paidós, 2009.
- Gual, Adrià, *El alcalde de Zalamea*, European Film Gateway. [http://www.europeanfilmgateway.eu/detail/El Alcalde de Zalamea %5BObra audiovisual%5D Juan Solá Mestres, Alfredo Fontanals, Adrian Gual./fe::718cc7945eb45fc9ca96d9338838a0c5](http://www.europeanfilmgateway.eu/detail/El_Alcalde_de_Zalamea_%5BObra_audiovisual%5D_Juan_Solá_Mestres,_Alfredo_Fontanals,_Adrian_Gual./fe::718cc7945eb45fc9ca96d9338838a0c5). Consulta del 27 de diciembre de 2017.
- , *Carta d'Adrià Gual a José Fornés (07-06-1935)*, Repositori digital de la Filmoteca. <http://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/8779>. Consulta del 30 de noviembre.
- , *Carta d'Adrià Gual a José Fornés (14-07-1935)*, Repositori digital de la Filmoteca. <http://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/8780>. Consulta del 11 de diciembre 2017.
- , *Estudi de les escenes que us calen repetir de El alcalde de Zalamea*, Repositori digital de

- la Filmoteca. <http://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/8778>. Consulta del 5 de diciembre de 2017.
- , *Mitja vida de teatre: memòries*, Barcelona, Aedos, 1960.
- , *Les orientacions: estudi d'actualitat teatral catalana*, Barcelona, A. Artís Impressor, 1911.
- , «Secció bibliogràfica. Publicacions rebudes», *Vell i nou*, 4 (1920): 143.
- Guarner, José Luis, «Entrevista», *Film Ideal*, 183 (1966): 13–17.
- , «*The Hundred Horsemen*», *Movie*, 12 (1965): 18–20.
- Gubern, Román, *1936-1939: La Guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española, 1986.
- , *Cine español en el exilio (1936-1939)*, Barcelona, Lumen, 1976.
- , «El cine sonoro (1930-1939)», en *Historia del cine español*, eds. Román Gubern et al., Madrid, Cátedra, 2000, 123–179.
- , «Imágenes de un exilio», en *Homenaje a María Teresa León en su centenario*, ed. Gonzalo Santonja, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, 341–344.
- , *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Península, 1981.
- , «La imagen de España en el cine extranjero», *Claves de razón práctica*, 63 (1996): 74–80.
- , *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Madrid, Akal, 1989.
- , «Mirando hacia otro lado. Literatura y cine en los años cuarenta», *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, coord. Carlos F. Heredero, 11–12 (1997): 57–76
- , «Precariedad y originalidad del modelo cinematográfico español», en *Historia del cine español*, eds. Román Gubern et al., Madrid, Cátedra, 2000, 9–18.
- , *Proyector de luna: la generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- y Domènec Font, *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España*, Barcelona, Euros, 1975.
- Guerrero Zamora, Juan, *Fuenteovejuna*, España, So Good ent. / RTVE, 2007.
- , «*Fuenteovejuna*. Versión libre de Juan Guerrero Zamora», en *Teatro Español*, Madrid, Ministerio de Cultura / Secretaría General Técnica / Radio Nacional

- de España, 1983, 140–216.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco, «Alberti y María Teresa León, adaptadores», *ABC Cultural* (9 de junio de 2001): 51.
- Gutiérrez Maesso, José, *El alcalde de Zalamea*, España, Cinesol / Aguila Films, 2003.
- Guzmán, Martín Luis y Alfonso Reyes, «*La Gitanilla*», *España* (25 de noviembre de 1915): 14.
- H. L., «*Der Richter von Zalamea*», *Der Film*, 44 (1920): 30.
- Haro Tecglen, Eduardo, «Su mejor cine fue teatro», *El País* (20 de octubre de 1997).
- https://elpais.com/diario/1997/10/20/cultura/877298405_850215.html.
- Consulta del 14 de diciembre de 2017.
- Hayward, Susan y Ginette Vincendeau, «Introduction», en *French Film: Texts and Contexts*, eds. Susan Hayward y Ginette Vincendeau, London, Routledge, 1990, 1–8.
- Heinink, Juan B. y Alfonso C. Vallejo, *Catálogo del cine español: films de ficción (1931-1940)*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 2009.
- Hellberg, Martin, *Der Richter von Zalamea*, Alemania, Progress Film-Verleih, 2000.
- Hernández Girbal, Florentino, «Los elementos españoles y la nueva ley», *Cinegramas* (septiembre de 1935b).
- , «En torno al cinema nacional. Los films de corto metraje», *Cinegramas* (20 de enero de 1935a).
- Hernández Isaac, Eduardo, «Laurencia y Amparito Rivelles en la trama de *Fuenteovejuna*», *Imágenes* (febrero de 1947).
- Hernández Valcárcel, María del Carmen, «El tema de la dama enamorada de su secretario en el teatro de Lope de Vega», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. Manuel García Martín, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, 481–494.
- Herrero, Javier, «Lope de Vega y el barroco: la degradación por el honor», *Sistema: Revista de Ciencias Sociales*, 6 (1974): 49–72.
- Holguín, Sandie, *República de ciudadanos: cultura e identidad nacional en la España republicana*, Barcelona, Crítica, 2003.

- Hopewell, John, *El cine español después de Franco: 1973-1988*, trad. Carlos Laguna, Madrid, El Arquero, 1989.
- Huerta Calvo, Javier, «"Todos a una": de la *Fuente Ovejuna* teatral de García Lorca a la *Fuente Ovejuna* cinematográfica de Antonio Román», en *Del papel a la imagen*, eds. Clara Isabel Martínez y Pablo Alonso González, Astorga, Universidad de León y Ayuntamiento de Astorga, 2011, 53–64.
- Juanes, José de, «Coliseum: *Fuenteovejuna*», *Arriba* (20 de noviembre de 1947).
- Huici, Adrián, *Cine, literatura y propaganda: de Los santos inocentes a El día de la bestia*, Sevilla, Alfar, 1999.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York-Abingdon, Routledge, 2006.
- Iglesia, Daniel de la, «Sobre *La dama duende*», en *Homenaje a María Teresa León en su centenario*, ed. Gonzalo Santonja, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, 325–330.
- Iglesias, Miguel A., «Cipriano Rivas Cherif y Margarita Xirgu en el tricentenario de Lope de Vega: datos para la historia del teatro español», *Anuario Lope de Vega*, 5 (1999): 83–118.
- IMDB, «Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616)», *IMDB*. http://www.imdb.com/name/nm0148859/?ref=fn_al_nm_1. Consulta del 2 de enero 2018.
- Iturrino, Calle, *Lope de Vega y clave de Fuenteovejuna*, Bilbao, Casa Dochao, 1938.
- Jaén Portillo, Isabel, «Cine, emoción y comedia: cuestiones cognitivas en torno a la adaptación de *El perro del hortelano*», en *Teoría y práctica de la adaptación filmica*, ed. Barbara Zecchi, Madrid, Complutense, 2012, 65–84.
- Jaime, Antoine, *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Jove, «*Fuenteovejuna*: Teatro Apolo», *Yugo* (30 de noviembre de 1947).
- Juan-Navarro, Santiago, «La madre patria enajenada, *Locura de Amor*, de Juan de Orduña, como Alegoría Nacional», *Hispania*, 88. 1 (2004): 204–215.
- Kasten, Carey, *The Cultural Politics of Twentieth-Century Spanish Theater: Representing the Auto Sacramental*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2012.
- , «José Tamayo in Spanish America (1949-1951)», *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* 30 (2016): Artículo 1. <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol30/iss30/1>. Consulta del 4

- de diciembre de 2017.
- , «Staging the Golden Age in Latin America», *Bulletin of Spanish Studies*, 91. 5 (2014): 697–714.
- Katona, Eszter, «Teatros ambulantes en la Segunda República española», *Colindancias*, 5 (2014): 39–61.
- Kinder, Marsha, *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- Kirschner, Teresa J., «Evolución de la crítica de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, en el siglo XX», *Cuadernos hispanoamericanos*, 320 (1977a): 450–464.
- , «Sobrevivencia de una comedia: historia de la difusión de *Fuenteovejuna*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1. 3 (1977b): 255–271.
- Labanyi, Jo, «Impossible Love and Spanishness: Adventures of *Don Juan* (Sherman, 1949) and *Don Juan* (Sáenz de Heredia, 1950)», en *Crossing Fields in Modern Spanish Culture*, Oxford, European Research Centre, 2003, 146–154.
- Lafora, Rafael y Eduardo M. del Portillo, «Una carta de los señores Portillo y Lafora», *La libertad* (8 de diciembre de 1935): 9.
- Lapeña Marchena, Óscar, «El péplum y la construcción de la memoria», *Cine i memòria històrica. Quaderns de cine*, 3 (2008): 105–112.
- Larramendi Esclús, Evaristo, Laureano Larramendi Esclús, Raimundo Durán Ventosa, Pius Cabañes Font, Julià Folch Capdevila, Adrià Gual y Luis Durán Ventosa, *Contracte original de fundació de la Barcinógraf (5 de desembre de 1913)*, Repositori digital de la Filmoteca. <http://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/11375>. Consulta del 5 de diciembre de 2017.
- Lasa, Juan Francisco de, «*Fuenteovejuna*. De teatro puro a puro teatro», *Cinema* (1 de junio de 1948).
- Lauer, A. Robert, «*El alcalde de Zalamea* y la comedia de villanos», en *El escritor y la escena III. Estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón. Actas del III Congreso de la AITENSO: 9-12 de Marzo de 1994*, ed. Ysla Campbell, México D. F., Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1995, 135–142.
- Lazzari, Arturo, «*Fuenteovejuna* a Genova. No al potere degli attori contadini», *L'Unità* (25 de febrero de 1970).

- Lehmann, Courtney y Lisa S. Starks, «Introduction: Are We in Love with Shakespeare?», en *Spectacular Shakespeare: Critical Theory and Popular Cinema*, eds. Courtney Lehmann y Lisa S. Starks, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2002, 9–20.
- León, María Teresa, *Memoria de la Melancolía*, ed. Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Castalia, 1999.
- León, Pepe, «Fuente Ovejuna», *Libertad* (21 de noviembre de 1947).
- Lévi-Provençal, Évariste, *Historia de España. España Musulmana (711-1031)*, ed. Ramón Menéndez Pidal, trad. Emilio García Gómez, Madrid, Espasa-Calpe, 1950, vol. 4.
- Loftis, John, «La comedia española en la Inglaterra del siglo XVII», en *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, ed. Henry W. Sullivan, Tamesis, 1999, 101–119.
- London, John, «Algunos montajes de Calderón en el Tercer Reich», en *Texto e imagen en Calderón: Undécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón: St Andrews, Escocia, 17-20 de Julio de 1996*, ed. Manfred Tietz, Stuttgart, Franz Steiner, 1997, 143–157.
- , «Non-German Drama in the Third Reich», en *Theatre under the Nazis*, ed. John London, Manchester, Manchester University Press, 2000.
- López, Silvia L., Jenaro Talens y Darío Villanueva, «Introduction: The Politics of Theory in Post-Franco Spain», en *Critical Practices in Post-Franco Spain*, eds. Silvia L. López, Jenaro Talens y Darío Villanueva, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, ix–xxv.
- López López, Yolanda, *El Siglo de Oro en el cine y la ficción televisiva: dirección artística, referentes culturales y reconstrucción histórica*, Madrid, Asociación Cultural y Científica Iberoamericana, 2017.
- López Sancho, Lorenzo, «Cuando la televisión española hace buen cine: *La leyenda del alcalde de Zalamea*», *ABC* (17 de junio de 1973): 82.
- , «Gracias y desgracias de una producción controvertida», *ABC* (2 de diciembre de 1972): 96–97.
- Lynch, Jack, *Becoming Shakespeare: How a Dead Poet became the World's Foremost Literary Genius*, Londres, Constable, 2008.

- Manzanares de Cirre, Manuela, «Las cien doncellas: la trayectoria de una leyenda», *PMLA*, 81. 3 (1966): 179–184.
- Machado, Antonio y Manuel Machado, «Autocríticas: *El perro del hortelano*», *ABC* (27 de febrero de 1931): 23.
<http://hemeroteca.abcdesevilla.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1931/02/27/023.html>. Consulta del 15 de diciembre de 2017.
- Mañas, María del Mar, «Reflexiones sobre *El perro del hortelano* de Pilar Miró», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 21 (2003): 139–156.
- Maravall, José Antonio, *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*, 3ª ed. Barcelona, Ariel, 2012.
- Marcorelles, Louis, «La quinzaine de la revue *Positif*. Une intéressante confrontation», *Le monde* (15 de enero de 1965): 15.
- Marías, Miguel, «Entrevista: Antonio Drove», *Dirigido por*, 20 (1975): 22–27.
- Mariscal, George, *Contradictory Subjects: Quevedo, Cervantes, and Seventeenth-Century Spanish Culture*, Ithaca, Cornell University Press, 1991.
- Martialay, Félix, «Puntos cardinales de Vittorio Cottafavi», *Film Ideal*, 183 (1966): 3–12.
- Martínez-Carazo, Cristina, «Cine, literatura y política», en *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*, ed. Barbara Zecchi, Madrid, Editorial Complutense, 2012, 137–157.
- Martínez-Góngora, Mar, *El hombre atemperado: autocontrol, disciplina y masculinidad en textos españoles de la temprana modernidad*, New York, Peter Lang, 2005.
- Martínez, Carmelo, «*El alcalde de Zalamea*», *Odiel* (6 de enero de 1954).
- Martínez, José Florencio, *Biografía de Lope de Vega (1562-1635): un friso literario sobre el Siglo de Oro*, Barcelona, PPU, 2011.
- Martínez Aguinagalde, Florencio, *Cine y literatura en Mario Camus*, Leioa, Universidad del País Vasco, 1996.
- Mascarell, Purificació, «Actor y verso en su esencia más pura. *La verdad sospechosa* (1991) de Pilar Miró», *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*, 58 (2014a): 65–80.
- , *El Siglo de Oro español en la escena pública contemporánea. La Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2011)*, Universitat de València, 2014b.

- , «El teatro clásico español en la escena nacional contemporánea: de la decadencia en la Transición al esplendor actual», *Janus: estudios sobre el Siglo de Oro*, 6 (2017): 32–55.
- Mata, Carlos, «Un refrán, tres personajes, nueve sonetos: *El perro del hortelano*, de Lope de Vega», en *Congreso Internacional «Lope de Vega. Elíjase el tema: comedia, literatura, historia, arte, emblemática»*, eds. Lygia Rodrigues, Vianna Peres y Rosa M^a Sánchez-Cascado, Río de Janeiro, Instituto Cervantes de Rio de Janeiro / Universidade Federal Fluminense / GRISO, 2010, 64–84.
- Mateos Miera, Eladio, «María Teresa León y el cine», en *Homenaje a María Teresa León en su centenario*, ed. Gonzalo Santonja, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, 297–309.
- Maza Zorrilla, Elena, «El mito de Isabel de Castilla como elemento de legitimidad política en el franquismo», *Historia y política: ideas, procesos y movimientos sociales*, 31 (2014): 167–192.
- McDermott, Patricia, «All the World's a Stage: *El gran teatro del mundo* in Production on the Spanish Stage and in Translation on the English Stage», *Bulletin of Spanish Studies*, 92. 8 (2015): 539–557.
- McGrady, Donald, «Fuentes, fecha y sentido de *El perro del hortelano*», *Anuario Lope de Vega*, 5 (1999): 151–166.
- McKendrick, Melveena, *El teatro en España: 1490-1700*, 2^a ed., trad. José Antonio Desmots, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2003.
- , *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the Mujer Varonil*, Cambridge, University Press, 1974.
- Menéndez Onrubia, Carmen, «El teatro clásico durante la Restauración y la Regencia (1875-1900)», *Cuadernos de teatro clásico*, 5 (1990): 187–207.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, «*Las famosas asturianas*», en *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. IX Comedias de asuntos de la historia patria*, Madrid, Victoriano Suárez, 1922, 96–109.
- , «*Fuente Ovejuna*», en *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Crónicas y leyendas dramáticas de España*, Madrid, CSIC, 1949, vol. 5, 171–182.
- Menéndez Pidal, Ramón, «El Rey Rodrigo en la literatura», *Boletín de la Real Academia Española*, 11 (1924): 519–585.

- Miller, Lauren J., «Weimar Rococo: The Cinema Posters of Josef Fenneker as a Reflection of 1920s Berlin Society», National Design Museum, Smithsonian Institution, Parsons The New School, 2011. <http://adht.parsons.edu/wp-content/uploads/2011/06/WeimerRococo.pdf>. Consulta del 4 de diciembre de 2017.
- Minguet i Batllori, Joan M., *Paisaje(s) del cine mudo en España*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2008.
- Mínguez-Arranz, Norberto, *La novela y el cine: análisis comparado de dos discursos narrativos*, Valencia, Ediciones de la mirada, 1998.
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, *El alcalde de Zalamea*, Filmoteca Española. <http://catalogos.mecd.es/RAFI/cgi-rafi/abnetopac/O14124/IDf3727edc/NT2>. Consulta del 25 de noviembre de 2017.
- , *La dama boba*, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales I. C. A. A.. <http://infoicaa.mecd.es/CatalogoICAA/Peliculas/Detalle?Pelicula=125305>. Consulta del 8 de diciembre de 2017.
- , *El perro del hortelano*, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales I. C. A. A.. <http://infoicaa.mecd.es/CatalogoICAA/Peliculas/Detalle?Pelicula=85494>. Consulta del 27 de noviembre de 2017.
- Miret, Rafel y Carlos Balagué, *Películas clave del cine musical*, Barcelona, Robinbook, 2009.
- Miró, Pilar, *El perro del hortelano*, Barcelona, Tribanda Pictures, 2008.
- , «Síntomas de envidia», *El Mundo* (25 de enero de 1997): 2.
- Molist, Segismundo, «Los cien caballeros», *Griffith: revista de cine*, 2 (1965): 42.
- Moncho Aguirre, Juan de Mata, *Las adaptaciones de obras del teatro español en el cine y el influjo de este en los dramaturgos*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-adaptaciones-de-obras-del-teatro-espanol-en-el-cine-y-el-influjo-de-este-en-los-dramaturgos--0/>. Consulta del 14 de diciembre de 2017.
- , *Cine y literatura. La adaptación literaria en el cine español*, Valencia, Generalitat

- Valenciana / Conselleria de Cultura, Educació i Ciència / Filmoteca Valenciana, 1986.
- , *Teatro capturado por la cámara: obras teatrales españolas en el cine (1898-2009)*, Alicante, Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert / Diputación de Alicante, 2012.
- Monforte, Roberto, «Recepción y escenificación del teatro clásico español en Rusia durante el siglo XX», en *Clásicos sin fronteras. Cuadernos de teatro clásico*, ed. Javier Huerta Calvo, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2008, vol. 2, 71-114.
- Monterde, José Enrique, «Continuismo y disidencia (1951-1962)», en *Historia del cine español*, eds. Román Gubern *et al.*, Madrid, Cátedra, 2000, 239–293.
- Montero, Manuel, «Miró: "Despreciamos nuestra cultura"», *El periódico* (26 de noviembre de 1996): 58.
- Montón, Ángel Luis, *Catálogo del cine español. Volumen F. Películas de Ficción (1941-1950)*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1998.
- Morley, Griswold Sylvanus y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968.
- Muñoz-Alonso López, Agustín, «El modelo calderoniano en el contexto de la renovación teatral del primer tercio del siglo XX», *Teatro: revista de estudios teatrales*, 20 (2004): 69–86.
- Muñoz Carabantes, Manuel, *Puesta en escena y recepción del teatro clásico y medieval en España (desde 1939 a nuestros días)*, Universidad Complutense, 1992.
- Muñoz Seca, Pedro, *Las famosas asturianas: comedia en tres actos de Lope de Vega refundida por Pedro Muñoz Seca*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1918.
- Naremore, James, «Introduction: Film and the Reign of Adaptation», en *Film Adaptation*, ed. James Naremore, New Brunswick, Rutgers University Press, 2000, 1–16.
- Navarrete Cardero, José Luis, *Historia de un género cinematográfico: la españolada*, Madrid, Quiasmo, 2009.
- Navarro Oltra, Guillermo, *Autorretratos del estado: el sello postal del franquismo*, Santander, PubliCan, 2013.

- Nieva de la Paz, Pilar, «Pilar Miró ante el teatro clásico», *Anales de la literatura española contemporánea*, 26. 1 (2001): 255–276.
- Nocheamericana, «Lope, rueda de prensa», *Youtube* (19 de septiembre de 2010). <https://www.youtube.com/watch?v=OoBuXQV92AM>. Consulta del 28 de noviembre de 2017.
- O'Connor, Thomas Austin, «Culpabilidad, expiación y reconciliación en la versión de *Fuenteovejuna* filmada por Juan Guerrero Zamora», en *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, eds. Robert Lauer y Henry W. Sullivan, New York, Peter Lang, 1997, 122–133.
- Oleza, Joan, *ARTELOPE. Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*. <http://artelope.uv.es>. Consulta del 6 de diciembre de 2017.
- , «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christian Faliu-Lacourt*, eds. Ignacio Arellano, V. García Ruiz y Marc Vitse, Kassel, Reichenberger, 1994, 235–250.
- , «El primer Lope: un haz de diferencias», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 658 (2001): 12–14.
- , «Variaciones del drama historial en Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega: texto, literatura, cultura*, 19 (2013): 151–87.
- Oliva, César, «El arte de Lope en la escena española del siglo XX», *RILCE: Revista de filología hispánica*, 27. 1 (2011): 161–173.
- , «El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico. Almagro, Julio de 1995*, eds. Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 1996, 13–36.
- Ostlund, Delys, «Issues of Female Rule in Lope de Vega's *El Mejor Mozo de España* and *La Discordia en los Casados*», *Bulletin of the Comediantes*, 50. 2 (2001): 291–315.
- , *The Recreation of History in the Fernando and Isabel Plays of Lope de Vega*, New York, Peter Lang, 1997.
- Otero, José María, *Aprender cine de los maestros: diálogos con Ray, De Sica, Truffaut*,

- Cottafavi, Rovira Beleta, Grau y las "Nuevas Olas", Madrid, Fragua, 2013.
- , «El horizonte de las coproducciones», *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español. Cuadernos de la Academia*, 5 (1999): 17–27.
- , *TVE: Escuela de Cine*, Huesca, Festival de Cine de Huesca, 2006.
- Pageaux, Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994.
- Painmann's Filmlisten, «Der Richter von Zalamea», *Painmann's Filmlisten* (1920): 10.
- Palacio, Manuel, *La televisión durante la Transición española*, Madrid, Cátedra, 2012.
- Paun de García, Susan y Donald R. Larson, «The *Comedia* in English: An Overview of Translation and Performance», en *The Comedia in English Translation and Performance*, eds. Susan Paun de García y Donald R. Larson, Woodbridge, Tamesis Books, 2008.
- Pedraza, Felipe B., *Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad y otros estudios cervantinos*, Barcelona, Octaedro, 2006.
- , «Imágenes sucesivas de Lope», en *En torno al teatro del Siglo de Oro: XV Jornadas de teatro del Siglo de Oro (Almería, 5 al 15 de marzo 1998)*, eds. Irene Pardo Molina y Antonio Serrano Agulló, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2001: 211–232.
- , *Lope de Vega: pasiones, obra y fortuna del «monstruo de naturaleza»*, Madrid, Edaf, 2009.
- , «El resurgir escénico de las comedias de comendadores», en *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2002, 379–404.
- , «Las *Rimas sacras* y su trasfondo», en «*Otro Lope no ha de haber*». *Convegno Internazionale su Lope de Vega. 10-13 Febbraio 1999*, ed. Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2000, vol. 1, 51-83.
- Pelaz López, José Vidal y Matteo Tomasoni, «Cine y Guerra Civil: el conflicto que no termina», en «*Spagna anno zero*»: *la guerra come soluzione. Diacronie: Studi di Storia*, 7 (2011): 15.
- Peña Ardid, Carmen, *Literatura y cine: una aproximación comparativa*, 4ª ed., Madrid, Cátedra, 2009.
- Peral Vega, Emilio Javier, «De reyes destronados: la figura del Rey en el teatro clásico durante la Segunda República», en *El teatro clásico español a través de sus*

- monarcas*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Editorial Fundamentos, 2006, 351–378.
- Pérez, Louis C., «La fábula de Ícaro y *El perro del hortelano*», en *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, eds. Josep M. Sola-Solé, Alessandro Crisafulli y Bruno Damiani, Barcelona, Hispam, 1974, 287–296.
- Pérez Bowie, José Antonio, *Cine, literatura y poder: la adaptación cinematográfica durante el primer Franquismo (1939-1950)*, Salamanca, Librería Cervantes, 2004.
- , *Leer el cine: la Teoría Literaria en la Teoría Cinematográfica*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.
- , «Teatro en verso y cine: una relación conflictiva», *Anales de la literatura española contemporánea*, 26. 1 (2001): 317–336.
- y Fernando González, *El mercado vigilado: la adaptación en el cine español de los 50*, Murcia, Tres Fronteras, 2010.
- Pérez Magallón, Jesús, *Calderón. Icono cultural e identitario del conservadurismo político*, Madrid, Cátedra, 2010.
- Pérez Millán, Juan Antonio, *Pilar Miró: directora de cine*, Huesca, Calamar, 2007.
- Pérez Perucha, Julio, *Cine español: algunos jalones significativos (1896-1936)*, Madrid, Films 210, 1992.
- , «España 1911-1922. Apogeo y decadencia de la producción barcelonesa», en *Historia general del cine. Volumen III: Europa 1908-1918*, eds. Jenaro Talens y Santos Zunzunegui, Madrid, Cátedra, 1998.
- , «Narración de un aciago destino (1896-1930)», *Historia del cine español*, eds. Román Gubern *et al.*, Madrid, Cátedra, 2000, 19–118.
- Pérez Sierra, Rafael, «Versión cinematográfica de *El perro del hortelano*», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico. Almagro, Julio de 1995*, eds. Felipe B. Pedraza y Rafael Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 1996, 107–114.
- Platón, *La República*, trads. Rosa M^a Mariño Sánchez-Elvira, Salvador Mas Torres y Fernando García Romero, Madrid, Akal, 2008.
- Plaza Chillón, José Luís, *Clasicismo y vanguardia en La Barraca de F. García Lorca, 1932-1937: de pintura y teatro*, Granada, Comares, 2001.

- Ponzi, Maurizio, «Lettre de Rome», *Cahiers du Cinéma*, 172 (1965): 17.
- Porter Moix, Miquel, *Adrià Gual i el cinema primitiu de Catalunya (1897-1916)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1985.
- , *Història del cinema a Catalunya (1895-1990)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1992.
- Pozo Arenas, Santiago, *La industria del cine en España: legislación y aspectos económicos (1896-1970)*, Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 1984.
- Prada, Juan Manuel de la, «María Teresa León y el cine», en *Homenaje a María Teresa León en su centenario*, ed. Gonzalo Santonja, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, 331–340.
- Prince, Stephen, «Graphic Violence in the Cinema: Origins, Aesthetic Design, and Social Effects», en *Screening Violence*, ed. Stephen Prince, New Brunswick, Rutgers University Press, 2000, 1–44.
- Procusa, *Press book del film de Vittorio Cottafavi Los cien caballeros*, Madrid, Noticiario, 1964.
- Profeti, Maria Grazia, «Para Lope: estimación del Fénix en Europa y en España», en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Münster 20-24 de julio de 1999*, ed. Christoph Strostzki, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2001, 69–82.
- Prokevich, Oleksandr y Juan Manuel Escudero Baztán, coords., *Calderón en las artes visuales contemporáneas. Anuario Calderoniano*, 9 (2016).
- Pujals, Gemma y Celia Romea, «Una película, una lectura de texto. Análisis de la recepción de *El perro del Hortelano*», en *Cine y literatura. Relación y posibilidades didácticas*, eds. Gemma Pujals y M^a Celia Romea, Barcelona, Ice-Horsori / Universitat de Barcelona, 2001, 115–154.
- R. F. G., «Antonio Román habla de *Fuenteovejuna*. El reporter polizón o la entrevista sorprendida», *Radiocinema* (1 de abril de 1946).
- Ramón Navarrete, «Los clásicos, la zarzuela y el cine», en *XXIV y XXV Jornadas de teatro del Siglo de Oro. In Memórium Ricard Salvat*, eds. Elisa Gacía-Lara y Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2011.
- Ramos Arenas, Fernando y Rubén Justo Álvarez, «Una "tradición de calidad"»

- Española. Consideraciones industriales, temáticas y estéticas en torno a las películas de Interés Nacional (1944–1964)», *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, 18. 1 (2017): 15–29.
- Redondo Martínez, «Informaciones teatrales y cinematográficas: *Los cien caballeros*», *ABC* (19 de octubre de 1965): 81.
- Reig Tapia, Alberto, «La autoimagen de Franco: la estética de la raza y el imperio», *Materiales para una iconografía de Francisco Franco. Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 42-43 (2002): 96–121.
- Rennert, Hugo Albert, *The Life of Lope de Vega (1562-1635)*, Glasgow, Glasgow University Press, 1904.
- Riambau, Esteve y Casimiro Torreiro, *Guionistas en el cine español: quimeras, picarescas y pluriempleo*, Madrid, Filmoteca Española, 1998.
- Rico-Albero, Agustín, *Representations of Violence in Contemporary Spanish Cinema*, University of Leicester, 2008.
- Risques, Manel, Àngel Duarte, Borja de Riquer y Josep M. Roig Rosich, *Història de la Catalunya contemporània: de la Guerra del Francès al nou Estatut*, Barcelona, Pòrtic, 2006.
- Robert, Charles y Carol J. Reimer, *The A to Z of German Cinema*, Plymouth, Scarecrow Press, 2010.
- Ródenas, Domingo, coord., *Lope de Vega y la Edad de Plata. Anuario Lope de Vega: texto, literatura, cultura*, 22 (2016).
- Rodríguez-Solás, David, «Pedro Crespo en el ruedo: *El alcalde de Zalamea* y la identidad republicana en la plaza de Las Ventas», *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*, 49 (2010): 161–170.
- , *Teatros Nacionales republicanos: la Segunda República y el teatro clásico español*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2014.
- Rodríguez, Juan, «Los exiliados republicanos y el cine (una reflexión historiográfica)», *Iberoamericana*, 12. 47 (2012), 157–168.
- Román, Antonio, *Fuenteovejuna*, España, CEA / Alhambra Films, 1947.
- Romo, José Luis, «Entrevista a Helena Pimenta: "Miró hizo un favor al teatro con su película"», *El Mundo* (19 de octubre de 2016). <http://www.elmundo.es/cultura/2016/10/19/58072bad468aeb8b4b8b45a2>.

[html](#). Consulta del 15 de diciembre de 2017.

Roso Díaz, José, «Descaro y amor en el teatro de Lope», en *La desvergüenza en la comedia española. XXXIV Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 5,6 y 7 de julio de 2011*, eds. Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena M. Marcello, Almagro, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2013, 39–70.

RTVE, «Coloquio sobre *El perro del hortelano* en Versión Española (2 de noviembre de 1999)», RTVE, 1999. <https://www.youtube.com/watch?v=wyR-p3k2g9w>. Consulta del 15 de diciembre de 2017.

Ruano de la Haza, José María, «Trascendencia y proyección del teatro clásico español en el mundo anglosajón», en *Proyección y significados del teatro clásico español: homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, coords. José María Díez Borque y José Alcalá-Zamora, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, 233–244.

Ryjik, Veronika, «*La bella España*: la recepción del teatro de Lope de Vega en la Rusia soviética y postsoviética», Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, *en prensa*.

---, «Bailando y cantando a Lope en ruso», en *El teatro barroco revisitado: textos, lecturas y otras mutaciones*, eds. Emilia I. Deffis, Jesús Pérez Magallón y Javier Vargas de Luna, Puebla / Montréal / Québec, El Colegio de Puebla / McGill University / Université Laval, 2013, 447–457.

---, «El hábito que hace al monje: *El castigo sin venganza* en Rusia y la problemática de la traducción de los títulos», *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 70. 4 (2016): 208–218.

---, «Lope de Vega aligerado, el uso de la música en la teleadaptación soviética de *El perro del hortelano*», *La escena y la pantalla: Lope hoy. Anuario Lope de Vega: texto, literatura, cultura*, coords. Alba Carmona, Gaston Gilabert y Purificació Mascarell, 24 (2018), *en prensa*.

---, «Lope de Vega, poeta del pueblo... ¿ruso?», *Anuario Lope de Vega*, 16 (2010b): 125–141.

---, «Lope de Vega and Lenfilm: *The Dog in the Manger's* Cross-Cultural Journey», en *Remaking the Comedia: Spanish Classical Theater in Adaptation*, eds. Harley

- Erdman y Susan Paun de García, Woodbridge, Tamesis, 2015, 219–228.
- , *Lope de Vega en la invención de España: el drama histórico y la formación de la conciencia nacional*, Woodbridge, Tamesis, 2011.
- , «Tirso de Molina a los ojos de los rusos: una versión cinematográfica de *Marta la Piadosa*», *Hispanofila*, 158 (2010c): 51–66.
- , «"Traduttore, traditore!": *El castigo sin venganza* de Lope de Vega en Rusia», *RILCE: Revista de filología hispánica*, 26. 1 (2010a), 187–201.
- Said, Edward W., *Orientalismo*, Barcelona, Random House Mondadori, 5ª ed., trad. María Luisa Fuentes, 2013.
- Salomon, Noël, «Sur les représentations théâtrales dans les *pueblos* des provinces de Madrid et Tolède (1589-1640)», *Bulletin Hispanique*, 62. 4 (1960): 398–427.
- Salvador Plans, Antonio, «Recursos lingüísticos de la fabla antigua: rasgos fónicos», en *Estudios filológicos en homenaje a Eugenio de Bustos Tovar*, eds. José Antonio Bartol Hernández, Juan Felipe García Santos y Javier de Santiago Guervós, Universidad de Salamanca, 1992, 847–862.
- San Juan, José Bernardo, Ana Cuquerella Jiménez-Díaz, Javier Gutiérrez Palacio, Montserrat Mera Fernández y Daniel Vela Valdecabres, *De Azorín a Umbral: un siglo de periodismo literario español*, Oleiros, La Coruña, Netbiblo, 2009.
- Sánchez, Alfonso, «Fuenteovejuna», *Informaciones: decano de la prensa de la tarde* (30 de noviembre de 1972): 31.
- , «Fuenteovejuna, obra excepcional del cine hispano», *Primer plano* (19 de octubre de 1947).
- , «La leyenda del alcalde de Zalamea», *Informaciones* (14 de junio de 1973).
- Sánchez, Bernardo, «Presentimientos cinemáticos. Notas sobre un programa doble: *La dama duende* y *Pupila al viento*», en *Homenaje a María Teresa León en su centenario*, ed. Gonzalo Santonja, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, 345–356.
- Sánchez Jiménez, Antonio, «Lope y la Academia Real Matemática», en *Wort Und Zahl / Palabra y Número*, ed. Christoph Strosetzki, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2015, 149–169.
- , «Lope de Vega y la Armada Invencible de 1588: biografía y poses del autor», *Anuario Lope de Vega*, 14 (2008): 239–260.

- , *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Woodbridge, Tamesis, 2006.
- Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000.
- , *Mario Camus*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Sánchez Oliveira, Enrique, *Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme (1890-1977)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003.
- Sánchez Trigueros, Carmen, *La relación laboral del personal civil no funcionario dependiente de establecimientos militares*, Murcia, Universidad de Murcia, 1996.
- Santamarina, Antonio, «Del optimismo renacentista a la crisis barroca. Las adaptaciones cinematográficas del Siglo de Oro», *Cuadernos de la Academia*, 11 (2002): 167–188.
- Saslavsky, Luis, *La dama duende*, Buenos Aires, Arte Video, 2009.
- Saura, Norma, «Del teatro de Calderón al cine argentino: los cantares populares en *La dama Duende*. El pelele y las coplas infamantes», en *IX Congreso Argentino de Hispanistas, 27 Al 30 de Abril de 2010, La Plata. El hispanismo ante el bicentenario*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2010. <http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar/actas/saura-nora.pdf/view>. Consulta del 15 de diciembre de 2017.
- Schwartz, Kessel, «A Falangist View of Golden Age Literature», *Hispania*, 49. 2 (1966): 206–10.
- Seguin, Jean-Claude, «Las *Novelas ejemplares* en tiempos del cine silente», en *Cervantes creador y Cervantes recreado*, eds. Emmanuel Marigno, Carlos Mata Induráin y Hugo Hernán Ramírez Sierra, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015, 249–279.
- Seliger, H. W., «*Fuenteovejuna* en Alemania: de la traducción a la falsificación», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 8. 3 (1984), 381–403.
- Senelick, Laurence y Sergei Ostrovsky, eds., *The Soviet Theater: A Documentary History*, New Haven, Yale University Press, 2014.
- Serrano, Alfredo, *Las películas españolas. Estudio crítico-analítico del desarrollo de la producción cinematográfica en España: su pasado, su presente y su porvenir*, Barcelona, Alfredo Serrano, 1925.

- Sevillano, Francisco, *Rojos: la representación del enemigo en la Guerra Civil*, Madrid, Alianza, 2007.
- Seznec, Lothar, «Lettres de Lecteurs», *Positif*, 104 (1969): 70.
- Shanze, Helmut, «On Murnau's *Faust*: A Generic Gesamtkunstwerk?», en *Expressionist Film: New Perspectives*, ed. Dietrich Scheunemann, Rochester, Camden House, 2006, 223–235.
- Stam, Robert, *Teoría y práctica de la adaptación*. México D. F., Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2014.
- Stern, Charlotte, «Lope de Vega, propagandist?», *Bulletin of the Comediantes*, 34. 1 (1982), 1–36.
- Stroud, Matthew D., «Defining the *Comedia*: On Generalizations Once Widely Accepted That Are No Longer Accepted So Widely», *Bulletin of the Comediantes*, 58. 2 (2006), 285–305.
- , «Taking Matters into Their Own Hands: Heroic Women of the Early Reconquest in the Spanish Comedia», *Bulletin of the Comediantes*, 66. 2 (2014): 55–66.
- Suárez Miramón, Ana, «Las producciones televisivas de teatro clásico», en *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, ed. José Romera Castillo, Madrid, Visor, 2002, 571–596.
- Sullivan, Henry W., «El *alcalde de Zalamea* de Calderón en el teatro europeo de la segunda mitad del siglo XVIII», *Letras de Deusto*, 11. 22 (1981): 15–22.
- , *El Calderón alemán: recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*, trad. Milena Grass, Frankfurt am Main / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 1998.
- Suppa, Francesca, *Le père trompé. Traduzioni e ricezione del teatro di Lope de Vega in Francia tra Seicento e Settecento. Con un'appendice su Manzoni, lettore di Lope de Vega*, Università Ca' Foscari / Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.
- Swietlicki, Catherine, «Lope's Dialogic Imagination: Writing Other Voices of "Monolithic" Spain», *Bulletin of the Comediantes*, 40. 2 (1988), 205–226.
- Terris, Olwen, Eve-Marie Oesterlen, Murray Weston y Luke Mckernan, *Shakespeare: An International Database of Shakespeare on Film, Television and Radio*. <http://bufvc.ac.uk/shakespeare/>. Consulta del 15 de diciembre de 2017.

- T. L. O., «La producción nacional...», *El cine* (26 de julio de 1915).
- Thacker, Jonathan, «La puesta en escena del teatro clásico español en Gran Bretaña: estado de la cuestión y últimas tendencias. Entrevista con Laurence Boswell», en *Diálogos en las tablas: últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, eds. María Bastianes, Esther Fernández y Purificació Mascarell, Reichenberger, 2014, pp. 247-268
- Thiem, Annegret, «Formas de la teatralidad en *El perro del hortelano* (1995) de Pilar Miró», en *Escenarios compartidos: cine y teatro en España en el umbral del Siglo XXI*, eds. Verena Berger y Mercè Saumell, Berlín, LitVerlag, 2009, 49–60.
- Tomillo, Atanasio y Cristóbal Pérez Pastor, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Fortanet, 1901.
- Torres, Milagros, «Paradojas de Diana», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO - II, Teatro*, eds. Ignacio Arellano, María C. Pinillos, Frédéric Serralta y Marc Vitse, Toulouse / Pamplona, GRISO / LEMSO, 1996, 395–404.
- Trapero, Patricia, «Fuenteovejuna (Trans)nacional: de los discursos hegemónicos a las apropiaciones estéticas en Antonio Román y Juan Guerrero Zamora», *La escena y la pantalla: Lope hoy. Anuario Lope de Vega: texto, literatura, cultura*, coords. Alba Carmona, Gaston Gilabert y Purificació Mascarell, 24 (2018): *en prensa*.
- Trenas, Julio, «Juan Guerrero Zamora: "El actor de teatro se adapta a la televisión con bastante más facilidad que el actor de cine"», *ABC* (22 de mayo de 1970): 138–143.
- Urrutia, Jorge, «Una escena de *La vida es sueño*», *Cuadernos hispanoamericanos*, 247 (1970), 173–191.
- Urzáiz, Hector, «¡"Maldito Lope de Vega!": la polémica Cervantes-Lope en las pantallas de hogañ», *La escena y la pantalla: Lope hoy. Anuario Lope de Vega: texto, literatura, cultura*, coords. Alba Carmona, Gaston Gilabert y Purificació Mascarell, 24 (2018), *en prensa*.
- Utrera Macías, Rafael, «*La dama duende*», *Cuadernos de Eibceroa (Literatura y cine. Adaptaciones I, del teatro al cine)*, 7–8 (2007): 63–78.
- , «*La leyenda del alcalde de Zalamea*», *Eibceroa (Literatura y cine. Adaptaciones I, del teatro al cine)*, 7–8 (2007): 51–61.
- , *Modernismo y 98 frente al cinematógrafo*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la

- Universidad, 1981.
- , «El teatro clásico español transformado en género cinematográfico popular: dos ejemplos», en *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX. Actas del XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, ed. José Romera Castillo, Madrid, Visor Libros, 2002, 71–89.
- Vega, Félix Lope de, *El alcalde de Zalamea*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Kassel, Reichenberger, 2014.
- , *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, 2ª ed., Madrid, Cátedra, 2009.
- , *El bautismo del príncipe de Marruecos*, ed. Gonzalo Pontón, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Barcelona, Gredos, 2012, vol. 2, 793–960.
- , *La Dorotea*, ed. Donald McGrady, Barcelona, Círculo de Lectores / Real Academia Española, 2011.
- , *Las famosas asturianas*, ed. Alonso Zamora Vicente, Salinas, Ayalga, 1982.
- , *Fuente Ovejuna*, ed. Maria Grazia Profeti, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. José Enrique López Martínez, Barcelona, Gredos, 2013, vol. 2, 829–964.
- , *La hermosura de Angélica*, en *Lope de Vega. Poesía, I. La Dragontea. Isidro. Fiestas de Denia. La Hermosura de Angélica*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2002, 609–970.
- , *Lírica*, ed. José Manuel Blecua Teijeiro, Madrid, Castalia, 1981.
- , *Obras de Lope de Vega. Crónicas y leyendas dramáticas de España. Cuarta Sección*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Real Academia Española, 1899, vol. 10.
- , *El perro del hortelano*, ed. Paola Laskaris, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Barcelona, Gredos, 2012, vol. 1, 55–262.
- , *El perro del hortelano*, ed. Victor Dixon, Londres, Tamesis, 1981.
- , *Rimas humanas y otros versos*, ed. Antonio Carreño, Barcelona, Crítica, 1998.
- , *La viuda valenciana*, ed. Rafael Ramos, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. José Enrique López Martínez, Barcelona, Gredos, 2015, vol. 1, 833–

997.

- Vilches de Frutos, María Francisca, «La captación de nuevos públicos en la escena contemporánea a través del cine», *Anales de la literatura española contemporánea*, 26. 1 (2001): 383–401.
- y Dru Dougherty, *La escena madrileña entre 1918 y 1926: análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990.
- , *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945)*, Madrid, Grupo Tabacalera, 1992.
- Waddington, Andrucha, *Lope*, Madrid, 20 Century Fox, 2010.
- Weiner, Jack, «Between Love and Hate: Calderón de la Barca in Russia (1672-1984)», en *Calderón Dramaturgo*, eds. Kurt Reichenberger y Juventino Caminero, Kassel, Universidad de Deusto / Edition Reichenberger, 1990, 191–247.
- , «Lope de Vega's *Fuenteovejuna* under Tsars, Commissars, and the Second Spanish Republic (1931-1939)», *Annali, Istituto Universitario Orientale, Sezioni Romanza*, 24 (1982): 167–223.
- , *Mantillas en Moscovia: el teatro del Siglo de Oro español en la Rusia de los Zares: 1672-1917*, Barcelona, PPU, 1988.
- , «El teatro español del Siglo de Oro en Rusia durante la primera mitad del siglo XIX», *Cuadernos hispanoamericanos*, 241 (1970): 46–76.
- Welles, Marcia L., *Persephone's Girdle: Narratives of Rape in Seventeenth-Century Spanish Literature*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2000.
- Wheeler, Duncan, «Cervantes on Film», en *The Oxford Handbook to Cervantes*, ed. Aaron Kahn, Oxford, Oxford University Press, 2018, *en prensa*.
- , «Contextualising and Contesting José Antonio Maravall's Theories of Baroque Culture from the Perspective of Modern-Day Performance», *Bulletin of the Comediantes*, 65. 1 (2013), 15–43.
- , *Golden Age Drama in Contemporary Spain. The Comedia on Page, Stage and Screen*, Cardiff, University of Wales Press, 2012.
- , «A Modern Day Fénix: Lope de Vega's Cinematic Revivals», en *A Companion to Lope de Vega*, eds. Alexander Samson y Jonathan Thacker, Woodbridge, Tamesis, 2008a, 285–299.

- , «¿La película duende?: María Teresa León, Rafael Alberti and Alternative Traditions of Resurrecting Golden Age Drama», en *Stages of Exile*, ed. Helena Buffery, Berna, Peter Lang, 2011, 71–93.
- , «Pepe Estruch and the Performance of Golden Age Drama: International Relationships under Franco and Democratic Theatrical Cultures», en *Remaking the Comedia: Spanish Classical Theater in Adaptation*, eds. Harley Erdman y Susan Paun De García, Woodbridge, Tamesis, 2015, pp. 55–64.
- , «The Performance History of Golden-Age Drama in Spain (1939-2006)», *Bulletin of the Comediantes*, 60. 2 (2008b): 119–155.
- , «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 (2007): 267–286.
- Wilson, Edward Meryon y Duncan Moir, *The Golden Age: Drama (1492-1700)*, London / New York, Benn / Barnes & Noble Inc, 1971.
- WorldCat, *La dama duende*, Oclc WorldCat. https://www.worldcat.org/search?q=la+dama+duende+duende+saslavsky&qt=owc_search. Consulta del 8 de diciembre de 2017.
- , *The night of love*, Oclc WorldCat. <http://www.worldcat.org/title/night-of-love/oclc/423634117?referer=br&ht=edition>. Consulta del 5 de diciembre de 2017.
- , *La viuda celosa*, Oclc WorldCat. https://www.worldcat.org/title/viuda-celosa/oclc/83857838&referer=brief_results. Consulta del 8 de diciembre de 2017.
- Yndart, Javier E., «Sobre los destinos de una España nueva discurre el general Franco», *La Nación* (12 de octubre de 1936).
- Zamora Vicente, Alonso, *Lope de Vega: su vida y su obra*, Madrid, Gredos, 1961.
- , *Presencia de los clásicos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1951.
- , *Voz de la letra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958.
- Zecchi, Barbara, «La adaptación multiplicada», en *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*, ed. Barbara Zecchi, Madrid, Complutense, 2012, 19–62.
- , *La pantalla sexuada*, Valencia, Universitat de València, Càtedra, 2014.
- Zumalde, Imanol, «Los cien caballeros / I cento cavalieri / Herrenpartie (1964) [1965]»,

- en *Antología crítica del cine español (1906-1995): flor en la sombra*, ed. Julio Pérez Perucha, Madrid, Filmoteca Española, 1997, 579–581.
- Zunzunegui, Santos, *El extraño viaje: el celuloide atrapado por la cola o la crítica norteamericana ante el cine español*, Valencia, Episteme, 1999.
- Zurro, Alfonso, «El teatro popular», en *Lope de Vega, comedia urbana y comedia palatina: actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de Julio de 1995*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, 123–128.
- Zweig, Stefan, *Confusión de sentimientos. Apuntes personales del consejero privado R. v. D.*, trad. Joan Fontcuberta, Barcelona, Acantilado, 2014.

